

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
IX. évfolyam 6. szám, 2021. október



„A Színház a lélek és a szellem terepe” – Szabados György írása
● „Nagyon fontos visszatérnünk a hithez” – a 21. század színházáról Sardar Tagirovskyt, a *Rasputyin küldetése* rendezőjét kérdeztük ● A „nyomor szívdobbanásai” – vallomások a *Misericordia* közönségtalálkozóján. ● „Senki nem hozhat létre előadást egyedül...” – Kozma Gábor Viktor disszertációja Tadashi Suzuki tréning-módszeréről ● Bajza József, a Pesti Magyar Színház első igazgatója – Szalisznyó Lilla tanulmánya ● „A világ a múlt maradékaiból él” – Végh Attila esszéje a csodálkozás szabadságáról ● Tudósítás Szász Zsolt bábművész és Eöri Szabó Zsolt színházi fotós Nemzeti Színházban rendezett kiállításáról

SZERZŐINK

Pilinszky János (1921–2021) költő

Szabados György (1939–2011) zeneszerző, zongoraművész, dzsessz-zenész

Sardar Tagirovsky (1985) rendező, színész

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

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

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

Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Pintér Géza (1983) színész, utcaszínházi alkotó, kulturális szervező, italianista

Lakó Zsigmond (1982) irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem Olasz Tanszékének oktatója

Mohácsi Szilvia (1970) kulturális műsorvezető, szerkesztő, riporter

Eöri Szabó Zsolt (1957) a Nemzeti Színház honlapjának főszerkesztője, fotósa

Kozma Gábor Viktor (1990) színész, tréner, doktorandusz, a BBTE tanári asszisztense

Szalisznyó Lilla (1983) színháztörténész, a SZTE BTK Klasszikus Magyar Irodalom Tanszékének oktatója

Végh Attila: (1962) költő, próza- és esszéíró



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, szerkesztő) • 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: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

PILINSZKY JÁNOS (1921–2021): Milyen is lesz az új színház? • 3

kultusz és kánon

SZABADOS GYÖRGY: Feljegyzések *A kormányzó halála* körül • 5

mitem 2021

„Szőcs Gézának valóban volt látnoki képessége”
Sardar Tagirovskyt a Szcenárium szerkesztői kérdezték
Lejegyezte: Ungvári Judit • 18

Kortárs Pinokkió-mese
Tudósítás a *Misericordia* közönségtalálkozójáról
Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit • 28

„A bábok nem sírnak”
Szász Zsolt bábművészt Mohácsi Szilvia kérdezte • 34

hang – szín – kép

Álomképek
Válogatás Eöri Szabó Zsolt színházi fotóiból • 46

műhely

KOZMA GÁBOR VIKTOR: „...játszani/cselekedni kell”
Tadashi Suzuki színésztréning-módszerének elemzése (1. rész) • 54

nemzeti játékszín

SZALISZNYÓ LILLA: Bajza József első igazgatósága
színházi dokumentumok tükrében (1. rész) • 74

olvasópróba

VÉGH ATTILA: A csodálkozás szabadsága • 92



Kondor Béla: *Rajz*, 30×40cm, papír, reprodukció, 1969 (forrás: antikva.hu)



PILINSZKY JÁNOS (1921–2021)

Milyen is lesz az új színház?

Ismét szép. Hosszú ideig a művészet legfőbb gondja volt, hogy a csúfot – mint a világ szervesetlennek tűnő, selejtes termékét – a riasztóval együtt beépítse a kozmosz egyetemesnek tűnő harmóniájába. Utána – megint egy hosszú korszakon keresztül – mintha a csúfság kínálkozott volna igazabb és őszintébb alapnak. Így következett be a kukák éváda. S most újra a szépség következne, mint legfőbb rendezőelv?

Azt hiszem, igen. De ez a szépség megpróbáltatás lesz minden eddigi szépség-ideálnál. Talán majd fölfedezzük személyesen és közösen, hogy egy tökéletes arc nem kevésbé megrendítő az omló vakolatnál, egyszóval azt, hogy a naplemente idillje mélyebb titok a koncentrációs táborok délutánján, mint egy összetört írógép féltett üveg alá helyezve.

*

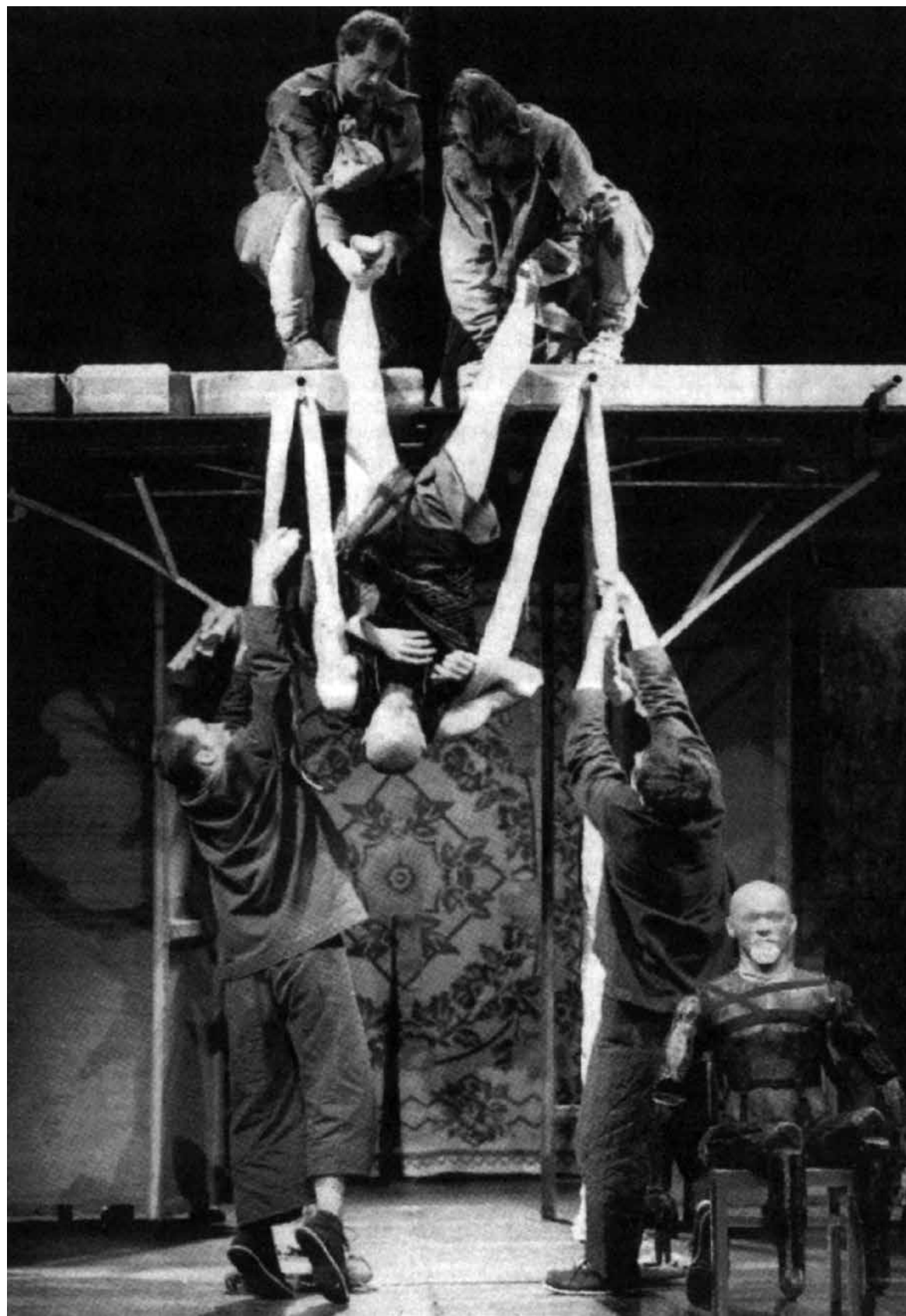
Az új színház nem unalom előtti, hanem unalmon túli kell hogy legyen. A meghökkenés korszaka lejárt. Tériszonyból és bizonytalanságból született. Vagyis: legjobb esetben unalmas. Az új színház az unalmat is beépíti és meghaladja majd. Királyian, mint Bach vagy Leonardo.

A mimikri-színház tévedés volt. Tisztító tévedés. Az új gesztusoknak interferálniuk kell a „tartalommal”. Ahogy a misék csendes mozgása képes egyedül föl-idézni az egykori véres eseményt. Csillagmozgással, fáradhatatlanul. Interferáló stílusnak nevezném ezt az új „színészi” lehetőséget.

*

De az új színház nemcsak centrumában van jelen, hanem közönségében is. Ezért egyszerre kell tökéletesnek lennie, és a végsőkéig esetlegesnek. A misztérium csak így adja meg magát: a centrum és a periféria feszültségében. Miközben senki sem tudhatja meg, hogy az istenség kinek is fedi föl magát. Annak, aki a mindenség mozgását közvetíti, vagy annak, aki önfeledten az orrát babrálja.

Új Ember, 1973. november 4.





kultusz és kánon



SZABADOS GYÖRGY

Feljegyzések *A kormányzó halála körül*¹

Az alábbi feljegyzéseket utólagosan tettem, mintegy visszaidézvén azt a kedvem szerint való, érdekes és különleges munkát, amit *A kormányzó halála* táncopera világ-rahozatala jelentett. Ez az írás – mely kissé ingatagon leng múlt és jelen, Kint és Bent között – mindazonáltal nem elsősorban személyes vallomás, hanem összefoglalása és gyöngéd megítélése sok mindennek, ami összetartozik, ami a Színház időtlen sorsa körül és annak ürügyén kicsapódott bennem. Talán nehézkessé teszi születési hibája – az, hogy más tőről fakad. Remélem, mégsem érdektelen. (Sz. Gy.)

* * *

A Színház a lélek és a szellem terepe. A felismerés bizonyára nem új keletű, ám a gondolatnak azon köreibe tartozik, amelyek – éppen mert örök érvényűek – minden időben újra belátandók és megfogalmazandók. A *sinto* szentélyeket húsz évenként, pontosan ugyanúgy, azonos minőségben és formában, újra és újra föl kell építeni. A lankadás évszázadok során át ismeretlen. Bölcs döntése ez a múlt kódébe veszett törvényhozónak, a legátgondoltabb szokás, hiszen az elporladás ellenében újjászült Szentély (a kézműves tudás megőrzése mellett) minden alkalmmal a lélekben is újra felépül.

A Színház a lélek és a szellem szentélye. Minden korokban, romlatlan teljességben, hasonlóképpen újra és újra meg kell építeni, s ennek mércéje a bennünk eszmélő Szellem, rendeltetése pedig a Lélek és a Szellem átható jelenlétének roskadatlan fenntartása. Egy éber vágy a Mindenekben való részvételre a magatartásokon át, ahol az erkölcs vetése és bonyodalmas ünnepélye történik.

¹ Vö. Szabados György: *Írások, I. Tanulmányok, esszék*. B. K. L. Szombathely, 2008, 187–206. A tíz éve elhunyt szerző esszéjét Kanalas Évának a MITEM keretében 2021. október 8-án rendezett koncertje alkalmából közöljük, mely egyben Szabados György és Kanalas Éva 1997-es közös koncertjének (*Tengri*, 1997) a lemezbemutatója volt. A szöveget változatlan formában közöljük.

A Színház a világ alkuvatlan átvilágításának rituális művelete, a romolhatatlanság figyelme. Ceremónia, amelynek számtalan rendes és rendezetlen eleme és kelléke van; jelenlét, de amelynek vonatkozása időtlen, s amely önmagára, e hű „váltogatlanságára” talán minden másnál érzékenyebben figyel, miközben benne és rajta kívül is minden egy folyamatos hömpölygésben folytonosan változik.

A Színház híd az örökkévalóság emléke és az elmúlás bonyodalma között. Egy istenkísértő, kényszerű és rettenetes, játékos vizsgálat, amelyben a mindeknek mögötti, rajtunk keresztül és általunk kíméletlenül méricskéli magát. Élvez, szemlél és kételkedik.

A Színház az istenek szembesülése.

* * *

Korábban a dolog egyetemes mivolta nem volt számomra ilyen magától értetődő. Első találkozásként, még 1976-ban, csak egy látlelettel, „korszerű” tarkölövést kaptam a Pécsi Balettől, amikor – megtudván véletlenül, hogy kis kamaradarabot készítettek egy rövid zenémre – a bemutatóra „hely hiányában” nem nyertem bebocsátást. A korlátozott szemléletű művészetek önítélkező volta mindig az ilyen vicces kis esetek során felejt el időben eltüntetni nagyképű méltatlanságát.

Egy másik kész darabomra, *Az esküvőre* (1975) Szűcs Elemér készített koreográfiát. Ez a munka jó volt, kárpótolt lélekben az előbbiekért. Elragadott és megnyugtató, bár nem volt tökéletes. A hadsereg táncosai ütőképesebbeknek bizonyultak, mint a részeg garnizonok.

Később, majd harmadfél évtizedre rá aztán áttetszőbb s egyben magvasabb tanulságok is adódtak. A Győri Balett felkérésére készült *A szarvassá vált fiak* munkálatai már a témát tekintve is tágasabb rálátást hoztak és követeltek. Megmerítvén a színház mai krónikus és nehéz problematikájában, elém varázsolták mindazt a rejtélyes és szép szövevényt, amit a színház mint művészet és jelenség fölvet, s amit ma betölt. Nem gondoltam át korábban – például – olyan következetesen azt, hogy a zenével milyen mély és meghatározó viszonyban van minden; hogy a zenének, a zeneiességnak milyen átható, mindenben meglévő, természet-szerűen teljes befolyása van a történetekre. Hogy a dolgok mindig zeneiesen bonyolódnak, hogy a zene kozmikus dolog, hogy minden történés valójában zene. S hogy a ritmus, a lüktetés az, ami mindenekeket összetart, hogy a ritmus most is és mindigre „mindenek előtt” való.

Ma már – s éppen a színpadi mozdulatlanság titokzatosságából – tudom, hogy ez így van. A zene a dolgok szellemkép-világa, a világ vízjelmögöttése, amely nemcsak a tudat alól és fölül, hanem magának a tudatnak és testi mivoltunknak ténylegességeiből és látszatlanságaiból is informál. Teljes képlet. Különben – a szó szoros és teljes (tehát kozmikus és univerzális) értelmében – nem Zene.

* * *

„A szarvassá vált fiak” átláthatóvá tették a terepet. A darab betiltása miatt elvetélt sorsa – azon keresztül is, hogy Markó Iván koreografikus nyelve bennem hiányérzetet hagyott –, a Színház akkori külső rontottsága, kultúrpolitikai sarokba szorítottsága mellett, mai krónikus általános bajjaiba is beavatott. S ez a beavatódás nem volt kevésbé drámai, mint egy legújabb kori kamaszocsúdás.

A *Szarvas* bemutatója (1984) idejére – minden örömmel – már világos volt számomra ugyanis az is, hogy az európai színház az idők folyamán szellemében fokozatosan elkényelmesedett, beszűkült, az univerzalitás igényéből kikopott, hogy itt a teljesség egyetemes figyelmének és otthonosságának a szerzői autoritások pusztán társadalmi léptéke váltotta fel.

Ennek következményes tünetei: 1. a színészi érettség klasszikus szempontjainak a hiánya; 2. a mozgás, a mimika, a hang értelmezésének öncélúvá válása, az eszközök elpolgáriasodása; 3. az akrobatika értelmezhetetlenné válása, következményes eltűnése; 4. a tánc függetlenedése, a zene kiiktatódása és degradálódása; 5. az univerzális terepű Színház külön színházi műfajokra való szétesése; legfőképpen pedig az istenek (emberen át történő) „szembesülése” helyett az emberek egyre silányabb szembesülése. Egy mentális lapály (hiszen az emberben lévő isten és istentudat deklarált kiveszésével a gondolat szolid teljességigénye is beszűkült, kiveszett), kompenzatorikus önkényeskedéssel és nagyképűséggel. Ezen felül pedig a színház túlzottan beszédes lett, szinte kizárólag beszédes.

Továbbá:

– ahol a zene és a mozgás még a színház integráns része maradt (opera, balett stb.), a viszonylatok kiegyensúlyozatlanokká váltak. Pl. a balett pusztán a zene mozgás-interpretációja lett, a zene merev elsődlegességével. Az operában a színház a zene olykor nevetségesséig sematikus, tökéletlen kulisszájává silányult, mind nagyobb zajjal és költségekkel. A mozgás és a zene kozmikus viszonya pedig általában véve is produkcióvá rokkant. Mindezek jellegzetes következményes tünetei annak, ha a dolgok kikerülnek a szellem elsődleges és egyensúlyos uralma alól. Mint a globális világvezetés, a politikai erők: a színház is a gondolkodás méltatlan és feledékeny szintjeire süllyedt és zsugorodott. A tudat szintjei mindenkor a maguk képzeteire formálják át a világot.



A szarvassá vált fiak, zene: Szabados György, koreográfia: Markó Iván, Novák Ferenc, Győri Balett, 1984 (forrás: gyorgy-szabados.com)

Továbbá:

– az egyetemes magyar színház – mindezekon felül – önnön holdas kútjába hanyatlott. Nem egy sajátos mentalitás tágas képzeteiből kibomló, hanem szinte teljesen epigonisztikus, és a fenti tüneteket szép, olykor nagyszerű kivételekkel ugyan, de még felhígultabb változatokban mutatja fel.

– a hagyományossághoz kötődő mai magyar színpadi művészet ezen belül nem találta meg azokat a pontokat önmagában, amelyek képessé tették volna a világ mai egyetemes problémáit élő művészetté integrálni magába. Sem maga nem bontotta ki tovább magát, sem a hatások nem tudták lényegesen (gondolatilag-formailag) megtermékenyíteni. Jobbára csak zavart keltettek a köreiben. S ez a légüres tér a mai magyar zenei és színházi kultúra legnagyobb drámája. A hagyomány után az elgyöngülő szelleme. A nem vállalás meddősége, az autonóm univerzalitás csöndje, a majmolás, az átmenetiség könnyű alibije. Passzív reménykedés és fukarkodás, amely magát beteljesedettnek véli. S a drámának nincsen vége, mert ez a dráma közben világdráma lett.

Minden más a Színház princípiumának ebből a mai zavarosságából fakad. Így az ún. mozgásszínház(?) és a táncszínház belső gondoljai is. Példának okáért az a tény, hogy önmagában fölvértetetlen és megalapozatlan munkák nagyszerű zenék hatásaiból élnek, meg sem közelítve azok teljességét és olykor lehengetlő tökélyét, sőt a zenei beavatatlanság, a stílus és értékzavar, s a mechanikus szemlélet miatt sokszor tudomásul sem véve lényegüket. Vagy az a kultusz, amely a személyre cseréli fel azt a szellemet, amit eredeti értelemben vett színészi teljesítmény gyanánt, a személy és a test ellenére, annak transzparenciája révén kellene megidéznie (pl. a maszkok teljes hiánya). Legfőképpen pedig a színház filozófiátlan és eldurvult hang megjelenése általában (nem szólva itt a már mindent elborító beszéd nyelvi méltatlanságáról és slamposságáról), elsősorban a zene tisztázatlan, alá- vagy fölérendelt funkciója, ambivalens szerepe a zene és a mozgás zavaros gondolati és jelenségviszonya tekintetében. Szemléletben, felfogásban, koncepcióban és előadásban egyaránt.

Mindezek a mély bajok, ez a hihetetlenül gyöngének tűnt státus arra a direkt fölismerésre vezetett, hogy a Színház mint a művészi hatások legkevésbé elvont legkomplexebbje, mint az emberen áttetsző Egész, az eluralkodott és elnehezült felszínes nosztalgikusságból visszahelyezendő abba a teljes „energetikai” és jelenségi princípiumba, amely eredendő lényege. Abba az ideába, komplexitásba és erőbe, s az ideának abba a hatásmechanizmusába, amely – a fentiekkel szemben – belső erejénél és teljesérvényűségénél fogva fenntartja a Színháznak, úgy is mint színészi aktusnak, teljes: kozmikus és univerzális vonatkoztatottságát, Szellemi alárendeltségét és áttetszőségét. Amely fenntartja ezt az intim, szerves és egységes képletet és szerkezetet teljes éberségében és készleteiben is. S amelyben a legfőbb „szabály” az út, az élet és az egyidejűség.

Az „út”, amely a megjelenítés rétegein át láttatóan a szellem és a lélek mögöttésének tágasságába vezet. Az „élet”, amely ennek a direkt megjelenítő erő-

nek és a magárávételnek pontos és egységes, gazdag és árnyalt formája: tárgya és közege. Maga a látványos rétegezethez, az örök aktualitás. S az „egyidejűség”, amelynek mélyén mint felfogó és közvetítő mester: az ember, a színész áll és helyezkedik el, s az a tény, hogy minden, ami történik, rajta keresztül és nélküle is történik, és egyaránt egyidejű. Egyidejű önmagában önnön tüneteivel, egyidejű önmagával minden mással szemben, és egyidejű a mögöttes és a külső közeggel is, amelyben van, ahol megtestesül, amelyben létezik. Miközben maga a közeg és minden más vele szemben, rejtélyesen és magától értetődően, hasonlóképpen egyidejű. S rajta minden csupán csak áttűnik.

Ez a művészi (és univerzális) egyidejűség látszólag egymás fölötti és egymás melletti síkok parallel viszonylatát jelenti, valójában azonban szerves szinkronicitás. Szinkronicitás a jungi értelemben. Ezért az idő és a tér itt szellemileg tökéletesen betöltött, egységként működő, szellemárnyas, élő komplexitás, amely mindent megérint és átjár, és mindenhez átvezet. S benne nemcsak „a boldogság” és „a boldogtalanság”, de közvetve és közvetlenül minden mély viszonylat hat és fölmerül. Elemei a harmónia, a szenvedély és a közöny, eszközei pedig a mozdulat és a hang, a látvány és az illúzió, az ábrázolás és a mágia. Az emberen át integrált és uralt képviselőben. Az ember, a Színész ennek a szerves egyidejűségnek a metszéspontjában áll. Öntudatlanul is. Rezonátor és közvetítő, de a „szülést”, a műveletet tetten érni nem lehet. És mégis minden rajta múlik. Azon, hogy hogyan, milyen tágasságban képes fölfogni és a maga által uralt egyidejűségben fenntartani és megjeleníteni ezt a magárávetettséget. Mert a színház a magunkra vett egész világ, amely általunk, amelynek szelleme a mi képviselőtünkben jelentkezik, tárja fel a legmélyebben és legvilágosabban magát. S amelyben a Világ mér minket, s nem mi a világot.

A MAKUZ zenekarban² való folyamatos foglalkozások – a zenei szakma ismert kellékei mellett – a 70-es évek közepe, de különösen ’80 óta, ennek az egyidejűség-működésnek a terepei is voltak. Az út konzekvensen vezetett ide, hiszen az improvizációnak az a módja, amely már nem csupán egy dallam meghatározottságai mentén való szabad variációkat jelentett (mint pl. a jazzben vagy egyes népzeneekben), hanem valamilyen (méltónak tűnő) jelenségen mint öt-



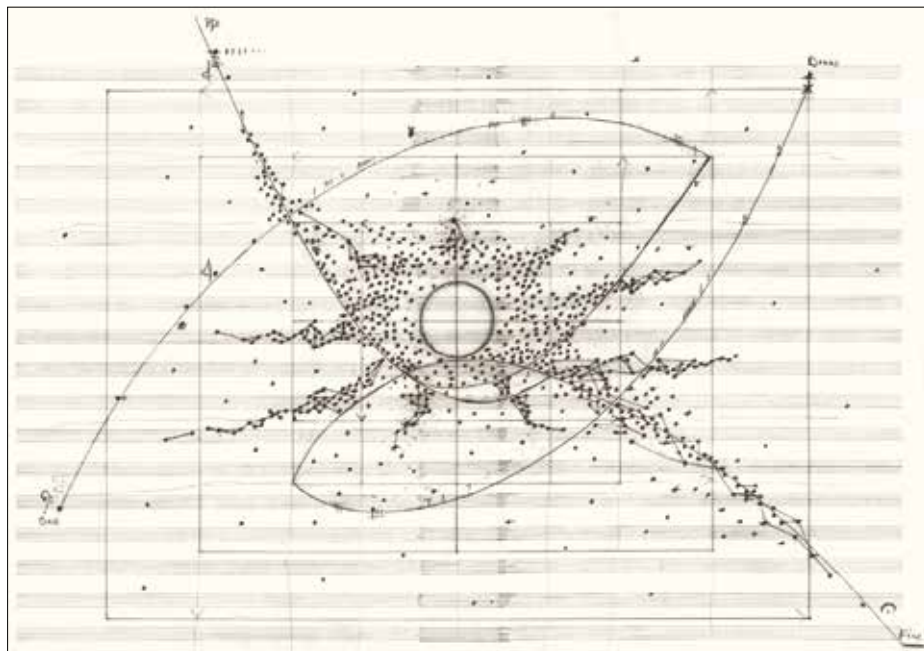
A MAKUZ zenekar (1984–1989),
balról jobbra: Szabados György, Geröly Tamás,
Mákó Miklós, Vaskó Zsolt, Tréfás István,
Baló István, Dresch Dudás Mihály,
Benkő Róbert, Grencsó István, Lőrinszky Attila
(forrás: györgy-szabados.com)

² Szabados a hetvenes években kortárs zenei műhelyt alapított, majd ennek utódaként 1988-ban létrehozta a MAKUZ (Magyar Királyi Udvari Zenekar) nevű improvizatív társulást, amely zenei elképzeléseinek első számú megvalósítója volt.

leten alapuló és direkt, hangszereken történő nyílt „komponálást” – egyedül, párban, majd akár zenekari mértékben is; jóval többet tehát, mint pusztán a tételes zene felületén maradni –, ez a lassan belakott és határtalanul érdekesnek és élvezetesnek bizonyult játékmód egy idő után fölfedte a szerves szinkronicitásnak ezt az egyidejű természetét. A mindenegyüttvalóság jelenlétének, szabadságának és áramlásának szellemies rendjét az időben; a tiszta és éber lelki és szellemi harmónia esetén az emberben, a művészen megmozduló eredeti képességet és hajlamot az egység teljes belső megragadására és megjelenítő artikulációjára. A fantáziának, a zenei szimbólumoknak, a téres élménynek, a megjelenítő erőnek és artisztikumnak szellemi és gyakorlati önvezérletét a zenében. Amely mindig e szinkron árnyalás jegyében történik, s amelynek intim módja ez az egységes egészen mozgó „álló” egyidejűség.

Sok-sok rossz és kételyes pillanat, gyötrelmes jóakarát és hit, a csodálatos zenei és lelki pillantok rejtélyes bizonyossága, rengeteg önfeledt és önfeledtségében is olykor önkínzóan koncentrált játék és összmunka – az „önfeladás” és egy máshonnan néző figyelem rutinja – kellett ahhoz, hogy előbb az ember üresnek vélt, ám univerzális készletű belső természete, majd a konzekvens hangji reprezentáció is eme érintésre lassan fölfedje és szakosítsa magát. Majd mint valami mindent átfogó, csillagzatba virágzó, új hangji világ, érzékletes, áttetsző és tiszta képletté váljon.

Az ún. szabad zene e sok nyújtózó és elemző gyakorlata fokozatosan föltárta azt a kegyetlen, ám kegyelmi viszonyt, amely mintegy sajátos erkölcs gyanánt minden univerzalitáson alapuló művészet meghatározó előfeltétele. A spontanei-



VILÁGPOR – Szabados György szabad zenei képpartitúrája (forrás: györgy-szabados.com)

tás benső stabilitását és tudását, s az érettséget és erőt... S ez vonatkozik a tánc- vagy mozgásművészetre ugyanúgy, mint a színészetre vagy bármi másra, ami az igényesség ilyen hullámköreibe tartozik. S valójában minden így méretik meg.

A mind koncentráltabbá váló szabad zenei játékok hamarosan világossá tettek, hogy ennek a játékmódnak, ennek a jelenségnek és zenei stílusnak a mélyén egy végtelenül finoman tagolódo és színesen artikulálódo, zeneies pszichológikus mozgás húzódik meg, egy teremto és termő kedély, amely a lélek mélyét mindenkor uraló szellem sajátos gesztusait követi. Egy, az ember kozmikus voltából eredő mély azonosságélmény és reflexió, a lét szelleme, mely a lélek és az érzékek áttetsző kapuzatán át közlekedik. Hogy ez maga is mozgás, érzéki mozgás, amely belső univerzumból fakad, ahhoz kötődik, ennek révén nyilatkozik meg mozgásaiban, reflexióiban, tereiben és ideiben, hangi színeiben, egyidejűség öelte kapcsolódásaiban. Ez működik, mégpedig mély belső és külső szinkronizálásban. Be kell látnunk, hogy ez valójában nem más, mint a csan/zen koanok világa, a direkt és teljes, azonnali szellemmegnyilvánulás, amely éppen ezért a legteljesebben és legkonkrétabban hiteles.

* * *

Ez a felismerés, a gyakorlatnak ez a megvilágító bölcsessége mintegy eligazításul szolgált ugyanakkor a mozgásértelmezés és a zene, illetve a zeneértelmezés és a mozgás vonatkozásában is. Hiszen egy olyan nyilvánvaló elemi egyöntetűséget tárt föl, mint jelenséget, kapcsolatot és szabályt, egy olyan természettörvényre pillantatott rá a mozgás és a zene mély, még szűzi viszonylatában – arra, hogy a mozgás és a zene gyökere egy –, amely a játék minden aktusában maga is tánc és mozgás után kiáltott (film után is, de az egy másik történet), s ami-re sok ösztönös táncos és mozgáskreátor fel is figyelt, s mely nyilvánvaló háttere és alapja lett aztán bennem minden további kóbor fantáziálásnak a tánc és a színház körül.

S a felismerés bizonyossága és az összefüggés nemes egyszerűsége rövidesen meg is találta azt az erkölcsi környezetet és egyelőre ezoterikus belső színpadot, amelyen lassan testet ölthetett az Idea. S vele az a kimondatlan, de szükségszerű gyanú is, hogy a magyar színház talán nem is olyan végzetesen gyökértelen.

A *kormányzó halála* cím sokkal előbb volt meg, mint a darab. S a cím már magában hordta a majdani darab szinte teljes attitűdjét és stílusát. Maga a stílus volt az első, ami képzelgéseimben ideaként megjelent, a címet pedig a szellemtelen s ráadásul következetesen kontraszelektív gyakorlatú önkényuralmi gályaidők összeomlásának időtlen erkölcsi szükségszerűsége és történelmi előérzete dobta fel; a plebejus kiszolgáltatottság és önfenntartó rafinéria egyre dagadó és visszavágni készülő, potens víz-uralma – a lélek rejtelmek felől. Megragadva a mélyben egy sokszorosán átélt zene- és mozgáskészletet, s egy ebből felrémllett átgondolt és átvizionált színház vágyát és belső ígézetét.

A magvas cím rögvest betöltötte a képzeletemet, amely mindig is e történelmi sorsváltás igazságélményének a várakozásában égett. A fantázia pedig – most már az idea mentén – faggatta tovább az érzékeket.

A nem létező magyar színházi hagyományok csupán az ún. népszínművekben szolgáltak némi előképpel, amit azonban nem vettem el: távoli és áttételes emlékük – persze inkább egy Tamási Áron-i színház nyomvonala mentén – esélyt adott a kutakodó érzékeknek, hogy kihámozzék a giccs mögül egy keletre vezető, egy az Archéhoz, archaizmushoz vivő ösvény. A keleti színházhoz, amely mindmáig a színház talán legtisztább princípiumaként maradt fenn, s mely számomra a teljes és a tökéletes.

A mozgás-zene gondolat pedig egészen Japánig röpítette a fantáziát, ahol nem a zenére jár a mozgás (mint a nyugati balettben), hanem ahol a kettő egy-



Kijomasu Torii: *II. Dandzsuro Icsikava* kabuki színész, színezett fametszet, 1690 körül
(forrás: wikimedia.org)

idejű. S ahol már alig követhető ugyan, de látható még, ahol él az univerzalitás szelleme, mindenkori jelenléte és uralma a Színház felett. Ahol – főleg a kabukiban – bámulatos módon jelen van a *commedia dell'arte* és a *buffo* megannyi jellegzetessége is; ahol még egységben élnek a színészet hatalmas készletei.

A legjobban persze a Pekingi Opera bűvölt el egy felvételen, de azt is tudtam, hogy mindezek elementáris hatása az engem foglalkoztató színházra – akár a mozgás és a zene e felülvizsgált és helyreállítandó viszonyának esetében – csak filozofikus, csak lényegi, és semmi esetre sem ornamentális, felszínes, epigonisztikus lehet. A címben már végérvényesen megfogalmazódott bennem, hogy a szívemben mocorgó-készülődő darab a méltatlan hatalmasságok/kiskirályok mindig szükségszerű és csúfos bukásáról

fog szólni, s hogy a formája a mifelénk már kiveszett énekbeszédész narráció tagoló stílusára, egyfajta, korábban nálunk is honos históriázásra fog felépülni. Egy mellérendelő dramaturgiára, amelynek zenei nyelve (s talán a mozgásnyelve is) szinte teljesen improvizatív lesz, teljesen azonnali és egyidejű. S átlépve ezzel az elmúlt idők konstruktivista egyeduralmát a színházban is – a merev, az életnél sokszorta szűkebben integráns autoritás dominanciáján – létrehozhat egy új, az archaizmusban gyökerező szerves és teljes, élő és egyetemes gyakorlatot.

Akkor még nem tudtam (bár zenei munkásságomból sejthettem volna), hogy ennek ma még milyen áthághatatlan természetes és kicsinyes akadályai vannak.

Első látogatásom a JEL Színház próbáján 1987-ben, Budapesten volt, s mint kiderült, az ábrándozásaim homályában még csak oly halványan körvonalazódott, ám érzékeiben már akkor is rendkívül identitív stílus kibontakozását és darabbá formálódását ez döntően befolyásolta. Az építkező szinkronicitásnak (Európában a *commedia dell'arte*-ben legerősebben élt e pszichologikus jelenségnek) s az ebben öntudatlanul működő egyidejűségnek, a szinkroniának váratlanul olyan gyakorlatát tapasztaltam egyes táncos színészeknél, és a közös munkában is az ott eltöltött órák során; az idő, a mozgás és a sokszólamúság kapcsolatának olyan kreatív, szerves kezelését – mindamellet, hogy a mozgásformák mint jelek különböztek minden koreografikus megszokottól, de annál érzékletesebbek és természetesebbek voltak, és mint elemi vagy akár komplex gesztusok, már nem hagytak hiányérzetet bennem –, ami a mozgások stílusában nagyon hasonlított a MAKUZ játékmód világához, belső mechanizmusához, jellegzetességeihez, s ez igen meglepett. Elsősorban azért, mert ezt a látás- és játékmódot akkor kizárólag a sajátomnak és a tanítványaiménak, és pusztán zeneinek tartottam, s mert nem tapasztaltam sehol másutt ennek az ismeretét. Holott éppen a zene belső mozgásalapozottsága okán könnyen belátható, hogy a mozgás zeneiességét minden táncos, aki a tiszta intimitásból direkt egyidejűségben meríti és artikulálja gesztusait, ugyanazt éli meg, s ha nem, azt is hasonló gátlások és érzéketlenségek miatt.

Egy csapásra nyilvánvalóvá vált számomra, hogy Nagy József táncszínháza a maga nemében hasonló utakon jár, hogy a színházát már egy ilyen meg gondolású mozgáskultusz tartja és hajtja, s hogy itt nem az ismert tépelődő és megcsonkolódott európai, hanem az újjászülető teljes és archaikus színház olyannyira hiányolt ismérvei és eszközei bontakoznak. Feltámadt bennem a sejtés, hogy mindaz, ami *A kormányzó halála* gondolatában oly érzékletesen és igézetesen fölmerült bennem, talán Nagy és csapata révén fog majd megtestesülni. S ennek az ajánlata aztán – Bicskei Zoltán finom egyengetésével – nem is késett sokáig.

A középkori kínai, igen nagy számban fennmaradt és a kis provinciális hatalmasságok nevetséges-kegyetlen bukásairól szóló tragikomikus drámák a szóba jöhető cselekmények rostáján hamar kihullottak. Korunk szétesettebb, bonyolultabb, konspiratívabb, és kevésbé együgyű. Márpedig cselekmény, történet és költői szövegű narráció nélkül nem képzelhető el ez az alkotás. Ennek mikéntjét, egyes fázisait, a költői szövegeknek a komponálás folyamata során történő létrejöttét Kodolányi Gyula vonatkozó szép műhelytanulmánya híven és részletesen megidézi. (Hitel 1990/3.)

Különös módon, sokáig tartott azonban, amíg az *egyidejűség* gondolata, a hármában sokszor és érzékletesen átbeszélt stílus és a csapongó gegfantáziák után, végre megtermékenyítette magát az alkotási folyamatot is, s mintegy új csapást

vágva a színházi munka bozótosában, megértette velem, hogy itt minden szokást, sorrendet és módszert, amit a nyugati színház bevált gyakorlatának láttam, át kell lépni, hogy az egész darabot önnön belső természetének megfelelő, konzekvens módon kell egyidejűleg *megszülni*. S hogy ez elsősorban éppen a mozgás, a történet és a zene viszonyára, a látvány és a hang más, finomabb kapcsolatára, ezek szerves szinkronicitására, s mindenkor természetes rugalmas, élő rendjére vonatkozik. A szöveg, úgy is mint énekbeszéd hang és hangzás ebben mint *tagoló* formai elem, bár librettóként kezeltem, számomra eleven, tiszta képletnek számított.

Az alkotási mechanizmust, a szülőfolyamatot és a kibontakozó képleteket végül is az tette szinte tökéletesen konzekvenssé, hogy a magamban készen volt zenei stílus mellett a JEL Színház átélt sajátos atmoszféráját, mozgás- és látványvilágát is késznek és adottnak vettem. Így a festői látású és mozgásban is szellemiesen gondolkodó Nagy, a megbeszélések alapján, lépésről lépésre – s a mindent átfogó zenei dramaturgia folytonos kontrollja mellett – egy nem irodalmias, hanem látomásos, egyszerre metaforikusan szellemi és ugyanakkor szinte vulgárisan realiztikus jelenetvezést álmodhatott videóra a társaival, amely – a narrációval való tagolás szempontjainak is – afféle vizuális forgatókönyveként szolgált. S amely már ténylegesen magán viselte és sugallta, hívta és működtette a szinkronicitás mindhármunkban egyként jelentkező szellemét.

A teljhatalomtól a pusztulásig vezető, bár sorsszerű, ám halálosan keskeny ösvény azonban, amelyen a darab szinte önvezérlő bonyodalma, „szakadt” feketeségpompája már a próbák videofelvételein is jól érezhetően vonult, már a kezdet kezdetén arra figyelmeztetett, hogy ez nem kifelé, hanem egy *befelé* működő, nevetségességében is önmagára záródó, szorítóan rituális dráma. Hogy nem tüneti, hanem lényegi. Ezoterikusan, zeneileg tehát mindenképpen az. Egy egyetemes világterhet cipel, amelyről a terhet a humor sem veti le. Kozmikus dráma, kozmikus esemény. S ennek megpillantása, ennek a befelé omlásnak a veszélye volt az az – első – felismerés, amely váratlanul és számomra sajnálatosan, az eredetitől eltérő, részben más, egy kötöttebben megkomponált, a táncosokat megnyugtatóbban szolgáló, európai értelemben relatíve hagyományosabb zenei módszereket és dramaturgiát parancsolt. Éppen a majdani előadások belső stabilitása érdekében. Hiszen a másik, még keményebben gyakorlati és még döntőbb momentum annak fokozatos és kényszerű belátása volt, hogy az eredeti idea tiszta kivitelezéséhez nincsen sem idő, sem lehetőség. Hogy a mozgás és a zene lépésről lépésre, tisztán gyakorlatilag, szinte egyszerre építkező, spontaneitásból fogant közös megépítéséhez, a legtermészetesebb és legkonzekvensőbb munkamódszerhez – az előadásokon mint színházi ceremóniákon vagy rítusokon is működő szinkronicitás tökéletes fölkészítéséhez – teljes és közös elvonultság kellene, s nem kétezer kilométer távolság a franciaországi Brestben dolgozó színészek és a magyar muzsikuskok között. Mindehhez pedig sok idő és terem, a teremhez és az időhöz pedig pénz, sok pénz lenne szükséges. Pénz pedig nincsen.

Természetes volt tehát, hogy így – minden csodálatom mellett – mind a zenészeket, mind pedig a táncosokat potenciálisan „felkészületleneknek” kellett tartanom egy ilyen gyökeres megoldásra, annál is inkább, mivel egy ilyen, tradicionális színházi mértékkel mérve is *teljes* embert kívánó színészi és muzsikusi feladat – be kellett látnom – a kellő munkalehetőség és mennyiség híján, súlyos személyes kudarcokhoz vezetett volna. A szófukar Nagy József ezt maga is így látta. Későbbi beszélgetéseink



Nagy József és Szabados György
A kormányzó halála egyik jelenetében, 1989
 (forrás: györgy-szabados.com)

egyikén kiderült, hogy ő is csak a szinte szavak nélküli művészi egyetértésben, munkában és fölkészültségben hisz. Ahhoz, hogy a dolgok ebben a teljes (és nem totális!) színházban az elképzeléseknek megfelelően, nehézkedés és áttételesség nélkül történjenek, hogy ez a színház tisztán a maga ideája szerint működjön, ahhoz nem a szavakon keresztül vezet az út. Már nem a beszéden, az exhibicionista eszmélkedésen és vitán. Hanem az absztrakt megközelítéseket nélkülözni tudó, teljes és kiművelt készenlétben, ahol szavak nélküli egységben artisztikusan „rögvest” megjelenik és hat a dolgok megidézett szelleme. Ahol éppen ezért nincsen rés a hatás érzékletességei között. S én teljesen egyetértettem ebben vele. Ennek dimenziója a spontaneitás, az alkotó improvizativitás, a spontaneitás gondosan megtisztított kehelyállapota, amely művelet azonban rendkívüli egyéni és közös belső és külső munkát, valóban egy *életformát* jelent. Mert ebben, elvetélt hiteken és felsőbbrendű dekadencián túl, a megemelődő, átlényegülő és megszentelődő teljes televény terem új ornamentikát. S a színház élete ma – úgy vélem – erre tart, ez a jövője, ez van soron. Még ha ebben az esetben ez teljességgel nem is valósulhatott meg.

* * *

A feloldozó megoldás így köztes lett; kétarcú, „duplafedelű”, de nem önfeladó, hanem csak kompromisszumos. Miként a jelenetek sora is, alig észrevehetően, s nyilván hasonló okokból. Végül is mindnyájan a korunkba ágyazottak vagyunk. És ez a kor átmeneti kor. Egy átmenet kora.

A zenei anyagot határozottabban kellett kompozícióba fogni. A koncepció, a történés belekerült a zenei szerkesztés egy könnyen nyitogatható láncolatába, amely követni igyekeztén a drámai színtér mindenkori (álom, műtét, ünnep, mulatság, kert, harc, mágia stb.) közegeit, nemcsak a jelenetek által volt fordulatatosan megnyíló (vagyis olykor szabadabban improvizatív) vagy éppen rigorózan zárt, megszabó és megszábotott.

Hiszen e közegekben az erők mindig máshonnan, másfelől, hol kívülről, hol belülről, hol egyetemes erővel, hol hulló szétesettségben, olykor egyenesen az időtlenség erkölcsi köreiből hatottak. A zene hangulati tengelyébe rejtett ún. tritonus-állás (hangköz) is könnyen nyithatóvá tette, félig-meddig nyitva hagyta a rendkívüli rögtönzőképességű zenészek által játszott zenei szövetet. Képviselvén egyben – szándékom szerint – azt a sematikus, érzéketlen, a magyarban szimbolikusan és csodálatos telitalálattal „kapá”-nak nevezett silány emberi minőséget, amelynek figurális megfelelője maga a Kormányzó; a teljhatalmú buta, a folytonosan gyanakvó és stabilan intoleráns tökéletlenség, a négyszögesített kör. Az istentelenség és az önzés koncentratisszimusza, aki és ami körül befelé forog az ítékezés, a szent televény hanyagul zsúfolt, mégis elemi erők egymásnak feszülésében örvénylő, megsemmisítő drámája.

Így alakult ki, teremtdőött meg végül is az az ellentétekben mozgó és élő gyakorlat, amelyben hol a zene csontozta meg a mozgást, hol a mozgás feszítette ki a zenei hangzatokat, amit így mindenkor az előadás „karmesterének” kellett kézben tartania. S ami végül is ennek a darabnak a hullámmozgás-jellegzetessége lett. Hiszen a JEL Színház következője – a Comedia Tempio – e tekintetben már csak egy nagyon szép akusztikus függönyzetet, atmoszférikus kísérőzenét használ.

Ez a tritonus-atmoszféra aztán – közel sem bánom, inkább nyereségnek s a darab valamiféle csendes erkölcsi dicsőségének tartom – mindenkiben valamiféle rejtőzködő gyűlöletet keltett, olyan mind erősebben jelentkező, kivetülő dühöt és önmarcangolást, amely egy valódi ördögűzéssel ért fel, s ami szinte minden szereplőt, színészt, zenészt, akaratot egyaránt egy megtisztító s egyben önhitet erősítő nyughatatlanságba vont. Nem hittem volna, s egy ilyen mélyből építkező munka nélkül valószínűleg nehezen is láttam volna be azt, hogy a negatív erők milyen indirekt katartikus hatással rendelkeznek, hogy igaza van annak a fundamentális keleti gondolatnak, amely nem választ ketté semmit végérvényesen, amely nem dobja ki az ablakon, amit nem az ő hatalma kidobni. Hanem integrálisan és uralóan viszonyul hozzá, hiszen erkölcsisége adott; élő és veleszületett. Mindamellet a Gonoszt le kell győzni. S *A kormányzó halála* alkotása³ során megélt, újraértelmezett és helyreállított mozgás-zene problematika, és ezen keresztül, ennek révén a Színház dimenziójának, képviseleti szerepének és e szerep hitelességének a problematikája nyilvánvalóvá tette és ismét megerősítette bennem azt, hogy a művészet ma is és örökkön örökké nem más, mint rendelkezés az erők felett. Mely erők azonban egyetlen helyről valóak, eredendően egységesek. S az erők művészi felidézése és uralma ezért fölöttébb magasztos pozíció, erkölcsi kritérium és tartomány. A megkülönböztetés pedig mindig másodlagos.

³ *A kormányzó halála* című táncopera bemutatója 1989-ben volt Orleans-ban. (ko-reográfus-rendező: Nagy József / Jozef Nadj; zeneszerző: Szabados György; librettó: Kodolányi Gyula)

A Színház birodalma, a megjelenítés hatalma s ezen belül is a mozgás és a zene, mint minden, ami élő, ami él, hasonlóképpen oszthatatlan, eredendően egybefüggő erőfoglat. A hang, a zene nem csupán a mozdulat, a mozgás illúziója, bár az is. S a mozgás, a mozdulat is többet sejtet cselekvő önmagánál – mögöttes, holdas, néma és egyetemes zenét.

* * *

Az új semmi más, mint visszatérés a kezdetekhez. Mert visszatérni nem a Múlt-hoz kell, ahhoz nem szabad s nem is lehet. Az eredet, a kezdetek beavatása, közvetlensége és telje, az erők szétválatlan egységes köre az, ami terem és ami terem.

A JEL Színházzal való együttműködés ehhez a Kezdethez való termékeny és megújító visszatéréshez adott mindnyájunk számára talán soha vissza nem térő alkalmat. S ez az alkalom betöltött, ez a munka nyomot hagyott. Magam úgy könyvelem el, hogy a Kormányzót nagy erőfeszítésekkel, a táncos-konspirációs vadásztaktusba valamennyien szinte beleremegve – megöltük. A nagy buta, a kicsinyes szuperönző, a rettegő tolvaj fafej, a mindenre alkalmatlan és nyalakodásokon megistenülő világkekec – mágikusan immár halott. A dolog „lényege” eldőlt. Most már csak nap mint nap, araszolva és visszavonhatatlanul fel kell venni és meg kell tartani a szent erők eredeti hatalmát.

1991

György Szabados: Notes to *A kormányzó halála* (*The Governor's Death*)

In this writing, composer György Szabados (1939–2011) approaches the total artistic function of theatre from his own creative activity, the art of music, which he considers to be universal. Exploring the “laws of nature” shared by the specific artistic disciplines, he draws attention to the oriental roots of Hungarian theatrical tradition and the significance of “coordination in dramaturgy”. He recalls his



Bicskei Zoltán tusrajza Szabados Györgyről, 1980
(forrás: györgy-szabados.com)

fruitful collaboration as composer with József Nagy / Jozef Nadj, the director of JEL Theatre, and poet Gyula Kodolányi in the creation of the dance opera *A kormányzó halála* (*The Governor's Death*), which premiered in Orleans in 1989. The essay is published apropos of the concert titled “Tengri” by singer Éva Kanalas at MITEM, which was also the introduction of the record of her 1997 joint concert with the Master who died ten years ago.



mitem 2021



„Szócs Gézának valóban volt látnoki képessége”

Sardar Tagirovsky a Szcenárium szerkesztői kérdezték

Az idei VII. MITEM-en az egyik legnagyobb közönségsikert a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának előadása, a 2019. október 4-én bemutatott *Rasziputyin* aratta. A Szócs Géza kamaradarabjából készült, apokaliptikus vízióvá tágított, különleges formanyelven megszólaló darabot Sardar Tagirovsky állította színpadra, aki a Nemzeti Színházban már korábban bemutatkozott rendezőként: 2016-ban A. P. Csehov *A 6-os számú kórterem* c. novellája alapján készített előadást; 2017-ben Beaumarchais műve alapján hozta létre a *Figaro házassága avagy egy Őrült nap emléke* című produkciót.

– A *Rasziputyin* küldetésének szatmárnémeti bemutatója kapcsán a Szcenárium 2020. februári számában jelentettük meg azt az összeállítást, amelyben Elek György a dráma írójával, Szócs Gézával, az előadás főszereplőjével, Rappert-Vencz Gáborral és veled mint rendezővel készített interjút. Te ebben az interjúban – *Rasziputyin* 21. századi „tanítványaként” – egy harmadik világháborúval fenyegető globális konfliktushelyzetet jósoltál meg. S mi más volna a pandémia, mint a világméretű váltás elkerülhetetlenségére figyelmeztető jel, mely már az ember fizikumát veszi célba? Jól érzékeljük-e, hogy *Rasziputyin* alakjához egyre személyesebbé vált a viszonyod? Hogy ez az alak immár nemcsak a szerző, hanem a rendező tudattartalmának, küldetés-tudatának a kivetülése?

Engem mindenképpen formált maga az anyag. Természetesen a darab megismerése előtt már voltak nekem is hasonló gondolataim, és amikor elolvastam Szócs Géza drámáját, tovább mélyültek bennem a korábban is érzékelt problémák. Azt gondolom, egyre nyilvánvalóbb, hogy egy harmadik világháborús helyzet van kibontakozóban, aminek ugyanúgy része a külpolitika, a világszerte zajló riasztó események sorozata, mint a világjárvány. Nem akarok összeesküvés-elméletekbe bocsátkozni, de azt gondolom, hogy egy összefüggő láncolatnak vagyunk

a részesei. Hogy ez pontosan hova vezet, nem tudom, de az biztos, hogy a következő évtized elképesztő lesz, felül fogja múlni még a legmerészebb vízióinkat is. A Nemzetiben 2017-ben rendezett előadásom, a *Figaro házassága*, ami eléggé megosztotta a színházi szakmát, véleményem szerint már sok mindent megelőlegezett a várható fejleményekből. Azt a fajta hideg világot vetítette előre, amelyet most élünk. Van abban is valami különös, hogy újra itt, a Nemzeti büféjében beszélgetünk erről a *Raszputyin* kapcsán. A *Figaró*ban is érintettem már ezt a témát, csak ott egy másfajta anyagon keresztül próbáltam megközelíteni. Éppen ezekben a napokban foglalkozik a sajtó Mark Zuckerbergnek, a Facebook alapítójának új globális rendszerével, a Metaverzummal, ami ijesztően hasonlít a *Figaro*-konceptiónkra. A járvány mint globális konfliktus lehetőségét mi pár hónappal a kitörése előtt, a *Raszputyin*-próbákön számításba vettük. Viszont a most beharangozott történelmi léptékű digitális korszakváltóval már fél évtizeddel ez előtt számoltunk a színházi munkánk során. A Metaverzum Zuckerberg szerint ebben az évtizedben fogja gyökeresen megváltoztatni az életünket. Meggyőződésem, hogy ma mást jelentene a Nemzetiben öt éve rendezett *Figaro*. A *Raszputyin* pedig azért lett fontos, mert összegezte, több aspektusból közelítette meg azokat a vívódásainkat, amelyekkel erre az új, rejtett hidegháborús helyzetre reflektálunk. Nem akarok vészmadár lenni, de tényleg egy nagyon kemény évtized elé nézünk, sőt már benne is vagyunk. Másfajta jelentősége lesz a színháznak is. Szőcs Géza-nak valóban volt látnoki képessége.

– Nem véletlenül fordította le a *Raszputyint* már a sokadik nyelvre. Ezt a drámáját mint utolsó üzenetét, testamentumát az egész világ figyelmébe ajánlotta.

Pontosan. A drámában *Raszputyin* azért „könyörög”, hogy csak a következő évszázadot ne kelljen látnia. Tragikus, hogy Szőcs Géza már nem láthatja ennek az évszázadnak a mostani és elkövetkező szakaszát – legalábbis nem azzal a szemmel, ami a fizikai valóságot mutatja. És azt sem tudjuk, mi vajon fogjuk-e látni, hogy mi fog velünk történni valójában. Már a bemutató előtt megvolt a terv, hogy kiadják ezt a drámát egy nagy kötetben a fordításokkal együtt. Szőcs Géza szerette volna, hogy minél több helyre eljusson. Olyasmit is éreztem a drá-



Beaumarchais színműve nyomán,
Sényi Fanni: *Figaro házassága* avagy egy őrült nap emléke, Nemzeti Színház, 2017,
r: Sardar Tagirovsky (fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemezetiszhaz.hu)



Szőcs Géza (1953–2020)

ma szövegéből, hogy itt főleg a magyarság problémájával, de más népekével is foglalkozott. Az előadásban a gulágon és a náci lágerben elpusztult áldozatokat felemlegetve nagyon izgalmasan lehet kommunikálni arról a vágyunkról, ami egy lehetséges vagy lehetetlen világbéke iránt időről időre feltámad bennünk. Főleg a mostani válságos helyzetben nagyon aktuális ez. Engem mint rendezőt az érdekelt, hogyan tudjuk a végén úgy megcsavarni ezt a mai helyzetünkre rimelő történelmi szituációt, hogy egyfajta túlélő mutatóványként, győzelemmel felérő színházi eseményként mutassuk be európai bukásunkat. Nem az a lényeg ugyanis, hogy sajnálkozzunk, hanem hogy megértsük ennek a ma már világméretű válságnak tekinthető helyzetnek a kiélezettségét. Hogy Gavriló az egyik oldalon állók számára hős, akinek szobrot állítanak, a másik oldalról nézvést pedig háborús bűnös. Az egész világ olyan ma már, hogy nem lehet megragadni az igazságot. Egy-két évtizede még volt erre esély, de ma már nincs. Az emberi nem soron levő tragédiája, hogy rengetegféle igazság gyűlik össze, és egyik sem valós. Talán ez az a falanszteri valóság, amelyről Madách írt, de az is lehet, hogy túlmutat rajta. Megtörténhet, hogy számunkra végül már tényleg csak annyi marad, hogy fókára vadásszunk, akár Madách Ádámjai.

– Két tételt hozhatunk ide, az egyik Adornóé, hogy a második világháború után már nem lehet verset írni. A másik a rendszerváltás után forgott közzsájon, hogy az emberiség – úgymond – nevetve búcsúzik a múltjától. Ezek mögött ott van egy világvége – világ kezdete tudat is. Jól gondoljuk-e, hogy amikor világbékérről beszélsz, valamiféle megnyugvásra vagy egy új nézőpontra gondolsz, amire a te generációd vagy talán az egész emberiség vágyik?

Engem nem a megvalósult idea érdekel, mert az ideák valójában soha nem valósulhatnak meg, és ettől emberi ez az egész helyzet. De a vágy az nagyon erős bennünk ez iránt a világbéke iránt. Valahogy azt érzem, hogy a szavak mögöttesére is nyitottan egyre nagyobb együttérzést kellene tanúsítanunk egymás iránt. Mindegy, milyen valláson keresztül, de nagyon fontos visszatérnünk a hithez, ha ezt egyáltalán vallásos keretben megtehetjük még. Ha őszintén meg tudjuk tenni, és közben a mai világot is képesek vagyunk értelmezni, ez hozzásegíthet minket ahhoz, hogy túllássunk a mai logikán, felismerve, hogy az egy adott társadalmi rendszerhez tartozik, azt működteti. Ennél a számunkra közvetlenül adott logikánál a világban sokkal szélesebb látókörű logikák is léteznek. Nemrég Kazanyban jártam, Tatárföldön, nagyon máshogy léteznek ott az emberek, mint itt, Erdélyben vagy a Vajdaságban. Talán azért is fontos, hogy ennyiféle népről beszélünk az előadáson keresztül, mert – banális dolgot mondok – lépten nyomon azzal szembesülünk, hogy mintha semmit sem tanultunk volna egymástól. Megtanulunk mindnyájan angolul, és képesek vagyunk megszervezni egy ilyen nemzetközi fesztivált, mint a MITEM, de nem szabad megfélekezni arról a nagyobb küldetésünkről, hogy egymás előadásán keresztül valóban megértsük, átérezzük a tőlünk különböző léttapasztalatok érvényességét.

– Ebben az októberi lapszámunkban jelenik meg Végh Attila esszéje is, amelyben ez a bekezdés olvasható: „Hogy melyik vélekedésnek van igaza, az nyitott kérdés. Az egyik azt mondja: lehetetlen, hogy vége legyen a világnak. A másik azt mondja: lehet, hogy itt a vége. Mi pedig, akik ebbe az esszébe belekeveredtünk, itt hajózzunk most, a lehetetlen és lehetséges között megnyílt út elején. Szkülilla és Khariübdisz. Ha nincs a világnak vége, nincs miről beszélni. Ha vége van, nem érdemes. Mi történjen hát? Hiszen hajózni muszáj.” – Mi a véleményed erről a dilemmáról?

Assisi Szent Ferenc ezt mondja: először csináld azt, ami szükséges, aztán csináld azt, ami lehetséges, és máris azt fogod csinálni, ami lehetetlen. Még egy híres gondolkodót idéznék. Hamvas Béla hivatkozik sokszor arra, hogy a mai ember nem analógiásan gondolkodik, hanem ellentétpárokban¹. Az egyik azt mondja, hogy itt a vég, a másik meg azt, hogy itt a kezdet. Talán nem is az a lényeges, hogy a valóság melyik aspektusa ölt formát az elkövetkező évtizedekben, hanem az, hogy a valóság érzékelése rossz értelemben irodalmi alapúvá vált. Ez azt jelenti, hogy a szavakon lovagolunk. Azt, hogy miként éljük meg a születést vagy a halált, ugyanakkor nem tudjuk szavakkal kifejezni. Egyikünknek sincs közvetlen hozzáférése a megfoghatatlanhoz, de megpróbáljuk körülírni. Minden lépésünkkel ezt tesszük nap mint nap, ezt a két dimenziót próbáljuk meg körüljárni.

– A közönségtalálkozón rajtad is számon kérte egy néző, hogy a színpadon elhangzottakon túl miért bombázod a közönséget még vetített szöveges információkkal is. Mi volt ezzel a szándékod?

Igazából ezek az információk nem önmagukban fontosak, hanem az adott közönségből kiváltott reakciókkal együtt. Magyarországon például az emberek nagyon szeretnek értelmezni, ami lehet jó és rossz is. Engem ebben az is érdekel, hogy ezt a tudálékos ego-blokkot blokkoljam, azáltal is, hogy több infót szórok a nézőkre. És érdekes, hogy a laikusok fogékonyabban erre a sokértelműségre. Azt tapasztalom, hogy inkább a színházi emberek akadnak fenn ezen, nem tudtak vele mit kezdeni. A tradíciót is belevonva, Németországban ez talán nem lenne ma kérdés. De ott az elidegenítés technikájának szülőatyja, Bertold Brecht tett is róla, hogy így legyen, mi pedig nem felejtettük el ezt a gesztust. Feliratok formájában gondoskodtunk



Szőcs Géza: *Rasputyin*, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat, 2019, r: Sardar Tagirovsky (fotó: Schumi Csaba, forrás: nemzetiszinhas.hu)

¹ Lásd ehhez: Hamvas Béla: Az analógia. In: *Uő: Scientia Sacra*, Magvető, Budapest, 377–460.

arról, hogy ha csak egy-egy pillanatra, de kizökkenjünk, ne higgyük el teljes egészében a színházi illúziót. A hit része a kétkedés. A kétkedés része a hit.

– Szőcs Géza is telerakta lábjegyzetekkel a drámát, ami nagyon sokat segít a megértésben, s ezáltal jobban lehet magára a játékra, a színpadon elhangzó szövegekre figyelni.

Szatmáron hálásak is a nézők ezért. Itt most Budapesten valamiféle nagyobb elvárás érvényesült. Szatmáron az emberek talán még közelebb vannak a természethez, s a különböző népekkel való együttéléshez is hozzá vannak szokva. Ők nem beszélnek arról, hogy milyen jó lenne elfogadni egymást, hanem élük, napi szinten gyakorolják ezt. Magyarok, románok, cigányok élnek egymás mellett, és az együttélés mikéntje nem kérdésként merül fel, hanem napi gyakorlatként. Ez a kollektív tudat a darab nézőire is kisugárzik. Itt pedig annyiféle tudat keveredik, hogy csalóka a helyzet, mint Európában máshol is. Nagyobb a keveredés, több az ellentétes vélemény és jóval nehezebb közös nevezőre jutni.

– Immár benne vagyunk a 21. század harmadik évtizedében. Meglátásod szerint vannak-e olyan új törekvések korunk színházművészetében, melyek immár nem „tűkör által homályosan”, hanem színről-színre kívánják megidézni korunk apokaliptikus jelenségeit? Olyan látnokok, akik – mint e darabban Raszputyin – nem a katasztrófa, hanem a katasztróphé szószólóiként lépnek fel?² Elsősorban a generációdra és a nálad is fiatalabb alkotók újító, avagy reformáló törekvéseire gondolunk.

A kortársaim és a nálam fiatalabbak érzésem szerint nagyon vágynak az eszményire a maguk alkotói tevékenységét illetően. Ez az elérhetetlen vágy egyszerre



Paolo Antonio Simioni

szól az egyéni és a kollektív magányosságunkról. Ami természetesen keveredik kinek-kinek a hiúságával, amit jó esetben le tudunk vetkőzni. Ami a konkrét személyeket illeti, az egyik fontos kortársam Paolo Antonio Simioni, akitől színészként nagyon sokat tanultam: a Sztanyiszlavszkij-Strasberg módszert tanította. Őrajta azt érzem, hogy nagyon a szívén viseli európai sorsunkat. Nem véletlen, hogy ő rendezte meg másodszor Olaszországban a *Raszputyin* küldetését. Benne érzésem szerint van egyfajta kiábrándultság a színházból, ami mögött szintén ott munkál az eszménykeresés

² Kemény Katalin figyelmeztet rá, hogy a görögben a katasztróphé 'megfordulás'-t jelentett eredetileg, „pontosabban a drámában azt a fordulópontot, ahol a bonyodalom szálai kibontakozni kezdenek (...). Azonban az újkori európai nyelvekből törlődött ez a jelentés, s félő, hogy vele a cselekvő jelenlét, a »megfordulás« tudatos drámai aktusának az alternatívája is”. Így folyamatosan fennáll a veszély, hogy „[a]hol az élet zavarai, kötéseibogai áttekinthetőek lennének, ahol a való felé fordulhatnánk és valóságossá válhatnánk, ott lezuhanunk”. Vö. Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a saját neveit* (Széljegyzetek Hamvas Béla Karneváljához). Akadémiai, Bp. 1990. 41.

is. Úgy keresi az eszményi színházat, hogy próbál leszámolni a hagyományos színházi formákkal. Én nem ezt gyakorlom, de úgy érzem, hogy nagyon hasznos az ő kutató munkája. Talán hasznosabb is, mint az enyém. Nagy Botond, aki Marosvásárhelyen az osztálytársam volt, a mikrovilágot próbálja makro-univerzummá kitágítani, amiben szerintem ugyancsak van egyfajta eszménykeresés és a mindenkorri nézőnek szóló segélykiáltás. Ezt érzem Nagy Péter István esetében is: kifejezésre juttatja a vágyat, ami arra irányul, hogy összekapcsolódjunk, miközben ráébredt arra a hidegségre, ami körülvesz minket. Nagyon fontosnak tartom az ő keresését is. Ugyanezt gondolom Botos Bálintról, aki szerintem bátrabban keres, mint én. Néha még irigylem is ezeket a teljesítményeket, figyelem, mit tudok tőlük tanulni, ellesni. Pepe (Nagy Péter István) a fizikai színház révén olyan támpontokat ad a színészeknek, amikből aztán fel lehet építeni egy világot. Én – velük ellentétben – hajlamos vagyok olyannyira tisztelni a szerzőt, hogy az már nem biztos, hogy mindig jó. Sokukat nem említem most meg, de vannak még páran, akik ma szerintem izgalmasak és rendkívül fontosak. A fiatal női rendezők közül is példaul.

– A szerző iránti tiszteleted erre az előadásodra is igaz. A már említett interjúban azt mondd, hogy ez egy „monumentális történelmi tabló”. S tegyük ehhez hozzá azt is, hogy teljes körű, összművészeti a szemléleted. Míg másoknál sokszor azt lehet tapasztalni, hogy csupán egy-egy aspektust, motívumot ragadnak ki a művekből, így azokat esetenként hatásosan ugyan, de nem egészében ragadják meg. Nagy Botond például a MITEM-en látott Ibsen-rendezésében, a Nórában korunk digitális technikájával, túlhangosított audio-vizuális effektjeivel bombázza a közönséget. Láthatóan a forma felől jön, s az újítási kényszer mintha akadályozná a darab mélyebb értelmezését. Te nem ezt az utat követed.

Engem az érdekel a színházban is, hogy az emberekben eleve meglévő csíra erőre kapjon, nem is mindig a magunk szándékának, hanem az előadás közvetlen vagy közvetett hatásának köszönhetően. A színészekkel mindig azt próbáljuk megfejteni, mi lehet annak a színháznak az értelme, amit abban a pillanatban közösen keresünk és találhatunk meg. Ennek egyik előfeltétele, hogy ne vegyük magunkat túlságosan komolyan. Vagy ha mégis, merjük kinevetni magunkat. Ezért tettük be az előadás végén ezt a Nietzsche-idézetet is: „Soha példának senkit se vettem, / magam házában óv a magány / és minden mestert kinevettem, / ki nem nevetett önmagán.” Nekem ez azért is izgalmas, mert Szőcs Géza emelte be a drámába Nietzschét, én csak őt követve hozakodtam elő ezzel az idézettel mintegy lezárásként. Ugyanolyan kétértelmű ez is, mint elhíresült aforizmája, az „Isten halott” – amivel pontosan Isten létező voltára világított rá. Raszputyin és Nietzsche ebben a pillanatban ugyanarról beszél, arról, hogy valójában egyszerre létezik a fekete és a fehér – s engem nagyon sok tanítás is efelé vezet. Az érdekel a színészi játékban, az alkotói csapat működésében, hogy szabadon játszunk, ne úgy, hogy bármit is teljesítenünk kelljen. Mert véleményem szerint a teljesítési kényszer vezet a katasztrófához. Nagyobb a szabadságunk, ha alkotás közben folyamatosan rálátunk önnön teljesítő képességünkre. E da-

rab esetében ez úgy történik, hogy Gábor [Rappert Vencz Gábor] tudja, hogy el kell játszania Raszputyint; Raszputyin tudja, hogy teljesítenie kell a feladatot, az arkangyal tudja, hogy determinálttá kell tennie Raszputyint és Gábort, Szőcs Gézát és engem. És mindannyian tudjuk, hogy egymásra vagyunk utalva, a saját feladatainkkal együtt. De vajon merjük-e eközben gyakorolni a legbanálisabb dolgot, hogy ezt az egészet szeretve, játszva tudjuk véghezvinni? Számomra mint rendező számára a katasztrophé azt a fordulópontot jelenti, amikor fel tudjuk fogni, hogy játszunk. Az angolban az *act* főnév és az *acting* ige a cselekvő emberre vonatkozik, ebből származik az *actor*. Mennyire érdekes, hogy a színészt, ezt a homo ludenst megnevezve rögtön valaki olyanról beszélünk, akinek van egy vektora, egy tudatos irányulása arra, hogy tegyen valamit.

– Ebből adódóan a katasztrófa veszélyhelyzete nem külső determinizmusként jelenik meg, hanem olyasvalamiként, ami kiváltja az emberből, hogy a maga „cselekvő jelenlétével”, „tudatos drámai aktusával” közbelépjen s a való felé fordulhasson – ahogyan erre az alternatívára kemény Katalin rávilágít.



A. P. Csehov: *Живнѣя*, a Soltis Lajos Színház és a Szentendrei Teátrum produkciója, 2021, r: Sardar Tagirovsky (forrás: fidelio.hu)

Pontosan. Az ember tragédiájában sem az a megfejtés, hogyan lehet „megúszni” egy-egy színt, egy-egy világkorszakot, hanem az, hogy színről színre felfogjuk: nem lehet megúszni, s mi mégis reménnyel vagyunk képesek végignézni a szenvedést. Tehetetlen vagyok, mert látom, hogy mi magunk okozzuk e szenvedést, de ebben a tehetetlenségemben van lehetőségem meghallani egy zenét. Úgy szoktam ezt megfogalmazni, hogy ami a leheltség a lehetetlennel összeköti, az a tehetetlenség. Ami például a *Három*

nővér esetében egy önpusztító üzemmód, de aki igazán belelát, az nemcsak ezt látja meg ebben a darabban, hanem a festői szépséget is. A Csehov-drámákon keresztül egy esztétikára érzékeny korszaktól köszönünk el. Ez ahhoz hasonló, mint amikor Chaplin *Nagyvárosi fények* című filmjében megjelenik a vak virágárus-lány. Semmi haszna sincs a társadalom szempontjából, mégis együtt tudunk érezni vele. Engem éppen ez a vékony pengeél-helyzet izgat, hiszen tehetetlenek vagyunk mindannyian, katasztrofális helyzetben vagyunk, viszont nem mindegy, tudjuk-e ezt egy kicsit más nézőpontból szemlélni, és a fájdalom túl tudunk-e nevetni ezen az egészen. Azt hiszem, ez érdekelt a drámákban is. Hiszen tudjuk, hogy egy jó drámában mindenkinek igaza van; viszont egy idő után eljutunk oda, hogy amikor már meghallottuk mindenki igazságát, de értelmeznünk nem sikerült, valahogy eljutunk a zenéig. Végso soron engem ez az értelmezésen túli zene

érdekelt ebben az előadásban is. Az volt a célunk, hogy egy idő után feladjuk a tudatosságunkat s a tehetetlenség és a lehetetlenség belátásán keresztül eljussunk a zenéig.

– Csehov azért is jó példa, mert darabjainak melankolikus hangvétele által ő az élet esszenciáját nyújtja, amire a mai ember rendkívüli módon vágyik.

Igen, nekem is ezért nagyon fontos a zene. Ebben a kaotikus világban látom, hogy nagyon sokan, főleg a fiatalok, mennek az utcán, és hallgatják a zenét. Vágyakoznak. Ott ülnek a Másák és az Andrejek közöttünk. Azt hiszem, hogy a színháznak nagyon fontos feladata és lehetősége, hogy összehozza a különböző műfajokat, eljuttatva a nézőket a tág értelemben vett zeneiségig. Mert annak is van egyfajta zeneisége, ha látunk egy képet, ahol például egy prózában beszélő színész találkozik egy óriásbábbal vagy egy marionett-bábbal. Ha költői logikával belátatják, hogy ez miért történik meg, akkor nem azon kezdek el gondolkozni, hogy ez formailag jó színház-e vagy sem, hanem jobban rálátok az életre, mintha egy élethől merített jelenetet látok. Az életszerűség érzetét csak mesterségesen tudjuk kiváltani, ahogy a természetességet is csak így lehet előidézni. Ez egy paradoxon.

– Hasonlóan igaz ez az angol „acting” esetében is, amelyben a játék és a cselekvés találkozik.

Nagyon érdekes, hogy Erdélyben határozottan érzik, hogy ez játék, amit nem kell „komolyan venni”. Vagy inkább azt, hogy mennyire kell komolyan venni. Amikor Budapesten dolgozom, sokszor azt érzem, annyira össze van zavarodva az elme, hogy mindenki a szavakon lovagol. S addig lovagolnak a szavakon, hogy eltűnik a játékkedv. Általánosítok, de egy ilyen tendenciát érzékelek sok helyen Magyarországon. Persze azért kell a tudatosság is. Ez a Brooktól származó idézet egy számomra nagyon fontos kérdést jár körül:

„Mindenáron meg akartunk szabadulni az intellektuális nagyképűségtől, hogy sikerüljön minden hangot úgy kezelni, mint egy csipetnyi nem-tudást, amit érezni, érzékelni, hallani és ízlelgetni kell. Meg kell érteni, de elemezni nem szabad. Akik azon törték a fejüket, hogy mit is csinálunk valójában, azonnal gyanakvásuknak adtak hangot, mondván, mi megpróbáljuk tagadni a nyelvet, az értelmet, az emberi szellemet. Célunk soha nem ez volt, egyszerűen megpróbáltuk egy területre összpontosítani a figyelmünket, a többi terület kizárásával. Tudtuk, hogy végül vissza kell majd térnünk a szavakhoz, a gondolati értelmezéshez, de új módon, egy másképpen előkészített talajon.”

És a vadász esélyéről szólva ugyanerről beszél Pilinszky is, amikor azt mondja, hogy ha nem a fő eret támogatom, hanem a mellék ereket, akkor kezd el működni az egész. Magyarországon nagyon sokszor érzem, hogy nem megy könnyen az erdélyiektől, a vajdaságiaktól, különböző népektől való tanulás. Ezért is tartom fontosnak a MITEM-et, mert hozzásegít ahhoz, hogy lássuk, kik is, mik is vagyunk, s hogy a különböző népek hogyan léteznek körülöttünk.

– A közönségtalálkozón szóba került, hogy a Raszputyin próbafolyamatát egy olasz szakember workshopja is megelőzte. Az említett interjúban pedig arról a ter-

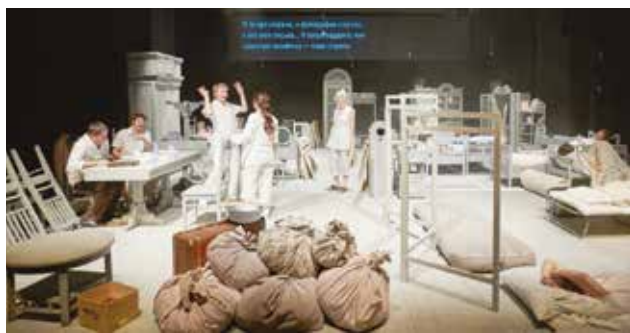
vedről beszéltél, hogy egy nemzetközi művészeti bázist szeretnél létrehozni, egy újfajta iskolát a világ minden tájáról érkező mesterekkel és tanítványokkal. Miért tartod szükségesnek, hogy a hazai művészképzés és az előadások létrejöttét megelőző műhelymunka túllépjen a hagyományos kereteken?

Az említett workshopon Alessia Pellegrino volt itt. Ez a színésznő nagyon jól alkalmazza azt a módszert, melyet Paolo Simionitól tanult, s ami lényegében a már említett Sztanyiszlavszkij-Strasberg módszer egy bizonyos irányban való kitágításáról nevezetes. Vele tartottunk egy háromnapos felkészülést a színészekkel, ami megelőzte a próbafolyamatot. Úgy éreztem, bizonyos színészek esetében nagyon fontos volt ez a találkozás. Úgy gondoltam, nem biztos, hogy minden csatornát ki tudok nyitni a színészeknél, és azt reméltem, neki jobb eszközei vannak erre. Így gondolkodom a Flowchestra nevű nemzetközi bázisról is, amit a COVID söpört el, bár feltehetően nem végleg. Szeretném folytatni, s ennek érdekében felvettem a kapcsolatot Matei Vişniec-kel is, akivel Franciaországban találkoztam két évvel ezelőtt, és aki megígérte, hogy elméleti előadást is fog majd tartani. Paolóval is beszéltem a terveimről, Oleg Zsukovszkijjal is. Aki a 2015-ös MITEM-en tartott mesterkurzust, Alekszej Levinszkij is támogatta ennek a bázisnak a létrejöttét. Az a lényeg, hogy nem egy tanárral indítanánk el ezt a több éves képzést, hanem amolyan „világkompatibilis” iskolát szeretnénk. Ahol ha valaki rájön arra, hogy melyik mesterre van szüksége, tudja azt választani. Ismerek olyan színészt, aki az egyik rendezőnél kinyílik, a másiknál nem, és fordítva. Azt szeretném, hogy a színész önmagának találjon olyan mestert, aki mellett fejlődni tud. Sokan vannak mesterek, és nem lehet azt mondani, hogy Purcărete jobb Vasziljev-nél, vagy Vasziljev jobb, mint Oleg Zsukovszkij. Teljesen másfélék. Nem szabad őket rangsorolni, hanem meg kell találni azt, aki abban a pillanatban nekünk segíthet. Olyan ez, mint a zene: rá kell jönni, hogy kinek milyen hangszer segíthet jobban a kibontakozásban. Vagy hogy kinek milyen művészeti ág segíthet jobban a képességeit felszínre hozni. Azt gondolom, Budapesten egy fontos nemzetközi bázist tudnánk teremteni, ahol a különböző iskolák találkozhatnak, és vérfrissítést jelenthetnének egymásnak, meg ennek a fővárosnak is, mely Kelet és Nyugat között fekszik. Ez a mozgalom ugyanolyan fontos lehetne, mint a MITEM. Olyanfajta dimenziót nyithatna meg, amitől pár év alatt az egekbe repülhetne ez az ország. Ez az álmom.

– Láttál-e mostanában olyan előadásokat a kortársaidtól, amelyek megleptek, elgondolkodtattak? Jövő tavasszal lesz a következő MITEM. Tudnál-e ajánlani egy-két olyan előadást, amelyet feltétlenül érdemes volna meghívunk erre a találkozóra? És ami már úgyszintén aktuális: a 2023-ban Magyarországon rendezendő Színházi Olimpiára?

A Red Torch nevű orosz társulattól tudnék ajánlani előadást, a *Három nővért*, ami úgy tudom, Arany Maszk-díjas előadás, és fantasztikus. Athénban láttam, ott egy gyárban adták elő. Jelnyelven beszélnek a szereplők a Ferapontot játszó színész kivételével, aki nem is érti a többieket. Ez nemcsak formai

szempontból érdekes, hanem azért is, mert a jelnyelv nagyon konkrét megfogalmazást igényel, és úgy tudom, hogy a színészek tényleg mind meg is tanulták ennek a használatát. Gyönyörű, ahogy a szereplők itt a gesztusaikkal még jobban megpróbálják elmagyarázni a belső gondolatláncolatot, ami egy nagyon magas hőfokot eredményez. Több tér van egymás mellett egyidejűleg, földszalagok választják el őket egymástól, és miközben az egyikben



A. P. Csehov: *Három nővér*, Akadémiai Állami Drámai Színház (Red Torch/Vörös fáklya), Novoszibirszk, 2015, r: Tyimofej Kuljabin (fotó: Viktor Dmitrijev, forrás: teart.by)

zajlanak az események, a másik térben is jelen vannak a szereplők. Térképszerűen látja az ember párhuzamosan ezeket a szobákat, bennük a pontosan kidolgozott párhuzamos történeteket, és miközben nézed, megszületik benned egy furcsa zene. Most utazom Kazanyba, ahol viszont azt látom, hogy a tatárok most kezdik megélni ugyanazt, amit annak idején Bocsárdi László társulata Gyergyóban és Sepsiszentgyörgyön, ahol egy pusztulófélben levő színházi hagyományt próbáltak életre kelteni és teljesen új utakra terelni. Most egyre újabb és újabb rendezőket hívnak meg. Nekem azért különös ez, mert Kazany a szülővárosom, és mert innen Budapestről érkezem oda rendezni, mint egy turista. Most ott is nagyon izgalmas előadások születnek. Nagyon érdekes az, ahogyan az ősi tatár kultúra keveredik a modern európai szemléletünkkel és az orosz költészettel. Vendég leszek otthon. Otthon leszek a vendégségben.

*Beszélgetőtársak: Pálfi Ágnes és Szász Zsolt
Lejegyezte: Ungvári Judit*

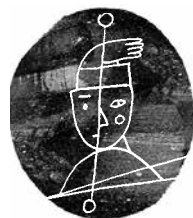
“Géza Szőcs Did Have A Visionary Ability”

Sardar Tagirovsky Asked by *Szcenárium* Editors

One of the greatest successes with the audience at this year’s MITEM has been *Rasputyin* by the György Harag Company of the North Theatre in Szatmárnémeti (Satu Mare). The piece, an adaptation of Géza Szőcs’ chamber play, expanded into an apocalyptic vision and related in a special formal language, was staged by Sardar Tagirovsky, who previously presented himself as a director at the National Theatre in Budapest: he created the productions *Ward No. 6* based on A. P. Chekhov’s short story in 2016 and *The Marriage of Figaro or a Memory of a Crazy Day*, based on the work of Beaumarchais, in 2017. *Szcenárium* editors Ágnes Pálfi and Zsolt Szász asked Sardar Tagirovsky about *Rasputyin*’s mission, his creative credo and plans, as well as the challenges of the second decade of the 21st century, the changing role of theatre and its transforming formal language.

Kortárs Pinokkió-mese

Tudósítás a *Misericordia* közönségtalálkozójáról



A MITEM-en látott költői szépségű előadás, a *Misericordia* több olasz színházi formáció – a Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa, Atto Unico / Compagnia Sud Costa occidentale, Teatro Biondo di Palermo – koprodukciójaként érkezett az idei találkozóra. A sérült, örökbefogadott fiú megrendítő történetének középpontjában az anyaság témája áll, amelyet a színpadon három prostituált jelenít meg: „Számomra ez a három nő Párka, három mitológiai lény, akik képesek csodát tenni a szeretet és a tűrőképesség segítségével” – nyilatkozta a rendező, Emma Dante. Az alkotókat az előadás után Rideg Zsófia, a Nemzeti Színház dramaturgia, Pintér Géza, a Teatro Tascabile di Bergamo korábbi „rezidense” és Lakó Zsigmond irodalomtörténész kérdezte.



PINTÉR GÉZA: Emma Dante elismert színházi író, rendező, filmrendező Olaszországban. 1967-ben született Palermóban, a 80-as évek színházi generációjának tagja. Színházrendezői tanulmányait a római Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio d’Amico intézményében folytatta. Tadeusz Kantor-nál is tanult*, asszisztensként dolgozott mellette. Kantor világa „színházi villámcsapásként” hatott rá. 1999-ben alapította meg a saját társulatát, amely a 2000-res évektől fogva sorra nyerte a díjakat, otthon és külföldön is egyre elismertebbé vált. Esetében nem egy hagyományos, állandó helyen működő társulatról van szó. E produkció létrehozásakor még a technikusok is több helyről érkeztek: Belgiumból, Torinóból; a producer római, két színész dél-olasz, szicíliai, egy pugliai, egy pedig római.



RIDEG ZSÓFIA: Úgy tudom, ez egy friss előadás, ami nemrég készült el, koprodukcióban a milánói Piccolo Teatróval, az ő együttesük pedig a Sud Costa Occidentale nevet viseli.

LAKÓ ZSIGMOND: A Piccolo Teatrót mindenképpen érdemes megemlíteni, ez ugyanis valóban egy koprodukcióban készült előadás. Eleve turnéra

¹ 1986 nyarán tudomásunk szerint részt vett Tadeusz Kantor egyhónapos milánói mesterkurzusán. Lásd ehhez: *Milánói leckék*. Tadeusz Kantor centenáriuma a Nemzeti Színházban (szerk. Szász Zsolt és Pálfi Ágnes, Nemzeti Színház Kiskönyvtára sorozat, Budapest, 2018, 25–111.



készült, sok helyre el lehet vinni, mert minimális a díszlete és könnyen mozgatható. Olaszország-szerte nagyon sok helyen játszották, kiváló kritikákat kapott. Volt a Teatro Argentínában, Rómában, Magyarországra pedig az Avignoni Fesztivált megjárva jutott el. Franciaországban is nagyra értékelték a kritikusok. A MITEM-nek is egy különleges színfoltja. A *Misericordia* cím (misericordia=kegyelem – *a szerk.*) egyben szójáték is a szív (cordia) és a nyomorúság (miseri) szavakkal. Fontos tudni, hogy Olaszországban még ma sem egységes a nyelv. Egységes országról is csak a 19. század hatvanas-hetvenes évek óta beszélhetünk. Az olasz nyelv sztenderd változata a firenzei toszkánból jön, ez Dante nyelve. Dantét viszont ma már ugyanúgy kommentárokkal kell ellátni a mai fiatalok számára, mint nálunk az Ómagyar Mária-síralmat. A szicíliai dialektus Palermóban, ahol Emma Dante alkot, teljesen más, gyakran az olaszok számára sem érthető. Bevallom, hogy bár jómagam régóta foglalkozom az olasz nyelvvel, nekem is néznem kellett időnként a felíratot. De nemcsak én, egy milánói olasz sem értené a szicíliai dialektust, ennyire különbözik ugyanis ez a nyelv. Magyar aggyal ezt nehéz felfogni, hiszen nálunk legfeljebb tájszólásokról beszélhetünk, nem különböznek ennyire a nyelvjárások. A másik érdekesség az előadásban a halandzsa-nyelv, a Dario Fo-féle grammetlot. Dario Fo Nobel-díjas olasz író, aki 1997-ben kapta meg ezt az elismerést. De a díj odaítélését Olaszországban is vitatták, ugyanis maga az írott produktum sokak szerint nem volt méltó erre. Az a nyelv viszont, amelyet megalkotott, s amelyhez hozzátartozik, hogy testtel is képesek kommunikálni, hogy jellegzetes olasz gesztusokkal tudnak általa érzékletesen elmesélni történeteket, meghozta számára az ismertséget. Sokan azt mondják, emiatt kapta meg a Nobel-díjat is. Mindenesetre ez a halandzsa-nyelv nagy hatással volt Emma Dantéra. Ebben a darabban is megjelenik: van egy rész, ahol csak ezen a nyelven beszélnek és ezekkel a gesztusokkal élnek a szereplők.



RIDEG ZSÓFIA: Nagyon fontosnak tartom azokat a gondolatokat, amelyeket társulata alapító okiratában Emma Dante megfogalmazott. Ezt dramaturg kollégám, Falusi Lilla jelentette meg egy korábbi cikkében, s most az ő kommentárjával együtt fel is olvasom: „Színtársulata alapítólevelében megfogalmazza, hogy aínház számára nem börtön, hanem olyan közege, mely az adott eseményeknek megfelelően rugalmasan tárogul vagy szűkül, mely mindig kész a közvetlen kapcsolatra s mely értelmet ad az intellektuális szabadságnak. Kísérleteik kiindulási pontja az emberi rossz, az emberi bűn, melyet a színésznek mint a szeretet megnyilvánulását kell a nézőnek felkínálnia. Amit a színész mondani akar, azt egész lényével kell alátámasztania, szégyen nélkül, leküzdve a nevetségesség érzését, mely akadályozza a kreatív találkozást a közönséggel. Nem a végeredmény, nem az Előadás, ami igazán számíthat, hanem az út, a keresés. Az Előadás csak az a pont, ahová a munkafolya-

mat végeredményeképpen elérkeznek, a valóság paradox reinterpretációja, mely olyan nyelvezetté változik, ahol a jel nem az üzenet, mint ahogy a térkép sem maga a föld. Az előadás a hazugság teorémája, ahol a jelet hazugságként használják, a valóság paradox kifejezésekként, ahol a színész mint Hazug szerepel, aki skizofrén reakciókat vált ki belőlünk, feladata a provokálás, a trauma okozása s olyan rövidzárlat elérése, melyben a szépség és borzalom egy időben mutatkozik meg.” Az Avignoni Fesztivál közönségtalálkozóján Emma Dante arról beszélt, hogy egy személyes élmény indította el ezt az előadást, amikor örökbe fogadott gyermekével orvosnál jártak, és látott egy autista gyermeket, aki körbe-körbeforgott. Azt is elmesélte, hogy éppen ugyanaznap látta meg Simonét egy táncelőadáson, és ez a két impulzus rögtön összeért, így került Simone, a süketnéma fiút alakító táncos a produkcióba. A többiek pedig régóta tagjai ennek a társulatnak, korábban is együtt dolgoztak már Emma Dantéval.



SIMONE ZAMBELLI: Valóban meglepetésszerű volt a találkozásom Emma Dantéval, ami tényleg úgy történt, ahogy Zsófi az előbb elmesélte. Ez után az előadás után kért fel a közös munkára, ami megtiszteltetés volt a számomra.

RIDEG ZSÓFIA: Visszatérek még a nyelvre, mert ugye, különböző dialektusokban beszélnek, és ezeket sokszor az olasz közönség sem érti maradéktalanul. Viszont a rendező nő azt vallja, nem is olyan fontos, hogy mindent értsenek. Azt mondja, fontosabb a szavaknak vagy a gesztusoknak az energiája, a tárgyaknak a hangja, a dialektus, és maga a tánc is, ami egy különálló nyelv, hiszen itt nem is konvencionális táncról beszélhetünk. Ezek szerint mind egyenrangúak. A próbák során születték meg az előadást, és a rendező úgy fogalmazott, hogy a színészek teremtették meg a teret, ezért szeretném, ha mesélnének a módszerről, ahogyan megszületett a produkció.



LEONARDA SAFFI: Amit Zsófi elmondott, az igaz. Nagyon érdekes Emma Dantéval együtt dolgozni, mert amikor megérkezik, még egyáltalán nincsen szövegkönyv. A tér is üres, nincs díszlet, semmi. Ez a módszer megadja a lehetőséget a színészek számára, hogy a rendezővel együttműködve valóban ők is alkotóivá váljanak, szerzői legyenek a színpadi műnek.

Emma Dante ad nekünk egy jelmezt, és ez lesz majd később a figura „bőre”. Az ő módszere abban áll, hogy ebben a ruhában elkezd sétáltatni a színészeket: egymás mellett felsorakozva, tizenkét lépést megtéve oda-vissza sétáltat minket szimultán a színpadon. Az embert ez a séta elkezd fárasztani, és ennek köszönhetően eljut egy olyan tudatállapotba, amikor teljesen kiürül a feje. Nietzsche is azt mondta, hogy a legjobb gondolatok sétálás közben jutnak az eszébe az embernek. Ezzel a sétával is így történik: amikor már teljesen kiürülünk, s egyfajta tabula rasa állapotba jutunk, odajön hozzánk Emma, s hirtelen meglát rajtunk valami apróságot; például azt, hogyan áll az ember haja,

karja, válla, és akkor ebből elkezd ki bontani, kialakítani a karaktert. Ez a két dolog a legfontosabb a módszerében: maga a jelmez, ami a bőrrükké válik, és a „kiürítő” séta, ami hozzásegít a karakter megtalálásához. Ekkor kezdődik nála az a szakasz, amit úgy nevezünk, hogy „interjú”. S ez ténylegesen is egy interjú, mert megkérdezi, hogy ki vagy, mit csinálsz. És ebből a beszélgetésből, a beszélgetés nyomán felépülő karakterekből alakul ki magának az előadásnak a szövege. A *Misericordia*nak volt egy speciális kiindulópontja: egyfelől az anyaság, másfelől a „főhős” fiatalember speciálisan hátrányos helyzete.

RIDEG ZSÓFIA: Emma Danténak visszatérő témája a nők elleni erőszak kérdése. Éppen ezért megdöbbenőnek éreztem a sztriptíz-jelenetet, amit láthatunk. Olyan volt, mint egy vágóhíd, mint egy húsvásár. Innen eljutni az előadás végéig, ahol kimondja a fiú, hogy „anya”, nagyon katartikus. Ez azt hiszem, hogy a tétje is ennek az előadásnak...



ITALIA CARROCCIO: Emma Dante minden előadása valamiféle társadalmi kérdéssel foglalkozik, olyan kulcstémákra épül, mint a család, az erőszak, az anyaság. Itt Arturo, a süketnéma fiú karaktere áll a középpontban. A történet szerint a három prostituált, Anna, Nuzza és Bettina a fiút örökbe fogadta, őt próbálják mindannyian anyaként szeretni. Ez egy jótét cselekedet, amire utal a cím is, a *Misericordia*, hiszen a végén egy jobb élet reményében elengedik a fiút. Annak ellenére meghozták ezt a döntést, hogy az szinte „kitépi” a szívüket. E szituációt a három figura különbözőképpen éli meg. Bettina például szinte belehal. Az erőszak kérdése nagyon fontos a mai világban, sajnálatos módon naponta halnak meg nők erőszak áldozataként. Az előadás célja, hogy a nézőket reflexióra készítse, hogy átgondolják ezt a témát, elgondolkozzanak rajta. Emma munkamódszerében nagyon fontos az improvizáció, ezen keresztül arra kéri fel a színészeket, hogy váljanak az előadás szerzőivé. Nem egy konkrét szövegből indul ki, nála az előadás összerakása egy hosszú folyamat. Nagyon sok workshop előzi meg magát a próbaszakaszt is: sokat dolgozunk, még mielőtt valójában próbálni kezdenénk. A szöveg pedig a próbafolyamat legvégére alakul ki. Ezért van az, hogy a mi színházunk kifejezetten zsigeri: nem a szóból indul ki, hanem nagyon mélyről törnek fel ezek az energiák. Ezért használunk dialektusokat is, mert ezek számunkra az igazság nyelvét jelentik. Olaszor-



Misericordia, A Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Atto Unico / Compagnia Sud Costa occidentale, Teatro Biondo di Palermo, 2021, r: Emma Dante (forrás: nemzetiszhaz.hu)

szágban régi vita a nyelv kérdése. Mi a dialektusokban találtunk rá az igazi nyelvre, mert az emberek ezeket beszélik. Ami furcsának tűnhet, mert kívülről akár egyformának is látszhatnak ezek a beszédmódok, hiszen végül is mind olaszul beszélünk. De ez nem teljesen igaz; ketten például szicíliaiak vagyunk, Leonarda pugliai. Sokszor érezzük úgy, hogy nagyon más nyelvet beszélünk.



MANUELA LO SICCO: A társadalmi különbségséget tekintve ezek a nők sokszorosan hátrányos helyzetben vannak, nemcsak azért, mert nők, hanem mert még szegények és prostituáltak is. Ezek a figurák azonban ezt büszkén, önérzetesen viselik, nem könnyen adják meg magukat, és valamiféle testvériesség is összeköti őket, közösséggé tudnak válni.

Kérdés a közönség soraiból: Milyen szempontok alapján dolgozták fel a fogyatékoság és az erőszak témáját?

MANUELA LO SICCO: Említettük, hogy Emma a próbákra mindig egy kérdéssel és egy témával érkezik, aztán veti be a sétálós módszert. S végül mindig Emma választja ki, mi maradjon benne a darabban. A kérdései mentén szoktunk dolgozni, nehéz megmondani azonban, végül hogyan választunk vagy választ. Talán az a döntő, hogy mindig van egy pillanat, amikor „hasba rúg” valami. Szinte ütősszerűen éljük meg ezt a pillanatot, s rögtön tudjuk, hogy valami lényegeset jelent. Hosszú ideig dolgoztunk ezzel a darabbal is, egy év és kilenc hónap volt a próbafolyamat, ami után egy hatórás előadás jött létre. Bementünk a próbára, elkezdtünk kötögtetni, és utána csak megtörténtek a dolgok. Együtt éltünk Arturóval, etettük, altattuk stb. Meséltünk az anyukájáról, sok minden történt ebben a hat órában. Az egy év és kilenc hónap végén pedig létrehoztunk a hat órás szintézist: kivontuk belőle a lényeges elemeket, amiben a zene is segített, és a legtöményebb részeket hagytuk meg az előadásban, azokat, amelyek minket is a legjobban felkavartak.

LEONARDA SAFFI: Veszélyes szituáció volt azonban, hogyan vessük fel a színpadon az erőszak kérdését. A prostituáltak életéről szóló részben volt egy pont, ahol ennek a jelenetek követhetősége miatt is mindenképpen szerepelnie kellett. Az az érdekes, hogy éppen abban a pillanatban történik meg az erőszak említése, amikor nem várja az ember – ami tapasztalatunk szerint sokkolja a nézőket. Emma nagyon hatásosan szerkesztette ezt meg.

RIDEG ZSÓFIA: Az is zseniális húzás szerintem, ahogyan ezzel a nagyon mai történettel párhuzamba állítja Pinokkió történetét. Különösen érzékelhető ez abban a táncjelenetben, amikor a fiú felöltözik, és szinte életre kel mint Pinokkió fabábuja.



Arturo/Pinokkió elindul az életbe
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

De nagyon szép volt az a rész is, amikor a három nő a párnával játszott. A tánc vagy inkább a mozgásforma hogyan kapcsolódott az előadásba?

SIMONE ZAMBELLI: A párnával való játék egy álom-jelenet: Arturo alszik, és mivel túlmozgásos, nem tud megállni egy pillanatra, még álmában sem. Ebből bomlott ki ez a derűs, de feszült mozgás, amit a színpadon láttak. A jelenet abból születik meg, hogy a fiút az „anyukák” megpróbálják megvédeni, megakadályozni, hogy baja essen. Ez valójában nem is tánc, hanem egy eltáncolt akció. Kicsit el kellett felejtennem, hogy táncos vagyok, mert itt másfajta mozgásra volt szükség, ráadásul egy konkrét figurát, Arturót kellett megszemélyesítenem. A bábu-jelleg nem úgy állt össze, hogy megkért a rendező arra, váljak mario-nett-bábuvá. Úgy állt össze ez a táncrész, hogy amikor napról napra dolgoztunk, volt egy pillanat, amikor rájöttünk, hogy ez a figura valójában hasonlít Pinokkióhoz. Utána viszont már tudatosan játszottunk rá erre a hasonlóságra.

MANUELA LO SICCO: Emma munkáiban a nyers, kegyetlen valóságot mindig valamiféle mágia, meseszerűség lengi körül. Pontosan ezért is választotta ezt a történetet. Mert ahogyan Pinokkió elkezd formálódni, és végül szabaddá válik, ez a fiú is hasonlóan válik „felnőttté”. Emma számára nagyon fontos volt ez a meseszerű varázslat, mely átszüremlik ezen e csúnya, rideg, kegyetlen valóságon.

A felvételt Ungvári Judit jegyezte le és szerkesztette

A Contemporary Story of Pinocchio

Report on the Talkback Session After *Misericordia*

(Recorded and Edited by Judit Ungvári)

It is the world of the humiliated and insulted which materialized at MITEM in the performance of poetic beauty, *Misericordia*, a co-production of several Italian theatrical formations – a Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, Atto Unico / Compagnia Sud Costa Occidentale, Teatro Biondo di Palermo. At the heart of the distressing story of the disabled adopted boy is the theme of motherhood: “For me, these three women are Parka, three mythological creatures who can work wonders with love and tolerance,” said director Emma Dante. After the performance, the creators were interviewed by Zsófia Rideg, dramaturge at



Négyen együtt
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

the National Theatre; Géza Pintér, former “resident” of the Teatro Tascabile di Bergamo and literary historian Zsigmond Lakó. The intimate conversation after the successful introduction informed the viewers of the in-depth workshop activity which continuously motivates and binds together the participants in this promising production.



„A bábok nem sírnak”

Szász Zsolt bábművészt Mohácsi Szilvia kérdezi

– A Nemzeti Színház harmadik emeletén egyfajta életmű-kiállításod látható: sok-sok báb. Azt mondtad, valamiféle sorrendiséget követtél a tárlat berendezésekor, s hogy a beszélgetésünk során ennek mentén érdemes felfedeznünk a bábjaid világát. Érdekes módon a japán mesékkel, illetve japán figurákkal indítasz. Miért őket helyezted a kiállítás elejére? Hiszen földrajzilag talán ők vannak tőlünk a legtávolabb.

Ez egy régi szerelem. Én tulajdonképpen festőnek indultam. Volt színházi érintettségem versmondóként, de igazából a magyarok rokon népeinek műveltsége, a régi világ, s azon túl a keleti színház esztétikája vonzott. Az én fantáziámban, világomban a keleti színház, azon belül a nó volt a minden. Az itt látható három figura japán témára, japán technikával készült. A tradicionális színházi formák közül náluk az egyik éppenséggel a bábszínház, ami meg is előzi időben és rangban is a később népszínházzá váló kabukit. Az is érdekes, hogy a nó színház és a bunraku bábszínház között a történetekben és esetenként a karakterek tekintetében is van átjárás, de legalábbis feltűnő a rokonság. Ami azt mutatja, hogy a bábok szeretik a régit, az ősit. Mindaz, ami az ember és a báb között zajlik, tulajdonképpen a halottkultuszról eredeztethető. A japánok régi vallása, a sinto alapvetően természetvallás, szellemhit. A nó és a bunraku mitológemái és szüzséi is ebben a világszemléletben gyökereznek. Ha ezt az első tárgy-együtttest



A kecskeméti *Japán mesék* bábjai, 2004
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

vesszük, mely a kecskeméti Ciróka Bábszínház számára, a *Japán mesék*hez készült, úgy is mondhatjuk, hogy japán embereket látunk kicsiben, akikbe be van építve a mozgásukat biztosító bunraku-technika. Amiről azt érdemes tudni, hogy általa az emberi mozgás a leghívebben képezhető le. A máig élő japán gyakorlatban három ember mozgat egy ilyen lényt.

– *Más-más ember mozgatja a kezét, a lábát, meg a testét?*

Igen: van egy fő mozgató, ő tartja bal kezében a test hátsó részébe beépített mozgató mechanizmust, amivel irányítani tudja a figura fejét le-föl és oldalirányban. S egyúttal ő szabja meg a test mozgását, dinamikáját is. Jobb kezével pedig a figura kifejező gesztusaiért felelős jobb kezét irányítja. A másik mozgató animálja a báb bal kezét, a harmadik játékos pedig a lábait.

– *E három játékos között nagy összhangra van tehát szükség.*

Ám itt fölvetődhet az a kérdés is, hogy voltaképp ki mozgat kit. Hiszen a bunraku esetében a viszonylatok akár meg is fordíthatóak. Mondhatjuk azt is, hogy a báb, ami végső soron egy tárgy, itt egyszerre három embert mozgat. És akkor még nem beszéltünk a báb szövegét, hangját és indulatait megszólaltató gidajuról és a hangszerkíséretéről, a samiszenen játszó zenésztől.

– *A következő megállónál egy teljesen más világba csöppenünk. Ez a pályádon egy sokkal korábbi előadás volt, mint a kecskeméti. Hová visz bennünket A Szelek Ura és Esők Úrnője?*

Bretagne-ba. Ez a bretagne-i nép etnogenezisét bemutató mese, aminek alapján az előadás és ezek a figurák is készültek.

– *Amatőr szemmel is látni, hogy egy részük egészen más mozgatási technikával rendelkezik.*

Az említett bunraku-technika mellett itt a kollekció másik csoportja a vásári bábjátékban alkalmazott egyszerű, fémpálcás mario-nett. Az előadás során itt rendezőként a „színház a színházban” dramaturgiai fogásával éltem. A főhős megjelent élő színészként, önnön bunraku-figurájának mozgatójaként, de átöltözve saját gyermekét is ő játszotta. Ennek az új alak-másnak szintén volt báb alteregója, aki ebben a minőségében bábjátékot adott elő a királyi udvarban. Ezt a hármas áttételű játékot 1996-ban Pécsen Hang Gábor valósította meg bravúrosan a Bóbita Bábszínházban. A produkció egyébként számos hazai és nemzetközi díjat söpört be.

– *Már a Japán mesék kapcsán is szerettem volna megkérdezni: te az előadások létrehozásának minden fázisában részt vettél – a készítéstől a mozgatásig?*

Igen. Én vagyok az a bábos, aki el tudja képzelni és aztán meg is tervezi, ki is faragja a figurát. Játszik vele, s a darabot alkalmasint meg is rendezi. Igaz, bábszínészként csak a Vojtina Bábszínházban voltam alkalmazásban. Saját produkciómmal, a *Kékszakállú lovaggal* viszont mint vásári bábjátékos Európa tizenöt országában léptem fel 1988-tól 2006-ig.

– *Tulajdonképpen az egy szerencsés együttállás, ha az elgondolás és a megvalósítás egy emberhez kötődik, kiiktatva az áttételeket.*



A Szelek Ura és Esők Úrnője bábjai, 1996
(fotó: Káptalan András)



A kékszakállú lovag, avagy a nőzsarnok,
Szász Zolt az előadás egy jelenetében
1993-ban (fotó: Révész Róbert)

Igen. A hagyományban ez valaha természetes is volt. A rendezői státusz a bábszínházban akkor még nem is létezett. A báb készítője valójában annak teremtője is, ki ismerné hát nála jobban? Ezek talán túl nagy szavak, de ha nem vesszük őket komolyan, beleszaladunk olyan terméketlen vitákba, hogy a báb mint különös tárgy vajon iparművészeti termék-e vagy inkább egy szobor, egy mozgó képzőművészeti alkotás. Az ilyesfajta spekulatív felvetések abból adódnak, hogy a hivatásos bábszínházi gyakorlatban a tervező, meg a kivitelező többnyire nem ugyanaz a személy, így esély sincs arra, hogy a végeredmény – maga a báb és a bábelőadás – a teremtői aktus spirituális többletét hordozza.

– A báboknál nagyon fontos, hogy mit tükröz, mit fejez ki az arca. Merthogy ez egy mozdulatlan arc, nincs mimikája.

Azt is szokták mondani, hogy a báb feje, arckifejezése szélsőségesen karakterizált. Olyannyira, hogy a huszadik században már nem is követelmény, hogy emberi arca hasonlítson, lehet egészen absztrakt is. Én mint bábkészítő az igényesen, portrészerűen megformált fejek irányában mozdultam el. De egy adott bábtechnika is meghatározza, hogy milyen szintű legyen a stilizálás, karakterizálás.

– Ha a kiállításon lévő fényképekre pillantunk, ezek előadásokat idéznek fel. Itt van például egy felvétel 1995-ből, Nyírbátorból.

Ha Nyírbátort emlegetjük, akkor érdemes szót ejteni az 1993-tól 2012-ig az én művészeti vezetésemmel működő Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztiválról. Európában a bábjáték természetes közegei eredetileg a kalendáriumi ünnepek és a vásárok voltak. Tudunk például arról, hogy Shakespeare fiatalabb kortársa, Ben Johnson már felidéz egy kesztyűs-bábos jelenetet a *Bertalan napi vásár* című darabjában. Az én pályámon harmincévesen a rendszerváltás jelentette a döntő fordulatot, addig ugyanis nem lehetett szabadtéren megnyilvánulni. A tiltás alóli felszabadulás hozhatta, hogy az új bábos generáció legjobbjai ekkor egyúttal utcaszínházasokká is váltak. Így indultam el én is egyidejűleg ebben a két „fattyú-műfajban”.

– Ha utcán zajlik egy bábelőadás, akkor a közönséggel való kommunikáció sokkal direkter, gyorsabb, és fesztelenebbek a reakciók is.

Ez egy nagyon jó kérdés. Ma volt az utolsó napja Anatolij Vasziljev kurzusának. Az egyik hallgatónak az iránt érdeklődött, hogy miért lépett ki a Mester

az olasz vagy itáliai „kukucska-színpad” keretei közül. Vasziljev válassza az volt, hogy a zárt színpadi tér idegen a drámai színháztól, hiszen azt eredetileg az operára találták ki. Állítása szerint a dráma igazából szabadterre való, mint ahogyan az ókori görögöknél is volt. Ezt én is így gondolom, mert a szabadteren egészen más a néző és az előadó egymáshoz való viszonya. De hangsúlyoznám, hogy az utcaszínház sem csupán a harsányságról szól. Nekem három utcaszínházi csapatom is volt: A Prolihystrió, ami Tömöry Mártával egy vásári bábjátékos duóként működött, az ötszemélyes MéG Színház (a Misztérium és Gravitáció színháza), ami már kifejezetten az utcaszínház lehetőségeit kutatta, majd 1995-től a Hattyúdal Színház, amely – ahogy a neve is sejteti – egy komplexebb programmal indult: a magyar teátrális hagyományok feldolgozására vállalkozott, amibe beletartoznak például a szabadtéren zajló ünnepi szertartások is. A nyírbátori fesztivál ezt a három törekvést volt hivatva egyidejűleg kiteljesíteni. A világ minden tájáról érkező társulatok esetében mindig ügyeltünk arra, hogy a nagyszabású szabadtéri mutatványok mellett legyenek kőszínházi műhelyekből érkező izgalmas kortárs előadások, valamint olyan kisebb produkciók is, melyek a szabadtéren, mondjuk egy fa árnyékában intim kapcsolatot tudnak teremteni a közönséggel.

– A bábszínházról elsőre az jut az ember eszébe, hogy gyerekeknek játsszák. Miközben eredetileg nagyon is felnőtteknek szólt.

– A bábszínházról elsőre az jut az ember eszébe, hogy gyerekeknek játsszák. Miközben eredetileg nagyon is felnőtteknek szólt.

A már emlegetett japán színházi kultúrában a 17. század végén egy Csikamacu Monzaemon (1653–1725) nevű szerző, akit a japán Shakespeare-nek is neveznek, az általa jegyzett, bábszínpadra szánt 130 darabjával a nemzeti irodalom részévé, alapértékévé vált. A nagy angol drámaköltővel való párhuzam nem véletlen: ő volt az, aki az arisztokrácia nő színházával szemben, mely a buddhista üdvtörténetet, a köztes lét drámáit vitte színre, egyfajta polgári népszínházat hozott létre a bábokkal előadott szüzséivel.



Szent László királyról ének, Hattyúdal Színház, 2000, r: Szász Zsolt (fotó: Révész Róbert)



Csikamacu Monzaemon fametszetű portréja a japán klasszikusokat bemutató albumból, 1939 (forrás: wikimedia.org)

– *A műfaj történetében Magyarországon is a vásári bábjáték jelent meg legelőször?*

Ezt a kérdést érdemes szélesebb horizontról szemlélni. Biztos, hogy bábhasználó, alakoskodó játékokat már Ázsiából hoztunk magunkkal. A magyar középkor fényes évszázadainak teátrális műformáiról pedig már vannak feljegyzéseink is. Például a farsangi ünnepekről, a jelmezbe, maszkba öltözött főrangúakról, sőt magáról a királyról, aki évről évre maga vezette a farsangi menetet, 1526-ban, a mohácsi vész évében is.* De a késő-középkorban ugyanúgy e műfaji hagyomány körébe vonhatóak az allegorikus figurákat, szenteket mozgató mechanikus szerkezetek (amilyeneket például Leonardo is tervezett), ahogy az udvari bolond csörgősipkás botbábjá is.



Az eszterházi marionettszínház makettjének „színpadképe” (forrás: elmenyektek.blog.hu)

Ezeket a formákat a mai értelemben nem nevezhetjük bábelőadásoknak. A késő-barokkban viszont már olyan kastély-bábszínház is épül, mint nálunk Eszterházában, ahol – Európában egyedülálló módon – báboperákat játszanak. Joseph Haydn harmincnál több báboperát komponált ennek az állandó társulatnak. Ezek a partitúrák nem maradtak fenn, és a bábok is eltűntek, talán lappanghatnak valahol, de az biztos, hogy Mária Terézia is megfordult itt, s arról is tudunk,

hogy meghívta a társulatot Schönbrunn-ba. Feltételezhető, hogy – miként szinte Európában – az olasz commedia dell’arte hagyomány is beépült ekkorra nálunk is a bábjátékos gyakorlatba.¹

– *Milyen izgalmas volna ma is bábokkal játszani operákat!*

Még izgalmasabb volna, ha a mai bábosok számára kortárs zenészek komponálnának báboperákat. Volna hol játszani őket, hiszen Eszterházában följújtották a kastély-bábszínházat. De a gödöllői kastélyban is rekonstruálták az eredeti barokk színpadot.

– *Közben újabb tárgy-együtteshez érkeztiünk: a pécsi Bóbita Bábszínház részére 1998-ban készült Japán mesék bábjaihoz. A kollekcióban nekem feltűnik egy állatfigura. Ki ő? Egy farkas?*

Nem. Ő Inari kísérője vagy alakmása ezüstróka képében. Inari tulajdonképpen egy kami, egy gabonaisten, egy olyan szellemlény, aki különböző alakokban képes testet ölteni. A mi mesénkben gésaként is megjelent.

* Lásd erről: Tömöry Márta: *A magyar dráma forrásvidékei*, 2. rész, Szenárium, IX. évfolyam 2. szám, 2021. február, 15–29.

– Ha jól számolom, ebben az előadásban nyolc figura szerepelt. Ha – mint mondtad – három ember kell egy-egy báb mozgatásához, akkor itt egy nagy létszámú társulatról beszélhetünk.

A mai magyar hivatásos társulatok csak négy-öt, maximum hat bábszínészt foglalkoztatnak.

– Akkor egy színész több szerepet is játszik egy előadáson belül.

Igen, ez így van. De azt tudni kell, hogy a bábszínház alapvetően epikus, így megszokott dolog, hogy egyvalaki több figurát szólaltat meg, illetve mozgat mint fő- vagy segédmozgató. Sőt, sokszor narrátorként vagy élő színészi minőségében is meg kell nyilvánulnia.

– Ezeket a bábokat hol őrzik?

A bábok sorsát sajnos 1990 óta sem sikerült megnyugtató módon rendezni. Rendszerint az történik, hogy az adott színház kifizeti a tervezőt, s ha ő a kivitelező, akkor ez is benne van az árban. S ettől kezdve a színház kizárólagosan rendelkezik a bábkollekciók sorsáról. Sokszor méltatlan körülmények között tárolják vagy akár le is selejtezik őket, anélkül, hogy e szellemi termékek eszmei értékét nyilvántartanák. S mivel nincs országos hatáskörű kortárs műzeumi gyűjtemény a számukra, a jelesebb darabok sem válhatnak közismertté, közkinccsé. Sokszor még a szakterület egyetemi oktatói és hallgatói sem találkoznak velük, legfeljebb akkor, ha egy-egy színház kiállítást rendez belőlük. Összefügg ez a bábos felsőoktatás széttagoltságával is. A Képzőművészeti és részben az Iparművészeti Egyetemen úgy képzik a bábos látványtervezőket, hogy diplomát kaphatnak olyan hallgatók, akik az ötéves képzés alatt mechanikai értelemben egyetlen jól működő bábót sem hoztak létre.

– Te a bábokra élőlényként tekintesz?

Ez nemcsak a bábosok legnagyobb kérdése, hanem az élőszínházasoké is, akiknél mostanában a „test reprezentációja” a központi fogalom. Ismerjük azt a közhelyes vélekedést, hogy a báb esetében a holt anyag életre kel. Vagy a másik elképzelést, hogy a báb – egykori gyógyító vagy rontó képessége folytán – olyan mágikus funkcióval bíró lény, aki helyettesíteni tudja az embert. Én ezekkel szemben azt mondom: az a történet és azok a mozgáslehetőségek, amiket a készítés során beléje kódolódnak, teszik a bábfigurát egy mással össze nem tévesztendő entitássá. Ebben a minőségében válik a báb képessé arra, hogy közvetítsen a világ anyagi és szellemi tartományai között. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy a bábnak nagyobb vitalitása van például egy szobornál. De ez egy olyasfajta vitalitás, mely az élet és a halál mezsgyéjén lép működésbe, s hat vissza elemi



Az 1996-os pécsi *Japán mesék* bábjainak egy csoportja (fotó: Káptalan András)



Parsifal, a bolond lovag marionett-figurája (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

erővel az őt létrehozó emberre, tudat alatti energiáit mozgósítva.

– Itt például most olyan bábok vannak, gondolok például erre a macskára, amelyekben eleve benne van a mozgás, mindene ugrásra kész.

Volt már szó a bunrakuról, ahol a bábokat a leginkább lehet emberszerűen mozgatni. Most pedig a marionettekről érdemes beszélni, melyek fölött mozgatóként ott áll az ember mint a bábfigura szelleme, alkotója. Vannak egyszerűbbek, bonyolultabbak, attól függően, hogy a játékos hány testrészét kívánja mozgásra bírni. Az egyszerűbb, hangsúlyos mozgásokra képes, úgynevezett fém-pálcás marionettek esetében a fej mozgatása által hozható mozgásba az egész test. Az ő esetükben a lépés és a járás mikéntje határozza meg a

dinamikát. A bonyolultabb változat esetében viszont minden testrésznek van egy zsinórja, ami a bábos kezében lévő úgynevezett mozgató keresztre van fel-függesztve. Ez a szerkezet a játékostól érzékeny, kifinomult egyensúlyozó technikát követel, ami a bábnak egyfajta súlytalanságot, a gravitációnak ellenálló lebegő jelleget kölcsönöz. Én ezt a bonyolultabb változatot kevésbé kedvelem, mert sokszor csupán a bábjátékos virtuozitását tolja előtérbe – egykor csupán ezzel a technikai tudással is komoly sikert lehetett aratni. A német Rosner erre a fajta virtuozításra példa, de voltak ennek a technikának művészileg magasrendű képviselői is, mint a cseh Skupa a maga méltán híres Spejbl és Hurvinek színházával.

– Most éppen a Csodák kertje bábjainál állunk, melyek a Szombathelyen készült rendezéséből valók.

Ez a produkció a finomtollú cseh író, Jiří Trnka meséjéből készült, akinek a cseh animációs bábfilm megszületése is köszönhető. Ez a meséje arról szól,



Három figura A csodák kertjéből, 2007 (fotó: Káptalan András)

hogyan lép át a gyermek a felnőttek világába. Azt mutatja be, hogyan kommunikál az állatokkal egy iskolába menendő hatéves gyerek, s hogy mekkora dráma a képzeletnek ebből a mozgalmas világából kiszakadva fegyelmezetten beülnie az iskolapadba, belépnie a rationális gondolkodás világába.

– Szembetűnő, hogy nálad minden egyes bábkollekciónak saját világa, közege van. Az arcvonások például mindegyikben teljesen mások. Egy-egy előadásnak a tárgyai saját univerzumot képviselnek.

Az itt látható bábok nem szabad térre, hanem hivatásos bábszínházak megrendelésére készül-

tek. Ha a bábszínház bekerül a kőszínházi keretbe, óhatatlanul ki kell hogy alakítsa a maga sokkal differenciáltabb univerzumát, ami kihat a technika megválasztására és a bábfigurák karakterének kialakítására is. Az élőszínházi előadások esetében is követelmény, hogy mindegyiknek legyen saját világa, de ott ennek mások a szabályai és más a hatásmechanizmusa is. A legfontosabb különbség az, hogy a bábszínház esetében minden kifejezési eszközt előre össze kell és lehet is hangolni: a mozgástartománytól az arcvonásokig, az anyaghasználattól a vizuális elemek szimbolikájáig minden előre egyeztetendő a választott történettel, de mindenként előtt az adott darabban szereplő bábfigurákkal. Ezért is érezheted úgy, hogy hasonlítanak egymáshoz, vagy legalábbis egy családhoz, ugyanahhoz a világhoz tartoznak, mint *A csodák kertjében* szereplő bábok, ember- és állatfigurák is.

– Harlekin vagy Pierrot? – *ez a következő kollekció címe. Milyen emlékeid vannak erről az előadásról?*

Ez egy vizsgaelőadás volt, az első vagy második végzős bábszínész osztály két tagjának a diplomamunkája. Itt is Tömöry Márta volt az író, mint a cseh mese esetében, egy kortárs francia író nő meséjét alkalmazta bábszínpadra. Az ebben szereplő három karakter, Harlekin, Pierrot és Columbina az európai színházi irodalomban az olasz *commedia dell'arte* hagyomány jellegzetes képviselője, s mint ilyen élt tovább a francia színházakon, meghódítva a bábszínházakat is. Nálunk a történet arról szólt, hogy a lisztesképű, holdkóros Pierrot és a hetyke, kakaskodó, vándorbábos Harlekin közül Columbina, a mosodásnő nem tud magának társat választani, mert nyáron az egyikkel, télen a másikkal lenne jó együtt élnie, míg végül karácsonykor Pierrot pékségében a kemence melege hozza össze ezt az európai hagyományban elválaszthatatlan hármast.

– Parsifal, a bolond lovag *bábjaihoz* érkezünk. Korábban beszéltél már a *báboperákról*, a címe alapján gondolhatunk Wagner operájára is.

Ennek az előadásnak semmi köze nem volt Wagnerhez. Azzal együtt sem, hogy az ő operáit tudomásom szerint valóban feldolgozták bábszínpadra is. Ezt a szövegkönyvet Wolfram von Eschenbach, a 13. századi lovagköltő hőskölteményéből, a Grál-mondakör egyik legelesebb feldolgozásából ugyancsak Tömöry Márta készítette. A hívó szó ebben az esetben számomra a lovag bolondsága, gyermeki gondolkodása volt. Ugyanakkor ezt a nagy narratívát csak egy két és fél órás előadásban volt érdemes színre vinni, nem túl szerencsés feltételek között, a pécsi Bóbita Bábszínház éppen átalakulóban lévő társulatával. Így sajnos nagyon kevés alkalommal láthatta a közönség. Ezzel együtt nem bántam meg, hogy belevágtunk, mert a bábszínháznak szinte az összes lehetőségét ki tudtam



Columbina és Pierrot bábjai
az egri előadásból, 2003
(fotó: Káptalan András)



Parsifal, a bolond lovag, Pécs, Bóbita Bábszínház, 2005. A képen az előadás bábjai
(fotó: Káptalan András)

próbálni ebben a rendezésben. Például az olyan misztikus tudattartalmaknak a megjelenítését is, mint amelyet a végzet lándzsája hordoz abban a jelenetben, amikor Parsifal Amfortas királlyal találkozik.

– Az élőszínházra szokás azt mondani, hogy a pillanat művészete. Lehet, hogy ez a bábszínházra is igaz, de itt legalább a bábok megmaradnak.

Az élőszínháznak is van örökléte. A nagy narratívák évszázadokon át öröklődnek, hagyományozódnak. Most éppen egy olyan korszakot élünk, amikor egyre nagyobb a késztetés például az antik drámákhoz, témákhoz való visszatérésre. Az idei MITEM talán legnagyobb sikere a Robert Wilson rendezte *Oidipusz* volt; de szerepelt a programban a Nemzeti Színház *Médeiája* Eirik Stubø rendezésében, és Terzopulosz *Iász*-ihlette *Aiasza* is. De Vasziljev Mester is többször szóba hozta az ókori színház örökségét; *Asino* című filmjének egyik helyszíne is egy amfiteátrum volt, ahol többek között görög írók és bölcselők szövegei hangoztak el. Mivel a báb eredetileg a kultikus gyakorlat eszköze és tárgya volt, nem véletlen az sem, hogy egy-egy nép mentalitása, karaktere is egy-egy bábfigurában, bábszínpadon előadott történetben manifesztálódik. Ezért képviselhet minket, magyarokat Paprika Jancsi vagy Vitéz László, a németeket Hanswurst, az angolokat Punch, az oroszokat Petruska, a cseheket Kasperl. A flamandok nemzeti szentjéhez, a 14. században élt Thyl Ulenspiegelhez fűződő történeteket Charles De Coster 1878-ban megjelent pikaró-regénye, a flamand nemzettudat alapműve tette világhírűvé.

– Itt állunk a kecskeméti Ciróka Bábszínházban 1997-ben bemutatott Thyl Ulenspiegel előadás két figurája előtt. Az egyik egy marionett, a másik egy kesztyűsbáb, de a fejük megszólalásig hasonlít egymásra. Miért volt szükség arra, hogy Ulenspiegel figurája két alakban is megjelenjen?

Valójában nem is két, hanem három alakban volt jelen ez a karakter a színpadon, hiszen Hang Gábor élőszíneszként is eljátszotta a szerepet. S mint narrátor a történetmesélés során saját marionett vagy kesztyűsbáb alakmását is „megszólaltatta”. Itt érdemes megjegyezni, hogy a Narr a germán nyelvterületen bolondot jelent, míg a címszereplő neve bagolytükröt – itt a bolondság és a bölcsesség, a dolgok színe-visszája valóban egyidejűleg lett játékba hozva. Egyszerre felemelő és szomorú érzés visszagondolnom erre az előadásra, mely a zseniális Hang Gábor utolsó szerepe volt. Nehéz megindultság nélkül felidézmem azt

a pillanatot, amikor a nyírbátori utolsó előadáson a díszlet felső szintjéről, kezén kesztyűsbáb alakmásával magas fejhangon világgá kiáltotta: „Innen végre mindent be lehet látni”.

– Ezek a látszólag nagyon kedves, mosolygós bábok hihetetlen hatást gyakorolnak az emberre – ha belenézünk a szemükbe, veszélyesek is.

Igen, valóban veszélyesek. A mágikus jelzőt már szóba hoztuk velük kapcsolatban. A régiségben a báb többek között a mágikus praktikák eszköze is volt. Még ma is vannak kultúrák, ahol gyakorolják ezeket. Ha megmintázol valakit báb alakban, és azt túvel szúrkodod, mert ártani akarsz neki, a hiedelem szerint annak az embertársadnak baja lesz. A báb általad veszélyesnek mondott arckifejezése is ezzel függhet össze. Az emberi arcnak – mint tudjuk – 36 felismerhető, a kommunikáció során dekódolható arckifejezése van. A báb viszont csak egy arccal rendelkezik, s ebben az egyben benne kell hogy legyen sűrítve ez a teljes spektrum a maga szélsőségeivel együtt. Ahogyan Szophoklész drámájában, az *Antigonéban* elhangzó kórus emberre vonatkozó „csodálatos” jelzője is kétértelmű, hiszen ez a szó az ógörögben egyúttal rettenetest, borzalmasat is jelent. S mivel a bábok mozgáslehetőségei nagyobbak a színpadon, mint az élő színészé, mozgékonyaságuk révén ezek a végletes emberi tulajdonságok előhívódhatnak a játékosban, s így a nézőben is, már ha a bábkészítő jól eltalálta arcvonásaik groteszk többértelműségét.

– A Szépen zengő pelikánmadárral elérkeztünk a magyar népmesék világához. Ennek az előadásnak a bábjait a második felújításhoz 2007-ben készítetted a debreceni Vojtina Bábszínház számára. Az emberfigurákon kívül állatok, túlvilági lények is szép számmal megjelennek itt. Ez a legnépesebb kollekciód ezen a kiállításon.

A magyar népmesekincs – ahogyan Arany János megállította – a magyarok mitológiáját foglalja magába. A figurák nagy száma talán ennek is köszönhető. Amit itt látunk, az csak a kétharmada a darabhoz tartozó teljes kollekciónak: a háromszintű világmindenség, a vizek és az égiek világa, a mesében szereplő griff, a bagoly, a halak nincsenek kiállítva; a földalatti világot is csak a patkány, meg az egérkirály képviseli. Ezt a mesét az író-rendező Pap Gábor választotta, s ő valóban arra törekedett, hogy a teljes mitologikus képzetrendszer megjelenjen az előadásban. Fontosak voltak az itt most szintén nem látható kazettás mennyezetek képtáblái, melyek a szárnyas oltárra emlékeztető háromosztatú színpadkép közepén és két oldalán folyamatosan váltották egymást. Pap Gábor művelődéstörténeti előadásait én a 70-es évek végétől számos pályatársammal együtt hallgattam Debrecenben, a Kossuth Egyetem ötszáz főt befogadó nagyelőadójában. Nekem, aki festőnek ké-



Thyl Ulenspiegel marionett- és kesztyűsbáb-figurája (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

szültem akkor, ő nyitotta rá a szemem a magyar népi műveltség szerves voltára, így arra is, hogy a tárgyalgató népművészet képnnyelve hogyan olvasható össze a népdalok, népballadák motívumaival, vagy a néptánc gesztusnyelvével. Az eredetileg 1985–86-ban készült *Szépen zengő pelikánmadár* az akkor induló zenészek, képzőművészek, fotósok, bábosok együttes nemzedéki fellépése volt, még egy atomfizikus is akadt ennek a produkciónak a létrehozói között. A rendszerváltozást megelőző években mi valóban hittünk abban, hogy ez az organikus szemlélet, saját műveltségünknek ez a fajta aktív visszaszerzése, alkotó művészekként való birtokba vétele az ország megújulásának a motorja, aranyalapja lesz. Pap Gábor meglátása szerint Benedek Elek meséjében az egymást követő epizódok megfeleltethetők a Zodiákus 12 jegyének, a kis és nagy évkör egymást váltó tulajdonságköreinek,



Két figura a *Szépen zengő pelikánmadár*-ból (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

az évkör adott szakaszában éppen aktuális próbatételeknek. Az előadás dramaturgiáját – mint Madách *Tragédiájának* esetében – ezek az „időszínek” tették egyedülállónvá – nagy kár, hogy a magyar népmeséknek ez a fajta kozmikus létékű szimbolikus olvasata nem talált a bábosok körében folytatókra.

– A kiállítás egyik külön térrészében jelmezeket, díszletelemeket állítottál ki, és a nagyképernyős televízión egy produkció képkockái peregnek. A Szent László királyról ének című előadásban nem voltak bábok?

Saját társulatom, a Hattyúdál Színház legnagyobb vállalkozása az ezredfordulón

alapjában valóban egy élőszínházias előadás volt, de ezt a rendezésemet is a bábos szemlélet jellemezte. Volt benne kesztyűs bábjáték, és óriás bábbal jelenítettük meg a Budát elfoglaló törököket. A „címszereplő” Szent László pedig egy fából faragott, két méter tíz centis idol volt. Használtunk általam készített maszkokat, amelyek bábszerűvé tették az élő színészeket is. Én magam a Csodaszarvast megidézendő agancsos szarvasfejet viselve forogtam, táncoltam a halott király teteme fölött. A magyar mitológiának egy sajátos rétege a Szent László-legendárium, mely magában hordozza a magyar ősvallásból a nyugati kereszténységbe való átmenet drámáját, de tartalmazza a magyar eredetmítosz Csodaszarvas-motívumát is. Szent Lászlónak a Salamonnal és a kunnal való harcában a magyarság folyamatos iker-küzdelmei képleteződnek. Nem véletlen, hogy védőszenként ez a királyunk a mai napig jelen van a népi vallásosság panteonjában, akihez az ország megmentéséért folyamodhatunk. Ezzel az előadásunkkal szerepeltünk 2001-ben a III. Színházi Olimpián is, Anatolij Vasziljevnek „A szkíta összevont tekintetete” elnevezésű programsorozatában, mely akkor a volt Szovjetunió közép- és belső-ázsiai népeinek hagyományos kultúráját volt hivatva bemutatni. Ezek a csoportok előadásunk láttán azzal rohantak le minket, hogy ro-

konok vagyunk, hiszen a Csodaszarvas az ő totemállatuk is. Szerre Európában ezt az előadásunkat játszottunk legtöbbször, számos díjat is nyertünk vele.

– *A végére maradtak ezek az üvegvitrinben kiállított, rendkívül gazdagon öltöztetett nagyméretű figurák, akik szintén valamilyen keleti történet szereplői lehetnek.*

Valóban, ők a karakalpakok, akik az Aral-tó és a Kaspi-tenger térségében élnek ma is. Ennek a másfél milliós lovas nomád népességnek az egyik törzse a magyarok rokonának vallja magát. A debreceni Csokonai Színházban bemutatott előadás, *A talizmán* 2008-ban készült. Ez a hőstörténet a karakalpakok reális történelmi tényekkel is alátámasztható etnogenézisét beszéli el. A színház általam képzett stúdiósainak és vezető színészeinek ez a közös produkciója repertoárra is került. Annak ellenére, hogy először találkoztak a műfajjal, kiválóan mozgatták ezeket a méteresnél nagyobb bunraku-figurákat. Jó hír, hogy ez a kollekció fog elsőként bekerülni az OSZMI által létrehozandó kortárs-gyűjteménybe, mely reményeink szerint a báb műfajának szentelt állandó kiállítás lesz.

– *Mostanában nem jellemző, hogy téged bábos minőségben láthatunk. Nem hiányoznak a bábok?*

Számomra a bábfaragás mindig egyfajta meditációt jelentett. Ez hiányzik a legjobban. Mostanában szó van arról, hogy bábrendezőket taníthatnék. De ha meghívást kapnék, lehet, hogy még rendezést is vállalnék. Vannak olyan régóta dédelgetett bábos témáim is, melyeket szívesen vinnék színre.



A *talizmán* két főszereplője, Gülejm és Ariszlán a 2008-as debreceni előadásból (fotó: Káptalan András)

Az interjú a Nemzeti Színházban 2021. október 5-én készült.

“Puppets Do Not Cry”

Zsolt Szász is Interviewed by Szilvia Mohácsi

MITEM 2021 saw the opening of Blattner Prize-winning puppet artist Zsolt Szász's retrospective exhibition, which represents the work of the last three decades. Walking through the exhibition with Szilvia Mohácsi, the artist talks about the beginning of his career and, relating to his particular collections, covers the basic questions of the aesthetics of puppetry, the turning points of theatre and puppet history as well as the current situation of the genre. As the former artistic director of the Szárnyas Sárkány Utcaszínházi Fesztivál (Winged Dragon Street Theatre Festival) in Nyírbátor, he shares his thoughts on the relationship between traditional festive events in the open air and puppetry. Recalling the productions he directed at professional puppet theatres, he talks about his attraction to Eastern cultures as well as the symbolic reading of the heritage of the Hungarian Middle Ages.



EÖRI SZABÓ ZSOLT

Álomképek

Közös szenvedélyünk a színház

„Mi más? A szenvedély szülte, élteti és növeszti a Madách Nemzetközi Színházi Találkozót 2014 óta. Több mint negyven ország, százhusz előadása és megrendítő, mulattató, megható pillanatok ezrei. Megtörténtek, és – ahogy az álmok – el is illantak. Hiszen „a színház az álmok színhelye” – ahogy Bertolt Brecht fogalmaz. A színház művészete mulandó, tiszavirág-életű. A fotókon, ha nem is örökre, valamiképpen mégis időtlenné tágulnak e színházi álmokképek.

A színházi fotózás számomra azt jelenti, hogy nemcsak a rendező agyában járkálok, hanem a saját emlékeim között is kutatok folyamatosan. Nem szándékosan, nem direkt. Amikor a keresőn keresztül nézem az előadásokat, egy csomó előkép rajzik előttem: festmények, más előadások, olvasmányélmények kiváltotta víziók – ezek szólítanak meg. Én akkor szoktam exponálni, amikor bennem valami értelmes reakció születik meg arra a látványra, ami ott van előttem.”



Eöri Szabó Zsolt (64) a Nemzeti Színház művészeti műhelyének tagja, a színház honlapjának főszerkesztője, fotósa. Korábban a Magyar Rádió (1979), majd 2001-ig a Magyar Televízió szerkesztő-riportere és műsorvezetője (ABLAK). Fotói lapokban, könyvekben, nemzetközi és hazai kiállításokon szerepelnek. Mostani kiállítását a Madách Nemzetközi Színházi Találkozókon készült képeiből állította össze. A 2021-es MITEM keretében rendezett tárlaton, melyből most egy válogatást közlünk, szeptember 27-én Berecz András ka-
lauzolta végig az érdeklődőket.



A. Sz. Puskin: *Jevgenij Anyegin*, Vahtangov Állami Színház, 2017, r: Rimas Tuminas



A. P. Csehov: *Sirály*, Théâtre Vidy-Lausanne, 2016, r: Thomas Ostermeier



J. Swift nyomán: *Gulliver utazásai*, Radu Stanca Nemzeti Színház, 2016, r: Silviu Purcărete



Jan Mikulášek és Dora Vicenikova: *Hamlet*, Divadlo Na Zábřadli, 2019, r: Jan Mikulášek



A. P. Csehov: *Meggyes kert*, Nemzeti Színház, 2019, r: Silviu Purcărete



Szophoklész: *Oidipusz király*, Vahtangov Állami Színház, 2018, r: Rimas Tuminas



Tiziana Barbiero: *Rosso Angelico*, egy éteri utazó tánca, Teatro Tascabile di Bergamo, 2017, r: Tiziana Barbiero



J. Hašek nyomán Tatjana Rahmanova: *Švejka, a visszatérés*, Alekszandrinszkij Színház, 2018, r: Valerij Fokin



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2018, r: Vidnyánszky Attila



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2018, r: Vidnyánszky Attila



W. Shakespeare *Titus Andronicus* c. drámája nyomán: *TIIT*, P. A. Ojunszkij Szaha Színház, 2016, r: Szergej Potapov



Carlo Gozzi: *A holló*, Alekszandrinszkij Színház, 2016, r: Nyikolaj Roscsin



Luo Huaizen: *Li Yaxian*, Szecsuáni Opera – Csungking, 2016, r: Csie Ping Nan



KOZMA GÁBOR VIKTOR

„...játszani/cselekedni kell”

Tadashi Suzuki színésztréning-módszerének elemzése
(1. rész)

Kozma Gábor Viktor 2017-ben szerzett színész- és színészpedagógus diplomát Marosvásárhelyen. Megvédés előtt álló PhD dolgozatát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának keretein belül készíti (téma-vezetője: Jákfalvi Magdolna, DSc). E kiadásra szánt disszertáció a kortárs világszínház tréning alapú műhelyeinek gyakorlatát (az Eugenio Barba alapította ODIN TEATRET tréningjét, a Tadashi Suzuki által létrehozott SCOT munkamódszerét, valamint Mary Overlie, Anne Bogart és Tina Landau technikáját, a Viewpoints-ot, amit a SITI COMPANY gyakorol rendszeresen) mutatja be és hasonlítja össze, mindenek előtt a színésznevelés módszertanára fókuszálva. Az itt közölt részlet a Tadashi Suzuki módszeréről szóló fejezetből való, mely a nemzetközi szakirodalom tükrében tárgyalja a japán mester által kidolgozott tréningmódszer lehetséges olvasatait. A dolgozat egyik célkitűzése, hogy az elemzett módszerek alapján a színésztréning szerteágazó értelmezései mellett tisztázza annak általános definícióját és jellegzetességeit. Ezért a komparatív elemzések szempontjai között szerepel, hogy az alkotók – jelen esetben Suzuki – és az elméleti, gyakorlati szakemberek hogyan definiálják az adott tréninget, milyen a tréning időhöz fűződő viszonya a társulat életén belül, illetve milyen célokat szolgál.

A szerző 2015-ben részt vett a nemzetközi Summer Session on the Suzuki Method of Actor Training kurzuson Togában, Japánban. 2016-ban meghívást kapott az International Suzuki Company of Togától (ISCOT) és Sebastian Mattia valamint Tadashi Suzuki rendezéseiben is színpadra lépett. A SCOT-tal és az ISCOT-tal folyamatos munkakapcsolatban áll. 2016-tól oktatja a Suzuki színésztréning-módszert a magyar nyelvterületen és külföldön.

1.1.1 A tréning mint *kunren* – diszciplína

Suzuki már a legelső tréningről folytatott nyilvános diskurzusok alkalmával a japán *kunren* szót használta módszerének gyakorlataival kapcsolatban, amely kifejezést angolul *discipline*-nek fordították.¹ A diszciplína egyszerre jelent fegyelmezettséget és tudományágot, amely azt sugallja, hogy egy átgondolt, rendszerezett eszközkészletről beszélhetünk, amelynek határozott gondolati háttere van. Suzuki fontosnak tartja, hogy ne a *gyakorlatok* [*undo, exercise*], valamint a fizikai edzés [*taiso, physical conditioning*] kifejezésekkel írja le tevékenységét, amely nomenklatúráját a módszer 2012-es kodifikálása után is követi.²

„Valahányszor egy színész azt hiszi, hogy pusztán az izmait edzi, becsapja magát. Ezek diszciplínák. Minden diszciplína minden egyes pillanatában a színésznek valamilyen szituációhoz kötődő érzést kell kifejeznie, önnön teste értelmezésének megfelelően. Ezért nem hívom ezeket gyakorlatoknak (*undo*), vagy ezért nem mennek fitness edzők a színpadra. Mi megyünk. Tudom, hogy az izmok fájnak, a mellkas liheg a diszciplínák alatt. Ez nem számít. Akkor is játszani/cselekedni kell.”³

A tréning célja tehát nem elsősorban az edzés, hanem a kifejezés nagy ellenállás mellett való gyakorlása. Habár a terminus kijelöli a gyakorlónak az eszközkészlettel való találkozás etikai keretét – a fegyelmet és az elmélyülést –, ez nem jelenti, hogy a szakirodalomban ne jelenne meg a *gyakorlatok* kifejezés.

„Továbbá a tréning *diszciplínák* formáját (*kunren*), melynek célja, hogy kapcsolatba hozza a színészt testének kifejezési lehetőségeivel, nem szabad összekeverni a próba kreativitásával (*keiko*). A formák szolgáltatják a láb »nyelvtanát [grammar]«, de nem a »szókincset [vocabulary]«.”⁴

Az idézett szerző, Carruthers ezután azt hozza példának, ahogy a *The Chronic of Macbeth* próbafolyamatában az alvajáró jelenet úgy született, hogy Suzuki próba utáni feladatnak adta a színészeknek, hogy hozzanak ajánlatot erre a jelenetre, melyet ő később finomított. A színészi kreativitásnak biztosított tér fontos része Suzuki munkájának.

¹ James R. Brandon, „Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method”, *The Drama Review: TDR*, XXII. évf. 4. sz., 1978, (29–42), 31.

² Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabškaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012.

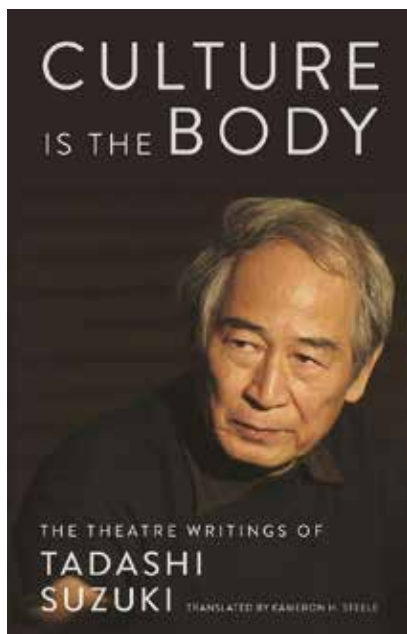
³ James R. Brandon, uo., (29–42), 36.

⁴ Ian Carruthers, Suzuki Training: The sum of interior angles, In: Ian Carruthers és Takahashi Yasunari, *The Theatre of Tadashi Suzuki*, Cambridge, New York, Melbourne..., Cambridge University Press, 2004, (70–97), 76.

1.1.2 A tréning mint teszt, mérce és diagnózis

Suzuki a kortárs színészképzésben nagy hiányát látja egy mérceként, amihez képest az előadó lemérheti aktuális állapotát és képességeit. A rendező kifejti, hogy míg a sportban, a táncban és az operánál ez a mérce egyértelműbb, addig a színházban a hatékonyság nehezen vagy egyáltalán nem mérhető. Habár a posztmodern táncot figyelembe véve, amely megkérdőjelezi, hogy milyen mozgás nevezhető táncnak, és ezáltal több esetben a technikai kötöttség ellen lázad, vitatható Suzuki állítása, az operánál a hang terjedelme valóban meghatározza, hogy az adott előadó képes-e egy szerepet elénekelni. Ilyen konkrét viszonyítási pontot hiányol Suzuki a színház terén. Állítása szerint a módszere meghatároz egy minimumot, egy *mérőrudat* [*bar*] vagy *mércét* [*standard*], amelyhez képest lemérheti magát a színész. A színházi professzionalitás határait próbálja kijelölni: „Egy tréningmódszer nélkül a kortárs színház színészei nem képesek fenntartani semmiféle folytonosságot fizikai eszközükben [*instrument*], ami végzetes hibákat okoz.”⁵ Ennek a mérceének az elemei a központ, a légzés és a fizikai energia szimultán koordinálásának képessége.⁶

A tréning kialakítása figyelembe veszi a test folyamatos változását. Suzuki tréning szemléletét alapjaiban meghatározta a test változékonyságára való érzékenység. Ahogy bármilyen testedzésnél evidencia, hogy az izom, ami nem épül,



Tadashi Suzuki angol nyelvű könyvének borítója

az legjobb esetben stagnál, rosszabb esetben leépül, úgy a tréning gyakorlatában is hasonlóképpen van ez. Suzuki használja az elsősorban az orvosi szaknyelvhez kapcsolódó *diagnózis* kifejezést. A tréning kötött jellege lehetőséget biztosít a színésznek és a rendezőnek is, hogy azonosítsák azokat a problémákat és blokkokat, amelyek a színészt gátolják az expresszív kifejezésben.

„Ez nem egy olyan jellegű tréning, amely azt mondja: »Ha ezt és ezt teszed, akkor jobba válsz.« Először csak azt mondja el, hogy ez a bizonyos hiányosságod, ilyen fajta »betegséged« van. (...) Végül természetesen meg kell mondani a színésznek, milyen módon kell meggyógyítani a betegségüket. De előtte az első dolog, hogy észre kell venni a betegséget és el

⁵ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, ang. ford.: Kameron Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015, 54.

⁶ Uo., 168.

kell mondani a színésznek: »Ezen a ponton beteg.« A tréning ezt a célt szolgálja. Egy röntgen- vagy CT-vizsgálat. De egy röntgen nem képes meggyógyítani. Az ezt következő tanács az orvosság, a gyógyszer – a rendező tanácsa.”⁷

A betegség kifejezés megnyitja azt az értelmezési mezőt, mely szerint a színésznek ez az állapota nem természetes, a normalitástól eltérő. Ebből arra lehet következtetni, hogy a színész akkor egészséges, ha kifejezőkészsége szabad, központjának, légzésének és energiájának összehangolt koordinálására képes az előadói szándék függvényében. Ahogy a téma elméleti kérdéskörével foglalkozó kutató, Cortés is kitér rá:

„Ráadásul éppen a mozgásanyag egyszerűségében rejlik a módszer ereje, mert általa a test könnyen olvasható indikátorrá válik; minden izomfeszültség, görcs, tartáshiba, koordinációs vagy egyensúlyi zavar – és ezek javarészt pszichés eredetű problémák, amiért is a színészképzés folyamata során különleges figyelmet érdemelnek – azonnal láthatóvá válik, amint a színészhallgató dolgozni kezd. A fiziológiai/mozgáskoordinációs problémák megjelenése igazolhatja a növekedő állapotával kapcsolatosan korábban felmerült gyanút, de jele lehet olyan zavaroknak is, amelyek eddig nem kerültek felszínre.”⁸

Ezáltal összegezhető, hogy a tréning az egészséges, teljes testi kifejezőképességhez viszonyítja a tréningező aktuális állapotát, teret engedve annak, hogy a tréningező e módszereken keresztül konfrontálódjon jelenlévő önmagával.

1.1.3 A tréning mint via negativa, az elhárítás eszköze

A tréning tehát lehetőséget teremt a rendező és színész számára a gátak elhárításának módjait vizsgálni, megbeszélni és ezeken dolgozni. Suzuki arról ír, hogy az emberek képesek a transzállapot elérésére, amely során a test kifejezőbbé válik és a tudatalatti érzékenység felszabadul. „Mégis, mivel az emberi test öntudatlanul hoz létre szokásokat, ez az érzékenység rutinná alakul át, megszokássá, ezáltal a legtöbb ember elfelejti, hogy valaha is léteztek. Színészként van, amikor éberek leszünk erre az elfeledett, tudatalatti érzékenységre.”⁹ Suzuki állítása szerint a probléma az, hogy tréning nélkül a próbán és az előadás alatt hiába keressük ezt az érzékenységet, mert a test hétköznapi és hétköznapi túl használata között olyan távolság alakul ki, amely már túl nagy: „(...) ahogy a színész öregszik, azok a csatornák, melyeken keresztül a test elérheti kifejezőképességének potenciálját, egyre növekvő mértékben gátoltá válnak.”¹⁰ Suzuki gondolkodásmódjában meghatározó a hétköznapi szokások tudatosítása, gátló hatásuk felismerése és az általuk formált testi lenyomatok letisztítása. A tréning ilyen ér-

⁷ Tadashi Suzuki, *uo.*, 179.

⁸ Cortés Sebastião, *A színész teste – A színészképzés fizikai módszerei*, doktori disszertáció, Budapest, SZFE, 2018, 74–75.

⁹ Tadashi Suzuki, *uo.*, 55.

¹⁰ *Uo.*, 55.

telemben eszközt ad a korábban diagnosztizált betegség gyógyítására, a premodern testi érzékenységhöz vezetve vissza a gyakorlóját.

A tréning mint a fejlesztés eszköze

Suzuki nem csak a szokások levetkőzéséről, hanem a fejlesztésről is beszél a tréning kapcsán:

„Ahogyan korábban mondtam, a tréning, amit létrehoztam, nem különbözik az atlétikaedzéstől. A Suzuki-módszer célja, hogy fejlessze a légzés és a központ [center of gravity] irányítását, mialatt erősíti a testet és csiszolja a belső tudatosságot, amelyre szükség van a mozgás során. Ugyanez vonatkozik a sportolókra is, akik szintén edzenek, így rendkívül hatékonyan képesek felhasználni az energiát, ezáltal gyorsabbá és stabilabbá válnak mozgásuk során. Az atlétáktól mégis megkülönbözteti a színészeket az, hogy nekik szöveget kell mondaniuk, hatással kell hogy legyenek a közönség érzéseire és gondolkodására. A Suzuki-módszer csak egy minimális tréning szintet határoz meg, amelyet el kell végezni annak érdekében, hogy olyan előadást hozzunk létre, amely lelkileg megmozgatja a közönséget az emberi test és hang kifejezőképességén keresztül.”¹¹

A tréning tehát Suzuki szerint fejleszti a központot, a légzést, az energiát és a kifejezőképességet. Az előző meghatározásokhoz képest érdemes ezt annak a fényében vizsgálni, hogy a tréning egyfajta betanulási eszköz a társulaton belül, vagy fejlesztő jellegű gyakorlat az intézményes keretben tanuló diákok számára. A diagnózis és via negativa definíciók pedig a tapasztaltabb, gyakorló színészek edzését írják le.

Monica Viñao Suzuki módszere kapcsán a bátorság fejlesztésének eszközeként beszél a tréningről, ahol a színész a félelemmel konfrontálódik:

„A Suzuki-módszer erőteljes eszközzé válik az igazság egyedi pillanatának eléréséhez, ami a színpadon megjelenik: a tréning lehetővé teszi a színészek számára, hogy érzékeljék és belakják azt az érzékeny területet, mely köztük és a nézők között létezik. Aktívan ösztönzi a színészeket, hogy szembesüljenek az üresség érzetével, és minden félelmük ellenére belevessék magukat a képzelet világába. Az igazi kreativitás csak ezzel a belevetéssel képes megtölteni a teret.”¹²

Ez a fajta félelem-kondicionálás párhuzamba hozható az alkotói helyzetek tudatos kialakításával. Amikor a stressz egy megszokott tényezője a munkának, az ingerküszöböt nem tudja meghaladni a néző által kiváltott stressz.

A fentieket kiegészítve Carruthers azt írja, hogy a Suzuki-módszer fejleszti a gyorsaságot, erőnlétet, stabilitást és koncentrációt.¹³ Ezt személyes tapasztala-

¹¹ Uo., 168.

¹² Monica Viñao, Identikit, In: Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabštaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, (29–31), 31.

¹³ Ian Carruthers, uo., 95.

tom alapján annyival egészíteném ki, hogy ha a technikai képességfejlesztés felől közelítjük meg a módszert, a tréninggel való munka egyaránt meg tudja segíteni a reakciókészséget, robbanékonyságot, koordinációt, izolációt, és a vokális kifejezőkészséget. Azt viszont fontos szem előtt tartani, hogy a technikai fejlődés nem a módszer elsődleges célja, sokkal inkább másodlagos hozadéka annak, hogy a színész pontos kritériumok szerint, valamint az erős fizikai és mentális gátlak leküzdésével dolgozik a közlési helyzetben.

1.1.4 A tréning mint közös nyelv

„Amit fejlesztettem, az egyfajta fizikai »nyelvtan« a színészek számára, a saját ötleteim alapján. Amikor az emberek egymással beszélnek, a nyelvtani alaposáguk nem garantálja automatikusan, hogy életteli beszélgetést folytassanak.”¹⁴

A tréning eszközkészletéről mint a kommunikációt segítő elemekről való értekezés a tréning privát jellegéről a tréning közösségi funkciójára irányítja a figyelmet. Suzuki meglátása pontos, miszerint a közös szabályok még nem nyújtanak biztosítékot a kommunikáció sikerességére. A tréning csak egy közös eszközkészletet ajánl a színészek számára a színpadi munkában.

A közös „nyelvtan” kiépítése ugyanakkor már a tréningnek a próbaszakaszhoz fűződő viszonyát is feltételezi, hiszen meghatározza ezáltal azt, hogy a színészek valamilyen színpadi helyzetet szándékoznak közvetíteni a néző felé.

1.1.5 A tréning mint a kísérletezés terepe

„A színészetet úgy látom, mint a művészi kísérletezés munkahipotézisét, a görög tragédiák szövegétől Ibsen modern realizmusán át Beckett abszurd színházáig. Miközben ezt a hipotézist teszteljük a tréningen keresztül, és bizonyos időtlen fizikalitásokat alkalmazunk, feltárjuk a test és a szó között lévő számtalan lehetséges kapcsolatot.”¹⁵

A tréning ilyen típusú kísérleti használata egyértelműen köti azt az írott anyaghoz, a próbafolyamathoz és az előadáshoz. Legegyszerűbben úgy lehet megvilágítani a tréning és a szöveg viszonyát, hogy a tréning elemei által kiváltott fizikai érzetek és impulzusok inspirálhatják a szöveg újszerű, a színész által testet öltő egyéni értelmezését és interpretációját. A SCOT az aktuális előadások jeletereit és szövegeit rendszeresen felhasználja a tréning gyakorlása közben, melynek többek között a szöveg megtapasztaláson keresztül történő megértése a célja. A tréning a rendező számára is a kísérletezés terepe, hiszen a tréning kötött eszközkészletében nem kell a rendezés szcenikai elemeit figyelembe vennie, s ezáltal csupán a színészek egyéni és közös dinamikájára, az általuk vázolt kapcsolatokra, a térben előadott szöveg erejére lehet koncentrálnia.

¹⁴ Tadashi Suzuki, *uo.*, 81.

¹⁵ *Uo.*, 54.

1.1.6 A tréning mint a közösségi kohézió eszköze

Suzuki különböző társulataiban egyfajta összetartó elemként működött a tréning eszközkészlete és aktusa, ahogy erre Suzuki színházi praxisának kutatója, Allain is rámutat:

„Pszichológiai kutatások bizonyítják, hogy a csoportok szoros személyközi kapcsolatokat létesítenek a nehéz feladatok megoldása révén, mint amilyen a tréning is, amely intenzív érzelmi energiabefektetést követel. A tréning az interakció olyan modelljét javasolja, amelyben a vezető elválasztott az egyébként egyenlő tréningezőktől.”¹⁶



Suzuki tréninget vezet Indonéziában, 2018-ban (fotó: Bumi Parnati, forrás: merahputih.com)

A tréning az első akadály, amellyel a társulattal együttműködő színész találkozik: a teljesíthetetlen céllal, a tökéletes kontroll ideáljával való konfrontálódással, a közösen megtapasztalt küzdés érzésével, a tapasztalt és idősebb kollégák fiatalabbakat megszégyenítő odaadásával és teljesítőképességével. Ez nem csak szoros belső kapcsolatokat alakít ki, hanem az elvárt munkamorál magas szintjét is kijelöli. A belső kapcsolatokat az is rétegezi, hogy a fiatal kollégák fejlődéséért Suzuki mellett sokszor az idősebb kollégák is, vagy kifejezetten ők felelnek. Suzuki a közös tréningek alatt eleinte teret enged a fiatalok kisebb hibáinak, majd egyre több fejlesztendő területre mutat rá, és ehhez segítségként jelöli ki egyik-másik tapasztalt színészét. A fejlődéshez a tréningező minden segítséget megkap, de leginkább ő tartozik iránta felelősséggel.

A SCOT életében ráadásul a tréning egy közös esemény, amely napi szinten ismétlődik. A tréning eseményjellege egy olyan biztos pontot jelent, amely

¹⁶ Paul Allain, *The Art of Stillness – The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, New York, Palgrave-Macmillan, 2002, 25.

a kontinuitás érzetét váltja ki. A munka felvételének egy olyan eseményalapú gesztusa ez, amely mentálisan elválasztja a civil életet vagy az adminisztratív tevékenységet az alkotói munkától. A tréning ezáltal a munkába való belépés, az alkotói én felébresztésének a tere, amely testbe rögzített emlékezetként segíti előhívni azokat a mentális sémákat, amelyek a munka kereteit megszabják: a koncentráció, az egymásra és önmagunkra való figyelés, az önmagunk meghaladásának szándéka, a fáradtsággal való konfrontáció és leküzdésének vágya, valamint a megújulásra való törekvés.

1.1.7 A tréning mint mátrix

John Nobbs a Suzuki-tréninget mátrixként határozza meg, amelyet azonban több értelemben használ: mátrix aszerint, hogy a klasszikus fizikai tréningrendszerek jegyeit hordozza, illetve mátrix aszerint, hogy ez tekinthető az előadás létrehozásáért felelős alapnak.¹⁷

Nobbs azt állítja, hogy Suzuki módszere az „egy igaz színésztaréning”, ami erősen vitatható. Állítását azzal magyarázza, hogy a Suzuki-módszert meghatározóak olyan elemek, amelyek mindegyike nem található meg más színészképzési és tréningmódszerben, és amelyek párhuzamba állíthatóak a sporttal és a zenei képzéssel. Ezek között az elemek között említi a következőket:¹⁸

1) Tér és idő alakzatok: mind a zene, mind a sport terén a tréninget egyfajta térbeli és időbeli alakzatnak tekinti Nobbs. A Suzuki-módszer kapcsán kiemeli a gyakorlatok térbeli és időbeli kötöttségét, például a zenére történő gyakorlatok strukturális behatároltságát.

2) Áthidaló [bridging] eszközök: Nobbs a tréningben megjelenő kellékek használatát érti ezen kategória alatt. Ami a sportban a bója, az a Suzuki-módszerben például a fafegyverek használata. Az eszközökkel való gyakorlás során a színész, állítása szerint, testében rögzít bizonyos képességeket, melyek az eszköz használatakor automatizmusként aktivizálódnak.

3) Mátrix és dialektika: Nobbs definíciója szerint a mátrix „egy olyan közeg vagy anyag, amelyben valami fejlődik”.¹⁹ Azt írja a tréningről, hogy a gyakorlatok többsége nem igényel közvetlen beavatkozást a rendező vagy tréningvezető részéről, így a tréningezők az alapeszközkészlet elsajátítása után maguktól képesek fejlődni. A dialektika pedig „két különböző álláspont közötti párbeszéd, amely fokozatosan a közeledés valamilyen formájához vezet”.²⁰ Abban az esetben, amikor a tréningvezető a mátrixon belül zajló cselekvésekhez szól hozzá, automatikus dialektikáról beszélhetünk.

¹⁷ John Nobbs, *A Treatise on the One True Actor Training*, In: Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabštaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012, (52–74), 53, 58.

¹⁸ Uo., 59–58.

¹⁹ Uo., 60.

²⁰ Uo.

4) Legalacsonyabb közös készség [facility]: Nobbs kifejezése arra utal, hogy a módszer nagyon kevés előzetes tudást vagy készséget igényel. A módszer alkalmazása során nem várják el, hogy mindenki ugyanolyan teljesítményt produkáljon, de azt igen, hogy mindenki teljesítőképességének a határáig menjen el. „(...) a pozíciók, a mozgások és a hangadás nem a látványos formát célozzák meg, hanem holisztikus diagnosztikai eszközök, hogy a testet magas energiaszinten teszteljék. (...) ez teszi [a Suzuki-tréninget – K.G.V.] módszerré és nem formává.”²¹

5) Performativitás: Nobbs a Suzuki-gyakorlatok frontális expresszivitását tárgyalja ezalatt. A Suzuki-módszer diszciplinái során a tréningezőnek úgy kell dolgoznia, mintha közönség előtt állna, akkor is, ha csak a tréningvezető van jelen. A gyakorlatok egy részét a színész arccal a közönség felé végzi, ami Nobb szerint két okból fontos: (1) mert ezáltal a közönséggel kialakított viszonyt tréningezi a színész, (2); mert a fej mozdulatlansága miatt a színésznek tiszta referenciapontja van, hogy milyen hatást vált ki az élmény, amelyen keresztül megy.

6) Morális imperatívusz: ezt Nobbs abban látja, hogy a színésznek a gyakorlatok során saját teljesítőképességének a határán kell dolgoznia, minden energiát be kell vetnie annak érdekében, hogy tovább fejlődjön. A másik oldalról a rendezőnek ezt a folyamatot támogatnia és segítenie kell, hogy a színész saját magával tudjon konfrontálódni.

„Összefoglalva: a morális erő [etikai keret – K. G. V.] lényegében kollektív természetű, egy csoportból származik, amelyben minden színész kiegyensúlyozott és rendezett tapasztalatok alapján válik egyénné. Ez a morális imperatívusz viszont arra kötelezi és ösztönzi a rendezőt/tanárt, hogy finomítsa és fejlessze saját esztétikáját, mivel ő ad művészi formát a színészek törekvéseinek.”²²

Nobbs ezenkívül hozzáteszi, hogy a tréning kiállja a „teherautós” próbát is: ha a tréningre betéved egy teherautósofőr, aki semmit nem tud a színházról, a tréning rá is képes elemi hatást gyakorolni a színészek zsigeri energiája által. Ezáltal a tréning „egyértelmű”, „megcáfolhatatlan”.

Nobbs rendszerezési szándéka világos, meglátásai viszont részben igazak csak, következtetése pedig messze túlzó. Állításai, úgy gondolom, a poszt-grotowski iskolákra, az Odin Teatret tréningjére, s többnyire a Viewpoints-ra is igazak, így semmiképpen nem tartom helytállónak, sem hasznosnak a Suzuki-módszerről mint az egy igaz tréningről való vélekedést. Ugyanakkor Nobbs törekvése, hogy körülhatárolja azokat az elemeket, amelyek a színész-tréning-módszereket meghatározzák, mindenképpen fontos kísérlet. Elgondolkodtató felismerése, hogy a színésztréningekről való elemzés során érdemes

²¹ Uo., 62.

²² Uo., 63.

összevetni azt a sport- és zenei tréningek jellegzetességeivel, mert a közös elemek ki tudnak jelölni olyan határokat, amelyek tájékozódási pontként szolgálhatnak a kutatásban.

1.2 A TRÉNING AZ IDŐ FÜGGVÉNYÉBEN

1.2.1 A tréning és az előadás viszonya

A tréning nem csak kialakításának időszakában volt, hanem mai napig az előadások és próbák függvényében van jelen a Waseda Little Theatre (WLT) és a SCOT tevékenységében. Számos oka volt annak, hogy Suzuki alkotói érdeklődése a színészi pszichofizikum rejtett potenciáljának felszabadítására, kiaknázására terelődött. A '70-es években formálódó tréning elejétől fogva az alkotói folyamatból inspirálódott, illetve a kettő párbeszédben állt egymással. Suzuki beszél a kreatív impulzus kontinuitásáról, amelyet számára a hasonlóan gondolkodó alkotók jelentenek: „Az alkotói infrastruktúra – tér, elmélet, tréning, társulat, művészi vízió, filozófia és hasonlóak – nélkül a kreatív impulzus nem tud virágozni.”²³ A tréning inspirálja az alkotói folyamatot, ugyanakkor az alkotói folyamat is visszahat a tréningre, vagy adott esetben éppen kiindulópontját képezi annak. Több olyan rendezői megoldás vált a tréning részévé, amely egy az egyben vagy nagyon hasonlóan jelent meg bizonyos előadásokban. Az ülő szobrok például a *Trójai nők*, az álló szobrok gyakorlata pedig a *Bachánsnők* próbafolyamatában alakult ki és vált a tréning részévé; a haladó gyakorlatok részét képező mozgó szobrok egy változata (akkor kanjincho) szintén a *Bacchánsnőkben* jelent meg először.²⁴ Az interreláció viszont mindig létező Suzuki gyakorlatában: a tréning és az előadás vagy a kreatív folyamat egymást kiegészítve léteznek. Ugyanakkor fontos, hogy Suzukinak nem célja a tréningelemek variált színpadra állítása, sőt kifejezetten ellene van a tréning ilyen jellegű használatának.²⁵

A tréning gyakorlata folyamatosan jelen van a társulat életében, így a szünnapokon kívül a társulat rutinját képezi akkor is, mikor a társulat éppen nem próbál, bár ilyen helyzetről az utóbbi években nem hallottam. A tréning az előadások próbaszakasza után egyfajta felkészítésként jelenik meg az előadás előtt. Ugyanazon darab két előadása között a tréning és a próbafolyamat ugyanúgy napi szinten vannak jelen, mintha az első előadásra készülnének a színészek.

Suzuki gondolkodásmódja a színpadra lépésről fenomenológiai alapozottságú:

„Úgy hiszem, hogy minden emberi lény szomjazik arra, ami örökké változatlan. Az emberi lényekben van egy késztetés arra, hogy megerősítsék saját létezésüket

²³ Tadashi Suzuki, *uo.*, 99–100.

²⁴ Yukihiro Goto, *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*, doktori dolgozat, Ann Arbor, UMI, 1988, 215. James R. Brandon, „Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method”, *The Drama Review: TDR*, XXII. évf., 4.sz., 1978, (29–42), 95.

²⁵ Tadashi Suzuki, *uo.*, 180.

annak fényében, ami változatlan. Úgy gondolom, hogy a színész színpadra lépésének szándékában van egy rész ebből a késztetésből, hogy felfedje magát annak, ami örökké változatlan. Meg akarnak tisztulni ezen a módon, azáltal, hogy kiteszik magukat a színpadon másoknak. Látva akarnak lenni; arra vágnak, hogy ítélkező szemek nézzék őket. Miért lehet ez? Mert ebben a hektikus életben, amin keresztülmegyünk, nincs idő önmagunk tárgyasítására. Rendszerint, amikor kitesszük magunkat másoknak, akkor azzal célunk van; van mit nyerni vagy elveszíteni a találkozás során; és emiatt a találkozás jelentése a helyzetnek megfelelően változik. Társadalmi életünk azon az előfeltevésen alapszik, hogy kapcsolataink nem változatlanok, és egymás iránti bizalmunk sem változatlan. Nem hiszem, hogy az emberek ezt elviselnék. Ezért egy bizonyos ponton kialakul az impulzus, hogy színpadra lépjenek. Ez az oka annak, hogy a nő például vallásos, és az is marad. A nő-színészek gyermekként kezdik el a tréningjüket, és ugyanazokat a mintákat ismétlik folyamatosan, ciklikusan. Miért? Mert abban a homogén világban, amelyben élünk, ahol minden a legkisebb közös nevezőre redukálódott, szakadást akarnak létrehozni; olyan testet, amely áttörhet és szent törést hozhat létre. Ezért lépnek színpadra, és töltik be a teret egyedülálló hangjukkal. Olyan szent tengelyt akarnak létrehozni, amely megtöri a mindennapi élet vulgarizált, differenciálatlan idejét és terét.”²⁶

A színpadra lépés mint a hétköznapi megtörésének gesztusa a tréningre is értelmezhető. Ezáltal a színész, habár napi szinten, de megtöri a hétköznapi idejét és differenciálatlanságát. Akkor is igaz lehet ez, ha a hétköznapi annyira extrém körülmények között zajlanak, mint Togában, ahol a tér egésze az elvonulás spirituális jellegét is hordozza. A hétköznapi felfüggesztése a tréning által egyfajta megváltozott időérzékelést hoz létre. A tréning idejében minden mozdulat, gesztus és szó külön jelentőséggel bír; megváltozik a helyzet tétje a színész belső képének függvényében. A színész a tréning által felfüggeszti és megtöri a hétköznapi idejét, mely egyszerre pillanatról pillanatra születő és elhaló tér-idő keret, másrésztől változatlanságával a kontinuitás stabil referenciapontjaként szolgál.

1.2.2 A test változékonysága és az öregedés

Suzuki a színész testének öregedéséről való diskurzusában ismét a nőt hozza referenciaként. Zeami alapján azt állítja: ahogy a nő színész öregszik, úgy testi kifejezőképessége változik. Ilyenkor számít igazán, hogy a színész ezeket a változásokat mennyire képes észlelni, lekövetni és alkalmazkodni hozzájuk az addig elsajátított technika alapján. Suzuki szerint, habár az öregedés korlátozza a testi kifejezést, mégis a színész szabadabbnak érezheti magát ezáltal.

²⁶ Suzuki, Interview, In: David G. Goodman, *Satoh Makoto and the post-Shingeki movement in Japanese contemporary theatre*, Ann Arbor, University of Microfilms International, (?), 361–362.

A SCOT tagjai között számos idősebb színész, „veterán” van. A 2019-ben elhunyt Tsutamori Kōsuke 1966-tól haláláig a társulat tagja volt. Valahányszor találkoztunk, és éppen nem állt egészségügyi kezelés alatt, a tréning egy részét velünk együtt csinálta. Szimbolikus az is, hogy az egyik próba szünetében, az öltözőben aludt el, és tért végső nyugalomra. Az eggyel fiatalabb generáció, Katoh Masaharu, Shiohara Michitomo, Takemori Yōichi a mai napig vezető színészek, ők azok, akiktől, habár mind elmúltak 60 évesek, a fiatal tréningezők megpróbálják ellesni a tréning rejtett titkait.

„Most már idősebbként, és megkérdőjelezhetetlenül lassúbbként a tapasztalat vastagabb lencséjén keresztül nézem a tréninget, és tisztaságában sokkolónak látom üzenetét. Kíméletlenebbé váltam abbéli hitemben, hogy ebben a munkában megismerhetem a színész alapvető ismertetőjegyeit, függetlenül attól, milyen művészi úton halad.”²⁷

Lauren állítása azt sugallja, hogy az öregedés által megnőtt a tréningre való rálátása, és fokozódott belső aktivitása, ahogy korlátozódtak fizikai képességei.

„A tréning csúcsra járatása nem azt jelenti, hogy az idősebb színészekről elvárható lenne, hogy ugyanolyan erővel dobogjanak, mint a fiatalabbak. Ami kulcsfontosságú, hogy minden színész igyekszik a saját személyes korlátainak határán dolgozni, mert a gyakorlatok nem az izmok (vagy a hang) teljesítőképességéről szólnak, hanem arról, hogy [a színészek – K. G. V.] mély fizikai tapasztalatokat szerezzenek.”²⁸

Nobbs állítását annyiban egészíteném ki, hogy a fizikai tapasztalatszerzés mellett a folyamatos intenzív kutatás, a rutinok megtörése és még számos más cél van, ami a fizikai edzésen túl a tréning szemléletét meghatározza. A tréning során a közösség csak az elköteleződés munkamorálját határozza meg, milyensége egyénileg változik, ami megengedi a kezdőnek, hogy még kezdő legyen, a veteránnak pedig, hogy már más dolgokra helyezze a hangsúlyt a tréning alatt. Nagyon fontos, hogy ezáltal a tréning nem kompetitív jellegű.

1.3 A TRÉNING CÉLJA

A tréning definíciójának vizsgálatánál a tréning többféle szerepe, s ezáltal többféle célja is tárgyalásra került. Most röviden összefoglalom azokat a kategóriákat, amelyek szerint a célok csoportosíthatók, majd megpróbálom az általuk körülírt ideális színészképet meg- és rekonstruálni az elemzett szövegek alap-

²⁷ Ellen Lauren, *The Invisible Body* Ellen, In: Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabškaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, (8–9) 9.

²⁸ John Nobbs, uo., 62.

ján. A tréning céljai csoportosíthatók mindenekelőtt aszerint, hogy az egyénre, a csoportra vagy az előadásra kifejtett hatásukat vizsgáljuk.

Célok az egyén függvényében:

- meghatározott képességeket fejleszt
- diagnosztizálja a színész aktuális állapotát
- a tréning által a színész akadályokat hárít el

Célok a csoport függvényében:

- a rutin és a kontinuitás megteremtése
- a közösségi kohézió fejlesztése és szinten tartása
- a közös alkotói nyelv kialakítása
- a közös morál és szellemiség megteremtése és fenntartása
- a közös testérzékelés, testhasználat megteremtése
- az újoncok bevezetése a társulatba

Célok az előadás függvényében:

- a próbafolyamat alatt az előadásban megjelenő elemek technikai gyakorlása
- a próbafolyamat alatt a karakter szabad megtapasztalása
- az előadás előtt az előadásra való felkészítés

Általánosságban összefoglalva Suzuki azt állítja, hogy a módszert azzal a céllal hozta létre, hogy a tréningező felfedezze, hogyan lehet a hagyományos japán színház aspektusait alkalmazni a kortárs színházban.²⁹

1.3.1 Az ideális színész-kép

Suzuki a színházi és a filmszínészek munkájának teljesen más sajátosságokat tulajdonít, így fontosnak tartom én is leszögezni, hogy a most következő tulajdonságok a Suzuki-módszer által megkonstruált ideális *színházi* színész képét alkotják. A tulajdonságok felsorolásánál az egyéni tulajdonságoktól haladok a közösségi viselkedésen át az etikai sajátosságokig.

1.3.1.1 Szabad

A színész szabadsága többféleképpen tematizálódik a módszert tárgyaló írásokban. Grabštaité arról számol be, hogy Suzuki szerint nincs olyan, hogy színész. Csak olyan emberek vannak, akik képesek megengedni, hogy a jó színjáték létrejöhessen, és színészként csak a játék közben lehet létezni. Suzuki saját módszeréről ezt állítja: mint ahogy a zenész sem gondolkodik egy idő után az alaptechnikán, a színésznek is el kell felejtenie az általa kialakított „nyelvtant”, tehát fel kell szabadulnia a korábban rögzített korlátok alól.³⁰ Pontosabban a színész sza-

²⁹ Tadashi Suzuki, *uo.*, 152.

³⁰ Vesta Grabštaité, *My Life with Suzuki*, In: Ellen Lauren, Kameon Steele, Vesta Grabštaité et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012, (16–23), 22.

badzságra kell találjon a rögzített keretek között. Ha egy kicsit kitágítjuk ezt az elgondolást, láthatjuk, hogy ez valamennyi színházi tevékenységre igaz. Hagyományos kőszínházi próbafolyamatban a rendező színpadra állítja a jelenet struktúráját, amelyet a színész feladata visszaigazolni. A rendező létrehozza a formát, a színész pedig saját jelenlétével hitelesíti azt, habár ez stílustól függően teljesen mást munkát jelent a színész számára. Tehát Suzuki szerint a színésznek szabaddá kell válnia a kötött szabályok alkalmazása mellett is.

Máshol Suzuki a gyermekek testi reakcióit állítja követendő példának a felnőtt színészek számára. Véleménye szerint a gyerekek egy erős impulzusra erős testi reakciót produkálnak. A rendező példaként említi, hogy az erős undor/utálat érzése a gyermekben lázat és hasmenést is kiválthat.³¹ Suzuki az ösztönös testi reakciót idealizálja ezáltal, amelyet a színész elé is egy kívánt és követendő mintaként állít. Ezt az előadó szerinte folyamatos tréning, érzékeinek folyamatos élesítése és tisztítása által érheti el. A közvetlen, ösztönös reakciók tehát a rendező szerint az emberrel veleszületett válaszok, amelyek azonban idővel a hétköznapi kényelem megteremtése miatt blokkolttá válnak. Tehát a blokkoltság alól való felszabadulás, a testi reakciók szabadsága Suzuki idealizált színészképének fontos része.

1.3.1.2 Testével egységben van

Ez a kategória egyfajta összefoglalója több olyan képességnek vagy a test felé fordulásnak, ami sokféleképpen jelenik meg Suzuki gondolkodásában. A nő színészek mondasát idézi, miszerint „a test vezeti a szellemet”.³² Állítása szerint kell egy módszer, amely a testre való figyelés képességét a színésznek hosszútávon garantálni tudja. Suzuki egyfajta példának állítja Kayoko Shiraishi munkáját a *Dramatic Passion II* próbafolyamatában.³³ A színésznő fizikai érzetei által meghatározott játék egybecseng a nő-színészek elgondolásával is. Suzuki azt várja el a színésztől, hogy testét, amelyet a rendezés vagy a tréning formába önt, folyamatosan képes legyen az inspiráció forrásaként használni, fi-



Kayoko Shiraishi a *Dramatic II* című előadásban (forrás: scot-suzukicompany.com)

³¹ Tadashi Suzuki, uo., 55.

³² Uo.

³³ Tadashi Suzuki, Tadashi Suzuki taidanshu (Collection of Discussions Involving Tadashi Suzuki), Tokió, Riburipoto, 1984, 84-85. Idézi Yukihiro Goto, *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*, doktori dolgozat, Ann Arbor, UMI, 1988, 115–116.

gyelve annak szenzoriális érzeteire és az általuk kiváltott érzelmekre. Egy folyamatos, többszintű koncentrációt követel meg ezáltal a színésztől, akinek a cselekvések feed-backjét minden pillanatban meg kell éreznie, és fel kell tudnia használni a közlési helyzet függvényében. Ezáltal válik élővé és jelen idejűvé Suzuki számára a színpadon látható test. Megint máshol ezt így foglalja össze:

„Módszerem legfőbb célja, hogy feltárjam és felszínre hozzam a fizikai percepciónak azt az érzékenységet, amelynek a színészek a kezdetekkor – mielőtt még a színház birtokba vette volna a maga különféle kodifikált előadói stílusait – birtokában voltak, és növeljem velük született kifejezőkészségeiket.”³⁴

Fontos ebben a munkában, hogy ez az intenzív viszony a testtel minden színész számára egy nagyon intim, egyedi folyamat része; ily módon a színész munkáját is egy kifejezetten egyéni folyamatnak látja Suzuki. Ez a viszony viszont nem a színész veleszületett adottsága, hanem egy folyamatosan ápolandó kapcsolat test és elme között. Olyan kapcsolat, amelyet a színész egyrésről fejleszt, másrésről elhárítja ennek akadályozó tényezőit a tréningen keresztül. Ugyanehhez a gondolatkörhöz csatlakozik, amikor Suzuki arról ír, hogy „az emberi test teljességét [wholeness of the human body]”³⁵ szándékozik helyreállítani, így az általa alkotott, testére hallgatni képes színészideált a *teljes* vagy a *kiteljesedett* jelzővel is illelhetjük.

Az, hogy a színész a testével egységben van, nem csak az éles érzékeket jelenti Suzukinál, hanem egy tudatos testhasználatot és kontrollt is, mondhatni magas fokú testtudatot. Módszerében nagy hangsúlyt fektet a test alsó részére irányuló kontroll fejlesztésére, a központéra, és főleg a lábra. „A színpadi előadás alapja az a mód, ahogy a lábakat használják”³⁶ – írja Suzuki, nem sokkal később pedig azt állítja, hogy „az előadó tényleg a lábával bizonyítja, hogy színész.”³⁷ A színész talajjal kialakított viszonya, lábának tudatos használata tehát szintén egy olyan testkezelési mód, amelyet Suzuki elvár ideális színésztől.

A test tudatos kezeléséhez hozzátartozik továbbá a magas szintű izoláció is. A gyakorlatok a központ irányításával azt is célozzák, hogy a színész képes legyen a test alsó részében, a lábokban és a központban koncentrálódó feszültségtől mentesíteni a felsőtestet, a mellkast, a vállakat és a fejet. Az így létrejövő izolációs testhasználat a tudatos lazítás és feszítés képességét feltételezi a Suzuki gondolkodásmódjából konstruálható színész-kép esetében.

³⁴ Tadashi Suzuki, „A kultúra a testben lakik”, *Színház*, összeáll. és ang.ford.: Kazuko Matsuka, magy. ford.: Szántó Judit, XXXIX. évf., 2.sz.(febr.), 2006, (56–59) 56.

³⁵ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, ang. ford.: Kameron Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015, 65.

³⁶ Uo., 66.

³⁷ Uo., 67–68.

1.3.1.3 Kreatív, önálló alkotó – színházi ember

Habár Suzuki tréningje kodifikált, előadásai pedig nagyon nagymértékben strukturáltak és formalizáltak, a kreatív munka során nagy szabadságot ad színészeinek. Leon Ingulsrud azt állítja, fontos, hogy a társulat tagjait ne színészeknek, technikai személyzetnek vagy irodai munkásnak tekintsük, hanem színházi dolgozóknak.³⁸ Interjújában, mint már említettük, arról számol be, hogy amikor a *Macbeth* eredeti verzióját csinálták, Suzuki elmondta, milyen típusú karaktereket szeretne látni a jelenetben, majd elküldte a színészeket, hogy keressenek anyagokat, jelmezt, kellékeket ehhez. Így olyan emberek, akik azelőtt soha nem foglalkoztak a jelmezekkel, egyszer csak saját kosztümjeiket tervezték és próbálták megvarrni. Amikor nem tudták kivitelezni elképzelésüket, segítséget kértek. Ingulsrud állítása szerint ez hasonló a színészi munkához a társulatban: amikor egy-egy megszólalással, sorral problémájuk van, segítséget kérnek egymástól.

„Suzuki ad valamilyen feladatot, és nem feltétlenül mondja, hogy »most menj, dolgozz ezen, és találj valami érdekeset.« De a társulat ideálja az a színész, aki mindig mélyebbre ás, hogy találjon valami érdekeset a számára adott feladatban. Tehát azt feltételezik, hogy a színész elmélyül a bonyodalmakban. És ennek elmulasztása hatással van arra, hogyan tekintenek rá: »Csak azt csinálod, amit mondtam – borzalmas!« A színházi alapelvek, amelyek a társulatot vezérlik, megkövetelik, hogy a színész dolgozzon a kapott feladaton. Ha nem, akkor olyan, mint egy fekete lyuk egy energiamezőben. Elvárják, hogy valami mással járuljon hozzá a munkához, amelyre más emberek reagálni tudnak, és beépíthetik saját munkájukba. A SCOT organikus ebben az értelemben, nem szabályok működtetik. Ha valaki olyan ember, hogy elvonul, dolgozik, majd visszatér és hozzáad valamit a munkához, akkor a közösség része lehet. Ha nem, akármenynyire közösségi ember is, elszigetelődhet – elszigetelt lesz.”³⁹

Ingulsrud leírása szerint a SCOT belső szerveződése alkotóközösségeként definiálható, ami megköveteli tagjaitól a folyamatos kreatív hozzájárulást az elvégzendő feladatokhoz. Személyes tapasztalatom, hogy ez minden feladatra egyaránt vonatkozik. A társulaton belül a részfeladatok kiosztása körültekintően történik, figyelembe véve a személy tapasztalatait vagy előzetes tudását. A *Kék madár* előadásunk díszletének legyártását például az egyik színész, Fujimoto Yasuhiro végezte. Vagy például emlékezzünk vissza Carruthers korábban említett példájára, amelyben a *The Chronic of Macbeth* alvajárás-jelenetének koreográfiája úgy készült el, hogy Suzuki „házi feladatnak” adta ki a színészek számára, hogy másnapra hozzanak egy ajánlatot a jelenetre, melyet később a rendezővel

³⁸ Leon Ingulsrud interjúja In: Ian Carruthers, Reading Tadashi Suzuki's *The Chrosicle of Machber in Australia*, Galleries of unpublished book, Mebourne, 1996, 230–231, Idézi: Yana Taylor, *Doctors of Presence: Tadashi Suzuki's method in Sydney Contemporary Performance*, doktorin dolgozat, Sydney, University of Sydney, 2007, 56.

³⁹ Uo., 56.

közösen fejlesztettek.⁴⁰ Így, habár a tréning felépítése szigorú szabályrendszerek követését teszi kötelezővé a színészek számára, ez nem zárja ki, hogy Suzuki ideális színész-elképzelésének részét képezze a kreatív, alkotói szemlélet.

Az alkotói oldal mellett Suzuki hasonló önállóságot vár el a színészekről a tréning során is. Korábban említettem a tréning diagnosztikai szerepét, amiből Suzuki arra a következtetésre jut, hogy a színésznek a rendező tanácsaival végül is önmagát kell meggyógyítania a „betegségből”, a tréning által csak a diagnózist lehet felállítani.⁴¹ A színész tehát feladatot kap, Suzuki kijelöli számára, hogy miben kell fejlődnie, de végső soron a színész felelőssége, hogy az adott folyamatban előrelépést mutasson. A folyamatos visszajelzésen túl a rendező magára hagyja a színészt, hogy az önállóan találjon választ az adott problémára.

1.3.1.4 Jelenléttel bíró, csábító, megtévesztő, kifejező

Suzuki azt állítja, hogy a színház ott kezdődik, amikor egy ember hangját a térbe engedi [project] és másokat energiája vagy cselekvése által elcsábít [seduce]. Szerinte ekkor a történetmesélés ámítavóvá [deceit] válik, amit ő megtévesztésnek [cozen] hív.

„Ez a megtévesztés nem a szöveg intellektuális interpretációján keresztül jelenik meg, hanem akkor, amikor a beszéd gesztusa drámaivá válik – amikor a beszélőben végbemenő változás felfedi magát. Ezt az átváltozást hívjuk színészetnek. Pontosabban, a megtévesztés ereje akkor jelenik meg, amikor a színész vonzó nyelv- és térhasználata, cselekvése és energiája létrehoz egy rendkívüli, állandóan változó zsigeri tudatosságot közte és a néző között. Ezt általában színészi jelenlétnak nevezzük. Amikor a jelenlét élénk, a közönségben a hétköznapiéltől eltérő fizikai/testi és spirituális/lelki elégedettséget tapasztalunk (...). Ezért az igazán nagy színészek karizmájának forrása nem a szövegben lelhető föl, hanem sokkal inkább a tudat alatt vezérelt szövegmondásban, ami a színészt a legpotensebb énjévé alakítja.”⁴²

Suzuki jelenlét-konceptiójában tehát a színész érzékeinek folyamatos, tudatos használata által éri el azt az auratív erőt, ami képes a közönséget elcsábítani, bevonni a közlési helyzetbe. Habár Suzuki itt elsősorban az elhangzó szöveg használatát tárgyalja, érdemes ezt kitágítani a nonverbális közlési helyzetre is, hiszen számos non-verbális, etűd jellegű jelenettel dolgozik az előadásokban. Máshol azt írja: módszere ahhoz segíti hozzá a színészt, hogy erőteljesen és tiszta kifejezéssel legyen képes beszélni, valamint hogy az egész testével be-

⁴⁰ Ian Carruthers, Suzuki Training: The sum of interior angles, In: Ian Carruthers és Takahashi Yasunari, *The Theatre of Tadashi Suzuki*, Cambridge, New York, Melbourne..., Cambridge University Press, 2004, (70–97), 76.

⁴¹ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, 179.

⁴² Uo., 65.

széljen, akkor is, amikor néma.⁴³ Ezáltal megállapítható, hogy a jelenlét koncepciója mellett a kifejező előadásmódot, az expresszivitást is elvárja Suzuki a színésztől.

Ha a tréninget abból a szempontból vizsgáljuk, hogy a színész napi szinten szembenéz aktuális állapotával, Suzuki jelenlét-koncepciója kiegészíthető azzal, hogy a színész jelenlétéhez hozzátartozik aktuális, jelen idejű állapotának tudatosítása, annak a közlési helyzetbe történő bevonása. Ez szoros összefüggésben áll a színész érzéki munkájával, azzal, hogy milyen mértékben képes aktuális érzeteit felhasználni színpadi munkája során. Rosner Krisztina egyenesen azt állítja, hogy a Suzuki-módszer – csakúgy, mint a Viewpoints – azt a célt szolgálja, hogy „növelje a színész színpadi jelenlétét, kreativitását és erősítse testtudatát.”⁴⁴

1.3.1.5 Képes hinni

A színész és a karakter viszonyában Suzuki úgy látja, hogy a színésznek nem dolga teljesen átadni magát a karakternek vagy teljesen hinni benne, de dolga hinni annak jelentőségében, hogy a szerző pont az adott szavakat írta le; a szerző szavaiban teljes mértékben hinnie kell.⁴⁵ Suzuki így a fiktív karakterbe vetett hit helyett annak céljait, szándékait és üzenetét helyezi előtérbe. A színésztől ezáltal azt várja el, hogy viszonyaiban éltesse a karaktert és azokban képes legyen hinni. Máshol Suzuki azt állítja, hogy „A színészetet az alapján kellene megítélni, hogy milyen komoly az ok, amiért a színésznek a színpadon kell állnia.”⁴⁶ A színész jelenlétének indokoltságát a színpadon az erős szándék és céltudat tudja létrehozni, visszaigazolni, ami ismét visszavezet a hithez. Azt lehet mondani, hogy a színész minőségét Suzuki szerint az határozza meg, hogy céljait milyen hittel képes képviselni a drámai helyzetben. Meglátásom szerint ez a hit szoros összefüggésben áll a bevonódás [engagement] fogalmával. Habár ezt a terminust nem használja a japán rendező, véleménye szerint úgy kell előadni, hogy a színész teljes energiáját az elérendő célra fordítsa, ami szerinte nagyon hasonlít a sportolók munkájához. Különösen fontosnak tartja, hogy ez a cél megfelelően legyen kiválasztva, úgy, hogy a színész pontosan tudjon cselekedni. Ez a karakter felől vizsgálva nagyon hasonlít a Sztanyiszlavszkij-féle főfeladat, valamint a fő- és mellékcélok megválasztására.⁴⁷ A színész szempontjából a cél megválasz-

⁴³ Tadashi Suzuki, Takahashi Yasunari, et. al., *SCOT – Suzuki Company of Toga*, a társulat magánkiadványa a Toga Fesztivál 10. évfordulójára, 1992, 56.

⁴⁴ Rosner Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*, Budapest, L'Harmattan, 2012, 62.

⁴⁵ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, 159.

⁴⁶ Tadashi Suzuki, *The Sum of Interior Angles [Naikaku no wa]*, Tokió, Jiritsu Shobō, 1973, idézi: Akihiko Senda, *The Art of Tadashi Suzuki*, In: *SCOT – Suzuki Company of Toga*, a társulat magánkiadványa a Toga Fesztivál 10. évfordulójára, 1992, 58.

⁴⁷ Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája*, ford.: Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat Kiadó, 1988, 306–320.

tása azonban sokszor megmaradhat technikai szinten is, ami például a hangerő, gyorsaság, intenzitás növelésében fogalmazódik meg; vagy a színész belső képének, elképzelt belső szituációjának éltetésében is megvalósulhat.

1.3.1.6 *Felkészült és készen áll*

Suzuki egyszerre tekinti a tréninget munkahipotézisnek, nyelvtannak, és egyszerre kezeli egyfajta minimum szintet kijelölő mérőeszköznek. Állítása szerint ahhoz, hogy a színészek között életteli kommunikáció alakulhasson ki, el kell sajátítani a tréning alapjait; annak elemei a színész „második természetévé”⁴⁸ kell hogy váljanak. A második természet gondolata, valamint az újrakondicionálás elképzelése hasonlóképpen megjelenik Barbánál is.⁴⁹ Máshol Suzuki arról ír, hogy az a színész, aki nem sajátította el a tréninget mesteri szinten, nem lesz képes magas színvonalon szerepelni az előadásában.⁵⁰ A színésztől tehát egyrészt elvárja, hogy felkészült legyen, másrészt azt is, hogy a felkészültség, a technika – csakúgy, mint Barba elgondolásában – a bios szintjén, preexpresszív szinten legyen a munka része. A színésznek egyrészt fel kell készülnie, ami úgy gondolom, a tanulási folyamatára vonatkoztatható, másrészt létre kell hoznia a készenlét jelen idejű minőségét, ami az azonnali reagálást teszi lehetővé számára. Így tehát a készenlét koncepciója is többretegű jelentéssel bíró fogalom.

1.3.1.7 *Önmagán túllépő*

Suzuki leírja, hogy a japán színházi köznyelvben kritikaként használják a daikon-színész kifejezést. A daikon egy távol-keleti, retekhez hasonlító zöldség. A kifejezés kritikai éle abban áll, hogy a daikon bárhogyan van elkészítve, nem tud „bántani”, hiszen nincs jellegzetes íze, karaktere. Suzuki amellet érvel, hogy a mai világban, amikor túl sok színésznek van nagyon meghatározó személyisége, a daikon jelző dicséretté kellene hogy váljon a színész számára, nem kritikává.⁵¹ Ez a vélemény a nyugati típusú színjátszási hagyománnyal – ahol a színész egyénisége művészetének középpontjában áll, vagy annak origója – szögesen ellentétes. Az ideális színész Suzuki szerint az, aki alapvetően semleges, tehát formálható, képlékeny, nem korlátozza sem őt, sem a közösség munkáját személyiségének karakteres volta.

Ezt a gondolatot kiegészítve Suzuki azt is hangsúlyozza, hogy a színház nem az előadóért van, hanem mások szolgálatának, kielégítésének vágyából jött létre.

⁴⁸ Tadashi Suzuki, Takahashi Yasunari, et.al., *SCOT – Suzuki Company of Toga*, a társulat magánkiadványa a Toga Fesztivál 10. évfordulójára, 1992, 56.

⁴⁹ Eugenio Barba, *Papírkeny – Bevezetés a színházi antropológiába*, ford.: Andó Gabriella és Demcsák Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 21.

⁵⁰ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, 60–61.

⁵¹ Tadashi Suzuki, *The Way of Acting*, ang. ford.: J. Thomas Rimer, New York, Theatre Communication Group, 1987, 117.

„A színész arra használja a testét, hogy kifejezze saját szenvedését, fájdalmát és örömet; arra törekszik, hogy közösséget hozzon létre azokkal, akik részt vesznek az előadásában. Az öröme egy megosztandó öröm, a szomorúsága azért létezik, hogy a közönséget szomorúbbá tegye; ha mosolyt lát, a színész maga érzi a boldogságot. Semmi nem tud kielégítőbb lenni a színész számára, mint hogy örömet okoz másoknak. (...) Senki nem hozhat létre előadást egyedül vagy önmaga számára.”⁵²

Suzuki ezáltal a színészet szolgálat-jellegére és a színész nézőtől függő helyzetére irányítja a figyelmet. A közösségi szemlélet, a közösség szolgálata kerül így előtérbe, míg az egyén éntudata a közösség érdekei alá rendelődik. Suzuki ideális színésze közösségi szemléletű alkotó.

⁵² Uo., 89.



Gábor Viktor Kozma: „... We Must Play / Act”

Gábor Viktor Kozma received an actor's as well as acting teacher's degree in Marosvásárhely (Târgu Mureș) in 2017. He is preparing his PhD dissertation to be defended within the framework of the Doctoral School of the University of Arts Târgu Mureș (supervisor: Magdolna Jákfalvi, DSc). The dissertation intended for publication presents and compares the practices at the training-based workshops of contemporary world theatre (training at ODIN TEATRET founded by Eugenio Barba; the training method of SCOT, created by Tadashi Suzuki, as well as the technique of Mary Overlie, Anne Bogart and Tina Landau, Viewpoints, which is regularly practiced by SITI COMPANY), focusing on the methodology of actor education above all. The excerpt published here is from the chapter on Suzuki Tadashi's method, which discusses possible readings of the training method developed by the Japanese master in the light of international literature.



SZALISZNYÓ LILLA

Bajza József első igazgatósága színházi dokumentumok tükrében (1. rész)¹

*„Kevés hivatal van, mely a színházi igazgatásnál
szövevényesb és nehezebb volna”
(Bajza József)*

A Nemzeti Színház 2002-ben átadott épületében tizennégy fehér márvány mellszobor látható, melyek közül az egyik Bajza Józsefet (1804–1858), az intézmény első igazgatóját ábrázolja. Bajza a reformkor kulturális életének fontos és sok szempontból meghatározó alakjai közé tartozik, tudományszakokon átfüvelő hagyatéka meglehetősen gazdag és sokrétű. Az életmű szövegtípusai között verseket, regéket, elbeszéléseket, elméleti és történeti írásokat, vitacikkeket, színikritikákat, valamint hivatali (színigazgatói) és magánleveleket egyaránt találunk. Bajza jogot végzett, de ügyvédként sohasem működött, s olyan vármegyei és városi tisztségeket sem viselt, amelyekre e diploma feljogosította volna. Pályáját szépíróként, lapszerkesztőként és kritikusként kezdte, 1831-ben a Magyar Tudós Társaság (később Akadémia) történeti osztályának előbb levelező, majd egy évvel később helybeli rendes tagjává választották. Színigazgatói kinevezésekor a liberális reformellenzék törekvéseinek hangot adó Athenaeum folyóirat társszerkesztője volt Vörösmarty Mihály és Schedel (Toldy) Ferenc mellett. Színházi tapasztalata, intézményvezetői vagy szintársulat vezetői gyakorlata ugyan nem volt, de mint a kulturális és tudományos elit többszörösen is meghatározó pozícióban lévő tagja hivatásának tekintette a magyar nyelvű színjátszás támogatását. Az 1830-as évek közepén írt színházelméleti írásaiban érzékenységet mutatott a színjátszás gyakorlati oldala iránt, rámutatva a ma-

¹ A tanulmány az NKFI Alap által támogatott, PD 124572. számú, A Nemzeti Színház első évtizede: az intézményi professzionalizáció folyamata feltáratlan kézíratos források tükrében (Kismonográfia és forráskiadás) című kutatási program keretében készült.

gyar színészet romantikus stílusfordulatára, az átlényegülő, egyénítésre törekvő színészi játékra.

Igazgatói kinevezésekor a színház Pest–Pilis–Solt vármegye kezelésébe tartozott, s részvénytársaság formájában, vállalkozásként működtették. Élére egy megyei tisztviselőkből álló igazgatóválasztmányt neveztek ki, amelynek kezdetben hét tagja volt: Földváry Gábor (elnök), Nyáry Pál (titoknok), Gál János (pénztárnok), Ráday Gedeon, Fáy András, Simontsits János és Ilkey Sándor. Ők kérték fel színészeti igazgatónak Bajza Józsefet, „hangászati felügyelő”-nek, vagyis a zenei részleg vezetőjének pedig Rothkrepf (Mátray) Gábort. Bajzának egy 1840-ben megjelent írása szerint őt először Fáy András kereste meg a felkéréssel:

„Fáy Andrásnak ötlött fel legelőször azon gondolata, hogy ezen hivatalt nekem kellene elvállalnom. Emlékezni fognak, kik akkor jelen voltak, mint vevém én ezen gondolatát a’ tisztelt férfiúnak merő tréfa gyanánt, ’s midőn bizonyossá tőn, hogy az neki komoly ohajtása, mint valék idegen tőle, meny nyire nem lelt semmi hajlandóságot bennem ez ajánlat’ elfogadására. Julius hónapban valánk ’s még nem volt igazgatója a’ nem sokára megnyitandó magyar színháznak. A’ választmány ülést tarta, még a’ repertoriumot is egy egész hónapra elkészíté már, és igazgatója még sem volt. [...] Végre néhányzori hosszabb beszédek és alkuvások után rá hagytam magamat biratni Fáy András által, hogy ha a’ választmány megszólítand, nem vonakodom elfogadni az igazgatói hivatalt. És a’ választmány julius’ 26d. tartott gyűlésében – ha jól valék értesítve, csaknem egyenlő akarattal – elhatározá, hogy meghívassam. Illy körülmények közt vállaltam én el a’ színházi igazgatást.”²



Bajza József acélmetszetű képe
Barabás Mikós rajza nyomán,
1830-ból (forrás: wikimedia.org)

A választmány a színészeti igazgató jogait és feladatait ekképp határozta meg:

„a.) Hogy a színészi igazgató a’ Színészeti Választmány’ üléseiben szavazati Joggal bíró tag legyen.

b.) A’ Színházi cselédségét ő fogadja a’ meg állapított havi bérre, ’s el ereszt-heti a’ választmány befolyása nélkül. –

c.) A’ színészek’ felfogadása, ’s el bocsátása iránt maga a’ Választmány rendelkezendvén, e’ részben az Igazgató’ hatási köre csak annyira terjed, hogy a’ Választmánynak javallatot teszen, ’s a’ már felfogadott színésszel a’ szerződést ő köti meg és írja alá a’ választmány nevében.

² Bajza József, *Visszaigazítások VIII. Az álnevű 45 ellen*, Figyelmező, 1840/17, 270.

d.) A' színészeknek a' Színészi törvények alá tartozó minden esetekben Bírāja, 's csak akkor köteles a' dolgot a' Választmány elébe terjeszteni: ha valamely színész ellen oly vád forogna fenn, melly elbocsáttatását vonándhatná maga után, vagy a' törvényekben ki tűzött hatási körét túl haladná. –

e.) Minden hónap 2^{ik} szakaszában a' Rendelőkkel – kiket béléltatása szerint a' felfogadott színészek közül maga választ – a' jövő hólnapi Repertoirt elkészítvén, azt helybe hagyás végett a' Választmánynak bémutatja, 's ugyanakkor a' színészi pénztár' miben létéről is, egyenként megjegyezvén, mellyik eljádzott darab mennyit hozott bé? jelentést teszen, egyszersmind azon esetben, ha valamely vendég jelentette volna magát nálla, vagy ha ő valamely vendégnek meghívatását szükségesnek látná, javallatát elő terjeszti. –

f.) A' színészi pénztárnok, 's ellenőr a' színészi Titoknokkal együtt minden játékk végével a' napi' cédulát három példányban alá írván, ő hozzá viszi, mellyek közül egyet „láttam”mal megjegyezve a' Pénztárnoknak számadásában leendő használat végett vissza ad, 's egyet a' maga, másikat pedig a' Választmány számára magánál megtart. –

g.) A' színészi pénztárból csak 50 pengő forintig assignálhat, 's ha ezen Summánál nagyobb kiadás lenne szükséges, köteles a' Választmánynak, vagy ha a' dolog haladékos nem szenvedhetne, legalább az elnöknek előre jelentést tenni.

h.) Kötelességében áll a' színészi pénztárt gyakrabban megvizsgálni minden hónap' végével a' Pénztárnoktól a' számadást által venni 's a' Választmánynak bemutatni. –

i.) Minthogy a' színház fenálhatása a' Közönség' részvételétől függ ezen résztvétel azonban a' nagyobb résznél leginkább csak az újság inger által tartathatik ébren, szükségesnek látta a' Választmány, hogy az Intézet számára a' Both Búhnen Repertoire, Bauerles Theaterzeitung mit Beilage und Nebenblatt ezeken kívül még egy Francia Repertoire is meg szereztessék, oly végre hogy abból az Igazgató tapasztalná azt, mi a' külszázgi színpadokon történik a' választmánynak időről időre, akár új darabok fordíttatása, akár valamely külföldi művésznek meghívása iránt javallatot tehessen, és hogy ezek annál könnyebben, 's czélszerűen vitethessenek végbe, szükségesnek látta a' választmány azt is hogy az Igazgató, Kis, Német, vagy Barkassy agens urak közül oly esetekre nézve midőn egy vagy más Bétsi színpadon mutatványokat adott Művésznek alkudozni kelletik, valamellyiket kérje meg az Intézet Ügyvivőjévé.

k.) Hogy ezen kötelességeknek az Igazgató megfelelhessen, mellé segédül egy színészi Titoknok rendeltetik, kinek kötelessége leendő mind azokban, mellyek reá bíznak az Igazgatónak segítségére lenni.”³

³ A színészeti választmány 1837. július 26-án tartott ülésének jegyzőkönyve, Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti és Zeneműtár (a továbbiakban: OSzK SzT.), Fond 4/15. A jegyzőkönyv pontjainak betűrendjét (j helyett k) a jegyző tévesztette el.

Az előírások értelmében Bajza munkája napi szintű jelenlétet kívánt, rá hárult a feladat, hogy a maga nemében első és egyetlen kulturális intézmény működését megszervezze, a döntési mechanizmusok és a mindennapi munkafolyamat biztosításához szükséges szabályokat kialakítsa. A színház szervezeti felépítésének és a belső feladatmegosztásnak a professzionalizációja lassan haladt, az igazgatónak gyakorlatilag mindennel foglalkoznia kellett: „Én ennek a' színháznak pénztárnoka, gazdája, rendezője, cancellistája, tisztartója, disztitője, ruhagondviselője, egy szóval *sclávja* vagyok 500 pengő forintért”.⁴ A legkevesebb gond valószínűleg a színházi személyzet legfontosabb tagjaival, a színészekkel volt. Velük a választmány már Bajza kinevezése előtt megegyezett, ő csak a szerződéskötéseket intéz(het)te. A Nemzeti Színház első nemzedékének vezető prózai színészei közé tartozott Szentpétery Zsigmond, Bartha János, Megyeri Károly, Egressy Gábor, Fánicsy Lajos, Lendvay Márton, Bartha Jánosné Meszlényi Anna, Lendvay Mártonné Hivatal Anikó és Laborfalvi Róza. Ők már Kassán, majd 1833-tól a budai Várszínházban is kiemelkedően jó társulatot alkottak, összeszoktak, jól tudtak együtt dolgozni. Bajzának kellett viszont felmérnie, hogy a színházi munkafolyamatok gördülékeny működéséhez mekkora technikai, gazdasági és kiegészítő személyzetre van szükség. Az igazgatóválasztmány üléseit dokumentáló jegyzőkönyvekből tudjuk, hogy a színház 1837. augusztus 22-én úgy kezdte meg a működését, hogy nem alkalmaztak még kelleket, őrmestert (küldönc és a színpadi bejárás felügyelője), valamint színházi gazdát, akinek a „dolga volt a színház gazdasági érdekeire ügyelni s azokról számot adni, mely körbe tartozik a ruhatár, könyvtár, hangművek, felszerelések és disztimények tárai. Az ő baja volt a kelmék vásárlása, minden napirenden levő alkudozás, a színházépület körüli felügyelés, annak jókarban tartása s több efféle”.⁵

A belső szakmai apparátus összlétszáma az első hónapokban százharmincöt fő volt és nyolc szervezeti egységre oszlott: igazgatóság (igazgató, titkár),



A Pesti Magyar Színház, Landerer Lajos
litográfiája, 1837 (forrás: oszk.hu)

⁴ Bajza József Csató Pálnak, Pest, 1838. január 30. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színikazgatói működése*, sajtó alá rendezte, a tanulmányt és a jegyzeteket írta Szalisznyó Lilla, Bp., Ráció, 2021, 66.

⁵ Festetics Leó, *A Nemzeti Színházról*, Pesten, Beimel József – Kozma Vazul, 1856, 37.

művészi személyzet (színészek, énekesek, kardalnokok), zenekar, művészeti alkalmazottak (rendezők, ügyelő, ügyelősegéd, sűgő, némaszemélyek vezetői), gazdasági, pénztári, technikai és kisegítő személyzet. A művészi személyzetet harmincegy, az énekkart huszonnégy, a zenekart huszonnyolc fő alkotta. A technikai személyzet kezdetben negyvenöt főből állt, volt ruhatári (főszabó, két ruhatár-gondviselő két segéddel, két öltöztető, fodrász egy segéddel), díszítményi (festő, asztalos), pénztári (pénztárnok, pénzszedő, bérletjegyesztő, két páholynyitó, négy zártszéknyitó, öt jegyszedő) és gépész (gépmester kilenc segéddel) személyzet. A kisegítő személyzethez tartoztak a játékszíni szolgálak, az őrmester és a színlaphordók.⁶ Az 1838. április 29-én tartott választmányi ülés jegyzőkönyve szerint Bajza később felvett még egy díszletfestőt, illetve valamikor 1838-ban gyarapodott a munkatársak száma egy sűgővel és egy házmesterrel is.⁷ Ez az induló személyzet az elődnek tekinthető budai Várszínházának több mint kétszerese volt, ami jól mutatja a Pesti Magyar Színházhoz fűződő kulturális (és politikai) ambíciók nagyságát.⁸

Bajzának hónapról hónapra olyan műsorrendet kellett összeállítania, amely tükrözi a nemzeti kultúra előrevitelét, a prózai és zenés előadások, illetve az új és klasszikus darabok közötti helyes arány megtalálásával fenntartja a közönség érdeklődését, valamint gazdaságos működést, minél több telt házas előadást eredményez. Az igazgatóválasztmány a darabválasztás jogát Bajza kezébe adta, a műsorkínálattal kapcsolatosan csak arra nézve kapott utasítást, hogy tanulmányozza a külföldi (német, francia) színházak repertoárját, illetve vegye fel a kapcsolatot Deáki Filep Sámuellel, az Erdélyi Udvari Kancellária hivatalnokával, hogy a Bécsben színpadra kerülő kortárs paródiákat mihamarabb bemutatassák a Pesti Magyar Színházban is:

„Szóba jövéen az is hogy mivel a’ színészet világában a’ pénzt hozó darabokra nézve mindent az ujság téssen, azon kellene igyekezni hogy új Parodiák a Magyar színpadon előbb adathassanak mint a’ Németen; utasításul adatott Igazgató Úrnak, hogy e’ részben tegye magát értekezésbe Bétsben lakó Deáky Filep

⁶ A zsebkönyvek színházi orvosokat, később ügyvédek is említene, ők azonban nem voltak az intézmény fizetett alkalmazottai, feladataik ellátásáért szabadjegyet kaptak. *Pesti nemzeti játékszíni zsebkönyv 1838^{ra}*, kiad. Gillyén Sándor, Pest, Beimel József, 1838, 5–9.

⁷ *Pesti nemzeti játékszíni zsebkönyv 1839dik évre*, kiad. Gillyén Sándor – Nagy Ferenc, Pest, Beimel József, 1839, 8, 10, 12.

⁸ A Várszínháznak 1836-ban összesen ötvennyolc munkatársa volt. A művészi személyzetet huszonnégy, a zenekart tizenhárom fő alkotta, kórus nem volt. Művészeti alkalmazott csak egy fő volt, a „némaszemélyek vezetője”; a sűgő a prózai színészek közül került ki, nem számított önálló munkakörnek. Gazdasági és technikai személyzetet csak a legfontosabb feladatokra alkalmaztak (pénzszedő, ruhatár-gondviselő, fodrász, díszletkészítő és -festő, hét díszítő, játékszíni szolga, öt színlaphordó). *Budai nemzeti játékszíni zsebkönyv 1837-re*, kiad. Gillyén Sándor, Pest, Trattner-Károlyi, 1836.

kamaril Urral 's azt a' Választmány Levelezőjének megkérvén eszközölje hogy általa a Bétsben közkedvességet nyert uj Parodiáknak idő haladék nélkül birtokába juthassunk, 's azoknak le fordítása 's adatása iránt tégye meg a szükséges intézeteket."⁹

Noha paródia eleinte valóban ritkán került színre, a prózai darabok túlsúlya még így is számottevő volt, messze meghaladta az operaelőadások számát. (Bajza 1838. június 5-éig tartó igazgatósága alatt mindössze nyolc operát játszottak.¹⁰) A színház operaállománya meglehetősen lassan gyarapodott, úgy tűnik, hogy a választmány eleinte nem rendelkezett olyan külföldi kapcsolatokkal, amelyek révén a kottákat, partitúrákat beszerezhatték volna. Az igazgatóság 1837. október 9-én arra utasította Bajza Józsefet, hogy vásárolja meg az Udvarhelyi Miklós énekes színész által eladásra kínált operák kottáit.¹¹ Később pedig azt a feladatot kapta, hogy bízsa meg a külföldön vendégszereplő Schodel Jánosné Klein Rozáliát azzal, hogy „egy jó új operát hozzon, ennek ára neki itt kifizettetésén”.¹² Egy korabeli kimutatás szerint Bajza a zenés repertoár kezdeti hiányait jól ellensúlyozta azzal, hogy a színművekből rendkívül változatos műsorrendet állított össze. A közönség minél szélesebb rétegeinek megnyerése érdekében az első négy hónapban szinte alig iktatott be ismétléseket, a százkilenc előadás alkalmával nyolcvannyolc különböző darabot játszottak. Schedel (Toldy) Ferenc 1838 februárjában színjátéktípusokra bontva összegyűjtötte, hogy a Pesti Német Színház és a Pesti Magyar Színház ugyanabban az időszakban (a magyar színház első negyedévében) mennyi prózai darabot és operát adott:



Schodelné Klein Rozália, Barabás Miklós színezett litográfia, 1845 (forrás: oszk.hu)

⁹ A színészeti választmány 1838. február 1-jén tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 159–160.

¹⁰ Gazdag Márta – Molnár Klára, *A Nemzeti Színház műsora* = Hofer Miklós – Kerényi Ferenc – Magyar Bálint – Mályuszné Császár Edit – Székely György – Vámos László, *A Nemzeti Színház 150 éve*, Bp., Gondolat, 1987, 215–218.

¹¹ A színészeti választmány 1837. október 9-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 130.

¹² A színészeti választmány 1838. április 29-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 179–180.

„A' magyar színházban m. é. auguszt 22-től decemb. 15-ig, vagyis 116 nap alatt 101 ízben volt játék, 's minthogy néha két darab is, összesen 109 előadás; a' német zsebkönyv csak nov.' végeig megyen, 's aug.' 22-től ezen időig 101 nap alatt 99 játék volt, 105 előadással. Kettő' hián összeüt tehát az estvék' száma, 's így a' két időszakot helyesen össze lehet hasonlítani. A' magyar színházban 88féle darab adatott, a' németben csak 73féle; a' magyarban csak 14 darab ismételtetett, 's összesen csak 21szer, a' németben 17 darab, összesen 32szer. Tehát több darab 's kevesebb ismétlés nálunk, mint a' németeknél. A' darabok' nemeire nézve az összehasonlítás nem lehet olly pontos, mert a' német zsebkönyv nem jegyzi fel azokat a' darabok' címei mellett. Áll pedig e' tekintetben a' következő arány: a' magyar színházban adatott 18 ízben szomorujáték, 24 ízben dráma, 47 ízben vígjáték tehát u. n. szóló játék összesen 89 ízben; a' németben 56 ízben; paródia a' magyarban 7szer, a' németben 18szor; opera nálunk 13szor, a' németben 31szer; azonfelül nálunk még 6 ízben verseny, scénák 's egyéb. Az operákra nézve tehát kedvezőbb a' német színház' aránya, t. i. 31: 13, 's azonfelül ott 19féle opera fordult meg a' színen, midőn nálunk csak 4 (Zampa, Sevillai borbély, Norma, Montecchi)”.¹³

Bajza művészeti jellegű feladatai közé tartozott még a drámabírálás is. Az újonnan írt, magyar nyelvű színművek előadásra való alkalmasságának elbírálása már a színház megnyitásától kezdve gyakorlatban volt, intézményesüléséről azonban csak 1837. december 20-án határoztak: „darabokat mielőtt színpadra jutnának leginkább azon szempontból millyen színi hatást ígérnek, meg lehetek bíráltni, a' Választmány kebléből e' végre ki küldetnek Fáy András, Rosty Albert Választottsági Tagok Igazgató Urral együtt olly módon hogy bé látások szerint valamenyszer össze ülnek valamelyiket a' színészek közül vagy ha jónak látják, többeket is hívjanak magokhoz”.¹⁴ A Pesti Magyar Színház drámabíráló testülete annak az Akadémia berkein belül 1833-tól működő állandó játékszíni bizottságnak a mintájára alakult meg, amely a folyamatos drámabírálás mellett megkezdte a budai Várszínházban színre kerülő darabok stílusának és nyelvéllátásának korszerűsítését is.¹⁵ A játékszíni választmány korai jegyzőkönyvei a második világháború során megsemmisültek, így azt nem lehet megmondani, hogy 1837. augusztus 1. és 1838. június 5. között hány darabot bíráltak el, mennyi munkát jelentett ez Bajzára nézve. A kéziratokból még dolgozó Pukánszky Kádár Jolán ezzel kapcsolatosan csak annyit jegyzett fel, hogy a bírálóbizottság 1846. januári újjáalakulásáig összesen százhuszonhét munkát véleményeztek.¹⁶

¹³ S[chedel] F[erenc], *Visszatekintés a' pesti m. színház' első évnegyedére*, Athenaeum, 1838/14, 222.

¹⁴ A színészeti választmány 1837. december 20-án tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 152.

¹⁵ *Magyar színház történet 1790–1873*, szerk. Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 177, 181.

¹⁶ Pukánszky Kádár Jolán, *A drámabíráló bizottság (Első közlemény.)*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1939/1, 6–11.

Egészen más jellegű, de nem kevésbé fontos vezetői figyelmet igényelt Bajza részéről a művészi, művészeti, technikai és kisegítő személyzet munkarendjének összehangolása. Az intézmény napi működése sorra hozta elő az olyan problémákat, amelyek szabályozást, világos követelményeket és jól rögzített működési rendet kívánnak. Ennek a helyzetnek a kezelésére állította össze Bajza a Pesti Magyar Színház első törvénykönyvét.¹⁷ Noha elkészítésekor ott lehetett előtte mintaként a budai Várszínház rendtartása¹⁸ (úgy tűnik, valamelyest követte is az abban foglaltakat), de miután a két játékszín intézményi kerekei nagyon eltértek, Bajzának egy specifikusabb szabálygyűjteményt kellett kidolgoznia. A Pesti Magyar Színház belső működésével kapcsolatos, hetvenhét paragrafusból álló statútum kettős célt szolgált: hozzászoktatni a művészi személyzetet a rendszeres munkához, illetve elfogadtatni a vándorszínészet erőiből összekovácsolódott, korábban igen nagy önállósághoz szokott színészekkel, hogy a darabok színre alkalmazásának folyamata közös munka, amelyet a rendező irányít. Úgy tűnik, hogy amikor Bajza hozzálátott a törvénykönyv összeállításához, még nem voltak mindenre kiterjedő ismeretei a színházi üzem működéséről, ugyanis rendelkezéseinek többsége csak a színházi munkaszervezet kulcspozícióit birtokló színészre, rendezőre, ügyelőre vonatkozik, s leginkább olyan folyamatok szabályozására tér ki, amelyekben a színész közvetlenül érdekelt volt. Azt viszont már a művészi és művészeti személyzet munkakörének leírásakor belátta, hogy a gördülékeny működés érdekében határozni kell a szabályozás betartatásának módjáról, valamint a szakmai mulasztások és kihágások esetén járó büntetésekről is. Úgy rendelkezett, hogy legyenek hivatalból kinevezett vádlók (rendező, ügyelő, karmester), akik bepanaszolják a vétkeseket, illetve állítsanak fel egy háromtagú belső színházi bíróságot, amely megítéli, hogy jogosak-e a felhozott vádak, s ha büntetés alá esik a vádlott, mekkora pénzbírságot köteles fizetni.¹⁹

Az igazgatóválasztmány döntésének értelmében Bajza a színházi bíráskodásban szabad kezet kapott, nem kellett beszámolnia a kisebb szakmai vétségekről, mulasztásokról, de mint a jegyzőkönyvekből kiderül, munkaköri leírásának

¹⁷ A Nemzeti Színház belső törvénykönyveinek részletes elemzését lásd: Szalisznyó Lilla, *A civakodó színész, a hanyag ruhatármok és a részeg statiszta a színházi bíróság előtt. A Nemzeti Színház belső törvénykönyve és gyakorlati alkalmazása a 19. század közepén*, Korall, 2017/69, 24–45.

¹⁸ A Pesti Magyar Színházat megelőzően a magyar nyelvű színjátszás történetében először ebben a huszonöt pontból álló játékszíni alkotmányban történt határozott, írásban is rögzített kísérlet a korszerű üzemmenet követelményrendszerének rögzítésére. *Játékszíni Törvények*, [1833], OSzK SzT. Irattár, Várszínházi iratok. Nem zárhatjuk ki, hogy Bajza ismerte a Pesti Német Színház belső törvénykönyvét is, bár az általa létrehozott szabálygyűjtemény sokkal rövidebb, és nem is említi a színházi munka sok olyan területét, amelyet a német színház részletesen szabályoz.

¹⁹ *A pesti magyar színész-társaság törvényei* = Bajza József *Összegyűjtött munkái*. Harmadik, bővített kiadás, V., kiad. Badics Ferenc, Bp., Franklin-Társulat, 1899, 363–376.

megfelelően a súlyosabb szabályszegéseket jelentenie kellett. Ilyen volt például egy igen hangossá vált konfliktus Laborfalvi Róza és Lendvay Mártonné Hivatal Anikó színésznők között, a Schmidt N. névvel említett kardalnok több rendbeli kihágása, illetve Komáromy Sámuel színész színházon kívüli botrányos viselkedése:

„Jelentette Igazgató Úr: hogy a’ napokban Lendvayné Asszony és Laborfalvy Rosa közt oly botránkoztató jelenet adván magát elő, minek következtében az utóbb nevezett készebbnek nyilatkozott a’ színházat oda hagyni, mint magát jövőendőben hasonló kellemetlenségeknek ismét ki tenni, a’ dolgot körülményesen meg vizsgálta, s úgy találta, hogy az egésznek Lendvayné Asszony indulatoskodása az oka, ki nem csak önmaga személyesen hanem szolgálója által is többek hallattára oly szavakkal illette Laborfalvi Rozát, miket éppen tőle leg kevesebbé lehetett volna várni.

Előre bocsátván, hogy abból ha valamelyik színész a’ másikat meg bántja, nem a’ következik hogy a’ sértett fél szerződése fel bontásával a’ színházat oda hagyja, hanem az hogy a’ sértő fél feleletre vonássék, oda útasittatik Igazgató Úr a’ Jegyző Könyvi ki vonat által: hogy Lendvayné asszonyt maga eleibe rendelve ’s tetteinek mind helytelen, mind hozzá mint Művésznéhez illetlen voltáról meggyőzvéen indulatoskodásáért a’ Választmány nevében dorgálja meg, ’s jövőendőre nézve arról oly hozzá adással tiltsa el, hogy ha ezen szelidebb bánás mód – mit ugyan rolla fel sem tesz – nem használna, az illedelem ’s a’ tőle társai részéről csak úgy kívánható viszonyos tisztelet szeme előtt tartására hathatósabb eszközökkel is kényszerítettetni fog. Főbbnyire a’ mi a’ talán asszonya meg bizásán is túl járt féktelen maga viseletű szolgálót illeti, azon esetben ha ezt magától még eddig el nem bocsátotta volna Igazgató Úr ön bé látásához képest érdeme szerint fenyítse meg.”²⁰

Bajza Komáromyról azt „jelentette”, hogy a „Zrinyi Czímű Kávéházban le rszegedvén magát oly botránkoztatolag viselte, hogy a’ miatt kénytelen volt a’ Játszástól azonnal felfüggeszteni”,²¹ a kardalnokról pedig azt, hogy „magát illetlenül viseli, az intézetet ocsárolja ’s midőn a’ Rendelők által hivatik meg jelenés helyett nevelt emberhez nem illő ki fejezésekkel izenget vissza”.²² Az intézményen kívül elkövetett vétségek szankcionálását azért tarthatták fontosnak, mert élhetett az emlékezetükben, hogy a 19. század első évtizedeiben, a színművészet hazai meghonosítása körül folyó viták során az egyik legfőbb színházellenes érv a szabados viselkedés, züllöttség, erkölcstelenség vádjá volt. Ettől a rossz emlékü

²⁰ A színészeti választmány 1837. november 7-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 137–138.

²¹ A színészeti választmány 1837. október 22-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 135.

²² A színészeti választmány 1838. március 1-jén tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 174.

bélyegtől való megszabadulást nyilván veszélyeztették az említett esetek, ezért a választmány úgy döntött, hogy mindkettőjüket elbocsátja.

Bajza a törvénykönyvben saját belátása szerint határozhatta meg, hogy milyen igazgatói jogai és teendői vannak a darabok színre állítása során. Belefoglalta, hogy a játérendet ő állítja össze a rendezőkkel és „azon személyekkel, kiknek értesítését e részben kihallgatni kívánja”. A szereposztás során szintén kikérhette a rendezők és „e célra meghívott tagok” véleményét, de az egyes szerepek betöltéséről való végső döntés az ő kezében volt, kiküszöbölve ezzel azokat az esetleges vitákat, amelyeket a nem a várt szerepet kapó színészek kezdeményeztek volna a rendezővel. Ha a színésznek a ráosztott szerep ellen kifogása volt, akkor panaszát kizárólag az igazgatónak terjeszthette elő. Egyedül ő dönthetett arról, hogy egy-egy darab színre alkalmazása során milyen próbatípusokra van szükség, és azokból hányat kell tartani. A színházi munka gördülékenysége érdekében őt kellett értesíteni a betegség miatti távolmaradásról, és nála kellett jelteni azt is, ha valaki eltávozik Pest-Budáról.²³

Bajza tagja lett az intézmény felügyeletével megbízott színészeti választmánynak, augusztus 23-tól lemondásáig, 1838. június 5-éig annak mind a huszonnégy ülésén részt vett. A választmánnyal való szakmai együttműködést nehézkesnek érezte, Csató Pálnak 1838. január 30-án ekképp panaszkodott róla: „nekem a' színház' igazgatásánál a' sok vesződség mellett még az a' lélekölő boszúságom is van, hogy minden dolgoknak ráklábon kell menniök a' vármegyének kényelmekhez és procrastinatiókhoz szokott urai miatt”.²⁴ Véleményéről lemondását követően valószínűleg az igazgatóválasztmány tagjai is tudomást szereztek, Csató ugyanis 1838. október 15-én a Hirnökben az engedélye nélkül közzétette igazgatóként hozzá írott leveleit, ami Bajzát kínos helyzetbe hozta:

„Mi a' leveleket illeti, nekem fáj 's nem szeretem azt, hogy testületről mondott 's nem azon tisztelettel, mellyel testületekről nyilván mindig szólni kell, mondott szavaim nyilvánosakká lettek: azonban ezen szavakat örökké csak privát beszédnek fogja venni minden értelmes, meddig én nyilvánosaknak nem nyilatkoztatom őket, és csak akkor fog érettök neheztelhetni; mert csak akkor van a' sértési szándék' bélyege rájuk nyomva; sértők pedig csak akarva lehetünk: véletlen 's akaratlan soha nem. Ha én tudtam volna, hogy leveleimet áruló bárátnak írom, akkor azok más kifejezésekkel irattak volna; – mint most írva vannak, úgy publicum előtt testületről szólni nem lehet, 's meddig illedelmi törvényeket ismerünk, nem szabad.”²⁵

Az ügy miatt Csatóval végképp megromlott a viszonya, noha néhány hónappal később az inkriminált levélnél is élesebben fogalmazott a választmány-

²³ A pesti magyar színésztársaság törvényei, 6, 8, 10, 14, 23, 68. pontok.

²⁴ Bajza József Csató Pálnak, Pest, 1838. január 30. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház első életének első évtizedéből...*, i. m., 65.

²⁵ Bajza József, Csató levelei, Figyelmező, 1838/45, 785.



Bajza röpirata 1839-es kiadásának címlapja

ról, amikor a színház országos pártolásba vétele mellett érvelt az 1839–1840-es országgyűlés számára készített *Szózat a Pesti Magyar színház ügyében* című röpiratában. Még azt is kibeszélte, hogy a megyei tisztviselők egy-egy szakmai megbeszélés közepette időnként a színésznők bájairól fecsegték:

„Az illy választmányi, vagy jobban mondva, testületi igazgatásnál nincs valami czélszerűtlenebb alkotmány [...]. Mennyi fej, annyi vélemény; 's a' munkálatokban semmi következetesség. Az illy testületek' határozataiban nem megalapított elvek, hanem pusztá tetszés és szenvedélyek szolgálnak vezérfonalúl. [...] Az igazgató semmit végre nem hajthat, meddig a' választmány fel nem hatalmazza. A' vá-

lasztmány, hogy felhatalmazásokat szavazhasson, gyűléseket tart koronként. Ezen gyűléseknek nincs rendesen meghatározott napjok [...] néha egy hétben kétszer is van gyűlés, máskor egy hónapban alig egyszer. [...] A' kiszabott órán többnyire senki sem jelenik meg, talán az igazgatót kivéve [...] más fél órával később hullonganak a' tagok egyenként. [...] A' tagoknak t. i. nem fő foglalkodások a' színház, ők hivatalukat csupa becsületből és szivességből viszik, vagy saját gazdaságokkal vagy más hivatallal elfoglalván, s igazán szivőkön csak azt viselik, hogy a' színház dolgai valahogyan menjenek [...]. Sokszor bizonyos tárgy felett hirtelen kellene határozni 's nem lehet, mert nincsenek elegendő tagok együtt, 's így a' tárgy elmarad, néha örökre, mert ideje mult. [...] Sokszor, ha a legkomolyabb kérdés van vitatkozás alatt, elhagyják azt 's arról értekeznek ez vagy amaz színésznőnek millyen deli alakja van, szerelemteli dévaj szemei vannak, millyen kerekded tagjai, sugár termete.”²⁶

Az igazgatósági jegyzőkönyvek ismeretében a választmány működéséről megrajzolt képe hitelesnek látszik. A fennmaradt jegyzőkönyvek datálása szerint a választmány üléseinek nem volt előre meghatározott rendje, a tagok meglehetősen rapszodikus ütemben tanácskoztak. 1837 szeptemberében és októberében kétszer, novemberben egyszer, decemberben négyszer, 1838 januárjában háromszor, februárban hatszor, márciusban kétszer, áprilisban pedig egyszer találkoztak. 1838. április 29-én úgy döntöttek, hogy „a' színházat illető tárgyaknak hamarábbi elintézhete tekintetéből” ezentúl minden szombaton ülésezni fognak.²⁷ Noha

²⁶ Bajza József, *Szózat a' pesti Magyar Színház' ügyében*, Buda, Magyar Királyi Egyetem, 1839, 54–58.

²⁷ A színházeti választmány 1838. április 29-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 178.

a szombati naphoz maradéktalanul nem tudták tartani magukat, 1838 májusától valóban igyekeztek heti rendszerességgel összeülni. Változó volt az is, hogy hányan és kik voltak jelen az egyes üléseken, Gál János, Simontsits János és Fáy András meglehetősen ritkán vett részt rajtuk. Ezért április 29-én arról is meggyeztek, hogy a testület „egyik vagy másik Tagnak jelen nem léte esetében is minden a színházat tárgyzó dolgokról intézkedhessék”.²⁸

A felügyelő választmány tagjai megyei tisztviselők voltak, nem művészeti vagy színházi szakemberek (noha Fáy András például 1828-tól Pest vármege különböző színházi bizottságainak tagja, a budai Várszínháznak pedig egy ideig társigazgatója volt). A jegyzőkönyvek szerint a testület nem is elsősorban művészeti kérdésekkel foglalkozott, sokkal inkább szervezési és anyagi gondok (két ízben is a választmányi tagok által nyújtott magánkölcson húzta ki a bajból az intézményt), szerződtetési ügyek voltak napirenden. Az ő döntéseiken múlt, hogy milyen volt a színház művészi személyzetének összetétele, és mennyire volt változatos a műsorkínálat, mennyi pénzt áldoztak operák és kortárs külföldi darabok beszerzésére. Noha a napi szintű ügyek tekintetében állandó takarékoskodásra törekedtek, a színvonal emelésére komoly gondot fordítottak, elsődleges céljuk az volt, hogy ugyanolyan vegyes profilú, változatos repertoárt alakítsanak ki, mint amilyen a Pesti Német Színház műsorpolitikáját jellemzi. Az operatagozat és a zenei részleg fejlesztésére kiemelkedően nagy összegeket áldoztak, készek voltak évi 5000 pengőforintért szerződtetni a már Európa több részén jó hírnevet szerzett szoprán énekesnőt, Schodel Jánosné Klein Rozáliát.²⁹ Igaz, az első karmesternek szerződtetett Erkel Ferenc esetében már nem voltak ilyen nagyvonalúak. Erkel évi 1200 pengőforintot, évente egy jutalomjáték tiszta jövedelmét, és két földszinti zártszékre szóló állandó szabadjegyet kért. A választmány ezt sokallta, és végül évi 1000 pengőforintot, két fél jutalomjáték egy-egy harmadrészét és egy zártszéket adtak.³⁰ Az operajátszás feltételeinek biztosítása érdekében a zenei részleg vezető egyéniségeinek (Mát-ray Gábor, Rosty Albert, Erkel Ferenc, Szilágyi Pál) javaslatára növelték az énekkar létszámát és külföldi zenészeket szerződtettek. De az önálló táncrészleg kialakításához is megtették az első lépéseket, már az indu-



Barabás Miklós: *Erkel Ferenc*, könyvnyomtatás, 1845 (forrás: oszk.hu)

²⁸ Uo.

²⁹ A színészeti választmány 1837. december 15-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 147–148.

³⁰ A színészeti választmány 1838. január 17-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 154.

ló évben szerződtettek egy balett-táncost,³¹ továbbá megvitatták a francia származású táncos és balettmesternek, Alfred Beauvalnak a színházi balettiskola felállítását körvonalázó beadványát.³² Igaz, a színház egész estés balettelőadásokat csak 1846-tól tudott műsorra tűzni (ekkor bécsi táncosnőket szerződtettek), a táncrésztleg kialakítása és a tánciskola létrehozása már az igazgatóválasztmány vezetése alatt, 1839-ben megtörtént.³³

Noha a választmányi tagok kizárólag a részvényekből, a bérletekből és a napi jegyeladásokból befolyt pénzből gazdálkodhattak, abba is beleegyeztek, hogy 1838 januárjától egy új és állandó kiadástípus terhelje a színház kasszáját: a drámaíróknak, zeneszerzőknek és fordítóknak járó tiszteletdíj. Amikor 1837. augusztus 22-én a Pesti Magyar Színház megkezdte működését, még nem született törvényi rendelkezés a szellemi tulajdon védelméről.³⁴ Az igazgatóválasztmány így a megnyitást megelőzően nem is rendelkezett arról, hogy a szerzőket milyen jogok illetik, s kapnak-e majd honoráriumot. E tárgyról csak azután született határozat, hogy 1837. december 20-án „Felolvasatott Vörösmarty Mihály Úrnak az eredeti Drámaírók serkentése iránt a’ Választmány elébe terjesztett javallata”. Az igazgatóválasztmány már az előterjesztés napján elfogadta a javaslatot: „A’ benn elő terjesztett javallat a’ Választmány által el fogadtatván olly útasítással adatik ki Igazgató Bajza József Úrnak: hogy azt ki vonatósan idő haladék nélkül olly hozzá adással iktassa bé a’ hazai hír[lapokba: hogy azok is, kik] eredeti daljátékokat vagy [paró]diát irnak, hasonló díjra [tart]hatnak számot.”³⁵ Döntésükbe ugyan belejátszhatott az is, hogy a javaslattal egy koszorús költő, az irodalmi és tudományos elit elismert tagja állt elő, a színház költségvetésének újragondolása azonban aligha valósulhatott vol-

³¹ A színészeti választmány 1837. október 9-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 133.

³² A színészeti választmány 1838. február 18-án tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 168, 538–541.

³³ *Pesti nemzeti játékszini zsebkönyv 1840-dik évre*, kiad. Gillyén Sándor – Nagy Ferenc, Buda, A’ Magyar Kir. Egyetem betűivel, 1840, 8.

³⁴ Az írói jogokról szóló első törvényjavaslatot Toldy Ferenc kezdeményezésére a Kisfaludy Társaság tagjai dolgozták ki 1844-ben. A hatvanhárom paragrafusból álló javaslatot Szemere Bertalan követ véleményezte és egészítette ki az írói és zenei művek tulajdonjogán túl a vizuális alkotások jogának védelmével. A beadványt az alsó tábla módosítás nélkül, a főrendek csekély módosítással elfogadták. Az uralkodó észrevételeinek megvitatására azonban már nem jutott idő, így a törvényjavaslatot V. Ferdinánd nem szentesítette. Miután 1846-ban Ausztria elfogadta a saját szerzői jogi törvényét, a helytartótanácsnak az osztrák pátenst figyelembevételével új törvényjavaslatot kellett kidolgoznia. 1847-ben újabb törvényjavaslatot nyújtottak be az országgyűléshez, a tárgyalására viszont már nem került sor. A témáról lásd: Legeza Dénes, *A kiadói szerződés története. A reformkortól 1952-ig*, Szeged, Iurisperitus, 2018, 32–34.

³⁵ A színészeti választmány 1837. december 20-án tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 152.

na meg, ha a testület nem ismeri fel egy ilyen horderejű intézkedés kedvező, hosszú távú hatását. Bajza az utasításnak megfelelően több lapnak is megküldte a felhívást, legkorábban, december végén az Athenaeum és a Tudományos Gyűjtemény közölte:

„1.) Minden új eredeti színdarab, melly a' pesti színpadon leendő előadás végett nyujtatik be az igazgatóhoz, egy e' végre kinevezett választmány által szigorúan megvizsgáltatván, ha hatást ígér, előadása meghatároztatik, 's ekkor az író az előadási tiszta haszonból egy egész bevételt nyer, illy felosztással: Az első előadásból $\frac{1}{5}$, a' másodikból $\frac{2}{5}$, a' harmadikból ismét $\frac{2}{5}$ része fizettetik ki a' tiszta haszonnak.

2.) Bérszünettel adassék-e az elfogadott darab vagy ne, különösen fog elhatározatni minden különös esetekben.

3.) Világszerte elismert remek művek' (milyen péld. Lear, Romeo) classicaí fordítása fél bevétellel jutalmaztatik, azon renddel mint az eredetiek.

4.) Ha az előadott eredeti színmű első előadásakor megbukik, az többé elő nem adathatván, az író természetesen csak az $\frac{1}{5}$ nyeri: de ezt minden esetre.

5.) Új operák' muzsikája hasonló díjjal jutalmaztatik, mint az eredeti színműeké; textusának jutalma minden egyes esetben különösen fog elhatározatni.

6.) Az úgy nevezett parodiák, énekes bohózatok' stb. írója szinte egy egész bevétellel fog megjutalmaztatni, azon rendben, mint az eredeti színművek. A' muzsika-szerző jutalma illy műveknél minden egyes esetben különösen fog elhatározatni.

7.) Az eljátszott színművek' tulajdoni joga minden esetre az íróé marad, azaz; az író kinyomathatja, vagy eladhatja szabadon mint neki tetszik: de csak miután a' jutalom-előadások' ideje eltelt. Ha előbb nyomatja ki, elveszíti a' fennnt kijelölt díjat; de más részről az igazgatóság is kötelezi magát, hogy a' három előadást egy éven túl nem fogja halasztani.

8.) A' fenn kitett módon megjutalmazott színműnek előadhatási jogát veendő meg a' pesti magyar színház' igazgatósága a' szerzőktől.”³⁶

A szerzői jogokról is rendelkező határozat több mint egy évtizeddel megelőzte a törvényi intézkedést, hiszen Magyarországon először akkor lépett hatályba szellemi tulajdonnal kapcsolatos törvény, amikor 1852. november 29-én császá-



Barabás Miklós: *Vörösmarty Mihály*, olaj, vászon, 1836 (forrás: wikipedia.org)

³⁶ Athenaeum, 1837/53, 841–842.

ri nyílt paranccsal bevezetésre került az osztrák polgári törvénykönyv. (A szerzői jogokról a 72. számú függelék rendelkezett).³⁷

A pénzügyek szinte teljes egészében a választmány kezében voltak, Bajza havonta mindössze 50 pengőforinttal rendelkezhetett szabadon, hogy a hirtelen felmerülő költségeket rendezni tudja. Úgy tűnik, ezzel a pénzkezelési gyakorlattal szemben voltak fenntartásai, ugyanis mindjárt a színház megnyitását követő ülésen rákérdezett a dologra:

„Kérdés tétetett továbbá Igazgató Ur által az iránt, hogy az általa exassignálható 50 pengő forint felől hozott határozatát a Választmánynak, mint keljen magyarázni? ugy e’? hogy 50 pft erejeig egyszerre, de egy hónapon át több ízben is? vagy ugy, hogy apronként egy hónap alatt csak 50 p f erejeig exassignálhasson? – – továbbá hogy a’ napi költségek, valamint a’ színészek fizetése is mellyik pénztárból történend? – Mire nézve, az első kérdésre meghatározatott, hogy egy hónapon át csak 50 p ft exassignálhat Igazgató Ur, – a’ második ’s harmadik kérdés alatti fizetések a’ naponként bevett pénzből rendeltetvén fedeztetni, ez iránt az illetők utasítatván.”³⁸

Az igazgatóválasztmány tagjai időnként ugyan maguk is részt vettek a működéssel kapcsolatos ügyek intézésében (Ilkey Sándorra bízta például, hogy leltárba vegye az induló színház ruhatárát³⁹), de az ilyesmi inkább kivétel volt, mint rendszeres gyakorlat. A „színészeti igazgató” Bajzának a színház napi szintű irányításán túl minden felmerülő problémával foglalkoznia kellett. A választmány jegyzőkönyveiben gyakran találkozunk a „Jelentvén Igazgató Úr”, „Jelentés tétetett Igazgató Bajza Jozsef Ur által az iránt”, „Igazgató Ur utasítani rendeltetett” formulával. Bajza egyfajta közvetítő volt a választmány és a színház személyzete között, ő terjesztette elő a munkatársak anyagi természetű kéréseit (fizetésemelés, jutalomjátékok, az őrmester ruhája elkopott, újat kér), panaszait (a rendezőként is foglalkoztatott színészek keveslik a fizetésüket). De általában hozzá fordultak a vidékről Pestre szerződni szándékozó színészek és énekesek is. A jegyzőkönyvi határozatok végén olvasható „utasított igazgató Úr” formula olyan kontextusokban fordul elő, ahol Bajza a választmány nevében végrehajtóként lépett fel. Ő kötött szerződést a színészekkel, valamint ő intézte az elbocsátásokat, a meghívandó vendégművészekkel tárgyalást, rendezte a színésznők ruhapénzével és a társulat tagjainak fizetési előlegkéréseivel kapcsolatos ügyeket. Többször is feladatául adták, hogy közérdekű információkat hirdessen meg a lapokban. Neki kellett Landerer Lajossal tárgyalni arról, hogy a 20x26,5 cm nagyságú színlapok helyett olyan nagyméretűeket nyomtasson, mint a Pesti Né-

³⁷ Legeza, i. m., 34.

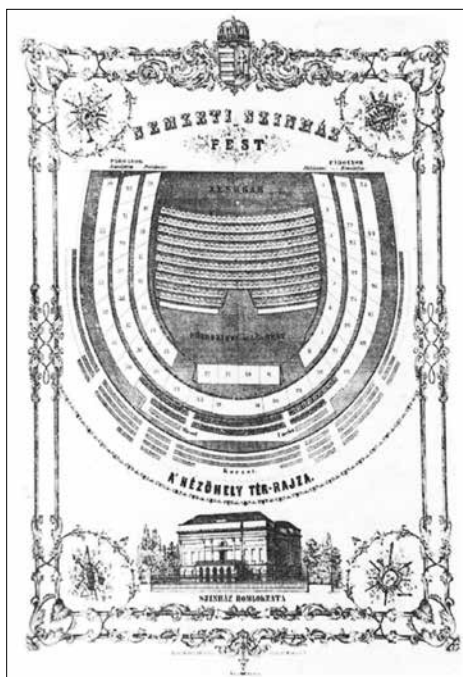
³⁸ A színészeti választmány 1837. augusztus 23-án tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 121–122.

³⁹ A színészeti választmány 1837. szeptember 19-én tartott ülésének jegyzőkönyve *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 126, 470–481.

met Színházé,⁴⁰ vagy kideríteni azt, hogy a német színházban adnak-e téli bekecsket a sűgőknek.⁴¹ De utasították arra is, hogy tárgyaljon bérkocsisokkal, mennyiért hoznák be és vinnék haza a színésznőket a téli hónapokban.⁴² Rábízták a rendetlenül viselkedő közönség megregulázását is, intézkednie kellett, hogy idegenek ne járjanak fel a színpadra,⁴³ valamint ingyenjegyért cserébe ellenőrköt kellett ültetnie a nézőtérre, hogy megfigyeljék, kik okolhatók a rendezavarásokért:

„Szükségesnek találtatván hogy a’ színházban elkövettetni szokott rendetlenségek kinyomozása tekintetéből az Igazgatóságnak a’ néző Közönség közt a földszinten úgy, mint a’ második emeleten és Karzaton megbízott emberei legyenek e’ végett Igazgató Úr szabad rendelkezése alá oly hozzá tétellel adatott 20 szabad bémenti Jegy hogy azokat ön belátása szerint kiosztván egyszersmind az ily megbízandó személyeket a felől is tegye bizonyosokká, hogy ha a Közönség közül rend csend, és illedelem zavarókat fedeznek fel, ’s azokat a Színházi Polgári Őrségnek átadandják, e’ mellett még bizonyos jutalomra is számot tarthatnak.”⁴⁴

Bajza igazgatósága alatt kellett az intézménynek megbirkóznia az 1838-as árvízzel és következményeivel. Az áradó víz 1838. március 13-án este, előadás alatt érte el az épületet.⁴⁵ A színházat több hétre bezárták, csak április 16-án



A Nemzeti Színház nézőtere és homlokzata
Rudolf Alt metszetén, 1845 (forrás: wikimedia.org)

⁴⁰ A színészeti választmány 1838. március 1-jén tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 174.

⁴¹ A színészeti választmány 1838. január 18-án tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 156.

⁴² A színészeti választmány 1838. január 16-án tartott ülésének jegyzőkönyve; A színészeti választmány 1838. február 1-jén tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 153, 158.

⁴³ A színészeti választmány 1838. február 1-jén tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 160.

⁴⁴ A színészeti választmány 1837. december 11-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 145–146.

⁴⁵ Tolnai Gábor, *Az árvíz és az irodalom* = *A Pest-budai árvíz 1838-ban*, szerk. Némethy Károly, Bp., Budapest Székesfőváros Házinyomdája, 1938, 299–301.



Az 1838-as árvíz Josef Trementsky litográfiáján
(forrás: pestbuda.hu)



Árvíztabla a Rákóczi út 41. alatt
(forrás: dunaiszigetek.blogspot.hu)

nyithatott újra. A károk helyreállítása és a nézőszám csökkenése miatt olyan nehéz anyagi helyzet alakult ki, hogy a további munkát csak az egyik választmányi tag, Ilkey Sándor által nyújtott magánkölcson tette lehetővé.⁴⁶ Nehezítette a körülményeket az is, hogy az operarészleg fokozatos fejlesztése a társulati tagok között feszültséget szült. Bajza nem tudta megakadályozni a zenés művek várható előretörését, mivel az opera- és zenei részleg szakmai munkájába nem szólhatott bele, kizárólag az érintett tagok fegyelmi ügyeiben rendelkezhetett. 1838 elején azt sem sikerült elérnie, hogy szerteágazó teendőinek mérséklése és a prózai előadások színvonalának emelése érdekében Csató Pált hosszabb távra, több évre szerződtessek dramaturgként.⁴⁷

A színházon belüli műsorpolitikai, szakmai és személyi kérdéseket egyaránt érintő vitáról a nyilvánosság is

tudomást szerzett. Munkácsy János a Rajzolatokban már 1838. január 25-én az opera szándékos visszaszorításával vádolta Bajza Józsefet:

„...ma adnak a’ pesti német színpadon, egy már tán százszor adott, de mindig szép operát, a’ magyar színházban pedig egy sánta-béna színjátékot; holnap a’ német színházban egy csupa étellel tele parodia kerül színpadra, a’ magyarban ismét színjáték; holnapután a’ németben megint egy műeleménynyel tele opera, a’ magyarban pedig újból ismét színjáték. Most már a’ legjobb hazafi a’ világon, mind a’ három nap azon gondolattal ébred fel, hogy *ma magyar színházba megy*; de megtekinti a’ német czédulát is; megtekinti első nap, második nap, harmadik nap; hazafiságát

⁴⁶ A színészeti választmány 1838. május 11-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 186.

⁴⁷ Úgy gondolta, hogy Csató amellet, hogy részt vállal a színházhoz újonnan benyújtott magyar nyelvű darabok elbírálásában és „némely darabok” stílusát kiigazítja, átvehetné tőle a próbafolyamatok ellenőrzését, illetve annak a felügyeletét, hogy „a’ színészek hibátlanul beszéljenek magyarul és az idegen szavakat és neveket hibátlanul ejtsék”. Bajza József Csató Pálnak, Pest, 1838. január 30. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 65.

a' műélemény mind a' háromnap kísértetbe hozza, 's ugyan kérdem: nem a' legjőzabbul viszi-e az illy hazafi, mind a' háromszor forintját a' német színházba?"⁴⁸

Noha az igazgatóválasztmány üléseinek jegyzőkönyvei egyértelműen igazolják, hogy az intézmény megnyitását követő első hónapokban az operaelőadások alacsony száma nem Bajza részrehajlásán, hanem a személyi feltételek hiányán múlt, a választmány munkájával szembeni ellenérzésein túl a személyeskedésbe forduló operaháború is közrejátszhatott abban, hogy az operatagozat kedvezményezett helyzetét látva 1838. június 5-én lemondott. Öccsének június 19-én így írt: „Én a pesti színház igazgatásáról lemondottam, mert a vármegye bölcs uraival nem férhettem össze. Most ők lássák, mi történik a színházzal. Én azt hiszem, hogy részvényes társasági directiójuk nemsokára megbukik, mert bolondabb directiót, mint ez az övök, képzelni sem lehet”.⁴⁹

Bajza ezt követően egy ideig még a választmány segítségére volt, továbbra is eljárt az ülésekre. Helyére nem neveztek ki másik igazgatót, a vármegyei irányítás megszűnéséig, 1841. január 1-ig az igazgatóválasztmány tagjai felváltva irányították a színházat.

⁴⁸ Munkácsy János, *Egy pár szó. A' színészetről 's színingazgatásról*, Rajzolatok, 1838/7, 53. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁹ Bajza József Bajza Antalhoz, [Pest], 1838. június 19. A levélrészletet idézi: Baló József, *Bajza József dramaturgiai munkálkodása*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1891, 856–857.

Lilla Szalisznyó: The First Directorate of József Bajza in the Light of Theatrical Documents (Part 1)

József Bajza (1804–1858) was a most important figure in the cultural life of the Hungarian Reform Era. He graduated in law and began his career as a writer, editor and critic. His prolific and varied oeuvre embraces poems, novels, short stories, theoretical and historical writings, polemics as well as theatre criticism. Lilla Szalisznyó's study deals with the short, though very significant part of Bajza's career, when he was – the first – director of the Pesti Magyar Színház (Hungarian Theatre in Pest), predecessor of the National Theatre, between 22 August 1837 and 5 June 1838. The presentation of his wide-ranging activities gives an authentic picture of the daily operation of the newly established institution, as well as the hardships of the initial phase of Hungarian-language acting. The documents published display Bajza's measures seeking to raise the artistic standard and also his long-term ideas.





VÉGH ATTILA

A csodálkozás szabadsága

Mit látunk manapság, ha alaposabban szétnézünk? A világ a múlt maradványai-
ból él. Az ember ma azt éli föl, amit régebbi, aranylóbb korok ráhagytak. A föl-
élés egyik módja persze éppen a tagadás. Annak tagadása, hogy a régebbi korok
aranylóbbak voltak. E mellett erős érv szól. Mert az ember mindig az aktuális
múltat látja aranykornak. Így volt ez már az ókorban is. És nagyon is lehetséges,
hogy ha nem akarunk az aranykor-fantáziák végtelen regressziójának örvényében
elsüllyedni, akkor már sarjadásának kezdetén meg kell törnünk ezt a képzetet.

De az is lehet, hogy a világ mégiscsak az aranykor maradványaiból tengődik.
E mellett is erős érv szól. Mert az emberiség nem mindig érezte ennyire egysége-
sen, hogy vége a világnak. A világválság érzete sosem járta át ennyire a világot.
A globális környezeti-társadalmi-kulturális-szellemi válság, amely nyilvánvaló,
ennyire sosem volt kiterjedt. Mindig volt környezetpusztítás, genocídium, vol-
tak háborúk, katasztrófák, de most mintha a világ végét élnénk. És nagyon is le-
hetséges, hogy ha nem akarunk a globális válságban elsüllyedni, akkor most, az
utolsó percben meg kellene változnunk. Föl kellene idéznünk valamit, amit el-
felejtettünk, és aminek felejtése idáig juttatott bennünket.

Hogy melyik vélekedésnek van igaza, az nyitott kérdés. Az egyik azt mondja: lehe-
tetlen, hogy vége legyen a világnak. A másik azt mondja: lehet, hogy itt a vége. Mi pe-
dig, akik ebbe az esszébe belekeveredtünk, itt hajózunk most, a lehetetlen és lehetsé-
ges között megnyílt út elején. Szküllá és Kharübdisz. Ha nincs a világnak vége, nincs
miről beszélni. Ha vége van, nem érdemes. Mi történjen hát? Hiszen hajózni muszáj.

A dilemma eredendő nyitottságunkat – mint valami fedélzeti camera obscurát
– ráfordította a világ végére. A kérdésre rácsodálkoztunk. A szél is jó. Indulhatunk.

1.

Nemrég kedvenc hősről, Virrasztó Jenőről írtam egy esszénovellát. Ennek
földékezése most írástechnikailag kapóra jön nekem. Lehetőséget ad rá, hogy a
tengeri út tőlünk kissé idegen metaforikus képével szakítva utunk inkább kerti
sétává váljon hasonlatossá. Így kezdődik:

„Virrasztó Jenő a kertben ült, és minden látható ok nélkül csodálkozott. A látható ok ezerféle lehetett volna: bevághatott volna a karvaly a fagyalbokron bandázó vererekre; sörösrekeszeket házhoz szállító drón berreghetett volna a ház fölött; kinyílhatott volna egy újabb önkéntes jövevény a kizárólag odatévedt virágokkal tarkított kertben. Okokkal általában tele a padlás. Az okok, amikor látszólag semmi nem történik, és az élet nyugodt mederben alvad, a háttérben minduntalan készen állnak, hogy előmásszanak, és csodálkozásra készítsék a jámbor unatkozót. Az okok néma, fegyelmezett hadserege mindig érdekelte Virrasztót, aki időtagadónak tartotta magát, ugyanakkor – kissé ellentmondásosan – sorskutatónak. Valamikor régen egy vadgesztenye-sétányon andalogva újabb női áldozatával vadonatúj elméletet rittyentett a mit sem sejtő lánynak arról, hogy az okok valójában kopasz, kigyúrt, ellenszenves fickók, a sors nevű fantomcég verőemberei.

Efféle támadó nem volt a közelben. Semmi nem fenyegette a tiszta, öncélú csodálkozást. Igen, jól hallották: tiszta és öncélú. A csodálkozás csak akkor lehet makulátlan, ha öncélú. Ha a becsodálkozott élettér nemcsak folyosója valami másnak, hanem önfeledt táncterem, ahol minden tervet, elképzelést fölszív az életöröm forgataga.”

Csodálkozás és életöröm. Mintha azt mondanánk: szabadság, szerelem. E kettő kell Virrasztónak. De hogy eljussunk ehhez az analógiához, maradjunk még a szöveg-nél, mert hitem szerint ösvényünket, melyen együtt járunk majd, e bozót rejti:

„Virrasztó valamikor esszét írt arról, hogy két embertípus létezik: a gondolkodó és a reménykedő. Előbbi ideáltípusa a filozófus, utóbbié a hívő. Vagy-vagy. Nem léphetünk

kétszer ugyanabba a lecsóba. A gondolkodó az igazságot akarja, és ennek érdekében leszámol minden reménnyel; a hívő a reményt akarja, és ennek érdekében leszámol minden igazsággal. A gondolkodó legmagasztosabb alakja a zseni, aki magában az igazságakarást a végsőig hevíteni képes. Szellemileg a legmagasabb, lelkileg általában sérült. Ez az ára. A hívő legmagasztosabb alakja a szent, aki magában a reményakarást a legvégsőig hevíteni képes. Lelkileg a legmagasabb, szellemileg általában sérült. Ez az ára.

Csakhogy most váratlan dolog történt: továbbra se történt semmi. És ahogy a semmi – amely maga is egy vakító, soha véget nem érő fékút – belelassult ebbe a nemtörténésbe, ahogy helyet talált magának a kerti látkép fölött, mint a nyugalom legmagasabb horizontja, Virrasztó hirtelen maga előtt látta a harmadik, eddig sötétben bujkáló embertípust: a csodálkozót.



A szerző könyvének címlapja, Magyar Napló, 2012

A gondolkodó számára – tudjuk Platónról és Arisztotelész *Metafizikájából* – a csodálkozás nagyon fontos ügy. Ez a csendes léttrauma indítja be a gondolkodást. A gondolkodó azért csodálkozik, hogy a megcsodált által életre keltett gondolkodásban a csodálkozás szépen elaludjon, és végül mindent tudjunk arról, amit kezdetben csodáltunk. A gondolkodó csodálkozásának pusztán eszközértéke van; ez a hevület csak folyósó, ahonnan mindig van tovább.

A reménykedő egyik legfőbb rögeszméje, hogy ő a létezés urával személyes kapcsolatban van (ha netán úgy érzi, hogy elvesztette azt a kapcsolatot, vagy netán sosem létezett, az sem más, mint e tételezett kapcsolat deficiens módusza). Az ő számára a csodálkozás szintén fontos. Lépten-nyomon rácsodálkozik a világra, ez biztosítja őt arról, hogy mégiscsak van egy isten, akire teljesen hétköznapi értelemben azt lehet mondani, hogy van. Hiszen a világ csodatelt. A hívő számára a csodálkozás megint csak eszköze valaminek: a hitnek.

Most kilép az erdős mítoszok és vallási sivatagok ködéből a csodálkozó. Ő a csodálkozásért csodálkozik. Tudja, hogy úgysem érthetünk meg semmit abból, ami bennünket erre a létsíkra küldött. Azt képzelni, hogy rápillanthatunk a magasabb létsíkra, és hogy a magasabb létsík urával gyermeteg módon üzlethelhetünk: hübrisz, de legalábbis vicces. A sötét határhoz közelítve a fogalmak elhalnak, a szavak hamisan szólnak, és az ember úgy érzi, hogy a meghódítottan ejtőző tárgyi világból éhes árnyékok nyúlnak érte, mintha az ezerkezű halál kínálná ajándékait.”

2.

Most magára hagyjuk alkalmi lélekvezetőnket, Jenőt. Távozóban még visszapillantunk rá: a kertben áll, a borostyánnal benőtt, omladozó fal előtt, és csodálkozik. Magányos, mint Zarathustra a hegyen, mert emberfölötti emberré magasodott: a semmi-nem-történik szakadékának szélén hitte magát, amint belebámult a semmibe, de rá kellett döbbsennie, hogy ez nem nézés, hanem zuhanás. Az emberek – főleg, ha az értelmiségi subspecies-hez tartoznak – annyit beszélnek a megvilágosodásról, hogy azzal dumát lehetne rekeszteni. Csakhogy amiről itt szó van, az nem egy kellemes, kifinomult kényelmi séta folytatása ugyanazokkal az eszközökkel, melynek során (ki tudja, hogyan) egyszer csak a tutiban találjuk fényevő enmagunkat, hanem félelmetes, borzalmas zuhanás.

Eszembe jut az *Apokalipszis*, most ezredese. Sötét szobában közelít a kamera, és hirtelen megpillantjuk a koponyáját, ahogy két kezébe temeti. „A borzalom, a borzalom” – mondja ő. És ahogy saját Yorick-fejét kezében tartva ül, azonnal értjük, hogy itt most az emberélet lényege mondatott ki. A borzalom a csodálatos legidősebb testvére. A középsőt úgy hívják: a fenséges.

A nem emberfölöttieknek persze a történelem során mindig is szükségük volt valamire, ami megvédte őket a próba lehetőségétől, hogy vagy önmaguk fölé nőjenek, vagy elbukjanak. A borzalom ellen sok mindent kitalált az ember. Ahogy a halálfélelem ellen is. Az ellenszerek hatása olykor fölerősödött, és optimistább korok jöttek, máskor a *memento mori* mormogókórusa hallatszott erősebben. De

a halálfélelem kultúrtörténete bennünket nem érdekel. Sokkal fontosabb most, hogy amikor a világ végéről, az emberiség létének lezárulásáról folyik a disputa, amely lezárulás azt is jelenti, hogy többé nincs min csodálkozni, legalább a csodálkozás belső történetén elmerengjünk kissé.

3.

A gondolkodás csodálkozása a beszélgetés. Az elme eredendő nyitottsága egy másik elme felé fordul, és viszont. Az egymásra hangolódó elmék közös érdeklődésterében megszületik valami, amit előzőleg magában egyikük sem gondolt volna. A dialógus résztvevői folyamatosan rácsodálkoznak egymásra és önmagukra. A Platón-dialógusok résztvevői nem véletlenül kiáltanak föl gyakran így: „Csodálatra méltó férfiú vagy, barátom!” Dialogosz születik: az egyéni logoszok átjárják egymást, összeölelkeznek. Az élőbeszéd áradó folyama életben tartja, táplálja gondolatgyermekait. Őrzi nyitottságukat. Platón úgy érezte: ez az, ami veszendőbe megy az írás uralma folytán.

Leginkább ugyanis a filozófusra jellemző, hogy csodálkozik; nem is eredhet másból a filozófia, mint ebből, úgyhogy nem rosszul állapította meg Írisz származását az, aki Thaumasz szülöttének mondta. Platón itt a hésziodoszi *Theogoniá*-ra utal. Ebben a következőt találjuk:

*„Néha Thaumasz lánya, a gyors lábú Írisz
jön a hírrel a tenger széles tükrén,
amikor csak viszály vagy gyűlölködés támad
a haláltalanok között,
vagy valamelyik Olümposz-lakó hazudik.”*

Írisz nevét az *ienai* (menni) vagy az *eiró* (összeköt, mond, hírül ad), igével hozzák összefüggésbe. Ő az istenek hírvivője, megszemélyesítője pedig a szívárvány, amely összeköti az eget a földdel. Hermésztől többek között abban különbözik, hogy nincs saját akarata, jobbára csak egyszerű postás.

Hésziodosz szerint tehát ő Thaumasztól, a Csodálkozástól származik. Hogy alakját ne feledjük, most csak annyit jegyezzünk meg: a Csodálkozás szüli a Hírmondót.

Platónról pedig azt tudtuk meg, hogy a csodálkozás szüli a filozófiát. A mítoszok is csodálatos dolgokról adnak hírt, de a mítosz elmesélése, a *müthologeîn* nem reflektáló beszéd: nem igyekszik a mítosz mögé nézni, megkeresve annak okait, hanem megelégszik a csoda megjelenítésével: egyszerűen továbbmondja a történetet. A *müthologeîn* tehát csodálatos dolgokról tudósít, de a *müthosz* ebben a beszédmódban nem válhat *logosszá*, mert ez más természetű megnyitá-



Írisz ábrázolása egy Tanagra vázán
i. e. 500 körül (forrás: wikipedia.org)

sa a létezőnek. Így a filozófia számára is érdektelen, amit a mitológémák mondanak. Tudja ezt Platón Szókratésze is, aki a *Phaidrosz*-ban hevesen elhatárolódik a mítoszoktól.

Amint föltámadt a filozófia szelleme, a mitikus világrend megrepedt. A *müthosz* helyett a bölcselőket már a logosz, a reflektáló diskurzus rendje érdekli, és az a világ, amely így megismerhető. Ám azokat a fenoméneket, amelyek a mitikus világréptől elszakadó filozófusok vizsgálódásainak tárgyai lesznek, ugyanaz a lelki jelenség segíti megjelenéshez, amely a mítoszok csodás lényeit megtartotta a hajdani világkép centrumában: a csodálkozás.

Platón *Lakomájából* kiderül, hogy Erósz nem isten, hanem *daimón*, aki az istenek és az emberek között áll. Parancsolatok és imák hírvivője. Ők teszik összefüggővé a mindenséget, mondja a daimónokról Diotima az adeptus Szókratésznek:

„Ők adják hírül és ők közvetítik az isteneknek, ami az emberektől ered, és az embereknek, ami az istenektől; az emberektől az imákat és áldozatokat, az istenektől pedig a parancsokat és az áldozatokért cserébe hozott intézkedéseket; és ők a kettő között lévén kitöltik a köztes teret, összefüggővé téve a mindenséget. Tőlük ered az egész jóstudomány és a papok művészete, az áldozatok, beavatások, mindenféle bűvölés és varázslás tudománya. Maga az isten nem érintkezik az emberrel, csak rajtuk [ti. a daimónokon] keresztül beszélgetnek és kerülnek kapcsolatba az istenek az emberekkel, ébren vagy álmukban. És aki ezekben a dolgokban bölcs, az daimóni ember...”

Aki ember létére bölcs, az hasonlatossá vált az istenekhez, mert a legmagasabb, olümposzi látás (*theorein*) képességére tett szert. A *Lakomában* Szókratész vázolja a szépséggel szembesülő lélek útját: a szép testektől indul el, és egyre transzparensabb szépségek szemlélete révén jut el végül a legmagasabb, szellemi szépségig. A filozófus a csodálkozás lépcsőjén halad a végső bölcsesség felé.

4.

Arisztotelész csodálkozás-felfogásáról két értelemben beszélhetünk. Arról a csodálatról, amely a tragédia nézőit tölti el, és amely a *katharszisszal* áll összefüggésben, a *Poétika* lapjain olvashatunk. A tanulással, a filozófiával összefüggő csodálkozás működéséről a *Metafizikából*, a *Rétorikából* és a *Nikomakhoszi etikából* értesülhetünk.

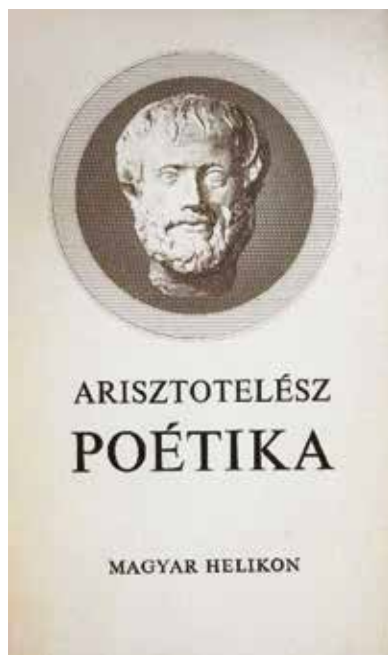
Arisztotelész *Poétikájában* a *müthosz*nak, a tragédia „sztorijának” két olyan eleme van kiemelve, amely a filozófus szerint a legfontosabb a tragikus hatás elérése céljából. Ezek a váratlan fordulatok (*peripeteiai*) és a felismerések (*anagnóriszeisz*). Simon Attila *A csodálatos és a csodálkozás* című tanulmányában hosszabban idézi a szöveget, amelyből most két mondatot kiragadunk: „Ha [a költő] lehetetlenséget alkot, hibát követ el. Mégis helyes, ha célját eléri, ha tehát így akár azt, akár egy másik részét megrendítőbbé teszi.” Bennünket most a megrendítő görög fogalma érdekel. Ez úgy hangzik: *ekpléktikosz*, gyökérszava pedig, a megrendülés így: *ekpléxisz*. A főnév eredete a *pléttó* (ütök) igére, valamint a *plégé* (ütés) főnévre

megy vissza, ekpléxisz pedig azt jelenti: ki-
űtők. Mármost fölmerülhet a kérdés: hon-
nan, miből üti ki a megrendülés a tragikus
előadást átélő nézőt? Ha erre választ talá-
lunk, akkor talán (a *katharszisz* mellett) az
ekpléxisznek is helyet lelünk az arisztotelé-
szi drámapszichológiában. És ha ez sikerül,
akkor az arisztotelészi csodálkozásfogalom
és az antik ontológia létfogalma kölcsönö-
sen megvilágíthatja egymást.

A tragédiaköltő megrendülésre dolgo-
zik, mondhatnánk viccesen. A megrendü-
lés a lelket mindennapi létmódjából üti ki.
Elválasztja a dolgai közt tevő-vevő lélek
felszíni belekeveredettségtől, és megnyit-
ja előtte az utat a súly szívébe. A megren-
dült lélek, ha visszapillant épp odahagyott
világába, azt súlytalannak, semminek
érzi. (Ezért olyan fájdalmas a visszatér-
és a megrendültségből a mindennapi vi-
lágba.) Éppen olyan semminek, amilyennek egy létező a pusztán lehetséges
lét papírmásé-világát. Hogy is mondtuk? Az essentia kilép a semmiből, ami-
kor existenciához jut. Létre-jön. (Ismét felhívom a figyelmet rá: ezt ne időbe-
li folyamatként értsük. Az egzisztáló mivolta mindenkor már kilépett a pusz-
ta essentia semmijéből.) Nos, a megrendült lélek megrendülésében ugyanide
vettetik. Létre-jön, és ebben a létrejövetelben megvilágosodik: az élet innen,
erről a léterületről kapja súlyát. (Ezért neveztük megrendültségünkben ezt a
területet – költői módon – a súly szívének.)

„A megrendülés a csodálatosság (*thaumasziotész*) *genoszához tartozik, annak ma-
gasabb foka*” – írja Simon Attila említett tanulmányában. A *thau madzein*, a cso-
dálkozás fogalma Arisztotelész *Poétikájához* hasonlóan a *Metafizikában* is meg-
jelenik. „*Pantesz anthrópoi tu eidenai oregontai phüszei*” – e mondattal kezdődik a
nagy mű. „Minden ember természeténél fogva törekszik a tudásra”, s a legmag-
sabb rendű tudásra, az okok tiszta tudására törekvő ember egyik fő hajtóereje a
csodálkozásra való képesség.

Ám első ránézésre mintha eltérés mutatkozna a tragédia nézőjének lelké-
ben ébredő csodálat (azaz annak magasabb foka: a megrendültség), illetve a
filozofáló ember tudásvágyát beindító csodálkozás között. A tragédia esemé-
nyeit a költőnek úgy kell megalkotnia, hogy azok váratlanságukban se legye-
nek a pusztta véletlen művei, mondja Arisztotelész. Legyenek meghökkentők
az események, de közben beilleszthetők legyenek egy nagyobb összefüggés-
rendszerbe. Zökkentsék ki menetéből a hétköznapi észhasználatot, de ne az



A *Poétika* 1974-es kiadásának borítója

esztelenség értelmében, hanem épp ellenkezőleg: úgy legyenek váratlanok, hogy a megrendített néző utólag úgy érezze: ennek így kellett történnie. De vajon miért fontos ez?

A megdöbbenés lelki megrázkódtatása készíti föl a lelket arra, hogy fogékony legyen a sors megértésére. A hétköznapi észhasználatból kilépett lélek hirtelen a semmiben találja magát. De ahogy hozzászokik a szeme a sötéthez, úgy veszi birtokba ezt a tágabb teret. A korábban meghökkentőnek érzett esemény most egy új, tágabb összefüggésrendszerbe illeszkedik. Az egyébként emberi viszonylatok közé ragadt néző most egy lépést tehet az isteni felé. Az emberi és az isteni szférák játéktérének köztes létében az ember a várt váratlanban találja

magát, az időbe vetett létezők életének sűrűjében. És azzal együtt, ahogy szabadsága sorssá zárul mögötte, a félelmetesben otthonra lel, és megszületik benne a felismerés: ez az otthontalanság nem véletlen, hiszen ez a sorsa.

„... a tragédia nem pusztán egy teljes cselekménynek az utánzása, hanem félelmes és szálnalmat keltő eseményeké, ezeket az érzelmeket leginkább az váltja ki, ha az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek. Így a csodálatos is jobban hat, mint ha magától vagy véletlenül történnék, mert a véletlenek közül is azok a legcsodálatosabbak, amelyek mintegy szükségszerűen következnek be...”



A *Metafizika* 1992-es kiadásának borítója

Ennek alapján úgy tűnik, Arisztotelész a csodálatos és a sorsszerű között teremt valamiféle kapcsolatot, ami jól megfelel annak, ahogy a csodálkozás fenomenjét (pl. a *Metafizikában*) kezeli. Ennek ellenére a XXIV. könyvben a csodálatost az ésszerűtlennek kapcsolja össze: „Az eposz azonban jobban elbíra az ésszerűtlenséget, ami a csodálatost leginkább előidézi...”

Ez azonban nem önellentmondás, hiszen az *alogon*, az ésszerűtlen, a váratlan, az ésszel nem irányított elem megjelenése az ésszerűben nem más, mint a csodálatos betörése a tragédiába. A tragédia nézőit ámulatba ejtő csodálatos valami sorsszerűen váratlan, ésszerűen ésszerűtlen elem, amelynek szerepe a tragédiában és a filozófiában is az, hogy a csodálkozót kibillentse megszokott helyzetéből, kivesse gondolatlan otthonosságából, és rádöbbsentse eredendő otthontalanságára, amelyben azonban a sors az otthonkeresés örök feladatát méri ki számára. A tragédia nézői számára a csodálkozás e katharszisz előszobája, amely a mindenki által jól ismert történetek megjelenítése során fenntartja a figyelem drámai feszültségét. A filozófia területén pedig a csodálkozás nem más, mint a

gondolkodás kezdete, amely mindig újabb és újabb csodákhoz vezet a gondolkodót, fenntartva a bölcsességre törekvő, de azt soha el nem érő élet szellemi feszültségét, szépségét. Ez utóbbit fogjuk most szemügyre venni.

5.

Az emberek ugyanis most is, mint kezdetben, a csodálkozás miatt kezdtek filozofálni; először a szemük előtt lévő szokatlan dolgokon csodálkoztak, később – kis lépésekben haladva – a nagyobb dolgokon is, például a Hold, a Nap és a csillagok tulajdonságain, végül az egész világ létrejöttén.

A világot megérteni próbáló filozófus elcsodálkozik: vizsgálódásai során valami megmagyarázatlan, ésszerűtlennel szembesült. De mivel hisz abban a Parmenidészi tételben, hogy a megismerés és a lét rendje egybevág, magyarázatot keres. Meg akarja érteni a megcsodáltat. A bölcs férfiú a csodálatos által megnyitott csodálkozásterben be akar rendezkedni. Azt akarja, hogy szabadsága, amely észrevételte vele a hétköznapi észhasználat előtt, az enlelküket túl hamar sorsba öltöztetők fáradt pillantása előtt elsikkadót, a rácsodálkozottat megmagyarázva simuljon el, adja át magát a sorsnak. Már ezen a ponton is fölrémlik az esztétikai, illetve a filozófiai csodálkozás összetartozása: a tragédia nézőjét ámulatba ejtő események, valamint a bölcselőt hajtó csodálkozás egyaránt az emberi sors megértésének útját készítik elő.

A csodálkozásra azért van szükség, hogy eredendő, de iránytalan nyitottságunkat a kellő irányba fordítsa, hogy magára vonja szabadságunk figyelmét. A csodálkozásban válunk szabaddá a megcsodált befogadására. A befogadás itt nem azt jelenti, hogy megnyitjuk magunkat, és a kapun egy tárgy belép, hanem hogy a megcsodáltat mint legsajátabb lehetőségünket ismerjük föl. Előrefutva a lehetőségig, hogy a rácsodálkozott velem is megtörténhet, a látottat átemelem magánvalóságomba, kiállok létlehetőségeim tágabb határaiba.

A csodálkozás kapu, amelyen át a világ szabadon beáramlik, és eredendő szabadságunkkal találkozik. A csodálkozás nyitottsága nem tűr semmiféle korlátozást: nézésirányt, szemléletet, megértést, megismerési módot, fogalmi keretrendszert. Nem akarja a beáramlót egy már készen álló tapasztalati séma örvébe vonni. Ez nem jelenti azt, hogy a csodálkozásban is ne állna már készen valamilyen elvárás, előzetes megértés. Hiszen csodálkozni éppen azon szoktunk, ami nem illeszkedik előzetes elvárásaink horizontjába.

Ebbe a horizontba a megcsodált mintegy a semmiből lép be. A semmi sötétjét hozza magával, szétteríti és előterében felragyog. Ahogy a semmi szétterül, minden előzetes várakozásunkat semmissé teszi. Maga a semmivé tett előzetes így lesz háttérre: a megcsodált önnön sötétedő emlékében világol. A csodálkozással életünkbe lépő semmiből-kilépett megcsodált egy pillanatra mindenként világol. De azonnal megkezdődik „az én világom”-má változása: megindul az értelmezés, a megértés, az elvárás-horizont hozzátágítása a megcsodálthoz. Amint a csodálkozás Nap-szekeréből Hélios lovait kifogja a magyarázat, és szelíden az

istállóba tereli őket, a megcsodált helyet kap a hétköznapiakban. Csodás emléket őriz még az így napjainkba-avatott, de csupán a felejtés módján.

Ekkor a felejtés az emlékezést – mint mindig – óvón őrizi. A felejtés az emlékezés határesetete. Kiemeli a folyamatos, gépies emlékezésből, az állandóan-csak-visszaemlékezésből, az örök úton-levésből, és partot von köré. Emberivé avatja. Határral látja el, az elfelejtettség lesz a megemlékezett határa. Az emlékezés előrefut az elfeledettséghez mint önmaga legsajátabb, meghaladhatatlan létlehetőségéhez, hogy onnan visszatérőn legyen úton önmaga felé.

Az emlékezés tehát kettős úton-levés: úton van a megemlékezett felé, amelyet soha nem érhet el, nem határolhat be, nem ölelhet magához, nem tehet tapasztalttá, *empeiriá*vá, az emlékezőt soha nem állíthatja bele ebbe a határvonásba. A megemlékezettet azonban lebegőn fenntartja, amíg emlékezik. E lebegés létjellegéhez tartozik, hogy közben az emlékezés előrefut saját határáig, saját haláláig, és ott időzve visszaemlékszik magára. Ebben az *anamnészisz*ben az emlék megemlékezettje, miközben eloldódik a nemléttől és emlék lesz, remeg.

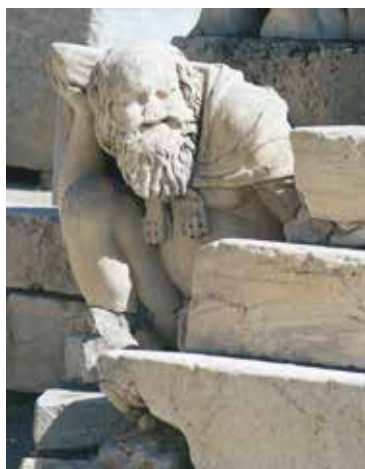
A csodálkozástól a gondolkodás felé távolodva közeledünk a következő csodához. Amikor a legtávolabb vagyunk tőle, akkor van a legközelebb. A csodálkozás felejtése közben mozgósítjuk a gondolkodást, amely a csodálkozás apagyilkos gyermeke.

A megismerés rendje a lét rendjével egybevág, de fordított: az ember mindig a forrást keresi. A megismerésben a forrás az ok. Arisztotelész azt a szemléletformát nevezi tudománynak, amely képes az okok megadására, és azt a tudományt mondja a legmagasabb rendűnek, amely képes a végső okok megadására. Ez a metafizika.

Nietzsche szerint a filozófia zsarnoki ösztön megnyilvánulása. A filozófiai megismerés olyan uralom, melynek birtokában a megismerő ember uralja a kezdeteket. (A „birtok” kifejezés itt megtévesztő, hiszen a megismerés nem úgy tartozik hozzá az emberhez, mint például negyven hold földterület. Még akkor sem, ha Arisztotelész a „birtok, vagyon” jelentésű *uszia* kifejezést használta arra a fenoménre, amit későbbi korokban szubsztanciának mondtak.) Ami a megismerő uralomtól távol esik, az a nyugati gondolkodás szerint logikailag semmi. Ami a nyugati gondolkodásban logikailag semmi, az léte szerint is semmi, minthogy a nyugati létmegértésben a lét felől már a logika dönt. Csakhogy bármilyen távol is vagyunk az ókori görög létmegértéstől, a gondolkodás még ma is rászorul a csodálkozásra. A mai filozófusok is aggastyán gyerekek, élőhalott csecsemők. Aggastyánok: már nem keverednek bele abba, amiben nem filozofáló embertársaik nyakig merülnek. Gyerekek: még nem mondtak le a csodálkozás jogáról, aggastyán létükre sem engedik, hogy létmegértésük során fölmerülő, emésztetlen kérdéseiket gyors válaszok bontsák le szellemi anyagcseréjükben.

A megcsodált a semmi ősködéből tör elő, hogy jogaiba lépjen. A csodálkozó ember nem ura ennek a belépésnek, ennek a kezdetnek, az egyszerűen megtörténik. Döntési joga még abban a lefokozott értelemben sincs, hogy megnyitja-e

magát a megcsodáltak, hiszen csodálkozik, tehát már megnyitotta. Arisztotelész pedig, akinek a nyelvén uralom és kezdet ugyanaz a szó (*arkhé*), a gondolkodás kezdetét a csodálkozásban ismeri föl, az uralhatatlan kezdeti betörésében. Ez döbbsenti rá a tragédia nézőjét, a filozófust és bárki mást a szilénoszi igazságra, hogy tudniillik mi, nyomorult egy napig-élők akkor vagyunk a legboldogabbak, ha minél hamarabb meghalunk. De a legjobb, ha meg se születünk. Ennek fényében persze nem lehet emberhez méltó módon élni, ezt tudták a görögök is. Életöröm-vágyuk segített úrrá lenni e szorongáson. De amikor a színház nézőterén a döbbenet moraja hullámozott végig, vagy amikor a magabiztos Szókratész tanácstalanul széttárta kezét, az uralt élet levegőjébe váratlanul betört az örvénylő szilénoszi úr. Ez az úr sötét, mint a fekete epe.



Szilénosz szoboralakja az athéni Dionüszosz Színház romjai között (forrás: gisel.net)

6.

Kleist egy esszéjében (*A gondolat fokozatos születése a beszélgetés során*) arról értekezik, hogy ha egy gondolatmenetben megakadunk, gyakran segít, ha beszélünk róla valakinek. A magányos töprengés, ha elakad, fogságából kiszabadíthatja a közlés lendülete. A kudarcba fulladt monologikus gondolatmenet, ha bedobjuk a dialogikus térbe, a rácsodálkozás közterébe, másként ismer magára. A feszültségtérbe lépve képes lesz rá, hogy rácsodálkozzon önmagára, és folytatódjon. Ha a beszélgetés során bátran, tehát vakon belekezdünk egy mondatba, amelynek még nem látjuk a végét, a dialogikus nyomás, amely alatt kénytelenek vagyunk befejezni a mondatot, kipréseli belőlünk a gondolat folytatását. És ha sikeresen befejezzük, elcsodálkozunk: mintha nem is én mondtam volna ki, hanem bennem valaki.

Ez hasonló az ihlethez. Minden költő tisztában van vele, hogy jól sikerült versei közül melyek azok, amelyek „ihletett állapotban” születtek. Ezeket mintha nem is ő maga írta volna. A benne élő sötét, logosz-nem-világította léttér lendületbe jött és kinyilvánította magát. Az így született versek mintha létünk titokhatárát kaparásznák. A zseniális vers ebből a terrénumból jön világra, és az önszülő csodálkozás levegőjét árasztja. Örök ragyogás ez, nem halványuló. A költői beszéd kiváltképp alkalmas rá, hogy a sötét ragyogást életben tartsa, mert a csodát nem megmagyarázni akarja, ahogy a tudomány, hanem életben tartani, lélegeztetni.

A költő sosem kerül fölébe a versben fölmutatottnak. Nem akarja megmagyarázni, megérteni, használatba venni, a társadalom számára hasznossá tenni.

Nem akar a dolog fölé nőni, hogy kezelje a jelenséget. Mindig követője marad. Alázattal viseltetik a fenomén iránt. Ahogy a régi görögök isteneikkel tették: áldoz neki. Tudja, hogy ha eloszlatná a homályt, ahonnan a vers jön, meghalna minden.

A tudományos megismerés a csodálkozással kezdődik, de mire célba ér, a csodálkozás halott. A megértettben már semmi csodálatra méltó nem marad. A tudományos gondolkodás logikus, lineáris szerkezetű. Úgy is mondhatnám: eszkatologikusan egyenirányított. A megértett a birtokunk. Saját birtokán az ember nem csodálkozik.

A művészet másképp jár el a dologgal, mint a tudomány. A művészet – melytől hosszú ideig eltagadták megismerés-funkcióját, lásd Gadamer értekezéseit, és elsősorban főművét, az *Igazság és módszer* –, a csodálkozást soha nem hagyja abba. Gondolkodásának szerkezete nem lineáris, hanem körkörös. A művészi megismerésben a dolog nem szárad ki, nem veszíti el megcsodált jellegét. Nem oszlik a homály. „Festményt nem lehet befejezni, csak abbahagyni” – mondogatják a festők.

A művészet lelkületének körkörös szerkezetéhez hasonló a filozófiai megismerése is. Ez az egyetlen, de erős érv mellett az első hallásra gyanús hangzatos vélemény mellett, hogy a filozófia inkább művészet, mint tudomány. A filozofálásban a megbeszélte nem szárad ki, mert a megismerés sosem érhet a végére. És ha ebből – mint némely filozófusok – azt a következtetés vonjuk le, hogy a filozófia tehát haszontalan, mert még egyetlen kérdést sem tudott eldönteni megnyugtatóan története során, akkor a nemcsak a nyugalom mibenlétéről van hamis elképzelésünk, de a filozófia létmódjáról is.

A ragyogásról beszélek, amely a megbeszélte övezi. És arról a finom, sötét idegenségről, amely e ragyogás szíve. Ami soha nem válhat birtokunkká, az valamennyire örökre idegen marad. A logika retteg ettől az idegenségtől, mert a logika, a gondolatmenetek törvénykönyve, az organonná vált logosz a világ bekebelezésének egyik szerszáma. A filozófiában is hasznos ez a szerszám, hiszen létezik filozófia nélküli gondolkodás, de gondolkodás nélkül nincs filozófia. Csakhogy az igazi filozófia a dolgot érintve meghagyja azt finom idegenségében. A fenomén mindig fenomén marad. A fenomenológiai diskurzusban a logosz nem akarja bekebelezni a megbeszélte. Meghagyja azt léte költői lebegésében.

A megcsodáltban mindig ott lappang valami költői idegenség. Valami úgy van a helyén, hogy ott idegenként ismerszik fel, és megfordítva. A dologról, amiről most látjuk, hogy így van, eddig úgy tudtuk, hogy nem így van. És ha látjuk is, nehezen hisszük. Nehezen hiszünk a szemünknek. A csodálkozó ember jele a tágra nyílt szem. Igyekszünk a jelenség fényéből minél többet beereszteni, hogy a nagyobb belső fény talán megvilágítsa azt, amit látunk, de nem értünk. A csodálkozás a létezés megtorpanása. Az ember megáll, tágra nyitja a szemét, esetleg a száját is eltátja. Igyekszik teljesen nyitott lenni, hogy befogadhassa az idegen, zavarba ejtő jelenséget. A csodálkozó érdeklődésében mindig idegenség

bujkál. Nem a csodálatról beszélek. A csodálkozást átlengő idegenség a csodálatban már kialudt; a megcsodált – uralkodóként – már berendezkedett, értelmezést nyert világunkban. A megcsodált léte már nem remeg úgy, ahogy a rácsodálkozotté.

Erről a létremegésről ismerhetjük föl: a csodálkozás a melankóliával rokon. Amire rácsodálkozunk, az szép, de mögüle hallani: az eddig hitt rend recseg-ropog. A melankóliában fordított a helyzet: optimista világunk recseg-ropog, de mindebben van valami szép.

„Virrasztót beszötte a lét: összefüggő, finoman hullámozó csodálattérben állt, amely belőle jött és érte, a borsönyi falu emlékezetéből táplálkozott, ahol gyerekkorát töltötte, őszi avar égett benne, az ünneplőbe öltöztetett Jenő füstszalaggal átkötött dobozt bontogatott a karácsonyfa alatt, első szerelme ment előtte a fenyvesben, nevetve vissza-visszanézett, fájó vonatok indultak, szeretett halottak támadtak föl, beszélgetni jöttek, de rézkilincső, zöldre festett ajtó csukódott rájuk, szép volt minden, ajándék volt az élet, ajándék a halál, ha bárkinek megköszönéd, az már annak a jele, hogy kihulltál a csodálkozásból, mint a hó, lassan elfehéül a kert, mindent elborít a csoda, Jenő pamutcipője orrától a mai terveket és teendőket érintve húzódik a templomtorony gyöngybaglyain keresztül a magyar nép történelmi sorsáig, vérmérsékletté hevítve szívében a láthatatlan anyagot, jövővel töltve el a múlt szomorú rajongását. Virrasztó élete legszabadabb pillanatát éli: nincs van, van nincs.”

7.

És most, írásunk végén térjünk vissza kezdeti kérdésünkhöz. Mit látunk manapság, ha alaposabban körülnézünk? Hogy a szabadságnak még pillanatait sem éljük, mert az összefüggő csodálattér, amely a kor virrasztójenőit meghullámoztatná, szétszakadt. Lehet, hogy a baj, a csodálkozásra-képtelenség már eleve, az ember történetének kezdetén ott rejtőzött valahol. Lehet, hogy magukban a szavakban. Miért gondolom így?

A csodálkozó ember ideáltipikus alakja az, aki szótlansági fogadalmat tett. Mert a szavakban melankolikus erő lakozik ugyan, a létezés mozzanatait megvilágító sötétség, akár a Szaturnusz fekete földsugárzásában, vagy abban a delejes vonzalomban, amely egy eltűnt arcot, egy elveszített testet a fájó emlékezés titkos örömének, fájdalomba esettségünk alkonyi édességének ízében tár elénk, de a szavak ezt a szépséget mondatszolgákként rendre eltékozzolják.



A szerző fiatalkori fotója 1987-ből

A szavakkal körülkerített csoda ugyanis már birtok, és ahol birtoklás van, ott a létezés öröme halott. A birtoklásra berendezkedett ember acélos tekintetű eszkatológéta. Csak az érdekli, hogyan lehetne mindent bebiztosítani. A bebiztosítás vágya annak vágya, hogy a létezés végére járjunk. Hogy mindent dologiasítsunk, ami létünkben körülvesz. A birtokló ember azt képzei, hogy ő csak akkor lehet saját életének alanya, ha körülötte minden tárgy lesz. Nehogy maradjon itt valami változó, áramló, élő. Az élettől rettegő embert legtágasabb birtoka birtokolja: a fogyasztói társadalom. Ez a tárgyszerető, nekrofil világ reklámmondatokból épült. Célja, hogy bebiztosítsa magát a tekintetben, hogy halandói, amíg élnek, nem térnek le arról az útról, amelynek végén úgy hagynak maguk után egy uravesztett birtokot, mintha ott se lettek volna. Az uruktól megszabadult raktárak éteri énekhangban olvadnak össze világgá. Ez a mai kánon.

Igen ám, csakhogy a szótlansági fogadalom is egy mondat. A fogadalomban a szótlanság szépsége tékozlódik el. Ha a szótlanságot fogadó teszem azt egy szerzetes, akkor ráadásul ő már eleve egy nagy körmondatban forog. (Itt bevillan egy hordó képe, amit legurítanak egy hegyről.) A fogadalom az élmény bebiztosításának vágya. Holott élménynek azt nevezzük, ami bebiztosíthatatlan, hiszen él. A szerzeteshez kijött egy biztosítócég képviselője az ajánlattal. „Itt írja alá. Mostantól ön szóltan.” Kedves olvasó, érzi, ugye, hogy az ilyen élet épp olyan sóltan, mint a fogyasztói, bármilyen mélyen tunkolják is fogadalomba? Hogy az így kezdődő új életnek máris vége van? Hogy hogyan lehetne másképp? Úgy, hogy egyetlen, megismételhetetlen életünket végre elkezdjük élni. Különben vége van.

Attila Végh: The Freedom of Amazement

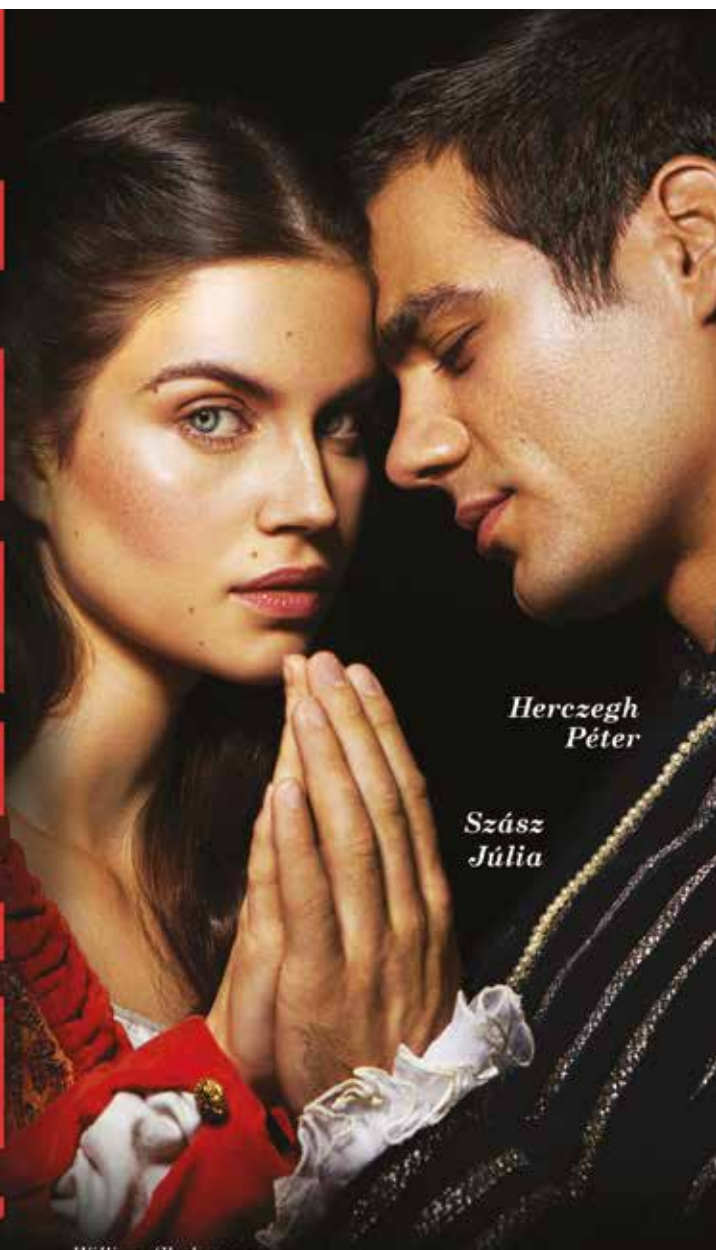
The poet-philosopher author bases his present reasoning on the legitimate end-of-the-world feeling of today's man, formulating the subject of his essay, the basic idea inviting the reader for a shared meditation this way: "...If we don't want to sink in the global crisis, we should change now, at the last minute. We should recall something we have forgotten and the forgetting of which has taken us so far."

In his view, this forgotten thing is nothing but the inalienable right of man to be amazed, which is not supported by a consumer society deprived of the joy of existence and set on the possession of objects. Evoking the evolution of the culture of amazement, the author draws attention to the diverse roles in cognition of



this superior ability in the areas of art and science, poetry, and philosophy. Speaking of the relationship between the two concepts indicated in the title, he says: "we usually get amazed at exactly what does not fit into the horizon of our preliminary expectations. (...) Amazement is the gate through which the world flows in freely and meets our inherent freedom."

NEMZETI



*Herczegh
Péter*

*Szász
Júlia*

William Shakespeare

Rómeó és Júlia

Rendező: Vidnyánszky Attila

Magyar Nemzeti Színház

NEMZETI

színház

színház

színház

színház

nemzetiszinhas.hu

Facebook

Instagram

Twitter

YouTube

LinkedIn

Google+

Spotify

Apple Music

„A Színház híd az örökkévalóság emléke és az elmúlás bonyodalma között. Egy istenkísértő, kényszerű és rettenetes játékos vizsgálat, amelyben a mindennek mögötti rajtunk keresztül és általunk kíméletlenül méricskéli magát. Élvez, szemlél és kételkedik. A Színház az Istenek szembesülése.” (Szabados György)

„A színészetet úgy látom, mint a művészi kísérletezés munkahipotézisét, a görög tragédiák szövegétől Ibsen modern realizmusán át Beckett abszurd színházáig. Miközben ezt a hipotézist teszteljük a tréningen keresztül, és bizonyos időtlen fizikálításokat alkalmazunk, feltárjuk a test és a szó között lévő számtalan lehetséges kapcsolatot.” (Tadashi Suzuki)

„Amint föltámadt a filozófia szelleme, a mitikus világrend megrepedt. A *miüthosz* helyett a bölcseleket már a logosz, a reflektáló diskurzus rendje érdekli, és az a világ, amely így megismerhető. Ám azokat a fenoméneket, amelyek a mitikus világképtől elszakadó filozófusok vizsgálódásainak tárgyai lesznek, ugyanaz a lelki jelenség segíti megjelenéshez, amely a mítoszok csodás lényeit megtartotta a hajdani világgép centrumában: a csodálkozás.” (Végh Attila)

„Az érdekel a színészi játékban, az alkotói csapat működésében, hogy szabadon, szeretve játsszunk, ne úgy, hogy bármit is teljesítenünk kelljen. (...) Számomra mint rendező számára a katasztrophé azt a fordulópontot jelenti, amikor [ezt] fel tudjuk fogni. Az angolban az *act* főnév és az *acting* ige a cselekvő emberre vonatkozik, ebből származik az *actor*. Mennyire érdekes, hogy a színészt, ezt a *homo ludens*t megnevezve rögtön valaki olyanról beszélünk, akiben van egy tudatos irányulás arra, hogy tegyen valamit.” (Sardar Tagirovsky)

„A báb készítője valójában annak teremtmője is, ki ismerné hát nála jobban? Ezek talán túl nagy szavak, de ha nem vesszük őket komolyan, beleszaladunk olyan terméketlen vitákba, hogy a báb mint különös tárgy vajon iparművészeti termék-e, vagy inkább egy szobor, egy mozgó képzőművészeti alkotás. Az ilyesfajta spekulatív felvetések abból adódnak, hogy a hivatásos bábszínházi gyakorlatban a tervező, meg a kivitelező többnyire nem ugyanaz a személy, így esélye sincs annak, hogy a végeredmény – maga a báb és a bábelőadás – a teremtmői aktus spirituális többletét hordozza.” (Szász Zsolt)

„A színházi fotózás számomra azt jelenti, hogy nemcsak a rendező agyában járkálok, hanem a saját emlékeim között is kutatok folyamatosan. Nem szándékosan, nem direkt. Amikor a keresőn keresztül nézem az előadásokat, egy csomó előkép rajzik előttem: festmények, más előadások, olvasmányélmények kiváltotta víziók – ezek szólítanak meg. Én akkor szoktam exponálni, amikor bennem valami értelmes reakció születik meg arra a látványra, ami ott van előttem.” (Eöri Szabó Zsolt)



9 772064 426900 6



2 1 0 0 7