

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
IX. évfolyam 7–8. szám, 2021. november–december



Napba öltözött asszony – Jankovics Marcell a születés karácsonyi misztériumáról • Bajza József 1847/48-ban a Nemzeti Színház élén – részlet Szalisznyó Lilla megjelenés előtt álló könyvéből • Dosztojevszkij 200: *Téli feljegyzések nyári élményekről* – Nyugat-Európa az orosz író szemével • *A szelíd teremtés* – Király Nina írása az emlékezés színházáról • Pino Di Buduo színészképző műhelye, a Teatro Potlach – Gulyás Zsófia tanulmánya • Tadashi Suzuki színészténing-módszere – részlet Kozma Gábor Viktor disszertációjából • Berettyán Nándor munkanaplója Vasziljev mesterkurzusáról • Pinczés István recenziója E. Barba – N. Savaresese: *A színész titkos művészete* című kötetéről • Ungvári Judit interjúja Szabó Szilviával, a Nemzeti Színház művészeti főtthkárával

SZERZŐINK

Berettyán Nándor (1992) a Nemzeti Színház színésze, a Karinthy Színház igazgatója

Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics (1821–1881) regényíró

Gulyás Zsófia (1978) a Teatro Potlach színházi kutató- és kísérleti műhelyének tagja

Jankovics Marcell (1941–2021) rajzfilmrendező, grafikus, művelődéstörténész, politikus

Király Nina (1940–2018) színháztörténész, a Nemzeti Színház volt munkatársa

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

Pinczés István (1953) színházrendező

Szabó Szilvia (1972) a Nemzeti Színház művészeti főtthkára

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

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

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Ungvári Judit (újságíró, 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

SZÁSZ ZSOLT: Ünnepek évadja • 3

kultusz és kánon

JANKOVICS MARCELL: *Karácsony csillagai* (részlet) • 7

nemzeti játékszín

SZALISZNYÓ LILLA: Bajza József és a Nemzeti Színház
Az aligazgató feladat- és hatásköre: a második vezetői periódus • 27

in memoriam

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ (1821–1881): *Téli feljegyzések nyári élményekről*
(részlet) • 48

olvasópróba

KIRÁLY NINA: F. M. Dosztojevszkij: *A szelíd teremtés*
Az emlékezés színháza • 64

műhely

BERETTYÁN NÁNDOR: „A színész neveli magát a színpadon,
ezt látva nevelődik a néző”
Feljegyzések Anatolij Vasziljev idei mesterkurzusáról • 75

GULYÁS ZSÓFIA: A Teatro Potlach színészténingje (1. rész) • 85

PINCZÉS ISTVÁN: A színház teste és lelke
Eugenio Barba és Nicola Savarese színházantropológiai szótára
A-tól Z-ig – magyarul • 101

KOZMA GÁBOR VIKTOR: „...játszani/cselekedni kell”
Tadashi Suzuki színészténing-módszerének elemzése (2. rész) • 118

arcmás

„...amikor a kis részletekből összeáll a dallam”
Szabó Szilviát, a Nemzeti Színház művészeti főtítkárát
Ungvári Judit kérdezte • 137



Korniss Péter: *Kakasdi betlehemhordozó fiú* (forrás: modemart.hu)



Ünnepek évadja

Ádvent.

A világvégi táncházban Dresch Misi etno-dzsessz-zenél. A széki asszony kérdi: *Hallja-e kend, szomszédasszony, mit játszik ez a pesti ember? – Nem lassú, nem is legényes – mondja a másik –, se sűrű, se friss – sirató.*

Átalakulásunk hajnalán, a második választásra készülve a kis haza álmépítésze¹ így korteskedett: „*Magyarország nagyon öreg és nagyon bölcs*”.

Igen, nagyon öreg – és rosszkedvű.

Seprik az erdei utat,

Viszik a magyar fiúkat.

Viszik, viszik szegényeket,

Falunkbéli legényeket.

Talán tényleg nem ért még véget a temetés, a kozmikus méretű várakozás, a vissza-, a hazavárás.

Kelj fel, Kuba, ne aludjál,

Nem volt idő a lányokra,

Mindig csak a nyájakokra.

Mondd meg, öreg, mit álmodtál, de elébb adok egy fej vöröshagymát, hogy azzal törd meg az ördögök legerősebb és legkeményebb hatalmát!

Házasodni kellene már az öreg Jakabnak, birkózni az angyallal, járni a compos-tellai utat.

Viszik, viszik a lányokat,

nincs, ki adjék a koldusnak lába közül mért szőrös alamizsnát, nem buksz bele a moslékos dézsába.

Tánc.

Tánc, tánc, haláltánc – hát járd!

Mert isa, pur és retorika vogymuk.

De begurul közibénk mázsás ősanyánk kereken, pucéron.

Karácsony.

¹ Makovecz Imre (1935–2011)

Teremtés alul és felül, lentről és fentről születés. Nekünk karácsony, fekete csu-
ma, Jozsef meg a csizma, dacosan Jézus, útszéli Mária – ünnep a gatyás angyalok
csizmahegyén.

Nyílik az időlagút, szikrázik az újév, sűrít vissza egy helyre mindent, kígyó ka-
rikás ostora vége a pont.

*Nosza rajta, jó legények,
Arra kérem, nagyot kiáltsanak,
Ostorikból szépen pakkantsanak!*

Új év, új ezred.

Állunk a küszöbön, belülről kifelé leskelünk, ajtónk szemöldökén G†M†B. Kuk-
kolunk befelé, nem látjuk az írást, néznek a fenekünkbe, kéne nekik a teremtés
csodája, oda kell adnunk mindent.

Nékünk farsang kellene már, piros orrot ragasztani a láthatatlan földi atyára.
Megnyúzni anyánkat, a nagy fát, öltözni nyírfa-kéregbe, bújni cserefabocskor-
ba, becsiszogni-csoszogni a hőtba, hogy kezdődjön végre a kendőzetlen, medve-
döntögető maskaratánc. Szántani tizenkét ökörrel, tizenkét szarvassal, kinek a
patája gyémánt.

Szánt az eke, kigörögnek a dinnyék, piros szalmát zabálnak az ökrök, a fekete lo-
vacskák fölszerszámozva szépen, hogy az úrgazdának tessenek. Tessenek, hogy végre
nevetve, kedéllyel, humorral törjük meg a csendet, „rosszkedvünk telét”, a nagy
hazavágót.

2000

Szász Zsolt



Jupiter–Szaturnusz együttállás, avagy a betlehemi csillag 2020 december 21-én,
az Irottók csúcsáról készült felvételen (fotó: Nagy Jácint, forrás: savariaforum.hu)



Korniss Péter: *Betlehemesek a pusztában* (forrás: modemart.hu)



Korniss Péter: *Betlehemesek a plázában* (forrás: modemart.hu)



Fra Angelico: Az alázatosság Madonnája, tempera, fa, 1430–1450 között, Alte Pinakothek, München
(forrás: wikimedia.com)



JANKOVICS MARCELL

Karácsony csillagai*

(részlet)



Jankovics Marcell *Mély a múltnak kútja* című könyvének első fejezetét, melyből az itt közölt két részlet való, a Nemzetközi Betlehemes Találkozó szervezőiként annak idején még kéziratban kaptuk meg a szerzőtől. „Az ember egykor az ünnepi drámát fölírta az égre, a csillagok, csillagképek között osztotta ki a főbb szerepeket. Így próbált megfelelni az isteni akaratnak: »mint a mennyben, úgy (legyen) a földön is«” – olvashatjuk e fejezet előhangjában. A Csillag nyomában járó betlehemezők is tisztában voltak egykor a karácsonyi misztérium kozmikus szimbolikájával, olyannyira, hogy máig fennmaradt nálunk ez az Európában egyedülálló szakrális-dramatikus szokáshagyomány. S hogy e kincs ne menjen veszendőbe, a kortárs színház alkotóinak is érdemes megismerkedniük e rendszerbe foglalt őstudás alapjaival. Hadd ajánljuk hát adventi olvasmányként az idén májusban elhunyt avatott művelődéstörténész, Jankovics Marcell írását, aki október 21-én töltötte volna be nyolcvanadik életévét. (a szerk.)

A várandós Mária – Advent

A karácsonyi időszak három ünnepi szakaszra bontható; adventra, azon belül karácsony vigíliájára; karácsonyra, szűkebb értelemben karácsony első-, második és harmadnapjára; valamint vízkeresztre mint a karácsonyi tizenketted záróünnepére. Ennek megfelelően az égi misztériumjátéknak is 3 felvonása van, jóllehet az egymásutániség itt – tekintettel arra, hogy az éjszakai látványosság a mondott perióduson belül alig módosul – inkább térben, mint időben értendő.

Adventnek, az „úrröjvetre” való várakozás idejének a csillagszimbolika szempontjából szintén hármas jelentése van: Az első az eredeti bűnhöz köthető, hi-

* A szöveget illusztráló képanyag Szász Zsolt válogatása.

szen annak eltörlésére jó e világra a Megváltó. A második a várandós Máriához, a harmadik pedig a Születésről jelt adó betlehemi csillaghoz.

December 24-én az ősszülőkről, Ádámról és Éváról emlékezünk meg, nyugati keresztények. Ebben a megváltás céljának teológiai értelmezése mellett egyszerű naptári és korszakolási jelképiség is megfogalmazódik. A bűnbeesés őszövetségi története egy korszak lezárását (az *Őszövetség* érvényességének lejártát), Jézus születése egy új korszak kezdetét s az *Újszövetség* érvényre jutását jelenti a kereszténység számára; Ádám–Éva napja illetve a rákövetkező Születésnap



Kazettás mennyezet Ádám–Éva táblája, Szilágylompért, 1778 (fotó: Fábi János, forrás: nemzetiszinhas.hu)

pedig az óév végét és az új esztendő kezdetét. (Európában a karácsony nagyon sokáig az újév napja volt!)

Az Ikrek csillagkép megfeleltetése Ádammal és Évával – a Tejúté pedig a Tudás fájával –, illetőleg pogány megfelelőikkel alighanem egyidős a „teremtéssel”, vagyis visszanyúlik arra az időre, amikor a zsidó időszámítás és fundamentalista felfogás a bibliai teremtést teszi – ez pedig egyes feltételezések szerint nem más, mint az az időszak, amikor a tavaszpont és a zsinagógai egyházi évkezdett még az Ikrek csillagképbe esett (csillagász szemmel ez kb. Kr. e. 6480 és 4320 között volt, a zsidó időszámítás szerint viszont Isten egész pontosan Kr. e. 3761. október 6-án mondta,

hogy: „Legyen világosság!”). Mindazonáltal ma is szenteste emlékezünk meg az ősszülőkről, s a karácsonyesti misztériumjátékoknak a bűnbeesés története – mint a Születés prologusa, vagy inkább, egészen a közelmúltig mint a Dráma első felvonása – elmaradhatatlan része volt. Ez mutatja a képzet elevenségét. (L. Sütő András: Csíksomlyói passió; a témáról bővebben l. Jankovics 1991: 77; 1997: 344–345.)

A középkori Európában a karácsony, de már advent sem csak a születendő Gyermeke, hanem a várandós Szűzanya ünnepe is volt. (A hagyományaihoz ragaszkodó ortodoxiára ez ma is áll.) Ez nyomban kiderül, ha sorra vesszük a keresztény művészet vonatkozó tárgyi dokumentumait. A *Krisztus születése*, *Pásztorok imádása*, *Királyok imádása*, *Madonna a kis Jézussal* (*Szóptató Madonna*) tárgyú képeken sokáig nem a Gyermeke a főalak, hanem Mária. A későgótikus szárnyasoltárokon, majd hogyanem függetlenül attól, mely szent személyt vagy eseményt megörökítendő készült, az oltár tengelyében álló központi alak szinte mindig a Szent Szűz. A legkedveltebb téma persze a Születés, mely vagy a központi faragott kép tárgya (*Krisztus születése* oltárok), vagy a *Pásztorok* illetőleg a *Kirá-*

lyok imádásának ábrázolásával egyetemben az oldalsó táblák valamelyikén látható. Az oltárszekrény középképe, lett légyen festett vagy faragott, ez utóbbi esetben is az Eseményre utal, valamilyen formában. Vagy Máriát ábrázolja karján a Kisdeddal, esetleg „Napba öltözött asszonyként” (erről alább külön lesz szó), máskor az *Angyali üdvözlés* (Jézus fogantatása) jelenetét, a várandós szent asszonyok: *Mária és Erzsébet találkozását*, ritkábban egy *Pietát* (Máriát, öleiben halott Fiával), a *Hétfájdalmú Szűzanyát*, esetleg a Megfeszített Krisztust Máriával a kereszt lábánál. A legutóbbi példát leszámítva mindig Mária a főalak. A gyermekségtörténet epizódjainak ábrázolásain márcsak a gyermekfelnevelő közti méretkülönbségnél fogva is, de Mária jelentőségét, még egyszer mondom: *tengely-voltát* a kompozíciós rend is hangsúlyozza. Ez különösen az ortodox *Születésikonokon* szembetűnő.

Az érett reneszánsz és a barokk művészetében nyugaton a két főszereplő aránya és a kompozíció többé-kevésbé változatlan, ám a világítás mégis a Gyermeket helyezi a kép eszmei középpontjába, akkor is, ha ő maga alig látszik. A tridenti zsinat (1545–1563) és az ellenreformáció szellemének hatására ugyanis Jézus maga lesz a Fény forrása.

Ha a neki szentelt ünnepek számát illetően ez nem is tűnik fel, hiszen csak egy Mária-ünnep fémjelzi: a dec. 8-i *Szeplőtelen Fogantatás* emléknapja, advent mégis a „nehézkés Mária” időszak. Ez mindennek előtt a liturgia szimbolizmusában ölt formát, mely adventet a hajnalhoz hasonlítja: mert miként a hajnali derengés előre jelzi a naptámadatot, úgy advent is a napisten – akarom mondani – a Jézus Krisztus születésére való várakozás, felkészülés je-



Andrej Rubljov: *Krisztus születése*, tempera, fa, Kreml, Nagyboldogasszony katedrális, Moszkva (forrás: wikioo.org)



Antonio da Coreggio: *A pásztorok imádása*, olaj, vászon, 1539–1540, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda (forrás: wikimedia.org)





Kolozsvári Tamás: *Krisztus feltámadása*, tempera, fa, Keresztény Múzeum, Esztergom (forrás: wikimedia.org)

forrása Ézsaiás könyvében olvasható (Ézs 45,8), és a mise időpontja között a kapcsolat ennél mélyértelműbb. Máriára utal ugyanis, a „tövis nélküli Rózsára” – ezt a nevet a Szűz épp ekkor ünnepelt szeplőtelensége okán kapta –, melyet még a hajnali harmat sem szeplősit meg. Latinul a rózsza *rosa*, a harmat *ros*, a hajnal pedig *aurora*. A hajnal jelzőfénye a Hajnalcsillag (Vénusz): Mária egyik neve és „égi teste” (*Stella Matutina*, régies fordításban „Szép Hajnali Csillag”). Mondanom sem kellene talán, hogy a 3 latin szó közös gyökerű (erről bővebben 1. 73–88 o.), nem véletlenül, hiszen a harmat hajnali nedvesség, hajnalban fesklik a rózsza, és a „harmatos rózsza” ma is fogalom.

Mária és a Vénusz bolygó közti kapcsolatról itt most csupán annyit, hogy a Szűzanya az Esthajnalcsillag pogány úrnőjének szinte minden attribútumát meg-



Cypripedium calceolus, a Boldogasszony papucsca (fotó: Toró Attila, forrás: sepsiszentgyorgy.info)

gyében telik. Erre utal, hogy az időszak hagyományos liturgikus színe a lila és a rózsaszín (az utóbbi advent 3. vasárnapján). Mindkettő a hajnaltól idézi. Nagyböjt színei is a lila meg a rózsaszín (az utóbbi nagyböjt 4. vasárnapján, az ún. rózsavasárnapon), és pedig ugyanezért. A húsvéti föltámadás is napkelte értelmű, úgy is ábrázolták (Grünewald vagy Kolozsvári Tamás például). A Mária körüli adventi figyelemre utal, hogy advent jellemző szertartása a – *Szeplőtelen Fogantatás* napja kivételével – december 16-ig kifejezetten az Ő tiszteletére tartott hajnali mise: a *rorate*. A mise hagyományos kezdőéneke után kapta e nevet: *Rorate coeli desuper*, „Harmatozzatok, égi magasok”, de az elnevezés, melynek

örökölte a galambtól a nyusziig, így természetesen a virágait is, köztük első helyen a rózsát. Venus istennő Flora néven a virágzó tavaszi természet megszemélyesítője volt (latin *flos*: „virág”). A kereszténységben ebbéli szerepét Szűz Mária vette át. A (vad)virágok egész sorát róla nevezték el. Egyiküknek-másikuknak azonban még a régi neve is fennmaradt. Így például a mészke- és dolo-

mitsziklákon honos kosborféléé, amit mi *Boldogasszony papucsának* hívunk, latin neve (*Cypripedium calceolus*) azonban *Vénusz cipellőjének* hangzik magyarul. (L. még Jankovics 1997: 121–131, 142–144.)

Máriához a népi vallásosságban is hozzátapadt a „hajnali”, „hajnalban nyugvó” jelző. Az esztendőnek áttelletes időszakában, a nyári napfordulói *Szent Ivánkor*, amikor a Tejútnak épp az a része, a megnyílt *Hajnalszakadék* látható éjszákánként, amelyből karácsonykor a Nap, illetve Jézus születik, énekelték egykor hazánkban Máriához az alábbi szentiváni éneket:

„Ó fényességes szép Hajnal
Ki nekünk mennyből adatál
Üdvözlégy tellyes malasztal.”

(*Cantus Catholici* 1651, 7.)

Ugyancsak a nyári és a téli napfordulóhoz kötődik az a képzet, mely Máriát – Jézussal egyetemben – több ezer éves előképek nyomán a napfordulói kapuk meg személyesítőjének fogja fel (Jankovics 1996B: 86; 1997: 183–184). Népénekben:

„Fehér rózsza, Mária,
minket Jézus találja,
szent igével igézte,
arany gyűrűvel pecsételte,
ajtón szentséges szép szűz Mária,
ablakon négy szép őrző angyal,
midőn a kakas megszólal,
piros hajnal meghasad...”

(Zétény, Szlovákia)

Középkori latin himnuszban:

„Ave regina coelorum,
Ave domina angelorum,
Salve radix, salve porta.
Ex qua mundo lux esi orta.”

(Horváth 1921: 199)

Saját fordításomban:

„Üdvözlégy, mennyek úrnője,
Angyaloknak királynője,
Üdv néked, gyökér és ajtó,
E világnak fényt támasztó.”

S végül, íme egy pozsonyi német gyermekversekének – körtáncos „naphívogatónak” – az első két sora:

„Liebi Frau machs Türl auf
Lass die liebi Sunn herauf”

„Miasszonyunk, tárd ki az ajtócskát,
Hadd lássuk meg a drága Napocskát.”



Petrás Mária: *Madonna*, festett kerámia
(forrás: magyarhirlap.hu)

Az ajtó, a kapu, a „megnyílnak az egek” metaforája – mely utóbbi, mint már jeleztem, arra a két naptári időszakra vonatkozik, amikor a Nap a Tejúton tartózkodván „feltárja annak kapuit”, s ily módon nyit utat ég és föld között a lelkek számára – a Születés jelképrendszerén belül azonos a megnyíló anyaöllel,



Nut-ábrázolás a Denderai Hathor-templom Nut-kápolnájának mennyezetén
(forrás: wikipedia.org)



Krisztus születése, Németlipcse, tempera, fa 1450 körül, Magyar Nemzeti Galéria (forrás: hung-art.hu)

s amennyiben a Napról, napistenről van szó, a Tejút hasadékaival, mely – nem győzőm ismételtetni – *Szent Ivánkor* látszik a legszebben, és amelyet karácsonykor hagy el a Nap. Ilyeténképpen Mária a Napot „fel-faló” és „újraszülő” ősi tejút-faisten-nők örökébe lépett. Erről már szintén írtam másutt (1991: 99–111), itt csak egy, ideillő példát említek. Jézus szűzi fogantatásának dogmája – feltevése szerint – azon a mindennapi megfigyelésen alapszik, hogy a Nap keleten kél (naptámadat) és nyugaton nyugszik (napáldozat, napszen-tület). Ezért ábrázolják Nut tejút- és faanyát a szájánál, a testében meg az ágyékánál napkoronggal. Ezért esnek a mesehősnők „világmegváltó hős fiaikkal” a szájukon át teherbe (Jankovics 1987: 61–62). És ez lehet a magyarázata annak is, hogy az *Angyali üdvözlés* hagyományos ábrázolásain a Szentlélek galambja nem Mária ölére, hanem – az általam látott képeken kivétel nélkül – a fejére ereszkedik.

Mária ölének és a tejúthasadék-nak értelemszerű megfeleltetése olvasható le azokról a *Krisztus születése* képekről, amelyeken a kis Jézus nem szalmán, hanem arany sugarak közt, mandorlában fekszik (Hugo Van der Goes: *Portinari-oltár*, Firenze, Uffizi; A németlipcsei oltár *Krisztus születése* táblája, Magyar Nemzeti Galéria). A mandorla, ez a mandula, egyben vulva alakú dicsfény (figyelem,

profán tárgyú reneszánsz ábrázolásokon Vénuszt keretezi! aminek a hal-szimbolikához is köze van, nevezik *vesica piscis*nek, „halhólyagnak” is), közvetve a tejút-anyaöl nyílására utal, melyet a születő (nap)-gyermek fénye fölragyogtat. A szalma–mandorla–szőke szeméremszőrzet analógia igen kifejező, mindamellett megalapozott is (gondoljunk a Tejút Szalmásút nevére!). A kenyérben megtestesülő (nap)isten sugarainak mi felelhetne meg e földön leginkább, ha nem épp a kicsévelt búza napfényben csillogó, aranyos szalmája? A szalma – mind a szín, mind az állag vonatkozásában az emberi haj, szőrzet egyik megkülönböztető jelzője. Nem lényegtelen, hogy a naphéroszi hőst szülő mesebeli tündérek, királykisasszonyok aranyhajúak, hogy Szűz Mária a nyugati művészetben rendszerint világos, nem egyszer szőke hajú, s a szőkeséghez – nemcsak Európában, hanem az alapvetően sötéthajú népek körében is a felsőbbrendűséget társították (az aranyhajú Nappal szembeni hódolat okán, 1. Jankovics 1996B: 135, 146–147). Nem a közönséges szőkeséghez, amit például az angol nyelv a franciából kölcsönzött *blond(e)* jelzővel fejez ki, hanem amit sokértelműen *fair*-nek mond. (Az ófelnémettel közös gyökerű, óangol eredetű *fair* jelentései: „gyönyörű”, „szép”, „csinos”, „hibátlan”, „friss”, „elbájoló”, – „tündéri” értelemben, a *fairy*: „tündér” nem a *fair*ből képződik, és mégis! – „világos”, „szőke”, „tisza”, „áttetsző”, „átlátszó”, „méltó”, „igazságos”, „méltányos”, „helyes”, „tisztességes”, „jó”, „kedvező” – időjárás is.)

Ha e magyarázat profánul is hangzik, valljuk meg, a mandorla tökéletes példa egy – bizonyos értelemben profán mondanivaló – de hát mi is a fogamzás, születés emberi vonatkozásban? – tökéletes szublimálására.

Feltevésemet látszik alátámasztani, hogy mandorla csak Jézust keretezi, olykor közvetve, a Szentháromság másik két személyén keresztül: egyedül, vagy együtt a Szűzanyával, de sohasem tetszőlegesen, hanem olyan helyzetekben, amelyek valamely naptári fordulóponthoz kapcsolódnak.

Így a tavaszponthoz (márc. 21.) az *Angyali üdvözet* tárgyú képeken, melyeken a Szentlelket küldő Atyaistent (a nemzőatyát), a Szentlélek galambját (az isteni mag képviselésében) vagy a már megfogant Jézus-magzatot a Szűzanya méhében övezi mandorla alakú dicsfény. (Gábor arkangyal névünnepe márc. 24., Jézus fogantatásának ünnepe, magyar nevén Gyümölcsoltó Boldogasszony napja márc. 25, ez utóbbi pontosan 9 hónappal előzi meg Jézus születését.) Húsvét is a tavaszponthoz kapcsolódó ünnep, Jézus nagypénteki pokolra szállásának ortodox ábrázolásain a Megváltót mindig mandorla keretezi. Jézus nagyszombaton még az alvilágot járja. Márc. 21. nagyszombat legkorábbi időpontja. Mi sem természetesebb, hogy a feltámadó Krisztus is sokszor mandorlában jelenik meg.

A nyári napfordulóval (jún. 21.) egyrészt a *Maiestas Domini* ábrázolások hozhatók összefüggésbe. Az Úr megdicsőülése épp napisteni természetére való tekintettel a nappálya eme csúcspontjának feleltethető meg. Másrészt Keresztelő Szent János (*Szent Iván*, jún. 24.) némely ortodox képmása, melyen a szent férfiú a mandorlába foglalt magzat vagy csecsemő Jézust „ringatja”. Az ábrázolásnak a naptár



A. Rubljov: *Urunk színeváltozása*, tempera, fá, 1405-körül, Kreml, Nagyboldogasszony katedrális, Moszkva (forrás: wikipedia.org)

szerint szomszédos Mária és Erzsébet *találkozása* ünnep (júl. 2.) ad értelmet a *Szentírás* szerint (Luk 1,36-42).

Az őszponthoz (szept. 23.) is két szálon kapcsolódik mandorlás ábrázolás. Egyrészt a *Napba öltözött asszony* képmásai révén, másrészt az ítélkező Krisztus képein. Mindkettő az őszi zsidó évkezdés hagyományán alapul. A *Jelenések könyve* Napba öltözött asszonya (Jel 12, 1-5) az új világkorszak kezdetét szimbolizálja, míg az Utolsó ítélet a régi kor lezárultát. Az év végének és az új év kezdetének időpontja mint hasonlat vált a „világvége” – tulajdonképpen korszakváltás – feltevés szerinti dátumává. (Közbevetőleg jegyzem meg, hogy az augusztus 6-i *Urunk színeváltozása* ünnep szent eseményének ortodox ábrázolásain Krisztust

„mandorla-szerű” kör, rombusz vagy négyszög alakú dicsfény övezi. A „színeváltozás” az *évszakfelező* ünnep hagyományvilágának és a régi naptáraknak a tanúsága szerint szintén évszakváltást jelzett egykoron. Az ókori Európában, a kelták és a rómaiak parasztkalendáriumában augusztus elejére esett az őszi kezdete.)

A téli napfordulót (dec. 21.) szintén két ábrázolástípus jeleníti meg mandorlába foglalt Gyermekekkel: a *Szeplőtelen fogantatásé* (dec. 8.) és persze a karácsonyi *Születése*.

A Szeplőtelen fogantatás megjelenítésének fő forrása szintén a *Jelenések könyvében* olvasható a Napba öltözött asszonyról szóló leírás. A Szűzanya mandorlában, holdsarlón állva lebeg, lába a bűnbeesés kígyóján tapos, méhét olykor a Nap takarja („Napba van öltözve”), ami a középkori felfogás szerint azt jelenti, hogy Jézussal várandós (ünnepe – ne feledjük! – adventbe esik), sokszor viszont a már megszületett Gyermekeket hordozza a karján. Fejét korona, vagy a szentírási szöveghez hűen 12 csillag keríti.

Miért lett az őszpontot jelző Napba öltözött asszonyból adventi várandós Mária? A válasz egy mondatban: azért, mert a korai egyház a zsidó naptárt a birodalmi római kalendáriumra cserélte fel. A Napba öltözött asszony az őszi zsidó újév korszakváltás szerinti új időszámításának allegóriája. Azt fejezi ki, hogy a zsidó polgári év, aminek előírás szerinti időpontja az őszi napéjegyenlőséghez legközelebbi újhold, immár nem a *Mérleg*, hanem a *Szűz* csillagkép „Napba öltözésével” veszi kezdetét. (Ugyanerről énekel Vergilius sokak számára ma is titokzatos értelmű *IV. Eclogájában*.) Mindaddig, amíg a keresztények – valójá-

ban keresztény hitre tért zsidók – a mózesi törvényekhez igazodtak, és a polgári év kezdetét a zsidó hagyományok szerint ülték meg, a *Jelenések* asszonya az őszi évkezdethez kötődő allegorikus alak volt, mielőtt azonban az egyetemesség és az evilági hatalom ígézetében a birodalmi vallási szokások szinkretizálása mellett döntöttek, vagyis az őszpont helyett a téli napfordulót, a Legyőzhetetlen Nap Születésnapját tették meg az esztendő első napjának, az allegorikus nőalak: a Napba öltözött *Szűz* csillagkép (mely az Ízisz-kultusz és a messiási prófécia *Septuaginta*-beli félrefordítása okán már korábban Mária csillagképe lett; 1. Ézs 7,14) a Nappal várandós pogány tejútistennővel azonosult. Asztrológus-csillagász szemmel nézve mindkét helyzet fontos együttállás: a Nap és egy csillagcsoport jeles napot jelző együttállása. A „szerepcserét” igazolta, hogy mindkét esetben Mária mitikus előképe a „névadó”. A *Szűz* csillagképben, a Tejút fő csillagában, a *Sirius*ban (s közvetve, anyján: Nuton keresztül magában a Tejútban is) egyaránt Íziszt tisztelték az óegyiptomiak. A jelentésátvitel elfogadhatónak tűnt, ugyanakkor a hellenisztikus istenanya-kultusznak behódoló keresztények az új jelkép-együttest Máriához méltóbbnak is hihették, annyival méltóbbnak, amennyivel a Tejút a *Szűz* csillagképnél hatalmasabb, feltűnőbb égi jelenés. Számos bizonyítékkal felérő példával támaszthatnám alá ezt a magyarázatot, íme egy közülük, talán a legfontosabb. A Tejutat – a neve is jelzi ezt – nemcsak a szülő, hanem a szoptató istenanyával is társították a régiek, s olykor azonosították is vele (Jankovics 1991: 92-98). Így Máriára, aki karján a kisedet tartja, mandorlába és „Napba van öltözve” s az oltárok főalakja, úgy tekinthetünk, mint a napgyermeket szoptató tejútistennőre. A gótikus oltárok főtegyelében álló szobrainak S alakot formáló mozdulat-szémája szintén a „tejes” égi átló S alakjára emlékeztet. Ebben az összefüggésben a vulva alakú mandorla a napszülő tejúthasadékot ragyogja be.



Csíksomlyói Madonna, a Napba öltözött asszony, kegyszobor, fa, 227 cm (forrás: magyarszo.sr)

A jó pásztor – karácsony

Jézus személyében az isteni Pásztor ölt testet, aki úgy tekint népére, mint „a pásztor nélkül való juhok”-ra (Mt 9,36; Mk 6,34); aki magáról mondja: „Én vagyok a jó pásztor” (Jn 10,11); s akit már születésekor így mutat be a prófécia hivatkozó evangélista: „a fejedelem, a ki legeltetni fogja az én népemet, Izráelt”

(Mt 2,6; Mik 5,2-4); aki királyi székében ítélkezve az Utolsó Ítélet alkalmával elválasztja az igazakat a bűnösöktől, „miként a pásztor elválasztja a juhokat a kecskéktől” (Mt 25,32). Amikor Jézus mennybemenetele előtt „végrendelkezik”, pásztorságának evilági teendőit az itt hagyottak közül Péterre testálja, háromszor mondván. „Legeltesd az én juhaimat!” (Jn 21, 15-17.) Azóta is főpásztornak nevezzük az egyházi főméltóságokat, a püspököktől a katolikus pápáig, méltóságuk jelvényei, a (katolikus) pásztorbot, püspöksüveg és palást (lat. *pluviale*: szó szerint „esőköpeny”) mind a pásztorságra emlékeztetnek. Még a falusi protestáns tiszteletesnek is lekipásztor a neve.

E kép nemcsak az evangélistáknál szerepel, hanem az apostoli levelekben is (pl. Zsid 13,20; 1Pt 2,25), és az ókeresztény művészetben szintén a „jó pásztor” Jézus legjellemzőbb megjelenítési formája. Mint már jeleztem, a pogány napistenek, amilyen Apollón vagy Mithras, egyik aspektusukban pásztoristenek voltak,



Jó Pásztor, Priscilla-katakomba, Róma, II. század vége (fotó: flickr.com)

de az újszövetségi hasonlatot alighanem közvetlenül az Ószövetségből merítették a zsidókeresztény írók. Legismertebb példája az „Úr az én pásztorom” kezdetű 23. zsoltár. Tegyük hozzá, a pátriárkák, Mózes, Jézus őse: Dávid és a próféták is javarészt pásztorok voltak. A pásztor a hagyomány képviselője, jelképe a királynak, a prófétának és tanítónak egyaránt. Ézsaiás, aki a zsidókat a babiloni fogságból hazaengedő perzsa uralkodót, Küroszt messiásnak (szabadítónak) nevezi, mondatja Istennel: „Én vagyok az Úr, (...) Ki Czirusnak azt mondja: Pásztorom!” (Ézs 44, 13-28).

A hasonlat a kereszténység elterjedésével nem avul el. Az ószövetségi egy Isten pásztori teendője, hogy egységben,

együtt tartsa népének gyakran széthúzó, elkódorgó gyermekeit, s megóvjá őket a farkasoktól: azaz az idegenektől, ellenségektől. A zsidó vallás megkülönböztető monoteizmusa, melyet e hasonlat is kifejez, a nép, később nemzet fennmaradását szolgálta, egyetemes vallásként az egész emberiség együtvértartozásának eszméjévé lett. Jézusra vonatkoztatva is vissza-visszatér a farkassal hadakozó jó pásztor alakja (pl. Jn 10,12); Jézus a hamis prófétákat nevezi báránybőrbe bújtt farkasoknak (Mt 7,15); s e szavakkal küldi el ígét hirdetni tanítványait: „Imé, én elbocsátlak titeket, mint juhokat a farkasok közé” (Mt 10,16). A kereszténység tanítása szerint minden ember, aki betér a közös akolba, tagja lesz a nyájnak, így e hasonlat az emberek közötti egyenlőséget is kifejezi.

Mindezek alapján nem meglepő, hogy Jézus születéséről az angyal pásztorokat értesít először (Lk 2,8skk), és ők is hódolnak elsőként az istállóban a Kisdéd előtt, és a „jó hír” első terjesztői is ők. A mozzanat csak Lukácsnál szerepel, aki nem volt zsidó, és emellett a legkésőbb íródott evangélium szerzője. Ebből következik, hogy hellenisztikus műveltsége okán nem feltétlenül kellett ószövetségi forrásokra támaszkodnia. Nyilvánvaló, hogy a mennyei Pásztor az ő népének (a pásztoroknak) mutatkozik meg először (a Halak korának uralkodójaként viszont halászoknak), de ennek csillagászati okai is vannak, nemcsak jelképesek.

Logikus tudniillik, hogy az angyalok (valójában csillagok) azokhoz szóljanak elsősorban, akik értettek e szóból; akik – Lukács szavaival: „künn a mezőn tanyáztak és vigyáztak éjszakán az ő nyájok mellett”, s akik – mint fentebb írtam már – hagyományosan a közösség „csillagnézői” voltak mindenütt. (Épp csak megjegyzem, hogy a napkeleti bölcseket is csillag igazítja útba, azaz Betlehembe.) A metafora részeként került az esemény leírásába az istálló és a jászol, ami-be a Gyermekeket fektetik (Lk 2,7). Ez a kép is csak Lukácsnál szerepel. A pásztor a téli hideg és a ragadozók elől tereli akolba, istállóba állatait, szalmán hálóztatja és jászolból, szénával eteti őket, s maga is ott alszik velük.

A keresztény művészet *Krisztus születése* ábrázolásain mind az istálló, mind pedig a szalma – mégpedig búzaszalma: ennek is megvan a maga értelme, Jézus gabona- illetve kenyéristeni természetére emlékeztet – nélkülözhetetlen díszlet, kellék a jászol mellett álló számmal, ökörrel együtt. A két állatról egy VIII. századi irat, az apokrif *pszeudo-Máté evangéliuma* tesz először említést, de díszlet, kellék a jászol mellett álló számmal, ökörrel együtt. Minthogy javarészt ószövetségi példázatokon alapul szerepeltetésük (Mtörv 22,10; Ézs 1,3), noha a képnek hellenisztikus előzménye is van (1. Jankovics 1997; 354), és mivel mind teológiai, mind csillagmitológiai szempontból, mind pedig a zsáner szintjén is szervesen illeszkednek a metaforába, nem hiányozhattak egyetlen ezután készült *Krisztus születése* képről. (Azoknak, akik erről valamilyen oknál fogva nem tudnak: az ökrész is pásztor, magyarul gulyás a neve, a számar pedig legalábbis nálunk a juhász, juhász hagyományos hátszállata volt.)

Az istálló a nyugati művészetben gyakran tényleg csak díszlet, szalmatető „diadalkapu” egy barlang, a *Születés barlangja* előtt. Ortodox ikonokon nyoma sincs az istállónak. Jézus barlangban születik, az állatok is a barlangban „istállóznak”. A barlangról először *Jakab apokrif ősevangéliuma* (II–III. sz.) tesz említést, de mint az istálló analógiája ez is tökéletesen a helyén van, csillagmítoszi szempontból is. Mondhatjuk, ezért válhatott a Születés helyszínévé, noha a *Szentírásban* szó sem esik barlangról, és ma már (ismét) tudjuk, hogy perzsa (mithraista) eredetű kép. (Mithras földből, barlangban születik, ezért épült föld alá a mithraista szentély.)

Mind az istálló, mind a barlang a Tejút hasadékát, a Napot szülő tejútanya ölet asszociálja. (Gondoljunk arra, hogy a Nap, mielőtt „megszületik”, a látó-



Phillip Galle (Pieter Bruegelh után): Jézus, a jó pásztor, 1565, rézmetszet, Staatliche Graphische Sammlung, München (forrás: biblia.hu)

a motívum Héraklész naphérosz munkái közt, mégpedig épp a Nyilas csillagképben végzett nagytakarításként. A hős Augeiász istállóit két „elvezetett” folyóval, tulajdonképpen a Tejút ágaival mossa ki (5. munka. L. Jankovics: 1996B: 222). S hogy népmesei példát is mondjunk: mesehős boszorkánytól táltoscsikót kap szolgálata fejében. A csikó a boszorkány gyermeke, s ganéjdombból kell kiásnia, amelybe a csikó hét ölnyre van „eltemetve”. (A *pelikán madárról* c. mese, az *Állatsógorok* típus keretében.)

A Tejúthoz lyukadunk ki, ha a Jézuska szalmájára gondolunk. Lásd a *Szalmásút* tejútnevet, és annak mesebeli párhuzamait. (A *Babszem Jankó* c. mesében Szalmaszórás, Szénaszórás, Hamuszórás a neve. Ez utóbbit illetően vö. azzal a Zobor-vidéki népszokással, melynek keretében a „karácsonyi szalmát”, amin szentestéről virradóra háltak, reggelre kelvén elégették, s a gyermekeket meg-hempergették a hamujában.)

Itt említtem meg, amire a bibliai szimbolika elemzői nemigen szokták felhívni a figyelmet, hogy Jézus nemcsak mint pásztor, hanem mint juhakol, vagyis mint istálló is szerepel az evangéliumokban, egészen pontosan az akol ajtajaként: „Én vagyok a juhoknak ajtaja” (Jn 10,7). Sokszorosan beszédes kép ez. Teológiai értelemben az akol az egyházat, azaz a hívek közösségét jelenti, amit a középkori latinban *Corpus Christi Mysticum*nak, Krisztus Titokzatos Testének is neveztek. Átvitt értelemben Krisztus az az „ajtó”, amelyen át a lelkek eljutnak Isten országába: „senki nem mehet az Atyához, hanem én általam” (Jn 14,6). Csillagmitológiai felfogás szerint viszont ez a metafora arra a helyzetre vonatkozik, amikor a Nap a Tejúton tartózkodik: a fordulópontok valamelyikének az ajtajában. Az *ajtó*, *kapu* egykor a fordulópontok elterjedt elnevezése volt. A két ős-János szent névünnepe, mint azt már sokszor megírtam, a nevük okán s ezért került a fordulópontok tőszomszédságába a római nap-

határ alatt, a Föld takarásában tartózkodik!) Igen, az istálló is, noha e hasonlat adott összefüggésben eléggé triviálisnak hangzik. Kétségtelen azonban, hogy pogány mítoszokban és népmesékben használatos az istálló-metafora, mégpedig a Tejút két hasadéka közül feltevésem szerint az alsóra vonatkozik, (amelyben a *Farkas csillagkép* „lakik”). Még finomkodónak is tekinthetjük a metaforát, ha figyelembe vesszük, hogy a tejútistennő végbélnyílására utal. A felette lévő másik hasadék a hüvelynek felel meg. (Vö. lat. *anus*: „végbélnyílás”, „anyóka”.) Szerepel

tárban: az evangélistái december 27-ére, a keresztelőé június 24-ére. Latinul ui. *ianua „ajtót”, „kaput”* jelent.

A jelképes juhakolajtó egyben az a nyílás, amelyen át Isten Báránya evilágra jön. Ebben a jelentésében az ajtó már Máriával (a tejúthasadékkal) azonos, legalábbis a későbbi keresztény jelképformáló logika szerint. A jelentés a tejúthasadékban tartózkodó Napról megy át (vagy megy vissza?) magára a tejúthasadékra, s a jelentésátvitel az egyházra vonatkoztatott ház-metáforában megismétlődik. A hívek nem csupán Krisztusban kedves testvérek, hanem Máriában is. Az *anyaszentegyház* elnevezés ezt fejezi ki. Egyébként a világok közötti átjárót megtestesítő ajtóisten képe nem zsidókeresztény lelemény. Az egyiptomi Anubiszt mint a holtak kísérlőjét és mérlegelőjét „Magas Ajtónak” nevezték, melyen át az elhunyt a túlvilágra, Ozirisz elé jut. Figyelemre méltó, hogy Anubisz a Nagy Kutya tejútcillagképet is megtestesítette, ami megfelel Hadész-kapui minőségének. (A görögök a Tejút és az Ikrek kereszteződését Hadész-kapunak nevezték. L. még a 46. o.)

A Jézus–Bárány metaforát János evangélista „találja ki”. Keresztelő Szent János szavaival mutatja be így Jézust a sokaságnak: „Imé az Istennek ama báránya, a ki elveszi a világ bűneit!” (In 1,29-36). A *Jelenések könyvében* a Bárány, a megöletett és az ítélkező áll a látomás középpontjában (Jel 5–7; 12–15; 17–19; 21–22). Isten báránya már az apostolok szemében is egy a húsvéti báránnal, vagyis azzal a báránnal, amelyet zsidó szokás szerint húsvét előestéjén feláldoztak és Jézus társaságában elfogyasztottak (IPt 1,19; 1Kor 5,7). Az Utolsó Vacsora széder-esti lakoma volt. A megfélemlítés közvetlen okai: Jézus halálának és a bárányáldozatnak időbeli átfedése; a zsidó előírás, aminek értelmében a húsvéti bárányt úgy kell felszeletelni, hogy csontjai ne sérüljenek, s amivel egybecsengett, hogy Jézusnak a keresztfán a szokással ellentétben nem törték el a lábait; a szavak, amelyeket Jézus az Utolsó Vacsorán mondott önnek testét és vérének jelölve meg eucharistiaként: „Vegyétek, egyétek; ez az én testem” (Mk 14,22). A bárány húsa nem a kenyérnek, hanem a bornak felel meg. A héber nyelvben a „szőlő” és a „bárány” jelentésű szavak közt sok a hasonló alakú.

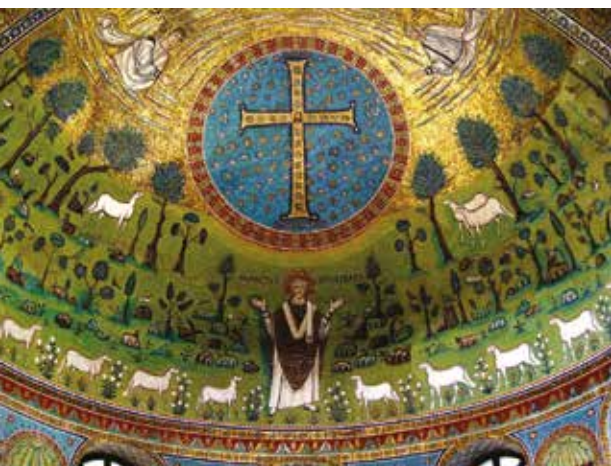
A bárány-metáforát, melyet a meghaló Istenre vonatkoztatva már évezredekkel János előtt alkalmaztak a Mediterráneumban és a Közel-Keleten (1. Dionüszosz mítoszát, az Argo-mondát, Ábrahám áldozatát egyebek mellett), egyetemes érvényűvé megintcsak egy csillagászati fordulat avatta. Jézus színrelépte ugyanis – mint már jeleztem – egybeesett a precesszióból adódó nagy korszakváltással: nagyjából időszámításunk kezdetétől a tavaszpont, mely egyúttal a húsvétszámítás „szeglete” is, többé már nem a Kos, azaz az „Égi Bárány”, hanem a *Halak* csillagképébe esett egészen napjainkig. Amit Tertullianusra támaszkodva úgy is fogalmazhatnánk: a Bárány (Krisztus) meghalt, hogy fickándozhassanak a halacszkák. (Az ókeresztény szerző halaknak nevezte a vízben megkeresztelt keresztényeket.)



Giovanni da Milano: *Krisztus születése*, tempera, fa, 1355 körül, Firenze (forrás: wikiart.org)

jelképe volt, mivel a pásztorok a juhokat tudatosan úgy fedeztették, hogy az elérés tél utójára, január végére, február elejére essék.

A Krisztus-barány metafora értelmezése körül sok a zavar. Például Jézust nyilvánvalóan hím bárány, fiatal kos képében kellene elképzelnünk, mint Apollót vagy az egyiptomi Amon napistent, ugyanakkor *Máté evangéliumának* az Utolsó ítéletre vonatkozó részét szokás úgy fordítani, hogy az ítélező Krisztus az igazakat és a bűnösöket úgy választja el, mint a pásztor a juhokat a kosoktól (és nem a kecskéktől! Mt 25, 32-33). Ebbe a hibába a műtörténészek – például *A keresztény művészet lexikonának* szerzőcsapata – is beleesnek. A ravennai *Sant' Apollinare Nuovo* mozaikján – mint írják – „ezért láthatók Jézus jobbján a juhok (üdvözültek), balján pedig a kosok (a kárhozottak).” Holott elég egy pillantást vetni



Krisztus, a Jó Pásztor, mozaik, Kr. u. 504, Sant' Apollinare Nuovo-bazilika, Ravenna (fotó: flickr.com)

A *Pásztorok imádása* képeken ezért is több értelmű a pásztorok által Jézusnak hozott ajándék, a szopós bárány. Giovanni da Milano táblaképén (XIV sz.) a pásztor két fehér és egy fekete bárányt hajt az istállóhoz két fekete kecske társaságában. A mondott állatok sorrendben a tisztákat, a megtért bűnösöket és a kárhozatra ítéendő lelkeket szimbolizálják. Másutt a szopós bárány – olykor megkötözött lábbal – magát a majdani áldozatra szánt Kisdédet jelképezi. Mindemellett a szopós bárány hajdanában a „télvíz” állat-

a mozaikra, hogy a háziállatokat egy kicsit is ismerők számára kiderüljön: nem kosok, hanem kecskék azok, hiszen szakálluk van! (Ha már Sanctus Apollinarisról szó esett, bizonyos, hogy e legendás szent Apollónéra emlékeztető nevének köszönheti, hogy mint jó pásztor jelenhetett meg a juhok alakjában ábrázolt 12 apostol karéjában a ravennai *Sant' Apollinare in Classe* apszis mozaikján. Az ellentmondást kerülendő szokás hivatkozni arra, hogy a bárány-hasonlat a Messiásra vonatkoztatva félrefordítás eredménye, mondván, hogy az ószövetségi „szenvedő szolga” ki-

fejezést ferdítették volna „áldozati bárányra”, mivel a szolga és a bárány a héberben ugyanaz a szó lenne. Én ugyan ennek nem találtam nyomát a héber–magyar szótárban, de ha így is volna, az csak erősítené a metaforát, hiszen a hagyományos jelképkalkotásban a nyelvi homofónia kulcsszerepet játszott (1. népi etimologizálás). Így például a bárány és a télvíz jelképes összepárosítását illetően említésre érdemesnek tartom, hogy a héberben a „bárány”, „Kos csillagkép” (*tálé*) rokon hangzású a „harmatos” szóval (*tálul*; vö. a Gedeon harmatos birkagyapjáról szóló bibliai példázattal: Bír 6,37–40). A fent idézett állítással szemben viszont kétségtelen, hogy Ézsaiás próféta messiási jövendölésében az „Úr szolgájának” szenvedéseit a mészárszékre vitt bárány sorsához (Ézs 53,7) hasonlítja. És az is kétségtelen, hogy a *Sant' Apollinare in Classe* VI. századi mozaikképei már Ábel és Ábrahám ószövetségi áldozatához hasonlítják Jézus önfeláldozását (Ter 4,2–8; 22,1 skk). Ábrahám történetének eme epizódja az aranygyapjas kosról – a Kos csillagképről – szóló ógörög elbeszélés bibliai párhuzama (Graves 1970: I. 357–359).

A racionális elme számára az is ellentmondásosnak tűnik, hogy a *Szentírás* Jézust hol pásztorként, hol juhakolajtként, hol meg egyenesen bárányként emlegeti. Holott nem az. E jelképek sorába illeszkedik a karácsonyi népszokásokban egykor főszerepet játszó istállószalma, az ún. *karácsonyi szalma* is, amit a

Felvidéken magyarjaink *báránycának*, *karácsonyi báránycának*, *Isten bárányának* neveznek (Bálint 1989: 63–64), alighanem Jézus nap- és kenyéristeni természete okán, hiszen a Nap érlelte és learatott gabona kicséplést szalmája (az aratás és cséplés – ezt már az óegyiptomi gabonaisten: Ozirisz történetéből tudjuk – az isten szenvedésének növényi metaforája) úgy fénylik, mint a Nap, egyszóval az „aranygyapjúra” is emlékeztet.

A pásztor, a juhakol, a bárány, amennyiben vezérkos – Jézus az –, de még az akol földjére szórt szalma is egy dologban biztosan megegyeznek: mind óvják, védelmezik a nyáját a hideg és/vagy a farkasok ellen. Hadd idézzek egy XVIII. századi betlehemes énekből, amit a karácsonyi, ún. *pásztormisé*n volt szokás énekelni, s ami Jézust a farkasúzó pogány kosistenhez teszi hasonlóvá:



Karácsonyi asztal, alatta szalmaköteggel
(forrás: netfolk.blog.hu)

„Istennek báránya,
Egeknek adománya,
Juhoknak jó telet,
Adjál sűrű tejet,
Farkasoktól tartsd meg,
Báránnyal áldd meg...”
(Pásztor Lajos gyűjtése)

Hiedelmi szinten egyébként ember (a pásztor) és állat (bárány) megfeleltetése egymásnak „természetes” dolog, a totemisztikus és „átváltozós” eredetmítoszokban, mesékben általános. A görögök úgy mesélték, hogy az aranygyapjas kost Poszeidón tengeristen nemzette Theophanéval (az „Istent világra hozóval”), egy Kos-sziget nevű helyen, miután az istennőt juhhá, magamagát pedig kossá változtatta (Kerényi 1977: 122). A *Fehérlófia*-típusba tartozó meséink egyikében (*Juhfjankó*) a hős, aki származását már csak a nevében viseli, egy juhászt és annak fekete juhockáját mondhatja szüleinek.

A pásztor, a juhakol és a bárány – hadd mondjam így – a „szalma” ragyogásától övezetten teológiailag helytálló metaforasor. A glóriába foglalt Szentháromságot idézi meg, a három Személyt egy Istenben, azaz az isteni teljességet. Nem annyira persze a nyugati, mint inkább a keleti, különösen pedig a kopt és az örmény egyház felfogása szerint, amelyben a Szentháromság inkább Szentcsaládként jelenik meg – ez jobban is illik a karácsony családias bensőségességéhez –, amennyiben a Fiút „nemző” Szentlelket a Fiúval foganó Szűzanya (az égi Atyát pedig földi duplikációja: Szent József) helyettesíti a háromságban. Ehhez az „eretnek” elképzeléshez az egyiptomi istencsaládok Atya–Anyá–Fiú hármasa szolgálhatott mintául. Ebben az összefüggésben az Atyaisten a pásztor (1. az „Úr az én pásztorem” kezdetű zsoltárt), a Szűzanya az akol ajtaja (akit – mint arra már példát is láttunk – a középkori himnuszok a „Mennyeeknek megnyílt kapuja”, „Mária, mennyeknek boldog kapuja” néven szölongattak: Horváth 1921: 198–199), a Fiú pedig a ma született Bárány, míg a szalma az isteni fény, – kicsit földhöz ragadtan – a karácsonykor születő Nap ragyogása.

Ez utóbbi nem szóképp csupán, hiszen a napistenek mindenkor gabonaistenek is voltak, és ez a szerep még Jézusra vonatkoztatva is kézzelfoghatóan megőrződött a régi aratási szokásokban, az utolsóként learatott kéve nevében (*Jézus, Jézuskéve*) és a hozzá kapcsolódó hiedelmekben (Bálint 1977: II. 24; Jankovics 1996A: 90), de jelen van a középkori vallásos művészetben is. Se szeri, se száma azoknak a Krisztus születése-képeknek, amelyeken a Kisdéd fölül ugyan szalmatető borul, ám nem szalmán, hanem fénysugarak közt, mandorlában pihen (van rá példa a *Budapesti Szépművészeti Múzeumban* is), vagy a *Kalászos Madonna* ábrázolásainak (1. még az *Esztergomi Keresztény Múzeumban*). Csoda-e ezek után, hogy eleink Szómásútnak nevezték Jézus útját: a Tejutat, amelyen *Köröszt* mutatja, merre van a Jézus-Nap születési helye: az égi Betlehem (mely név magyarul annyit tesz: a „Kenyér háza”). (A szénáról, szal-

máról, s hiedelmi szerepükről a karácsonyi népszokásokban valamint kapcsolatukról a Tejúttal bővebben 1. Bálint 1989: 61skk; Jankovics 1996A: 141; 1997: 354–356.)

Láttuk, hogy az ég csillagszemű juhászai mellett a földi pásztorok is a pásztoristen első hódolói közé tartoztak. Már Lukács evangéliumában, s később a hivatalos, egyházi művészetben is. Ez a magyarázata annak, hogy a pásztorok a legutóbbi időkig a karácsonyi ünnepkör nélkülözhetetlen közreműködői voltak, a koraközépkortól kezdve a liturgiának is részeivé váltak, s csak legújában szorultak ki – ma sem mindenütt – a templomból. Az alábbiakban Bálint Sándor könyvéből tallózom (Bálint 1989: 6skk).



A Halleini oltár mestere: *Kalászos Madonna*, tempera, fa, 1440 körül, Keresztény Múzeum, Esztergom (forrás: keresztenymuzeum.hu)

Hagyományosan a pásztorokra hárult karácsony vigiliáján a sötétséget, telet megjelenítő gonosz szellem kiűzése a faluból. (Szláv eredetű *karácsony* szavunk bizonyos orosz nyelvjárásokban nemcsak „téli napfordulót”, „évfordulót”, hanem „halált”, „végórát”, „gonosz szellemet” is jelentett, ami arra vall, hogy mint nyugaton, egykor keleten is karácsony éjszakáján fordult az esztendő.) Amit tetek, egyúttal a termékenység növelését, egész pontosan: a termékeny időszak visszahozatalát is célozta. Göcsejben a pásztorok szenteste, a sötétség beálltával, csöngő, kolomp rázásával, kanászkürtöt fújva, ostort pattogatva végigvonultak a falun. Mint mondták: mennek Betlehembe. Nagyatádon a juhászok a karácsony-napi pásztermisére mentek hasonlóképpen: a kisbojtárok elől csengettyűkkel, a bojtárok kolompokkal, a juhászok meg karikásaikat cserdítgetve. Másutt házról házra jártak így, s köszöntőt mondtak. Régebben lövöldöztek is, hol karácsony előestéjén, hol az éjféli mise alkalmával: – mint mondták „örömtől lőnek”. Ugyancsak a pásztornép dolga volt eredetileg karácsonya vigiliáján vagy karácsony napján, esetleg aprószentek napján (dec. 28.) az ún. aprószentek-hordás. Karácsony böjtjén ehhez ők szedték a nyár-, nyír-, veresgyűrűsömés fűzfavesszőket – ezeket nevezték aprószenteknek, amelyeket csomóba kötve a pásztermiséen meg is áldatták a nappal majd végigjárták velük a házakat. Minden olyan házhoz elmentek, ahonnét marhát őriztek. Érsekvadkertén például velük volt a család is, a feleség és a gyerek vitte a kosarat az ajándékoknak: ételnek, italnak. A pásztor belépett a szobába, és elmondta a köszöntőt, mire a gazda vagy a gazdasszony köténybe csavart visszakézzel kihúzott 3 vesszőt a kö-

tegből, rávágott a pásztor farára e szavak kíséretében: „frissek legyenek és szaporodjanak a barmok.”

A pásztor a karácsonyi liturgia elmaradhatatlan szereplője volt. Szűr baranyai német falucskában a juhászok a nyáját is felhajtották a templomhoz, egy somogyi hagyomány szerint viszont az uraság egyik „őspásztora” karácsony éjjel maga tartott istentiszteletet az akolban az embereknek és állatoknak.

„Érthető”, ha az *officium pastorum*, vagyis a pásztorok tiszteletadása hozzátartozott a mise praetridentinus liturgiájához, de még barokk hagyományrend-



Remetekápolna Greccióban, az első betlehemi élőképet megőrkítő freskóval (forrás: rechearchgate.net)

jéhez is” (Bálint 1989:95). A hagyomány szerint Assisi Szent Ferenc állított először betlehemet a karácsonyi éjjeli mise alkalmával az Assisi szomszédságában lévő Greccióban, méghozzá élő szereplőkkel és élő állatokkal. Az élőkép statisztái pedig környékbeli pásztorok voltak. Nálunk még a múlt században is élt e hagyomány; a Szeged-felsővárosi minorita templomba „felsőtanyai mezőkről, havas legelőkről jöttek a karácsonyi éjjeli szent misére ezen küldöttek. Virágokkal varrott subájukat szőrével fordították kifelé. Hájjal kent zsíros hajuk a subájukra omlott. Kampósbotjuk kopogott a

templom kőpadlóján. (...) A felsőtanyai juhászok voltak ezek. A pásztorok karácsonyi adózását szállították be a Jézuska bölcsőjéhez. (...) Sikoltoztak a dudák. (...) Hajlongtak a kifordított subás pásztorok és a kegyes öregasszonyok k.....forogtak a templomban a szent öröm éjszakáján. (...) *Apátfalva* (Csongrád) egyházi feljegyzései között olvassuk, hogy a pásztorok és juhászok kérésére a plébános 1872-ben megengedte, hogy a pásztorok miséjén az ő rendes vi-seletükben ismét megjelenhetnek. (...) Ajándékaikat: báránykát, sajtot, tejet, vaját offertórium (felajánlás) idején az oltár körüljárása után a szentély közepére állított asztalra rakták. Ezeket mise végén a szegények között osztották szét” (i. m.: 96–97).

A templomi pásztorok előadta betlehemesjátékból lett idővel a házról házra járó gyermekek betlehemezése, de az ő karácsonyi énekeiket ma is énekeljük a templomokban. És az ő karácsonyi szereplésüknek állít halhatatlan emléket a sok emlegetett népi csillagnév a Tejúton: *Szalmásúton* s környékén. A *Kecskés*, a *Bojtárok kettőse*, a *Kos*, a *Bika*, a *Jászol*, a *Szamárkák*kal, az *Apó* a *Juhászkampójá*val, a *Szilkehordó*, hogy az ekkor épp nem látható, de történetünk szempontjából éppoly fontos csillagokat ne is említsem. (A pásztoroknak persze kutyáik is van-

nak, – az égen az *Ebecske* és az *Ebcsilag* – s bár e nevek ókori keletkezésűek, következésképpen Lukács és a többi ókeresztény szerző bizonyosan ismerte őket, a születéstörténetben és annak feldolgoásaiban a pásztor ma elmaradhatatlannak hitt állatkísérője mégsem szerepel. Nem szerepelhetett, legalábbis pozitív előjellel nem, hiszen bibliai felfogás szerint a kutya tisztátalan állat, megítélése Jézus idejében a farkaséval azonos, s ma is így vélekednek felőle az egész Közel-Keleten: Mt 7,6; Fil 3,2; 2Pt 2,22; Jel 22,5.)



Betlehemesek 1904-ben
(forrás: balatonimuzeum120.blog.hu)

S így teljes az ünnep: miközben az éjszakai égen a kozmikus Esemény csillagos előadása folyik, a falusi otthonokban, a tűzhely hunyorgó paraszától és a petrólámpa pislogó lángjától megvilágítva maga a ház válik egy éjszakára betlehemi istállóvá, melyben az Eseményt a betlehemező gyerekek adják elő, a templomokban az oltárokon, falakon pompázik a gyertyafényben, képeken megfestve, aranyozott szobrokba faragva az alkalmilag felállított betlehemek formájában. A szószékről a pap idézi föl, mi is történt azon az éjjelen, az oltár körül pedig a helybéli pásztor nép játssza és énekl el. Minden együtt, tökéletes egységben.

Irodalom

- Bálint Sándor: *Ünnepi Kalendárium I–II*. Szent István Társulat, Budapest, 1977
 Bálint Sándor: *Karácsony, húsvét, pünkösd*. Szent István Társulat, Budapest, 1994
 Graves, Robert: *Görög mítoszok I–II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1970
 Horváth Cyrill: *Középkori magyar verseink* in: *Régi magyar költők tára I*. Budapest, 1921
 Jankovics Marcell: „Csillagok között fényességes csillag” – A Szent László legenda és a csillagos ég. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1987
 Uő: *A fa mitológiája*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1991
 Uő: *Ahol a madár se jár*. Pontifex Kiadó, 1996
 Uő: *A Nap könyve*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1996
 Uő: *Jelképkalendárium*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1997
 Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1977
 Magyar Néprajz VII. *Népszokás, néphit, népi vallásosság*. Szerk.: Hoppál Mihály. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

- A magyarság néprajza III.* (Viski Károly: *Drámai hagyományok*). Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1935
- Pap Gábor: *Karácsony a magyar csillagos égen*. Főnix Könyvek, Debrecen, 1997
- Reichel–Dolmatoff, G.: *Astronomical Models of Social Behavior Among Some Indians of Colombia* in: *Ethnoastronomy and Archaeoastronomy in the American Tropics*. Ed.: Anthony F. Aveni and Gary Urton. The New York Academy of Sciences, New York, 1982
- Röhrich, Lutz: *Le Folklore du Soleil* in: *Le Grande Livre du Soleil*. Ed.: Joseph Jobé. Edita–Denoel, Lausanne, 1973
- Souček, Ludvik: *A betlehemi csillag nyomában*. Madách Kiadó, Bratislava, 1973
- Speidel, Michael P.: *Mithras–Orion – Greek Hero and Roman Army God*. E. J. Brill, Leiden, 1980
- Tompkins, Peter: *Secrets of the Great Pyramid*. Harper and Row Publishers, New York, 1978
- Toroczkai–Wigand Ede: *Öreg csillagok*. Táltos kiadása, Budapest, 1916
- Tóth Melinda: *Árpád-kori falfestészet. Művészettörténeti füzetek 9*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974
- Ulansey, David: *Solving the Mithraic Mysteries* in: *Biblical Archaeology Review*, New York, 1994 September

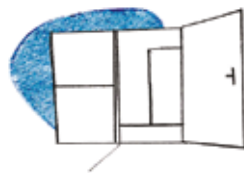
Marcell Jankovics: Christmas Stars (extract)

The author, who died in May this year, would have turned 80 on October 21st. The acclaimed director of animation films, Marcell Jankovics also left a very significant oeuvre behind as a cultural historian. The two excerpts published here are from the first chapter of his 1988 book *Mély a múltnak kútja* (*How Deep Is the Well of*



Filippo Lippi: *A gyermek imádása*, tempera, fa, 1463 (forrás: wikimedia.org)

Past), which deals with the cosmic symbolism and astronomical tradition of the mystery of Christmas. “Man used to write the festive drama high up in the sky, assigning the main roles among the stars and constellations. Thus he tried to conform to the divine will »on earth as it is in heaven«,” writes Marcell Jankovics in the preface to this chapter. The first extract, titled *Mary In Waiting – Advent*, draws attention to the pre-Christian roots of the cult of Mary. The second one, *The Good Shepherd – Christmas* introduces the reader to the ancient antecedents of the imagery attached to the person of Jesus.



SZALISZNYÓ LILLA

Bajza József és a Nemzeti Színház

Az aligazgató feladat- és hatásköre: a második vezetői periódus¹

A Nemzeti Színház 19. századi történetében többször is előfordult, hogy egy leköszönő igazgatót évekkel később újra vezetőnek kértek fel. Ráday Gedeon gróf például az 1840-es évektől több cikluson át állt az intézmény élén: 1840 decemberétől 1841 húsvétfáig igazgatója, 1844-től 1849. június végéig főigazgatója, 1855-től 1860-ig műigazgatója, 1869-ben pedig intendánsa volt. Simontsits Jánost 1841 és 1852 között kétszer igazgatónak, egyszer gazdasági igazgatónak választották.² Visszatérő direktor lett Bajza József is, aki 1837. augusztus 22. és 1838. június 5. között a színház első igazgatója volt, s 1847. október 1. és 1848. május 31. között aligazgatóként újra megbízást kapott.

A két periódus között eltelt tíz évben többször változott a színház fenntartási, finanszírozási és működési rendje. Amikor 1840 májusában a pozsonyi országgyűlés úgy határozott, hogy a Pesti Magyar Színház „mint nemzeti tulajdon országos pártolás alá vétetik”,³ megszűnt az intézmény fenntartását a kezdeti években biztosító részvénytársaság, és az igazgatóválasztmány helyébe az országos kiküldöttség által kijelölt kormányzóválasztmány került. Ez a testület az igazgatóválasztmányhoz hasonlóan szintén megyei tisztviselőkből állt, s közülük kerültek ki a színházi igazgatók is. Az első néhány hónapban a napi ügyek intézését gróf Ráday Gedeonra, 1841 húsvéjtól 1842 decemberéig pedig Simontsits Jánosra,

¹ Bajza József első színházigazgatói működéséről lásd: Szalisznyó Lilla, Bajza József első igazgatósága színházi dokumentumok tükrében, *Szcenárium*, 2021/6, 74–91. 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.

² *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. Székely György, Bp., Akadémiai, 1994, 632, 685.

³ 1840^{dik} évi országgyűlésen alkotott Törvénycikkelyek, Pozsony, Schmid Antal, [1840], 183.

Pest vármegye 1841-ben leköszönő alispánjára bízta.⁴ Az átvétel során nyilvánvalóvá vált, hogy az intézmény veszteségesen működik, amihez idővel hozzájárult többek között az egyre szegényesebb műsorkínálat (csökkent az eredeti magyar nyelvű darabok száma, akadozott az operajátszás, miután Schodelné Klein Rozália távozásával újra énekesnőhiány lépett fel), illetve az is, hogy Simontsits szakmai hozzáértésének hiánya miatt a prózai tagozat és a régi énekes színészek körében „felerősödtek a vándorszínészeti reminiscenciák” (egykor közülük került ki az igazgató, ők vitték az ügyeket).⁵ Amikor 1842 szeptemberében Simontsits beadta felmondását, a kormányzóválasztmány pályázatot hirdetett a színház bérbeadására.⁶ Bérelőigazgatónak hárman jelentkeztek: Bartay Endre zeneszerző, a Pestvárosi Énekiskola egyik alapítója és első igazgatója, Pokorny Ferenc német színigazgató és Szekrényessy József ügyvéd.



Franz Eybl: Bartay Endre zeneszerző, litográfia, 1841 (forrás: mek.oszk.hu)

A választmány 1843. január 1-jén Bartayt bízta meg az igazgatással, aki pályázataival (népszínmű, a *Szózat* és a *Himnusz* megzenésítése) és a korábbinál kedvezőbb szerzői jogdíjrendszer bevezetésével kiemelte a Nemzeti Színházat a „feudális színpártolás gyakorlatából”. Az egykorú sajtó meglehetősen ritkán méltatta a színházvezetők érdemeit, esetében azonban kivételt tett: „a jutalomdíjak és tantiémek’ behozatala, egykét eredeti új dalmű’ fényes sikere, Szigligeti’ népszerű darabjai, derék Schodelnének’ jelessége, gyakorlott karmesterünk’ ügyessége, Füredy’ (gyönyörű hangjával előadott) kedvenc népdalai”.⁷ Bartay a megyei tisztviselők-höz képest valóban hozzáértő igazgatónak bizonyult, vezetése alatt komoly be-

⁴ Kerényi Ferenc, *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*, Bp., Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002, 145–147.

⁵ Kerényi Ferenc, *A Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848) = Magyar színháztörténet 1790–1873*, szerk. Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990, 285. A kialakult helyzetet jól érzékelteti az egyik vezető színész, Egressy Gábor 1841. március 29-én írt levele: „Soha még illy brutalis marhák kezében nem volt ügyünk, mint most ezen alválasztmánynál. [...] Nincs Igazgató, mert Ráday most kilép. Májusban Pestmegyében tisztújítás, Simontsits kimaradand, bizonyosan ez a’ számár lesz igazgatónk”. Szentimrei Jenő, *Egressy Gábor ismeretlen levelei*, Igaz Szó, 1956/12, 1881.

⁶ Fráter Pál, *Hivatalos tudósítás a nemzeti színház’ igazgatása iránt*, Athenaeum, 1842/37, 295–296.

⁷ N. N., *Néhány összeinte szó a Nemzeti Színházról*, Honderü, 1846/25, 482.

vételek származtak a bérlet- és a napi jegyeladásokból, ami az országgyűléstől kapott szubvencióval kiegészülve az addigiaknál kedvezőbb gazdasági helyzetet jelentett. A színház egyre változatosabb műsorkínálattal jelentkezett, a repertoárban új színjátéktípusok jelentek meg (krónikásdráma, népszínmű, politikai vígjáték, nemzeti opera), és sikerült növelni a művészi személyzet létszámát is.⁸ Schodelné visszaszerződte-tésének köszönhetően kimagasló jövedelem származott például Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operájából.



Walzel Ágost Frigyes: A király esküje jelenet Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operájából, litográfia, 1844 (forrás: oszk.hu)

Az először 1844. január 27-én előadott opera a bemutató évében, tizennégy előadással, 8318 váltóforint 16 krajcár bruttó bevételt hozott. Néhány hónappal korábban, a pályázat útján született Szigligeti-darab, a *Szökött katona* még ennél is magasabb összeggel, 8631 váltóforint 8 krajcárral gyarapította a kasszáját.⁹ Ám a nagyszabású törekvések, a fejlesztéshez szükséges személyi és tárgyi feltételek gyorsléptékű megteremtése sokkal több pénzt emésztett fel, mint amennyi bevételt a közönség hozott. Így Bartay hiába ért el kimagasló eredményeket, a felhalmozódó adósság miatt 1845. január 18-án lemondásra kényszerült.

Helyét országos főigazgatóként Ráday Gedeon vette át, aki 1837 és 1840 között a színészeti választmány tagjaként, illetve egy ideig színészeti igazgatóként már szerzett némi szakértelmet és vezetői tapasztalatot, de az üzemmenet irányítását lényegében a színházi szakemberek kezébe adta. A színház vezető beosztású munkatársainak részvételével tanácsadó testületet hozott létre, amely elnöklése alatt hetente ülésezett, hogy döntsön a napi ügyekről, illetve megvitassa



Franz Eybl: Ráday Gedeon, litográfia, 1846 (forrás: oszk.hu)

⁸ Kerényi, A *Nemzeti Színház a polgári...*, i. m., 284–288. Az idézet: 288.

⁹ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtár (a továbbiakban: OSzK SzT.) Nemzeti Színház kötetes iratok: Pénztári napló: Színdarabok szerinti bevételi napló, 621. A *Szökött katonát* 1843-ban tízszer játszották.



Barabás Miklós: *Czakó Zsigmond*,
litográfia, 1845 körül (forrás: oszk.hu)

a felmerülő személyügyi kérdéseket. Arisztokrata származása és politikusi tevékenysége ugyanakkor nem tette lehetővé, hogy a színház munkatársaival olyan közvetlen kapcsolatot építsen ki, mint amilyen Bartay igazgatósága idején kialakult. Állandó jelenlétének hiánya, és az, hogy napi szinten az igazgatósági testület tagjai irányították a színházat, a hierarchia alsóbb fokán elhelyezkedő munkatársak körében ellen-szenvet váltott ki. 1847. március 18-án az először kardalnokként, majd segédszínész-ként foglalkoztatott Czakó Zsigmond partalanná vált színházi irányításról, a vezető

színészek túlzott önállóságáról és uralmáról, valamint a színházi üzemmenet egyre akadozóbb működéséről számolt be a Pesti Hirlapban:

Midőn m. gróf Ráday Gedeon a' házi kormányzást megkezdte, nem sokára egy körlevél köröztetett a' színház' tagjai között, melly ezt tárgyazá, hogy: mindazok, kik a' színháznak nem előkelő tagjai, jelesen mind két nemű karszemélyzet, kérelmeiket 's minden, az igazgatósággal közlendő ügyöket a' titkárnak adják be írásban, 's miután a' titkár és ügyvivő által a' m. főigazgató grófnak referáltatnak, megint a' titkártól vehetik vissza. [...] Itt az igazgatóság nem bir illő rendben tartani és kezelni ruhatárt, diszitményeket, világítást, pénztárt, szereplő személyeket, törvényszéket, – rendetlenség, örökös bizonytalanság a' repertoirban, próbákon, előadáson, minduntalan véletlen bajok, minden lapok és a' közönség telve panasszal. Ki oka ennek? Titkár: „én nem.” Rendezők: „mi sem.” Ügyvivő: „én sem. Mindent a' mélt. gróf határoz és intéz bölcs belátása szerint, a' dolgok törvényes formában kezeltetnek, mi akármikor kimutatható, az ellen szólni nem lehet. Ha baj történik. Ki tehet róla?” [...] ez utóbbi évben (másikban még meglehetősen renddel mentek a' dolgok) csak három darab' betanulása történt olyan, mellyben a' próbák egy illy színházhoz megkívántató pontossággal, p. o. az olvasó: teljes figyelemmel, az emlékezetiek: (ha lett volna egy-nél több) illő szereptudással, a' rendelkező: diszitmények, jelenések és minden kellékek' elrendezésével, a' főpróbák: (ha lett volna vagy egy, mert az még nem elég, hogy a' táblán felírva van, nálunk a' főpróbák nem egyebek, mint egy harmadrészben olvasó, egy harmadrészben emlékezeti és egy harmadrészben rendelkező próbák) az előadáshoz megkívántató mechanikai és művészi készültséggel a' maga rendén történtek, mint minden valamirevaló színháznál. [...] Sőt a' tagok' egy része tizedik előadáson is alig tudja, mit teendő a' szinpadon.¹⁰

¹⁰ Czakó Zsigmond, *A' nemzeti színház' jelen igazgatási formájáról*, Pesti Hirlap, 1847/848, 180–181.

A nyilatkozat megjelenése éppen egybeesett a liberális reformellenzék 1847. március 15-én tartott pártszervezési konferenciájával, ezért a Pesti Hírlap teret adott a bepanaszolt vezető színészek felszólalásainak is,¹¹ majd a színház hivatalos közlönye, az Életképek közzétett egy Rádayt támogató nyilatkozatot,¹² védekezve annak esetleges lehetősége ellen, hogy leváltsák a színház éléről a közük tartozó főigazgatót. Ráday közelgő országgyűlési részvétele miatt a kialakult visszás helyzetet Kossuth Lajos kezdeményezésére egy aligazgató kinevezésével igyekeztek megoldani.¹³

A posztra a színgazgatói tapasztalattal rendelkező Bajza Józsefet szemelték ki, aki ebben az időben a néhány hónapja megalakult Ellenzéki Párt egyik legjelentősebb irodalmi képviselőjének is számított. A Pesti Hírlap 1847. július 1-jén arról tudósított, hogy az aligazgatóval már a szerződéskötés is megtörtént. Bajza az említett lapszámban ekképp nyilatkozott október 1-jétől esedékes ki-nevezéséről:

Első alkalommal, hol ez szóba hozatott, úgy nyilatkozám, miképen nekem e' hivatalviseléshez sem időm sem vágyam nincs [...]. Én részemről azt hittem 's hiszem, hogy a' nemzeti színügy iránti hazafiui tartozásomat eléggé lefizettem már első izbeni igazgatásommal, mindazáltal, mivel némellyek, kiknek tiszta szándékában nem szabad kételkednem, úgy vélekednek, hogy én vagyok leginkább az, ki a' színház' mostani bonyolult ügyén segíthetek, nem vonakodom kissé kifürkészni, mint állnak a' nemzeti színház' belviszonyai jelenleg, mellyeket, első igazgatásom óta távol állván tőlök, nem ismerek, 's ha a' tapasztaltak után magamat a' színügyre nézve szükséges embernek látandom, és az igazgatói hivatal jelen viszonyaimmal összeegyeztethető lesz, akkor igyekszem megtenni, mi csekélységetmől e' részben telik. [...] úgy találtam, hogy a' nemzeti színháznál vannak némi bajok, a' gép' kellő mozgását gátlók, miknek egy része még most elháríthatlan, egy része azonban csakugyan onnan ered, hogy nincs igazgatói személy, ki



Bajza József acélmetszetű képe az 1840-es években készült litográfia nyomán
(forrás: hungaricana.hu)

¹¹ Szigligety [Ede], *Igazolás*, Pesti Hírlap, 1847/850, 188.; Szigligeti [Ede], *Végnyilatkozat*, Pesti Hírlap, 1847/852, 196.; Fánicsy Lajos, *Nyilatkozat*, *Életképek*, 1847/851, 192.

¹² Az 1847. április 10-én kelt nyilatkozatot negyvenötén írták alá, többek között Bajza József, Fáy András, Kossuth Lajos, Teleki László, Vörösmarty Mihály. *Életképek*, 1847/17, 557–558.

¹³ Kerényi, *A Nemzeti Színház a polgári...*, i. m., 289–290.

a' dolgokat szakadatlan figyelemmel kísérve, a' keletkező hibákat, mindjárt csirájokban, mielőtt még elharapóznának, elfojtsa. [...] A' bajokat, melyeket én színházunknál elháríthatóknak látok, szilárdsággal, tiszta akarattal, nem csüggedő szorgalommal el fogná tudni háritani sok más nálam alkalmasabb; erre nem vagyok épen én szükséges egyén. [...] Gróf Ráday ellenben úgy nyilatkozott, hogy neki egyedül bennem van bizodalma, s hogy bizodalmat más valaki iránt ráerőszakolni nem lehet. Hasonlólag nyilatkozána többen is, a' színházi ügynek és ennél fogva nemzetiségünknek baráti 's köztök olly férfiak, kiknek tiszta hazafiságában, ítélő tehetségében nem csupán nekem, de mondhatom az ország' egy nagy részének van bizalma. [...] E' helyzetben illett 's némi erkölcsi kényszer is volt, magam' meggyőződését más, nálam sokkal élesebben látók' meggyőződésének alárendelnem, azért eltökéltem magam az igazgatói hivatal' elvállalására [...]. Megkísértém az egyezkedést a' főigazgató úrral, és némi különbségek' kiegyenlítése után egybeolvadának véleményeink.¹⁴

Ráday a színház munkatársait hivatalosan 1847. szeptember 10-én körlevélben értesítette a művészeti igazgató érkezéséről:

A nemzeti színház öszves személyzetének t. cz. Tagjai ezennel értesítetnek: hogy alulírt megkeresése következtében, tekintetes *Bajza József* ur, táblabíró és a m. t. t. r. tagja, a *nemzeti színház közvetlen igazgatását folyó év october első napjától* 1848 april 1-ig *elvállalván*, a nevezett napon ezen hivatalába lépven, igazgatósági működéseit *megkezdendi*; mire nézve felszólíttatnak a t. cz. Tagok, hogy szerződéseik és a színházi törvények értelmében, minden hivatalos intézkedései és rendelvényei iránt a szokott tisztelettel és engedelmességgel viseltetvén, az olly ügyekben, melyek elintézése a közvetlen igazgatótól függ, egyenesen ő hozzá járuljanak.¹⁵

Amikor 1847 októberében Bajza átvette a színház napi szintű ügyeinek irányítását, a belső szakmai apparátus összlétszáma a tíz évvel korábbinak körülbelül másfélszerese, kétszázhat fő volt. 1842-ben a korábbi nyolc részleg kiegészült a könyvtári személyzettel (könyvtárnok, hangműtárnok, két színdarabmásoló, kottamásoló), a ruhatári munkatársak közé felvettek egy mosóasszonyt, a pénztári személyzethez egy pénzszedői ellenőrt, a gazdasági személyzethez pedig egy éjjeli őrt.¹⁶ 1848-ra még fegyverműves, szerepkihordó (aki a próbák megkezdése előtt a kézzel másolt szereppéldányt kézbesítette az előadóművészek lakására), és kertész is került állományba. 1847 áprilisára a prózai és operatagozat létszáma a kezdeti harmincegyről negyvenkettőre emelkedett. Az énekkart

¹⁴ Bajza [József], *Nyilatkozás a' nemzeti színház' igazgatói hivatala iránt*, Pesti Hirlap, 1847/906, 2.

¹⁵ *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színingazgatói működése*, sajtó alá rendezte, a tanulmányt és a jegyzeteket írta Szalisznyó Lilla, Bp., Ráció, 2021, 587–588. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁶ *Nemzeti színházi zsebkönyv 1842^{dik} évre*, kiad. Keresztessy Ambrus – Gillyén Sándor, Pest, Trattner-Károlyi, 1842, 13–14.

negyvenkettő, a zenekart negyven, a tánckart húsz, a művészeti személyzetet hét, a könyvtárit három, a technikai és gazdasági személyzetet pedig harmincegy fő alkotta.¹⁷ Ekkoriban ritkán merültek már fel olyan, a színház indulásának hónapjaiban még gyakori problémák, hogy valamilyen feladatra új alkalmazott beállítása vagy a meglévők számának növelése szükséges. A munkaszervezetben történtek ugyan változások 1847–1848-ban is (megkülönböztették egymástól a fő- és alügyelőt, a díszítőtár élére fődíszítőt neveztek ki), de ezek már csak kisebb igazítások voltak, a jobb munkamegosztást segítették, nem hiányzó munkakört pótoltak.

Bajza feladatait az igazgatósági testület üléseinek jegyzőkönyveiből, az intézményen belül küldött hivatali leveleiből és a belső színházi törvénykönyvből ismerhetjük meg. Vezetői habitusa leginkább a levelekből körvonalazható, mert a jegyzőkönyvek arról nem tartalmaznak információkat, hogyan zajlottak a megbeszélések, az egyes kérdések eldöntése során az igazgató milyen mértékben támaszkodott a vezető munkatársak véleményére. Pukánszky Kádár Jolán, aki az 1930-as években a Nemzeti Színház hagyatékának számbavételét végezte és az Országos Levéltárba való átadását felügyelte, úgy vélte, hogy Bajzában a korábbi igazgatókkal ellentétben „egy szenvedélyes adminisztrátor is szunnyadt”, ő ugyanis még „olyan embereknek is, kikkel feltehetőleg naponta találkozott, írásban adta utasításait”.¹⁸

Első igazgatóságához hasonlóan művészeti, rendtartói és gazdasági jellegű teendői egyaránt voltak, ugyanakkor 1847-re a szakosodás mértéke elérte azt a szintet, hogy a színházon belüli feladatmegosztás kiegyenlítődjön. Bizonyára megkönnyítette munkáját, hogy aligazgatósága idején közvetlen munkatársai Rádayt kivéve már színházi emberek voltak, és a hivatali ügyek intézésének kialakult egy jól bejáratott rendje. Levelei szerint hivatalba lépését követően leginkább a kiadások rendszerét és a különféle kifizetések nagyságrendjét kívánta megismerni. Kolosy Gergely pénztárnoktól elkérte az előző évi számadásokat, kikérdezte a vidéki vendégfellépőknek járó díjakról, a jutalomjátéki illetőségekről, az íróknak járó honoráriumokról. A pénzügyekbe való minél gyorsabb beletanulás valószínűleg azért volt fontos, mert Ráday az intézmény anyagi helyzetét rendszeresen figyelemmel kísérte, a kiadásokról és bevételekről havi kimutatást kellett készíteni számára. A források ahhoz viszont kevés fogódzót adnak, hogy Ráday és Bajza a főigazgató pozsonyi távolléte alatt, majd főispáni kinevezését¹⁹ követően mikor és miről, milyen gyakorisággal egyeztettek. Néhányszor biztosan találkoztak, egyszer az országgyűlés

¹⁷ *Nemzeti színházi zsebkönyv 1848-ik évre*, kiad. Gillyén Sándor – Gönczy Soma, Pest, Trattner-Károlyi, 1848, XI–XXI.

¹⁸ P. Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház levéltára*, Levéltári Közlemények, 1938/1, 196.

¹⁹ Rádayt 1848. április 20-án Nógrád megye főispánjává nevezték ki. Lásd: Jelenkor, 1848/50, 201.

elé terjesztendő színházi ügyekről,²⁰ másszor pedig Csercser Natália vidéki színésznő esetleges szerződteséről tárgyaltak.²¹

Az aligazgatói kinevezést követően Bajza átvette Rádaytól az igazgatósági testület elnökségét, amelynek munkájára hivatalba lépése előtt is szerzett némi rálátást, ugyanis már két szeptemberi tanácskozásra meghívták. Október 1-jétől többnyire heti rendszerességgel tanácskozott a Nemzeti Színház titkárával, Szigligeti Edével, a négy rendezővel, Egressy Gáborral, Lendvay Mártonnal, Szentpétery Zsigmonddal és Szerdahelyi Józseffel, az első karmesterrel, Erkel Ferencsel, a főügyelővel, Csepregi Lajossal, valamint három igazgatósági taggal, Fánecs Lajos és László József vezető prózai színészekkel, és Wolf (Farkas) Károly operanékesssel. Aligazgatósága alatt, 1848. május 31-éig összesen harminc megbeszélést tartottak. Amikor Ráday 1845 januárjában megalakította a testületet, rögzítették, hogy „Ezen üléseknek tagjai, ha ő méltósága gróf Ráday Gedeon ur elnököl, csupán véleményadók, s a határozat egyenesen ő méltósága ítéletétől függ”.²² Miután a főigazgató 1847. október 1. és 1848. május 31. között egyetlen ülésen sem jelent meg, feltételezhető, hogy szerepét átvéve Bajza hozzá hasonló privilegizált helyzetbe került. A megbeszéléseken tárgyaltak a heti műsorrendről, a külföldről beszerzendő darabokról, operákról, a meghívandó vendégművészekről és díjazásukról, ellenőrizték és jóváhagyták vagy további vizsgálatra visszaküldték a belső színházi bíróság jegyzőkönyveit, elbírálták a fizetésemelési kérelmeket, döntöttek a tagok szerződteséről és elbocsátásáról, egy-egy újonnan létrehozott tisztség (főügyelő, fődíszítő) munkaköri leírásáról.

Bajza sok megoldandó ügyet ki tudott szignálni az igazgatótanács más tagjainak, elsősorban a titkárnak, illetve a rendezőknek. Vonatkozó leveleinek két címzettjét, Szigligeti Edét és Egressy Gábort már első igazgatósága idejéből ismerte, 1837-ben mindketten alapító tagjai voltak a Pesti Magyar Színház prózai tagozatának. A titkárra a belső színházi törvénykönyv rendelkezései szerint jó néhány olyan feladat hárult, amelyeket 1837–1838-ban még Bajzának kellett ellátnia: 1) szerkeszti az igazgatósági ülések jegyzőkönyveit és értesíti az ott hozott határozatokról az érintetteket 2) a testülethez benyújtott folyamodványokat egy jegyzékbe szám szerint beiktatja, s azokat az ülésen kivonatban ismerteti 3) viszi a színház teljes levelezését; a levelekre adandó válaszokat egy jegyzőkönyvbe lemásolja vagy lemásoltatja; az igazgatóhoz érkezett leveleket iktatja 4) a színház ügyét illető hirdetmények (például színlapokat) szerkeszti „s aláírása mellett a hirlapokban is közli” 5) az igazgatónak segít a házirend fenntartásában 6) ha az igazgató távollétében azonnali intézkedést kívánó dolog történik, azonnal értesíti felettesét 7) felügyeli a pénztárkezelést, „s a naponkénti bevétel rendbe-

²⁰ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1848. március 7. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 108, 420–424.

²¹ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1848. március 10. = Uo., 108, 424.

²² Uo. 303–304.

szedését személyes befolyásával végrehajtja” 8) a félhavi fizetések kiosztása előtt a pénztár állapotáról és a „kivánságok tételéről”-ről értesíti az igazgatót.²³ Bajza levelei azt sejtetik, hogy Szigligeti, aki ekkor már több éve volt a színház titkára, szakszerűen és pontosan intézte az ügyeket, az igazgató feltehetően ezért bízta meg a statútumban rögzítettekén túl további teendőkkal is. Ha a személyzet új taggal bővült, az ő feladata volt a szerződését előkészíteni, a teendőit elmagyarázni, ha Bajza igazgatói ülést kívánt tartani, a titkár értesítette a tagokat annak időpontjáról, fizetésnap előtt neki kellett összehívni a belső színházi bíróság tagjait, továbbá gondoskodnia kellett a kiutalt szabadjegyekről, és az utasításokat, hirdetéseket tartalmazó körlevelekről. Az igazgatósági jegyzőkönyvek szerint a korábbi gyakorlattal ellentétben már nem Bajzának kellett intéznie a külföldi darabok, operák beszerzését sem, ez a feladat szintén a titkárra hárult. Szigligeti egy színházi ügynökön, a Bécsben élő Franz Holdingon keresztül vásárolta meg a műveket.²⁴

Hasonlóan jól működő munkakapcsolat körvonalazódik Bajza Egressy Gáborhoz intézett leveleiből is. Egressy rendezői megbízást először az 1844–1845. évadban kapott.²⁵ A rendezőnek művészeti és a prózai tagozat előjárójaként rendfenntartói feladata egyaránt volt. A színházi hierarchiában betöltött magas pozíciója nagy felelősséggel járt, és bizonyos kockázattal is: a hivatalból kinevezett vád-



Barabás Miklós: *Szigligeti Ede*, litográfia, 1844 (forrás: oszk.hu)



Barabás Miklós: *Egressy Gábor*, litográfia, 1840-es évek (forrás: oszk.hu)

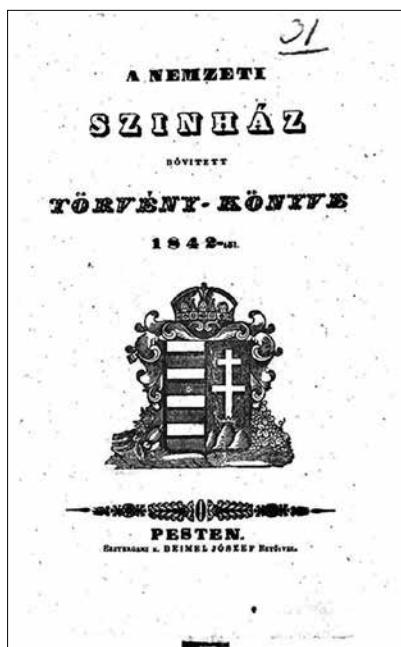
²³ *A Nemzeti Színház bővített törvénykönyve 1842-től*, Pest, Beimel József, [1842], 160–168. pontok; *A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. ápril 1-től kezdve*, Pest, Beimel József, 1847, 180–189. pontok.

²⁴ Az igazgatósági testület 1847. szeptember 9-én és 1848. január 13-án tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 189, 221, 576.

²⁵ *„Irjátok a mi tollatokra jön”*. Egressy Gábor családi levelezése (1841–1865), kiad. Szalisznyó Lilla, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2017, I, 11–14.

lók közé tartozott, de ha ő maga mulasztást vagy kihágást követett el, kétszeres büntetést kellett fizetnie. Felhatalmazást kapott arra, hogy az igazgatóság távollétében a rögtöni orvoslást kívánó ügyekben a törvénykönyvi szabályozás szerint döntsön. Az igazgató közvetlen segítségére a külföldi színművek elbírálásában, a darabválasztásban és a szereposztásokat illetően volt.²⁶

Bajza munkáját megkönnyítette, hogy 1847-es kinevezésekor már az a két-százhuszonegy pontból álló belső színházi törvénykönyv volt hatályban, amely az általa 1837 őszén összeállított változattal ellentétben a teljes személyzet feladat- és hatáskörét, valamint anyagi felelősségét szankcionálta. Ez az 1842 áprilisában hatályba lépő, huszonöt fejezetre osztott statútum elsőként a *Törvény-kiszolgáltatásról*, majd a minden foglalkoztatottat egyformán érintő előírásokról tájékoztat. A további fejezetekben a Nemzeti Színház mindennapos üzemmenetének hátterét, a darabok színpadra alkalmazásának folyamatát tárja elénk. Pontos képet ad a színházi munkaszervezet felépítéséről, megtudjuk, ki kinek a fölé- vagy alárendeltje, ki tartozik megjeleni olvasó-, színpadi és főpróbán, kinek mi a feladata a próbák alatt és az előadások előkészületei során, mikor van ruha-próba, ki mikor veheti fel a fizetését, mikor és hogyan zajlik a jegyértékesítés. A figyelem kiterjedt a színházon belül és kívül elvárt erkölcsi viselkedésre (például nem szabad megsérteni a közönséget, részen mutatkozni a színházban vagy nyilvános helyen) és még sok minden másra. E rendtartást az 1847–1848-as évadban helyenként átírták és tizennégy ponttal ki-



A Nemzeti Színház Törvénykönyvének előzéklapja 1842-ből (forrás: oszk.hu)

egészítették. Az új változat hatályossá 1848. április 1-jén vált, így feltételezhető, hogy Bajza is részt vett a megszövegezésében, vagy legalábbis felügyelte azt. A részletesebb és színházspecifikusabb törvénykönyveknek köszönhetően egyszerűsödött és gördülékenyebbé vált a felelősségre vonás folyamata. Mivel minden munkatárs feladat- és hatáskörét pontosan szabályozták, a havonta kétszer ülésező belső színházi bíróságok önállóan működhettek, Bajzának csak a törvényszék összehívásáról és a bírák kinevezéséről kellett határoznia.

Az igazgatói hatáskört illetően a tíz évvel korábbi állapotokhoz képest jelentős változás volt, hogy a repertoár összeállításának és a darabok színpadra állí-

²⁶ Törvénykönyv 1842-től, 14, 16, 38, 52, 57, 94, 157–159, 178. pontok.

tásának folyamatában jobban együtt kellett működnie a szakmai apparátussal, a döntési jog egy-egy területen a rendezőhöz került. Bajza az 1837 őszi összeállított törvénykönyvben még az igazgató kezébe adta a próbafolyamatok szabályozását, az 1842-es szabálygyűjteményben viszont úgy rendelkeztek, hogy az igazgató csak akkor szólhat bele a próbákkal kapcsolatos ügyekbe, ha a próbarend miatt vita támad a prózai és az operarendezők között.²⁷ A darabválasztás ugyan továbbra is igazgatói jog maradt, de a jegyzőkönyvek szerint Bajza az igazgatósági testülettel közösen alakította ki a műsorrendet. A forrás a művek kijelölésének menetéről, az esetleges vitákról nem ad számot, ezzel kapcsolatosan csak annyit tudunk, hogy amikor Bajza a titkárral összehívta a testületet, a négy rendezőnek azt üzenté, hogy „némi előkészülettel jöjenek a’ játékrendre nézve”.²⁸ De a következőkben idézett levél szerint olyankor sem kívánt önkényesen dönteni a műsorról, amikor valami miatt (például operisták betegsége) nem tudták tartani magukat a kijelölt darabok előadásához:

Nem lehetne-e holnap a’ Báró és bankárt adni, hogy komolyat adhassunk? A’ Kalmár és Ármány régi darabok ’s nem rég adattak. Hajlandóbb volnék a’ Korona és vérpadot elővenni, vagy ha ezt nem, az Egyenlőséget, leginkább pedig, ha lehetséges volna, a’ Képmutatót. Válaszszanak Önök ezek közül:

Báró és bankár

Korona és vérpad

Egyenlőség

Képmutató.²⁹

A levélből az is kiderül, hogy Bajza meglehetősen alaposan számoltatta az igazgatósága alatt műsorra tűzött darabokat, azt, hogy hányszor és milyen ütemben ismételték őket, illetve mely színpadra érdemes művek kerültek feladásba az elmúlt hónapok, évek során. Friedrich Schiller *Ármány és szerelem* című drámáját utoljára 1847. október 6-án, Czákó Zsigmondtól a *Kalmár és tenzerészt* november 4-én játszották.³⁰ 1847. december 6. és 12. között a műsorrend a következőképpen alakult: december 6. Franz Holbein: *Kétalakú* (vígjáték); december 7. Hugó Károly: *Báró és bankár* (szomorújáték); december 8. Nagy Ignác: *Tisztújítás* (politikai vígjáték); december 9. Daniel François Esprit Auber: *Fra Diavolo*, vagy: *A terracínai fogadó* (vígopera); december 10. Czákó Zsigmond: *Végrendelet* (dráma); december 11. Vincenzo Bellini: *Norma* (nagyopera); december 12. Félix Pyat: *A párizsi rongyszedő* (dráma).³¹ A játékrend ismeretében

²⁷ Uo., 77. pont.

²⁸ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1847. október 20. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 71, 302–309.

²⁹ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1847. december 6. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 91, 373–374.

³⁰ *A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig*, összeáll. Hajdu Algernon László, előszó Haraszi Emil, Bp., Kefelevenat, 1944, I, 44, 48.

³¹ OSzK SzT. Nemzeti Színház színlapgyűjtemény, 1847, 307–313. fol.



Tyroler József: A zongorajelenet Czakó Vilmos *Végrendelet* című drámájából, acélmetszet, 1845 (forrás: oszk.hu)



A *Báró és bankár* plakátja 1847-ből (forrás: oszk.hu)

látszik, a testület ügyelt arra, hogy a heti műsorkínálat változatos legyen, prózát és operát egyaránt játsszanak, s a prózán belül lehetőség szerint minél többféle színjátéktípus kerüljön színre. Bajza feltehetően ezért akarta, hogy a korábban már kijelölt vígjátékok és drámák mellett helyet kapjon egy tragédia is („komolyat adhassunk”). De „A’ Kalmár és Ármány régi darabok ’s nem rég adatnak” levélrészlet szerint figyelemmel volt arra is, hogy a több éve repertoáron lévő darabokat csak hosszabb kihagyásokkal adják, illetve az összeállításban szerepeljen olyan színmű is, amely viszonylag újnak mondható. Ennek a kitételnek a december második hetében műsorra kerülő művek közül egyedül az először 1847. szeptember 27-én adott Hugó Károly-darab, a *Báró és bankár* című szomorújáték felelt meg.³²

A színpadra állítások gyakoriságát tekintve másfajta gyakorlatot alkalmaztak a műsorrendbe frissen bekerülő darabok esetében. Ha a bemutató sikerrel zárult, az adott művet egy-két napos kihagyásokkal többször is ismételték. A gyakori újrarájtás ugyanakkor magában hordozta azt a veszélyt, hogy a közönség ráun a darabra. Erre figyelmeztette Bajza Szigligeti Edét 1848. január 25-én, amikor felmerült, hogy Laborfalvi Róza betegsége miatt a Nemzeti Színházban először 1848.

január 22-én bemutatott *Skót nemest* január 24-ét követően 25-én is játszanák: „Én részemről hajlandóbb volnék a’ Pajzán ifjút adadni, mely igen régen nem adatott; mert félek hogy a’ Scot’ nemest elkoptatjuk. Azonban Önök practi-

³² A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig, 58.

cusabbak mint én magamat e' részben lenni hiszem, 's ha gondolják, hogy kárt nem teszünk vele és a' közönséget fel nem haragítjuk, nem bánom ha a' Scot nemes ismételtetik."³³ Bajza végül hallgatott a magánál „practicusabb”-nak gondolt színházi emberek véleményére, jóváhagyta id. Alexandre Dumas darabjának újbóli ismétlését, azonban gyanúja beigazolódott: január 25-én fele annyian se váltottak napi jegyet, mint január 24-én (a napi bevétel 24-én bérletben 136 pengőforint 43 krajcár, 25-én 61 pengőforint 35 krajcár volt).³⁴ A drámát csak egy hónapos kihagyás után, február 24-én állították legközelebb színpadra.³⁵

A műsorrend kapcsán különösen figyelemre méltó mozzanat a levelekben, amikor az látszik, hogy a színigazgató gyakorlati szempontja felülírja saját korábbi elméleti álláspontját. Bajza 1842–1843-ban a Henszlmann Imrével folytatott hosszú vitában a kortárs romantikus francia dráma értékei mellett érvelt. Amikor a drámatípus egyik ikonikus darabját, Victor Hugo *A király mulat* című művét 1848-ban műsorra tűzték, arra számított, hogy a darab sikeres lesz, akár még egy nagyobb közönséget ígérő vásári napon is előadhatják. Május 30-án azonban, amikor kiderült, hogy az eladható ezernyolcszázhusz napijegyek mindössze egyharmadát értékesítették,³⁶ rögtön lemondott arról, hogy vásár idején is játsszák. De levele szerint a színpadon elhangzott szöveggel sem volt megelégedve, erkölcsi szempontból néhány jelenetét aggályosnak találta, átíratásukat fontolgatta:

A' tegnapi darabbal ismét nem csináltunk szerencsét. Ennek oka nem csak abban van, hogy e' mű igen sötét és kétségbeejtőleg leverő, hanem van főképp a' mostani időben, melly egész gondolkodásunkat megváltoztatta. [...]

Második előadáskor tetemesen kell rövidíteni e' darabon és szelidíteni mind azon helyeken, mellyek szemérem-sértők. Illyen főképp azon jelenés Saltabadil' házában a' Király és Moguelene között, és midőn Triboulet, leányát keresve, az udvaroncok közt megjelenik, és azok útját állják, hogy a' Királyhoz betörhesen. [...]

Én azt hiszem, e' darabot vásár' hétfőjén nem adhatjuk, mert nem lesz rá közönség.³⁷

Kerényi Ferenc úgy véli, hogy *A király mulat* bemutatója megkésett volt, a darab a harmadik műsorréteghez tartozott volna (a romantikus történeti tragédiák az 1830-as években váltak repertoárdarabbá Pesten), s ezen a parádés szereposztás (I. Ferenc – Lendvay Márton, Triboulet – Egressy Gábor, Blanche –

³³ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1848. január 25. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 104, 412–413.

³⁴ OSzK SzT. Nemzeti Színház kötetes iratok: Színdarabok szerinti bevételi napló, 622.

³⁵ *A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig*, 59.

³⁶ OSzK SzT. Nemzeti Színház kötetes iratok: Pénzszedői napló 1848, 592, 24. fol. verző.

³⁷ Bajza József Egressy Gábornak, Pest, 1848. május 30. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 114, 439–442.

Komlóssy Ida) és a téma sem segített, ami pedig „illet” volna a forradalmi időkhöz.³⁸ A drámát egy előadás után levették a műsorról.³⁹

Egressy Gáborhoz mint rendezőhöz intézett leveleiből látható, hogy a szereposztást illető kérdésekben Bajza mennyire érezte szükségét egy nála szakmailag kompetensebb színházi emberrel való dialógusnak. A szereposztás 1847-ben is kizárólagos igazgatói jog volt, a véghatározat minden esetben őt illette, de az 1842. április 1-jén hatályba lépett törvénykönyv már erősen bevonta ezeknek a kérdéseknek a tárgyalásába a rendezői bizottságot, amely a rendező mellett az igazgató által kijelölt négy színészből vagy „zeneértők”-ből állt.⁴⁰ Bajza ragaszkodott a törvénykönyvben lefektetett privilegizált helyzetéhez, nem kérdezte Egressyt, hanem tudatta vele, melyik szerepet kire osztaná: „Nem tudom ki lesz a’ »Saracen« rendezője. Ha nem Ön lesz, kérem közölje Lendvay úrral, hogy a’ szerepeket benne következőleg osztám ki”⁴¹; „Itt küldöm a’ »Két anya’ gyermekét«. A’ szerepeket így gondolnám kiosztandóknak”,⁴²

A’ *Király mulat* című színdarabban következőleg osztám a’ szerepeket:

I. Ferencz	-----	László
Triboulet	-----	Egressi G.
Saint Vallier	-----	Barta
Clement Marot	-----	Egressi B.
De Pienne	-----	Szerdahelyi
De Gordes	-----	Kőrösi
De Pardailen	-----	Hubenai J.
De Brion	-----	
De Montchenu	-----	
De Montonorency	-----	
De Cosse	-----	Telepi
De la Tour Landry	-----	Szigligeti
De Cosse asszony	-----	
De Vic	-----	
Blanche	-----	Komlósi Ida
Saltabadil	-----	Szilágyi S.
Berarde	-----	Miskolczi J.
Moguelone	-----	Szilágyi Lilla.

³⁸ Kerényi Ferenc, *Színháztörténet a polgári forradalomban és a szabadságharc idején (1848–1849)* = *Magyar színháztörténet...*, i. m., 356.

³⁹ A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig, 60.

⁴⁰ Törvénykönyv 1842-től, 52–59. pontok.

⁴¹ Bajza József Egressy Gábornak, Pest, 1848. február 5. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 106, 416–418.

⁴² Bajza József Egressy Gábornak, Pest, 1847. október 22. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 72–73, 310–315.

I. Ferencz' szerepe nem egészen László' szakja, de kell neki valamit adni, ha jutalomjátéka lesz. Egyéb íránt szívesen kihallgatom rendező úr' véleményét a' szerepek íránt.⁴³

Az egyes szerepek melletti üresen hagyott helyekből úgy tűnik, az 1842-es statútumnak csak azt a pontját vette figyelembe, amely a rendezőnek jogot biztosított arra, hogy „az apróbb jelentgető szerepeket” saját belátásának megfelelően ossza ki.⁴⁴ Ugyanakkor az említett darabok színlapja szerint a végleges szereposztások csak részben egyeztek a Bajza által javasoltakkal, ami arra enged következtetni, hogy teljhatalmat azért nem gyakorolt e téren, a rendező felülbírálhatta a döntését, vagy legalábbis javaslatával élhetett. Egressy úgy vélte, hogy a Victor Hugo-darabban László Józsefnek De Pienne, Lendvay Mártonnak I. Ferenc szerepét kellene játszania, Bartha János helyett pedig Szilágyi Sándor alakítsa Saint Vallier-t. Bajza a rendező mindhárom javaslatát elfogadta.⁴⁵

Előző igazgatóságához képest komoly változás volt, hogy keze a pénzügyeket illetően nem volt megkötve, nem szabták meg neki, hogy havonta mekkora pénzösszeg felhasználásáról rendelkezhet. Elszámolással a főigazgatónak, ő pedig az országgyűlésnek tartozott. Gazdasági jellegű feladatairól a Kolosy Gergelyhez írt levelekből tájékozódhatunk. Kolosy 1838-ban került a Pesti Magyar Színházhoz, eleinte pénzszedő volt, pénztárnokként először az 1845-re kiadott színházi zsebkönyv említi.⁴⁶ Ez utóbbi munkakörben azon túl, hogy számadást készített a jegy- és bérleteladásokból befolyt összegekről, minden hónap első és tizenhatodik napján, délelőtt 10 és 12 óra között, köteles volt a „fizető szobá”-ban tartózkodni, hogy az intézmény művészi és technikai személyzetének fizetését kiadja.⁴⁷ A pénztári főkönyvben megtalálhatjuk, hogy mennyi volt az intézmény művészi, művészeti, technikai és kisegítő személyzetének (mosónő, jegyszedők, éjjeli őrök, színházi festő, alügyelő, földíszító) havi fizetése. Bajza Kolosyhoz intézett leveleinek egy része a munkatársak fizetésével kapcsolatos. Tudatta vele, ha valakinek fizetésemelés jár, vagy ha valakinek nem lehet kiadni a fizetését, mert szakmai mulasztást követett el, esetleg adósság miatt szóbeli per folyik ellene. A levelek másik nagy csoportjában fizetési előlegek kifizetéséről és későbbi levonásának üteméről ír. A levelek tanúsága szerint Bajzának a közvetlen munkatársak közül a pénztárnokkal akadt a legtöbb gondja: előfordult, hogy három-

⁴³ Bajza József Egressy Gábornak, Pest, 1848. május 9. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 111–112, 433–434.

⁴⁴ *Törvénykönyv 1842-től*, 57. pont.

⁴⁵ Bajza József Egressy Gábornak, Pest, 1848. május 9. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 112–113, 434–435.

⁴⁶ *Pesti nemzeti játékszíni zsebkönyv 1839dik évre*, kiad. Gillyén Sándor – Nagy Ferenc, Pest, Beimel József, 1839, 11.; *Nemzeti színházi zsebkönyv 1846-ik évre*, kiad. Gillyén Sándor – Gönczy Sámuel, Pest, Landerer és Heckenast, 1846, XVII.

⁴⁷ *Törvénykönyv 1842-től*, 203–206. pontok.

szor is sürgetnie kellett, hogy elkészítse a főigazgatónak elküldendő havi pénzügyi kimutatást.

Az országgyűlés előtt bemutatandó pénzügyi kimutatások miatt Bajza kényesen ügyelt arra, hogy a páholybérlek időben fizessék ki bérelt helyük árát, ne-hogy tartozásukról az egész diéta tudomást szerezzen:

Egy levelet kell írunk az igazgatóság' nevében Mailáth György országbíró-hoz, hogy legyen szíves intézkedést tenni, miszerint páholyának hátra levő bér-let díja kifizettessék. Kolosy megmondja a' summát. A' levelet egy kis udvarias-sággal kell írni; figyelmeztetni őt, hogy feledékenységre mehetett nála a' fizetés' napja 's azért mi ezennel figyelmeztetjük, nehogy a' legközelebb ország-gyűlés elébe adandó színházi számadásokban neve mint restansé forogjon fenn. Ha megírta Ön a' levelet, küldje hozzám áttekintés végett.⁴⁸

Az igazgató feladatai közé tartozott annak számontartása és kiegyensúlyozá-sa, hogy egy hónapban mennyi bérletes és bérletszünetes előadást adtak. 1847 októbere és 1848 márciusa között számuk⁴⁹ a következőképpen oszlott meg:

hónap	bérletes előadás	bérletszünetes előadás
október	29	2
november	21	9
december	23	6
január	24	6
február	25	4
március	23	7

A színház az állandó jövedelmét adó bérleteseknek azzal is igyekezett a ked-vében járni, hogy amennyire csak lehetett, a bérletszünetes előadások több na-pos kihagyással követték egymást.⁵⁰ Különösen nehéz volt ezt megoldani vá-sárok idején és vendégművészek érkezése alkalmából. 1847 novemberében, amikor a következőkben idézett levelet írta, 1-jén, 6-án, 8-án, 10-én, 13-án, 14-én, 15-én, 17-én és 20-án volt bérletszünet:

Nem csak Hugóval, kit én Báró és bankárjának látása óta minden pártolás-ra méltó talentumnak ismerek, hanem más kisebb drámaírói tehetségekkel is a' legnagyobb készséggel teszek szívességet, mennyire hatalmamban áll. Ezért akartam új művét csötörtökre tenni, mely az elővásári hét miatt jól fogott vala

⁴⁸ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1847. december 11. = *Dokumentumok a Nemze-ti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 92–93, 375–378.

⁴⁹ A kimutatás a Nemzeti Színház pénztári főkönyve alapján készült: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény (a továbbiakban: FSzK BGy), Bf 0910/292, 3. köt.

⁵⁰ 1847 októberében 2-án és 7-én, decemberben 4-én, 9-én, 13-án, 23-án, 29-én, 31-én, 1848 januárjában 3-án, 8-án, 11-én, 15-én, 29-én. FSzK BGy Bf 0910/292, 3. köt, Bérletszünetes előadások címszó alatt.

jövedelmezni. Albonit nem lehetett világos kár nélkül bérfolyamban fölléptetni, hanem bérszünettel kellett; így kell adnunk a' három vásári napokat is. Ha én e' sok bérszünetet még szaporítom és 10 nap alatt 7 bérszünetet adok 's csak három napot a' bérlőknek, akkor méltó okkal lázítom őket magam ellen 's így elég ok volt arra, hogy a' Világ' színjátéka hátrább tolassék.⁵¹

Közönséggel és műsorrenddel kapcsolatos levélben tűnik fel először az 1848. március 15-i forradalom és az azt követő események színházra gyakorolt hatása. Arra vonatkozó igazgatói levél nincs, hogy Bajza március 15-én hogyan és mikor adta tudtára a prózai tagozat színészeinek, hogy az előzetesen kijelölt Frédéric Soulié-darab, a *Két anya gyermeke* helyett Katona József *Bánk bánját* fogják játszani a hozzá dél körül érkezett delegáció kérésére.⁵² (A társulat a *Bánk bánt* utoljára 1847. december 1-jén adta.⁵³) Estére ünnepi külsejű plakát is készült, amely közölte, hogy „a közönség kíváncsára” változtatták meg a műsort, a darabot bérletben adják, és az előadásra „a nézőhely teljes kivilágításával” kerül sor.⁵⁴ Kerényi Ferenc úgy számolt, hogy összesen ötszázötvenkilenc néző lehetett jelen (bérletesek és napi jegyvásárlók).⁵⁵ Az 1848. április 5-én bekövetkező gyors műsorváltozásról viszont már van levelünk – elképzelhető, hogy 15-én is ehhez hasonlóan történtek az intézkedések. Bajzát az említett nap reggelén felkereste az egyetemi ifjúság küldöttsége, hogy „ma Hunyadi Lászlót, vagy Benyovszkyt adassam, mint nemzeti operákat, ha pedig valamelyik tag' betegsége miatt ez nem lehetne, akkor valami nemzeti darabot, azon bécsi tanuló ifjúság' tiszteletére, mely tegnap küldöttség gyanánt jelent itt meg a' bécsiek' rokonszenvét nyilvánítani”. Szigligetinek Bajza levélbeli utasítására azonnal össze kellett hívnia a rendezőket és az első karmestert: „Tegyen rendelést Ön, hogy a' rendezőség 9 órakor Erkelrel együtt a' színháznál legyen én elfogok jöni és választunk va-



A Nemzeti Színház 1848. március 15-i plakátja (forrás: oszk.hu)

⁵¹ Bajza József Egressy Gábornak, Pest, 1847. november 9. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 80–81, 347–350.

⁵² Erről legutóbb: Szilágyi Márton, *A vers napja*. Petőfi Sándor: *Nemzeti dal*, Irodalomtörténet, 2015/3, 314.

⁵³ *A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig*, 25.

⁵⁴ OSzK SzT. Nemzeti Színház színlapgyűjtemény, 1848, 276. sz.

⁵⁵ Kerényi, *A Nemzeti Színház és közönsége (1848–49)*, 687.

lamit.”⁵⁶ Végül a „nézőhely teljes kivilágosításával” egy egyveleg került műsorra. Előadták Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operájának első felvonását, majd *Bátori Mária* című operájából a nyitányt, harmadik műsorszámként pedig tánc következett, Campilli Frigyes, Sály Fanni és Erhardt-Kurz Antónia közreműködésével. Negyedik darabként Szigligeti Ede *Csikós* című népszínművének első és második felvonásából adtak elő jeleneteket, majd az est zárásaként a Hattyúdal következett Erkel *Hunyadi László*jából.⁵⁷ A színlap tudatta a közönséggel, hogy az operisták betegsége miatt egész estés operaelőadásra nem volt mód.

A színház belső életét tekintve a polgári forradalom hozta változások az igazgatósági jegyzőkönyvek írásképeben látszanak először: egyszerűsödik a nevek helyesírása, eltűnnek az y-ok a vezetéknevek végéről, a protokollumokat vezető titkár, Szigligeti Ede a jelenlévők nevét Egressi, Fáncsi, Szentpéteri alakban rögzíti.⁵⁸ A demokratizálási folyamat következményeként Bajza önmagára vonatkozóan a nemeseket megillető „tekintetes” címzés eltörlését indítványozta. Az igazgatósági jegyzőkönyvekben nevét 1848 áprilisáig „tekintetes Bajza József ur, igazgató” formában tüntették fel, április 29-én viszont utasításba adta a színház levelezését vivő titkárnak, hogy „Szeretném a’ színháznál is a’ címeket eltörölni, mit azonnal magamon kérek megkezdetni ’s magamat hivatalom’ nevénél fogva megszólíttatni: »igazgató úr« és hivatalos levelekben stb. eff. így címeztetni: »Bajza József úrnak, a’ nemz. szính. igazgatójának«”.⁵⁹ Az események előrehaladtával komoly szervezési gondot okozott, amikor a kórustagok nemzetőrnek akartak állni⁶⁰ – Bajza igazgatóként hamar szembesült azzal a problémával, amellyel a birtokos nemesség majd később, a nyári hónapokban a „ki fog dolgozni?” kérdésével.

1848 tavaszán a külső körülmények hatására erőteljesen lecsökkent a nézőszám, a színház látogatottsága még alkalmanként, a kiemelt játéknapokon (jutalomjáték, bemutató, vásár, vasárnap) sem tudta elérni az 1847. április 1. és 1848. március 31. közötti évadban többször előforduló 85–88%-ot.⁶¹ Az igazgatósági testület a helyzeten a műsorszerkezet átalakításával próbált javítani: növelték a szórakoztató darabok számát, illetve olyan klasszikusokat (*A király mulat*, *Fösvény*, *Tartuffe*, *Messinai hölgy*) tűztek műsorra, „amelyek áttételesen rokoníthatók a for-

⁵⁶ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1848. április 5. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 109–110, 425–428.

⁵⁷ OSzK SzT. Nemzeti Színház színlapgyűjtemény, 1848, 94. fol.

⁵⁸ Az igazgatósági testület 1848. május 4-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 249–250, 730–731.

⁵⁹ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1848. április 29. = *Miért nehéz színházigazgatónak lenni*, közli Tóth László, *Uj Idők*, 1930/23, 701–702.

⁶⁰ Bajza József Szigligeti Edének, Pest, 1848. május 20. = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 113, 436–437.

⁶¹ Kerényi Ferenc, *A Nemzeti Színház és közönsége (1848–49)*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1982/5–6, 690.

radalom eszméivel”.⁶² Némi bevétel reményében 1848. március 31-én csökkentették az 1847. október 28-án huszonnégyben maximált napi szabadjegyek számát, s míg korábban a vidéki színészek, a színház szerződött tagjainak vidéki rokonai, a tánciskolai növendékek szülei, valamint a művészek cselédei egyaránt igényelhettek szabadjegyet, addig április 1-től, az új évad kezdetétől ez csak a vidéki színészeknek járt, s nekik is csak egy-két napig.⁶³ A sajtó áprilisi felszabadítását követően az igazgatósági testület a különböző lapok munkatársainak járó állandó szabadjegyeket is megvonta: „Mióta a sajtó felszabadult, annyi új lap keletkezik, hogy a nemzeti színháznak valamennyit szabadjeggyel ellátni felette terhes és az intézet pénztárára nézve kártékony volna; azért kénytelen az igazgatóság az új lapoktól a szabadjegyeket megtagadni; sőt hogy e részben egyik lapnak a másik felett kiváltságai ne legyenek, a régi lapok jegyeit is igen hihetőleg eltörölné”.⁶⁴

Bajza 1848. május 31-ig állt a Nemzeti Színház élén, vagyis valamivel tovább, mint ahogy 1847 nyarán tervezte: akkor úgy készült, hogy április 1-ig viseli a hivatalát.⁶⁵ Lemondásának pontos körülményeit és hátterét ugyanúgy nem ismerjük, mint a kinevezési folyamat részleteit. Másodszorra is csak bizonyos vonakodással vállalta el a feladatot, és mint a következőkben idézendő levélből kitűnik, Rádayval való viszonya sem volt mindig felhőtlen. Már hivatalba lépése előtt, 1847. július 1-jén is írt arról, hogy a főigazgatóval csak „némi különbségek” kiegyenlítése után tudott megegyezni az aligazgatóságról.⁶⁶ 1848. január 15-én Kossuth Lajoshoz szóló leveléből pedig kiderül, hogy később is adódtak közöttük nézetkülönbségek, és érzékelhető, hogy zavarta a főigazgatónak alárendelt pozíciója:

Sok bizalmas közlendőim volnának a színház ügyében, de kegyed is felette igen el van foglalva én is. Röviden csak annyit mondok, hogy helyzetemmel nem vagyok megelégedve, mert nem tehetek annyit mennyit birnék és akarnék. Egyébiránt jövődöm is bizonytalan, mert egészen egy embertől függ, ki meg is halhat, változhatik a gondolkodása irántam, s akkor feláldoztam magamat és talán családomat is a nélkül, hogy az ügyért is valamit tehettem volna. Én illy helyzetből szabadulni óhajtok s ha lehet minél előbb, (április 1-én) mind a mellett, hogy e fél-évi igazgatással csak nevetségnek teszem ki magam, és felette sok anyagi kárt is szenvedek. De igen kérem ezek felől Rádaynak ne szóljon Kegyed. Ő könnyen félreérti az embert. Én már szóltam vele ezekről. De láttam, hogy nem ért engem.⁶⁷

⁶² Uo., 691.

⁶³ Az igazgatósági testület 1848. március 31-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 243–245, 716–721.

⁶⁴ Az igazgatósági testület 1848. május 25-én tartott ülésének jegyzőkönyve = *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, i. m., 254–255, 739–741.

⁶⁵ Bajza 1848. június 2-án személyes hangú levélben búcsúzott a színház munkatársaitól. Lásd: *A Nemzeti Színház százéves története*, kiad. Pukánszky Kádár Jolán, II, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1938, 201–202.

⁶⁶ Bajza, *Nyilatkozás a' nemzeti színház'...* i. m., 2.

⁶⁷ *Két ismeretlen Bajza-levél Kossuth Lajoshoz*, közli Dezsényi Béla – Salacz Gábor, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1954/1, 95.



Előleges hirdetés „Kossuth hírlapja iránt”, 1848 (forrás: wordpress.com)



Barabás Miklós: Erdélyi János, litográfia, 1845 (forrás: oszk.hu)

kis csillapodás lesz az országban, a haza múzeum-tisztviselői iránt, kik jelenleg rosszul vannak díjazva, kellő figyelemmel leend. [...] Ha pedig a múzeumi igaz-

De lemondását közvetlenül valószínűleg az motiválta, hogy felkérést kapott a Kossuth Hírlapja politikai napilap szerkesztésére. Levelezése szerint májusban már az előkészületekkel volt elfoglalva: „Lelkemben a’ legnagyobb zűrzavar van; egy felől a’ színházi dolgokat készülök resignálni, más felől Kossuth’ lapja rendezése foglal el, és ezen kívül a’ színházi mindennapi bajok”.⁶⁸ Helyét a hozzá képest „kezdő”, a színházzal csak a drámabíráló bizottság jegyzőjeként kapcsolatban álló Erdélyi János vette át,⁶⁹ akinek Bajza kezdetben többször is a segítségére volt, eligazította a színházi ügyvitellel kapcsolatos kérdésekben.⁷⁰

Egy évvel később, 1849 májusában Kossuth Lajos hivatalvállalásra szólította fel Bajzát, aki válaszelevele szerint a Nemzeti Múzeum igazgatói vagy a Nemzeti Színház főigazgatói tisztségét szívesen vállalta volna:

Tisztelt Országkormányzó Úr,

azon kegyessége következtében, miszerint engem hivatalvállalásra szólíta fel, s egyenesen rámhagyni méltóztatott a hely kijelölését, melyet elfoglalni hajlandó volnék, bátor vagyok következőkben nyilatkozni. Úgy vagyok értesülve, hogy a Nemzeti Múzeum hivatala meg fog ürülni [...]. A beneficium ugyan, mely e hivatallal jár, nem nagy, még annyi sem, mennyi nekem taval, mint Kossuth Hírlapja szerkesztőjének volt, azonban reményem, hogy ha egy

⁶⁸ Bajza József Csajághy Juliannának, Pest, 1848. május 23., OSzK Kézirattár. Levelestár, Bajza József feleségéhez, 25. sz. levél.

⁶⁹ Erdélyi Jánost 1846. január 23-án választották meg a drámabíráló bizottság jegyzőjének. OSzK SzT. Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráló ítéletek, 682, 2. fol. rektó.

⁷⁰ Erdélyi János levelezése, kiad. T. Erdélyi Ilona, I, Bp., Akadémiai, 1960, 320.

gató hivatalát, bármi okból, el nem nyerhetném, akkor Ráday Gedeon gróf helyét kérném a Nemzeti Színháznál, mert Ráday régen beszélgeti, hogy a színház főigazgatóságáról lemond, mit igen jól is tenne, mert e hivatalviselésre ő sem elég türelemmel, sem képzettséggel nem bír, mit már eléggé bebizonyítja, s nem vagyok iránta méltánytalan, ha azt mondom, hogy meddig ő ezen intézet élén áll, az gyarapodni művészileg nem fog.⁷¹

Bajza 1849 júniusában feleségének, Csajághy Juliannának arról számolt be, hogy újra felkérték a Nemzeti Színház élére, azonban úgy tűnik, nem a főigazgatóságot akarták rábízni, hanem ismételten az aligazgatóságot, Erdélyit kellett volna felváltania. Ezt a megoldást nem fogadta el: „A színházat ügyeksem nyakamról lerázni. Szemere engem be akar hálózni s minek öljem el magamat végkép és örökre? Mindenkép azon leszek, hogy Erdélyi maradjon igazgató.”⁷²

Bajza József és a Nemzeti Színház történetének kapcsolata ezzel a felkéréssel és visszautasítással ért véget.

⁷¹ Bajza József, *Szó és tett jellemzik az embert*, kiad. Kerényi Ferenc, Kolozsvár, Kriterion, 2004, 369–370.

⁷² Bajza József Csajághy Juliannának, Pest, 1849. június 24., OSzK Kt. Bajza József feleségéhez, 28. sz. levél. E tárgyról szóló másik levél: „Sz[emere] a színházhoz erőtet, de én nem fogadom el. Ma írok neki, hogy hagyja ott E..lyit, kinek kedve van hozzá. Azt hiszem végtére ezt kénytelen is lesz elfogadni”. Bajza József Csajághy Juliannának, Pest, 1849. június 27., OSzK Kt. Levelestár, Bajza József feleségéhez, 29. sz. levél.

Lilla Szalisznyó: József Bajza and the National Theatre

Tasks and Responsibilities of the Deputy Director: the Second Term of Office

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 in the previous issue deals with the short, though very significant phase 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. Now the study on Bajza's second period of leadership, from 1 October 1847 to 31 May 1848, when he served as deputy director of the National Theatre, is published. The documents reveal the difficulties he had to encounter over the past ten years, the stabilization of the institution's status as well as its financial situation, the development of day-to-day operations and the conditions for artistic work, in which theatre professionals such as outstanding actor, director, and a founder of the actor training school, Gábor Egressy (1808–1866) were given an increasing role. Bajza's measures seeking to raise the artistic standard are presented, and an insight is provided into the direct impact on the life of the theatre of the revolution of 15 March 1848.



in memoriam



FJODOR MIHAJLOVICS DOSZTOJEVSZKIJ (1821–1881)

Téli feljegyzések nyári élményekről

(részlet)

A kétszáz évvel ezelőtt született legnagyobb orosz regényíró 1862-ben két és fél hónapos utazást tett Nyugat-Európában, bejárta Németországot, Svájcot, Ausztriát, Franciaországot, Olaszországot. Miután hazatért, rendhagyó úti-rajzát 1863 februárjában és márciusában jelentette meg a *Vremja* folyóiratban. A polgárosodó nyugati világ szatírába illő kritikáján túl ez a szemléletes beszámoló az író politikai, társadalmi és filozófiai nézeteinek foglalata, melyből már későbbi nagyregényeinek eszmevilága is kirajzolódik.

II. fejezet

A vonaton

„A franciának nincs józan esze, de ha volna is, a legnagyobb csapásnak tartaná.” Ezt a mondatot még a múlt században írta Fonvizin¹, és ó, istenem, milyen mulatságosra sikerült ez neki! Fogadni mernék, hogy bizsergett a szíve a gyönyörűségtől, amikor fogalmazta. És ki tudja, lehet, hogy Fonvizin óta mi – három-négy nemzedék egymás után – szintén nem minden élvezet nélkül olvastuk. Minden ilyen mondat, amely lepocskondiázza a külföldieket, még most is valami ellenállhatatlanul kellemes érzést szerez nekünk, oroszoknak, ha a szemünk elé kerül. De ezt természetesen szigorúan eltitkoljuk, olykor még saját magunk előtt is. Ebben valamiféle bosszú sejlik, valami régmúlt és fölöttébb kellemetlen dolog miatt. Lehet, hogy ez nem éppen szép érzés, de én mégis biztosra veszem, hogy megvan csaknem mindnyájunkban. Természetesen káromkodunk, ha ezzel gyanúsítanak bennünket, és eközben egyáltalán nem is alakoskodunk, de

¹ Gyenyisz Ivanovics Fonvizin (1745–1792) orosz író, drámaíró, az orosz társadalmi vígjáték megteremtője.

azért azt hiszem, hogy e tekintetben még maga Belinszkij is titkos szlávbarát volt. Emlékszem, hogy annak idején, tizenöt évvel ezelőtt, amikor ismeretségben voltam Belinszkijjével, milyen nagy, szinte már hóborttá fajuló rajongással adózott az az egész akkori kör Nyugatnak, vagyis elsősorban Franciaországnak. Akkortájt – negyvenhatról beszélek – Franciaország volt divatban. És nemcsak olyan hírességeket bálványoztak, mint például George Sand, Proudhon stb., nemcsak olyanokat tiszteltek, mint Louis Blanc, Ledru-Rollin stb. Nem, hanem válogatás nélkül minden kis törpét, a legszánalmasabb incifinci alakokat, akik rögtön be is gyulladtak, amikor később sor került rájuk – még ezeket is nagy becsben tartották. Még ezektől is valami nagy tettet vártak az emberiség jövődjének szolgálatában. Némelyikükről különösen áhítatos suttogással beszéltek... És mégis – világéletemben nem találkoztam szenvedélyesebb orosz emberrel, mint amilyen Belinszkij volt, noha



J. A. Asztafjev: V. G. Belinszkij portréja, részlet, olaj, vászon, 1847 (forrás: wordpress.com)

előtte talán csak Csaadajev háborgott olyan vakmerően², sőt néha csak vakon, mint ő, sok hazai jelenség miatt, és látszólag lenézett mindent, ami orosz. Bizonyos adatok alapján most jövök rá mindenre, most jut eszembe. Úgyhogy ki tudja: olykor talán még Belinszkij sem találta olyan nagyon megbotránkoztatónak Fonvizin csípős megjegyzését. Vannak pillanatok, amikor még a legtisztesebb, sőt a legtörvényesebb gyámság sem nagyon tetszik. De azért, az isten szerelmére, ne gondolják, hogy a hazánkat szeretni annyit jelent, mint szidni a külföldieket, és hogy én éppen így vélekedem. Korántsem vélekedem, és nem is akarok én így vélekedni, sőt ellenkezőleg... Csak azt sajnálom, hogy most nem érek rá világosabban megmagyarázni...

Közbevetőleg: csak nem gondolják talán, hogy Párizs helyett az orosz irodalomba rándultam ki? Hogy kritikai cikket írok? Nem, ezt csak úgy, időtöltésből említettem meg.

A jegyzeteim szerint az következik, hogy én most a vonaton ülök, és készülök holnapra az eidkuneni, vagyis az első külföldi benyomásra, és időnként még a szívem is megremeg. Meglátom hát végre Európát, én, aki csaknem negyven esztendőn át hasztalanul ábrándoztam róla, én, aki már tizenhat éves koromban egészen komolyan, úgy, mint Belopjatkin Nyekraszovnál: „*Ki akartam*

² Pjotr Jakovlevics Csaadajev (1794–1856) orosz gondolkodó, a maga korában óriási feltűnést keltett *Filozófiai levelek* szerzője; ezekben bírálta az akkori orosz társadalmi és szellemi életet.



Orosz emberek és a vasút Tverben, 1864-ben
(forrás: wikimedia.org)

vagyunk is? Azaz hát most nem azokról az oroszokról beszélek, akik otthon maradtak, nem azokról az egyszerű oroszokról, akik ötvenmilliónyian vannak, és akiket mi, vagy százezer ember, mindmáig igen komolyan senkiknek tartunk, és akiken mélyreható satirikus folyóirataink mindmáig nevetnek, amiért nem borotválják a szakállukat. Nem, én most a mi kiváltságos és szabadalmazott csoportunkról beszélek. Mert hisz minden, határozottan majdnem minden, amit a fejlődésben, a tudományban, a művészetben, a civilizációban, a humanitásban elértünk – minden, de minden onnan, a szent csodáknak abból az országából való! Hiszen már zsenge gyermekkorunk óta európai módra alakult az egész életünk. Hát akad köztünk valaki, aki ellen tud állni ennek a hatásnak, hívásnak és szorításnak? Hogyhogy még nem vedlettünk át végképpen európaiakká? Mert azt, hogy nem vedlettünk át, úgy gondolom, mindenki elismeri, némelyek örömmel, némelyek természetesen dühöngve amiatt, hogy *még nem értünk meg* erre az átvedlésre. Én csak arról a tényről beszélek, hogy még nem vedlettünk

szökni Svájcba...”³ – de nem szöktem ki, és most végre én is utazom már a „szent csodák országába”, oly hosszas sóvárgásom és várakozásom, oly konok hiteim országába. „Uramistenem, hát milyen oroszok vagyunk mi? – suhant át agyamon többször, még mindig ugyanott, a vonatban. – És valóban oroszok vagyunk-e egyáltalán? Miért van Európa ilyen erős, csábító, varázslatos hatással ránk, bárkik és bármik

át, és sehogy sem tudom felfogni ezt a tényt. Hiszen nem a dadáink és a mamáink óvtak meg ettől az átvedléstől. Hiszen valóban szomorú és nevetséges azt gondolni, hogy ha nincs Arina Rogyionovna, Puskin dadája, akkor talán Puskinunk sincs. Ugye, ez badarság? Vagy talán mégsem badarság? Hátha csakugyan nem badarság? Manapság sok orosz gyermeket visznek Franciaországba, hogy ott nevelkedjenek; hátha most kivittek oda egy másik Puskit, és ott nem lesz öne-



Arina Rogyionovna, Puskin dajkája
szovjet diafilm-kockán (forrás: osaarchivum.org)

³ Nyekraszov *Fecsegő* című költeményének (1845) egyik sora.

ki Arina Rogyionovnája, és nem hall orosz szót már a bölcsőtől fogva. Nos hát Puskin nem volt orosz ember?! Ő, az előkelő úrfi, belelátott Pugacsovba, belehatolt a pugacsovi lélekbe, még akkor, amikor senki sem tudott belehatolni. Ő, az arisztokrata, Belkint hordozta lelkében.⁴ Művészi erejével elszakadt környezetétől, és a népi szellem szemszögéből nézve súlyos ítéletet mondott róla az *Anyegin*-ben. Hisz ez próféta és jövendőmondó! Hát valóban van az emberi léleknek valamiféle kémiai kapcsolata a szülőfölddel, hogy semmiképpen sem tud elszakadni tőle, vagy ha el is szakad az ember, előbb-utóbb csak visszatér hozzá? Utóvégre valóban nem az égből pottyant közénk a szlavofilizmus, és bár később moszkvai passzióvá torzult, azért ennek a passziónak az alapja szélesebb a moszkvai formulánál, és talán sokkal mélyebben gyökeredzik a szívünkben, mint első pillantásra látszik. Sőt talán a moszkvaiakban is szélesebben lerakódott a saját formulájuknál. Ó, milyen nehéz első pillanatban világosan megnyilatkoznunk még akár saját magunk előtt is. Némely élő és erős gondolat három nemzedéken át sem tisztázódik pontosan, úgyhogy a finálé néha egészen elüt a kezdettől...”
(...)

VI. fejezet

Miért húzza itt magát össze mindenki, miért akar aprópénzre felváltódni, összezsugorodni, eltűnni; „én nem vagyok, egyáltalán nem is vagyok a világon; elrejtőttem, menjenek el mellettem, kérem, észre se vegyenek, tegyenek úgy, mint ha nem látnának, menjenek el, menjenek el mellettem!”

– De kiről beszél maga? Ki húzza össze magát?

– Hát a francia polgár.

– Már engedelmet, hisz ő a király, ő minden, le tiers état c’est tout,⁵ maga meg azt mondja, összehúzza magát!

– Igen, kérem, de miért bújt annyira Napóleon császár szárnyai alá? A képviselőházban miért felejtette el a fennkölt stílust, amelyet azelőtt annyira szeretett? Miért nem akar emlékezni semmire, miért hadonászik mind a két kezével, ha eszébe juttatnak valamit a régi időkből? Miért támad riadtság az agyában, a szemében, sőt a szavaiban is, ha mások az ő jelenlétében kívánni merészelnek valamit? Mi az oka annak, hogy ha rájön a bolondja, és egyszer csak ő is kíván valamit, akkor rögtön összerezzen, és máris visszakozik: „Úristen, hát mit művelek én végtére is!”, és utána még sokáig bűnbánóan iparkodik jóvátenni viselkedését? Mi az oka, hogy szinte ezt mondja a tekintetével: „Ma árulgotok egy kicsit a boltocskámban, és ha az Isten megengedi, holnap megint árulgotok, és

⁴ Belkin, Puskin elbeszélésciklusának elbeszélője egyszerű, jólelkű ember.

⁵ „A harmadik rend – minden.” – Sieyès abbé szavai híres brosúrájából: „*Mi a harmadik rend?*” (1789).



A francia intervenció hadsereg katonái Mexikóban, 1862-ben (forrás: devianart.com)



M. Muravjeva és Louis Mérant 1863-ban, a *Diabolina* című balettben, Párizsban (forrás: pinterest.co.uk)

ha kegyelmes lesz hozzám a nagy ég, holnapután is... Az a fontos, hogy minél hamarabb összekuporgassak egy kis pénzmagot, aztán, aztán – après moi le déluge!⁶ Miért rejtett el valahová minden szegény embert, miért igyekszik elhitetni, hogy azok egyáltalán nem is léteznek? Miért elégszik meg a kincstári irodalommal? Miért igyekszik olyan borzasztóan elhitetni magával, hogy a folyóiratai nincsenek megvásárolva? Miért nem mer meg sem mukkanni a mexikói hadjáratról?⁷ A színpadon miért mutatják a férjeket a legnemesebb és a legmódosabb embereknek, a szeretők pedig mind olyan ágrólszakadtak, akiknek sem állásuk, sem protekciójuk nincs, mind afféle kereskedősegédek vagy művészfélék, egyszóval a legnagyobb mértékben hitvány alakok? Miért ringatja magát abban az illúzióban, hogy a hitvesek egytől egyig a legvégsőkig hűségesek, hogy otthon boldog jólét uralkodik, hogy a pot-au-feu⁸ a legerényesebb családi tűzhelyen fő, a fejdísz pedig a legnagyobb rendben van, amelyet egyáltalán el lehet képzelni? Azt a fejdísz illetően ez egyszer s mindenkorra el van döntve, ebben így állapodtak meg, minden szószaporítás nélkül, magamagától jött létre a megállapodás, és bár a bulvárokon percenként haladnak végig lefüggönyözött bérkocsik; bár minden különleges szükséglet ki-

⁶ Utánam az özönvíz! – XV. Lajos francia királynak tulajdonított mondás.

⁷ 1861-ben Franciaország, Anglia és Spanyolország beavatkozott a mexikói polgárháborúba. Ez az akció a tömegek körében népszerűtlen volt.

⁸ Húsleves.

elégítésére mindenütt vannak megfelelő hajlékok; bár a hitvesek ruhái igen gyakran drágábbak, mint a férj zsebéhez képest fel lehetne tételezni – ez már így van eldöntve, majdhogynem írásba foglalva, hát mi kell ennél több? De miért van így eldöntve és írásba foglalva? Világos, kérem: ha nem így volna, akkor esetleg azt gondolhatnánk, hogy az eszményt nem érték utol, hogy Párizsban még nincs tökéletes földi paradicsom; hogy esetleg van még néhány kívánnivaló, tehát hogy a polgár még maga sem teljesen elégedett azzal a renddel, amelyért sikeraszáll, és amelyet mindenkire rá akart tukmálni; hogy a társadalomban vannak olyan rések, amelyeket be kell tölteni. Ez az oka annak, hogy a polgár tintával bekeni a lyukat a magas szárú cipőjén, csak – isten

örizz! – észre ne vegyék! A hitvesek pedig bonbont szopogatnak, és olyan kesztyűket viselnek, hogy a távoli Péterváron az orosz úrhölgyek a hisztériáig irigylük őket, mutogatják lábacskaikat, és roppant kecsesen emelgetik ruhájukat a bulvárokon. Hát mi több kell a tökéletes boldogsághoz? Ez az oka annak, hogy a mostani körülmények között elképzelhetetlen például egy ilyen regényeim: „A feleség, a férj meg a szerető”⁹, mert nincsenek szeretők, és nem is lehetnek. És bár annyian vannak Párizsban, mint égen a csillag (sőt talán még többen is), még sincsenek és nem is lehetnek, mert ez így van eldöntve és írásba foglalva, mert mindenki erényekkel tündököl. Az kell, hogy mindenki erényekkel tündököljön. Ha éjjel tizenegy óráig nézegetjük a Palais Royal nagy kertjét, akkor okvetlenül a meghatottság könnyeit kell hullatnunk. Rengeteg férj sétál karonfogva rengeteg hitvessel, körülöttük ott játszadoznak kedves és illetmudó gyermekeik, zúg a szökőkút, és a vízsugarak egyhangú csobogása valami állandó, örökös heidelbergi nyugalomra és csöndre emlékeztet. És hát nem egy szökőkút zúg így Párizsban: sok szökőkút van, és mindenütt ugyanaz a kép, úgyhogy örül az ember szíve.

Párizsban olthatatlan az erény utáni vágy. A francia most komoly, tekintélyes, sőt gyakran meg is hatódik, úgyhogy nem értem, miért fél még a mai napig



Karikatúra Paul de Kock regényíróról 1867-ből
(forrás: wikipedia.com)

⁹ Paul de Kock regényének címe.



Charles Nègre: Egy igásló pusztulása
a Szajna partján, 1853 (forrás: twitter.com)

is olyan nagyon valamitől, mert hisz fél, minden gloire militaire¹⁰ ellenére is, amely virágzik Franciaországban, és amelyért Jacques Bonhomme oly drágán fizet.¹¹ A párizsi borzasztóan szeret kereskedni, de úgy sejtem, hogy amikor teljesen megkopasztja az embert az üzletében, nem egyszerűen a nyereség miatt kopasztja meg, mint azelőtt szokta, hanem erényből, valamiféle szent szükségletből. Vagyont gyűjteni, és minél több holmival rendelkezni – ez a párizsi katekizmusává, legfőbb erkölcs-kódexévé vált. Ez azelőtt is megvolt ugyan, de most – most, hogy úgy mondjam, valami megszentelt for-

mát öltött. Azelőtt a pénzen kívül is elismertek egyet-mást, úgyhogy az, akinek nem volt pénze, de voltak más tulajdonai, számíthatott legalább valamelyes tiszteletre; de most erről szó sem lehet. Most pénzt kell gyűjteni, és minél több holmira kell szert tenni, mert csak akkor lehet valamelyes tiszteletre számítani. Mégpedig nemcsak a mások tiszteletére, hanem még önmegbecsülésre sem lehet másképpen számítani. A párizsi egy garasra sem becsüli magát, ha érzi, hogy üres a zsebe, és ezt tudatosan, lelkiismeretesen, a legnagyobb meggyőződéssel teszi! Annak, akinek pénze van, a legkülönlegesebb dolgok is meg vannak engedve. Szegény Szókratész csak ostoba és kártékony fecsegő, és legfeljebb csak a színpadon tisztelik, mert a polgár még mindig szereti tisztelni az erényt – színpadon. Furcsa ember ez a polgár: nyíltan hirdeti, hogy a pénzszerzés a legfőbb erény és a legfontosabb emberi kötelesség, és mégis borzasztóan szereti megjátszani a legmagasztosabb erkölcsi nemességet. Minden franciának csodálatosan előkelő kinézete van. Még a legaljasabb kis francia is, aki néhány garasért eladja az édesapját – sőt minden kérés nélkül még valami ráadással is szolgál –, ugyanakkor, ugyanabban a pillanatban, amikor eladja az apját, olyan hatásos pózba vágja magát, hogy az ember egészen zavarba esik. Ha bemegy egy üzletbe, hogy vásárolj valamit, a legutolsó kereskedőseged is megsemmisít, valósággal megsemmisít kimondhatatlan előkelőségével. Ezek ugyanazok a kereskedősegedek, akik a legbárgyúbb léhűtők modelljeül szolgálnak a mi Mihajlov-színházunk számára. Az ember porig alázva valósággal bűnösnek érzi magát ez előtt a segéd előtt. Például: azért mégy be, hogy elkölts tíz frankot, erre úgy fogadnak, mint

¹⁰ Katonai dicsőség.

¹¹ Jacques Bonhomme (Jámbor Jakab) a francia paraszt gyűjtőneve.

egy Lord Devonshire-t.¹² Valami okból rögtön borzasztóan elszégyelled magad, szeretnéd mielőbb meggyőzni őket, hogy egyáltalán nem vagy Lord Devonshire, hanem csak egészen szerény utazó, és csupán tíz frankért akarsz venni valamit. De az az igen szerencsés külsővel és kimondhatatlan lelki nemességgel megáldott fiatalember, aki mellett te mindjárt akár gazfickónak is elismered magadat (mert olyannyira előkelő!), máris több tízezer frank értékű portékát kezd ki-göngyölni előtted. Egy pillanat alatt teledobálja a kedvedért az egész pultot, és amikor arra gondolsz, hogy mennyi mindent kell visszagöngyölgetni szegényké-nek, őneki, egy Grandisonnak, Alkibiadésznek, Montmorencynek¹³ – mégpedig ki után, teutánad, aki voltál olyan vakmerő, hogy cseppet sem irigylésre méltó külsőddel, hibáiddal és fogyatékoságaiddal, azzal a nyavalyás tíz frankoddal be-jöjj háborgatni egy ilyen márkít –, amikor mindezt végiggondolod, egy pillanat alatt, mindjárt ott a pult előtt önkéntelenül is kezded megvetni önmagad. Át-kozod a sorsot, és roppant sajnálsz, hogy most csak száz frank van a zsebedben; bocsánatkérő pillantással mindjárt oda is dobod. De nagylelkűen becsomagol-ják a portékát azért a nyomorult száz frankodért, megbocsátják az egész zakla-tást, amellyel felbolygattad az üzlet nyugalmát, úgyhogy te máris igyekszel mielőbb eltűnni. Amikor hazaérsz, borzasztóan csodálkozol, hogy csak tíz frankot akartál költeni, és mégis százat költöttéi. A bulvárokon vagy a Rue Vivienne-en végighaladva – ahol olyan sok óriási divatkereskedés van – hányszor ábrándoz-tam így magamban: no, ide kellene beereszteni az orosz úrhölgyeket, és... de azt, ami ezután következik, a kereskedősegek meg az orjoli, tambovi és más kormányzóságok sztarosztái tudják a legjobban. Az oroszok általában borzasztóan szeretik fitogtatni az üz-letekben, hogy nekik annyi sok pénzük van, mint a pelyva. Viszont van-nak a világon szegénytelen vásárlók is, például az angol nők, akik egyál-talán nem esnek zavarba attól, hogy egy Adonisz vagy Tell Vilmos az ő kedvükért teledobálja az egész pul-tot portékával, hogy felfordítja az egész üzletet, sőt – ó, borzalom! – al-kudozni kezdenek holmi tíz frankért is. De a Tell Vilmos sem lő bakot: bosszút áll magáért, s egy ezerötszáz



Az 1823-ban épült Vivienne árkád
a 19. század végén (forrás: momus.co)

¹² Ősi angol grófi és hercegi család.

¹³ Grandison: Sámuel Richardson angol regényíró (1689–1761) *Sir Charles Grandison* című regényének címszereplője, az ideális férfi típusa; Alkibiadész (i. e. 451–404) szépségről híres athéni államférfi és hadvezér; Montmorency – ősi francia hercegi család.

frankos kis sálért tizenkétezret zsebel be a myladytól, mégpedig úgy, hogy az teljesen elégedetten távozik. De ettől függetlenül a polgár szenvedélyesen szereti a kimondhatatlan lelki nemességet. A színpadon okvetlenül önzetlen embereket kell elébe tálalni. Gustave-nak csakis lelki nemességével kell tündökölnie, és akkor a polgár sír meghatottságában. Kimondhatatlan nemesség nélkül aludni sem tud nyugodtan. Az pedig, hogy ezerötszáz frank helyett tizenkétezret zsebelt be, hát ez szinte kötelessége volt: erényből tette. Az alantas, galád lopásért gályarabság jár; a polgár sok mindent hajlandó megbocsátani, de nem bocsátja meg a lopást, még akkor sem, ha te vagy a gyermekeid már-már éhen halnak. De ha erényből lopsz, ó, akkor minden megbocsáttatik. Akkor ugyanis faire fortune-t¹⁴ akarsz, sok holmit felhalmozni, vagyis kötelességedet akarod teljesíteni a természet és a társadalom iránt. Ez az oka, hogy a törvénykönyvben világosan meg vannak jelölve az alantas célból, vagyis mondjuk, egy darab kenyérért elkövetett lopásra vonatkozó paragrafusok, és külön szerepel a fennkölt erényből való lopás. Ez utóbbit a legnagyobb mértékben biztosítják, ösztönzik, és ez rendkívüli alapossággal meg is van szervezve.

Végül is hát miért viselkedik a polgár mindmáig úgy, mintha félne valamitől, mintha nem érezné jól magát? – térek vissza minduntalan a régebbi kérdésre. Mi oka lehet a nyugtalanságra? A fecsegők, a szájhősök idegesítik? De hisz azokat most már egyetlen rúgással a pokolba küldheti. A tiszta ész érvei? De hisz az ész elégtelennek bizonyult a valósággal szemben, ráadásul maguk a legeszesebbek, maguk a tudósok azt kezdik most tanítani, hogy tiszta észérvek nincsenek, hogy tiszta ész nincs is a világon, hogy az elvont logika nem alkalmazható az emberiségre, hogy létezik Ivanok, Pjotrok, Gustave-ok esze, de tiszta ész egyáltalán nem volt soha; hogy ez csak a tizennyolcadik század megalapozatlan kitalálása. Kitől fél hát? A munkásoktól? De hisz a munkások lélekben mind magántulajdonosok: legfőbb eszményük az, hogy tulajdonosok legyenek, és minél több holmit gyűjtsenek; már csak ilyen az emberi természet. Az emberi természet nem véletlenül olyan, amilyen: évszázadok alatt alakul ki, évszázadok során nevelődik bele minden. A nemzeti jelleget nem lehet olyan könnyen átalakítani, nem könnyű felhagyni olyan évszázados szokásokkal, amelyek az embernek már húsává-vérévé váltak. A földművesektől fél? De hisz a francia földműves a legtulajdonosabb tulajdonos, a legkorlátoltabb tulajdonos, vagyis a tulajdonos olyan legjobb és legkötelesebb eszményképe, amelyet csak el lehet képzelni. A kommunistáktól fél? Vagy végül: a szocialistáktól? De hisz ez a népség annak idején már alaposan leszerepelt, úgyhogy a polgár lélekben mélységesen megveti; megveti, de azért mégis fél tőle. Igen; éppen ettől a népségtől fél mind ez ideig. De miért fél? – kérdezhetnénk. Hiszen Sieyès abbé megjövendölte híres pamfletjében, hogy a polgár – minden. „*Mi a tiers état? Semmi. És mivé kell lennie? Mindenné.*” Nos hát úgy lett, ahogy ő megmondta. Akkori szavaiból csakis ezek valósultak meg, csakis

¹⁴ Vagyont gyűjteni.

ezek maradtak érvényesek. De a polgár valahogy még mindig nem hiszi, jóllehet mindaz, amit Sieyès szavai után mondtak, kudarcot szenvedett, és szétpukkadtt, mint a szappanbuborék. Valóban, őutána hamarosan meghirdették: Liberté, égalité, fraternité.¹⁵ Nagyon helyes, kérem. Mi a liberté? Szabadság. Milyen szabadság? – Egyenlő szabadság mindenkinek, hogy a törvény határain belül azt tegye, amit jónak lát. Mikor teheti az ember azt, amit jónak lát? Ha van egymilliója. Ad-e a szabadság mindenkinek egy-egy milliót? Nem. Mi az ember egymillió nélkül? Az ember egymillió nélkül nem az, aki mindent tehet, amit akar, hanem az, akivel azt csinálhatnak, amit akarnak. Mi következik ebből? Hát az következik, hogy a szabadságon kívül van még egyenlőség is, nevezetesen a törvény előtti egyenlőség. Erről a törvény előtti egyenlőségről csak azt lehet mondani, hogy abban a formájában, amelyben most alkalmazzák, minden egyes francia személyes sértésnek tekintheti, és kell is, hogy annak tekintse. Akkor hát mi marad meg ebből a formulából? A testvériség. Nos, ez a dolog a legfurcsább, és be kell vallani, hogy mindeddig ez a legnagyobb bökkenő Nyugaton. A nyugati ember úgy beszél a testvériségről, mint az emberiség nagy mozgatóerejéről, és nem ébred rá, hogy nincs honnan venni testvériséget, ha egyszer nincs a valóságban. Mít tegyen? Csinálni kell testvériséget bármi áron is. De kiderül, hogy testvériséget csinálni nem lehet, mert az magától jön létre, magától adódik, a természetben található. De a francia és általában a nyugati természetben nem fordul elő, ott csak az egyén, a különálló személyiség, a fokozott önfenntartás, az önrendelkezés elve található; ennek alapján ki-kí érvényesíteni akarja tulajdon *énjét*, azáltal, hogy az egész természettel és a többi emberrel szembeállítja ezt az *ént* mint különálló, szuverén alaptényezőt, amely tökéletesen egyenértékű és egyenlő mindazzal, ami rajta kívül van. Nos, az ilyen szembeállításból pedig nem származhatott testvériség. Miért? Mert testvériség, igazi testvériség esetében nem a különálló egyénnek, nem az *énnek* kell harcolnia azért a jogért, hogy egyenlő értékű és súlyú legyen a *többiekkel*, minddel, hanem ezeknek a *többieknek* kell, még-



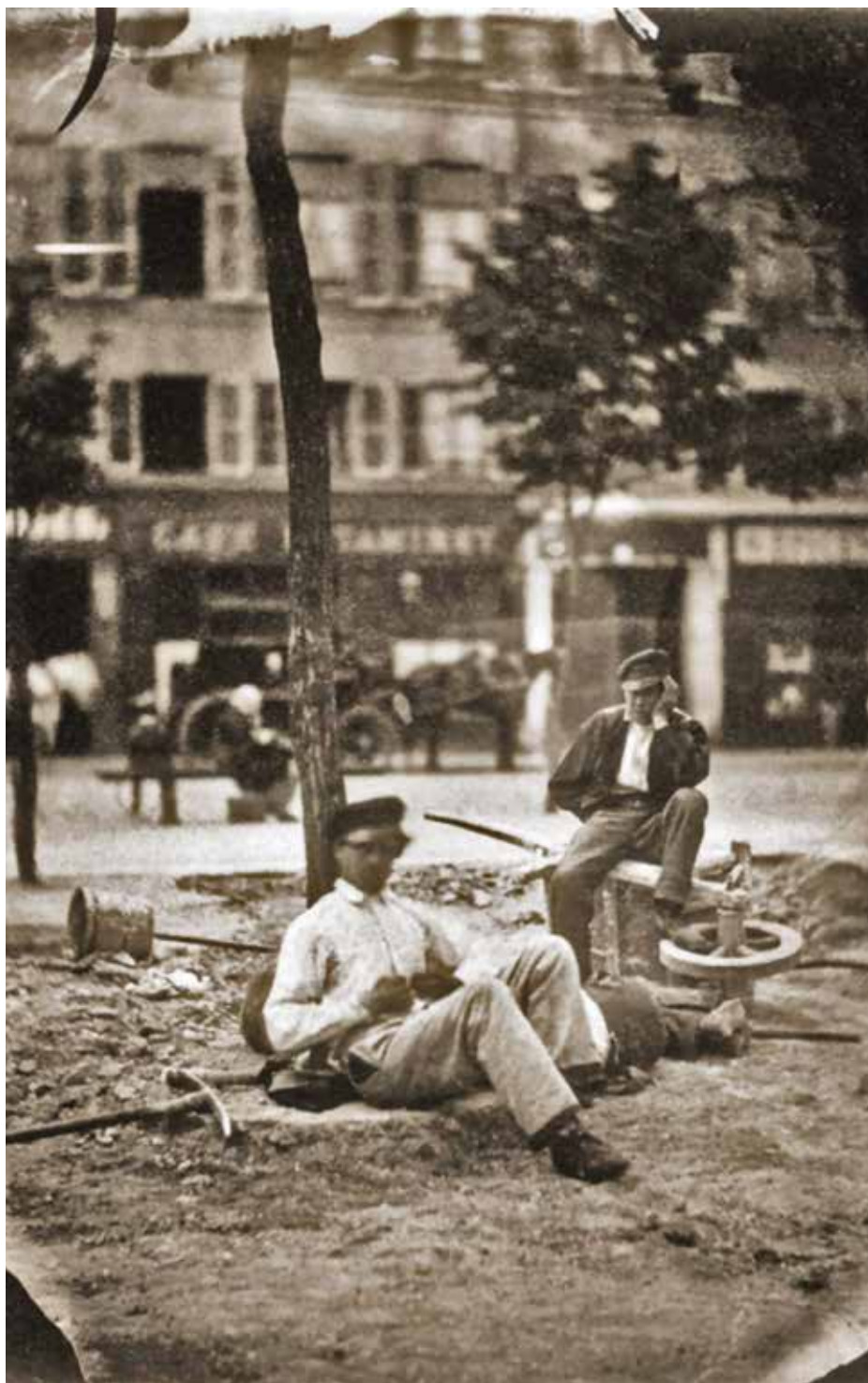
James Tissot: *III. Napoleon és a hiúság tündére*, a *Szuverének* élclap első számában, 1867 (forrás: wikimedia.org)

¹⁵ Szabadság, egyenlőség, testvériség.

pedig *maguktól* odamenniük ehhez a jogokat követelő egyénhez, ehhez a különálló *énhez*, és ugyancsak maguktól, minden kérés nélkül egyenlő értékűnek kell elismerniük, egyenjogúnak önmagukkal, vagyis minden egyébbel, ami létezik a világon. Sőt: magának ennek a lázadó és követelőző egyénnek kellene mindekelőtt feláldoznia egész *énjét*, egész önmagát a társadalomnak, és nem csak követelnie a jogait, sőt ellenkezőleg, minden feltétel nélkül le kell mondania róla a társadalom javára. Csakhogy a nyugati egyén nem szokta meg a dolgok ilyen menetét: ő követeli, harccal követeli a jogot, ő *osztózni* akar – így aztán ebből nem lesz testvériség. Hogy újjá is lehet születni? Ám ez az újjászületés évezredek alatt megy végbe, mert az ilyen eszméknek előbb hússá-vérré kell válniuk, hogy valósággá lehessenek. Hogyhogy – kérdik önök –, hát személytelenné kell válni ahhoz, hogy boldogok legyünk? Hát a személytelenségben, az egyéniség elvesztésében van a menekvés? Ellenkezőleg, ellenkezőleg, mondom én, nemcsak hogy nem kell személytelenné lenni, hanem igenis, egyéniséggé kell válni, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint amilyennek manapság meghatározzák az egyéniséget Nyugaton. Értsenek meg: egész önmagunknak senki által ránk nem kényszerített, teljesen tudatos, önkéntes feláldozása mindenki javára – szerintem a személyiség legmagasabb fejlettségének, legnagyobb hatalmának, legnagyobb önuralmának, legmagasabb rendű akaratszabadságának tanújele. Önként feláldozni életünket mindenkiért, keresztre feszíttetni magunkat, a máglyára menni mindenkiért – ezt csakis személyiségünk legerősebb fejlettsége esetén tehetjük meg. Az erősen fejlett egyéniség, amely teljesen meg van győződve arról a jogáról, hogy egyéniség legyen; amely már egyáltalán nem félti magát, nem is csinálhat egyebet a saját egyéniségéből, vagyis nem használhatja másra, mint arra, hogy teljesen odaadja mindenkinek, hogy mások is mind ugyanolyan szuverén és boldog egyéniségek legyenek. Ez a természet törvénye; normális körülmények között ehhez vonzódik az ember. De itt van egy igen vékony hajsza, amely ha belekerül a masinába, akkor egyszeriben szétreped és tönkremegy az egész. Nevezetesen: nagy baj, ha ebben az esetben akár a legcsekélyebb mértékben is számít valaki a tulajdon hasznára, előnyére. Például: én egész önmagamot feláldozom a közösségért; ilyenkor az szükséges, hogy teljesen, véglegesen feláldozzam magamat, de ne gondoljak semmi előnyre, meg se forduljon a fejemben, hogy lám, én most teljesen feláldozom magamat a társadalomnak, és ennek fejében ez a társadalom is teljesen nekem adja magát. Éppen így kell feláldoznunk magunkat, hogy amikor mindent odaadunk, még csak ne is kívánjuk, hogy ennek viszonzásául bármit is kapjunk, hogy miattunk bárkit bármilyen veszteség is érjen. De hogy kell ezt csinálni? Hisz ez olyan követelmény, mint az, hogy ne gondoljunk a fehér elefántra. Próbáljuk csak elhatározni, hogy ne gondoljunk a fehér elefántra, és meglátjuk, hogy az az átkozott pillanatonként eszünkbe jut. Hogy csináljuk hát? Csinálni sehogy sem lehet; az szükséges, *hogy ez magamagától csinálódjék, hogy ez benne legyen a természetünkben*, ösztönösen benne éljen egész fajtánk természetében, röviden: ahhoz, hogy meglegyen a testvériség, a sze-



F. M. Dosztojevszkij portréja 1863-ból
(forrás: wikimedia.org)



Charles Nègre: *Munkások egy párizsi bulváron, 1853-ban*
(forrás: loeildelaphotographie.com)

retet mint alaptényező – szeretni kell. Az kell, hogy mi magunk ösztönösen vonzódjunk a testvéri közösséghez, az egyetértéshez, vonzódjunk, tekintet nélkül a nemzet évszázados szenvedéseire, a nemzetbe belerögződött barbár durvaságra és tudatlanságra, az évszázados rabságra, az idegenek támadásaira – röviden az kell, hogy a testvéri közösség igénylése benne legyen az ember természetében, hogy már ezzel szülessék, vagy örök idők óta elsajátította legyen ezt a szokást. Miben állna ez a testvériség, ha érdemes, tudatos nyelvre lefordítanánk? Abban, hogy minden egyes egyén, minden kényszer nélkül és minden haszonlesés nélkül azt mondaná a társadalomnak: „Mi csak mindnyájan együtt vagyunk erősek, fogadjatok hát el engem teljesen, ha szükségetek van rám, ne gondoljatok rám, amikor meghozzatok törvényeiteket, ne törődjeteك velem egy cseppet sem, én minden jogomat odaadom nektek, és kérlek, rendelkezetek velem. Ez az én legnagyobb boldogságom – mindnyájatokért feláldozni magamat úgy, hogy ennek ellenében ne legyen semmi károtoك. Megsemmisülök, teljesen személytelenné oldódoك, csak hogy a ti testvéri közösségeitek felvirágozzék és megmaradjon.” A közösségnek viszont így kell válaszolnia: „Te túl sokat adsz nekünk. Nincs jogunk visszautasítani azt, amit adsz, mert te magad mondod, hogy ez minden boldogságod; de mit tegyünk, ha egyszer a te boldogságodért is szüntelenül fáj a szívünk?! Fogadj el te is mindent mitőlünk. Minden pillanatban minden erőnkkel azon fogunk igyekezni, hogy minél nagyobb személyes szabadságod legyen, és minél jobban érvényesülhess. Ezentúl ne félj sem ellenségektől, sem emberektől, sem a természettől. Mi mindnyájan melletted állunk, mindnyájan garantáljuk a biztonságodat, lankadatlanul fáradozunk érted, mert testvérek vagyunk, mindnyájan a testvéreid vagyunk, márpedig mi sokan vagyunk, és erősek vagyunk; légy hát teljesen nyugodt és vidám, ne félj semmitől, és bízzál bennünk.”

Ezek után természetesen már nincs mit osztzkodni, magamagától elosztódik minden. Szeressétek egymást, és akkor ez mind megadatik nektek.

Nos, uraim, ez aztán az utópia! Minden az érzésre, a természetre, nem pedig a józan észre van alapozva. Hisz ez tulajdonképpen megalázó a józan észre. Mi a véleményük? Utópia ez, vagy nem?

De hát megint csak: mit tegyen a szocialista, ha a nyugati emberből hiányzik a testvériség elve, ha épp ellenkezőleg: ott a szakadatlanul elkülönülő személyiség, az egyén az alaptényező, aki karddal követeli a jogait? A szocialista, látva, hogy nincs testvériség, megpróbálja rábeszélni az embereket a testvériségre. Mivel nincs testvériség, csinálni akar, mesterségesen akarja előállítani a testvériséget. Ahhoz, hogy nyúlból ragut csináljunk, mindenekelőtt nyúl kell. De nincs nyúl, vagyis nincs olyan erkölcsi természet, amely alkalmas a testvériségre, nincs olyan természet, amely hisz a testvériségben, amely magamagától vágyódik a testvériségre. Kétségbeesésében a szocialista elkezd megtervezni, megmintázni a jövődöbeli testvériséget, kiszámítja súlyra, mértékre, előnyökkel kecsegtet, magyaráz, tanít, elmondja, kinek mennyi előnye származik ebből a testvériségből, ki mennyit nyer: és meghatározza, hogyan fest minden egyes személyiség, melyik meny-

nyit nyom, és ugyancsak előre meghatározza, milyen földi javakra lehet számítani, ki mennyit érdemel meg belőlük, és kinek mennyit kell értük önként bevinnie a közösségbe, a saját személyiségének rovására. Márpedig miféle testvériség az, ha már eleve osztozkodnak, és meghatározzák, hogy ki miből mennyit érdemel, és hogy mit kell tennie kinek-kinek? Egyébként meghirdették a formulát: „Egy mindenkiért, mindenki egyért.”¹⁶ Magától értetődik, hogy ennél jobbat nem lehet kitalálni, annál is kevésbé, mert ezt az egész formulát az utolsó betűig egy általánosan ismert könyvecskéből vették. De amikor ezt a formulát a valóságban kezdték alkalmazni, hat hónap múlva a testvérek bíróság elé állították Cabet-t,¹⁷ a testvéri közösség megalapítóját. Azt mondják, a fourier-isták fogták a maradék tőkéjüket, az utolsó kilencszázezer frankjukat,¹⁸ és még mindig próbálgatják, hogy létrehozzanak egy ilyen testvéri közösséget. Semmi sem lesz abból. Persze nagy a csábítás, hogy ha nem is testvéri közösségben, de legalább értelmes alapokon éljen az ember, vagyis jól, amikor is mindenki garantálja a biztonságát, és csupán munkát meg egyetértést követel tőle. De itt megint egy rejtéllyel találkozunk: úgy rémlik, hogy túlságosan is biztosítják az embert, nagyon is fogadkoznak, hogy etik-itatják, munkát szereznek neki, és ennek fejében egy cseppnyi személyes szabadságot kérnek tőle a közösség javára, csak egy cseppnyit, egy egészen kicsit. Hát nem, nem akar élni az ember ilyen elszámolás alapján, neki még az a csepp is nehéz. Bolond fejjel még mindig úgy véli, hogy ez börtön, és hogy jobb külön élnie, mert akkor teljesen szabad. Holott ha teljesen szabad, akkor állandóan ütik, nem adnak neki munkát, majd éhen hal, és nincs is semmilyen szabadsága, de azért mégis úgy tartja az a csudabogár, hogy jobb a szabad élet. Magától értetődik, hogy a szocialista kénytelen köpni egyet, és azt mondani neki, hogy ostoba, éretlen, mint egy kölyök, és nem érti, mi lenne az igazi előnye; hogy a hangya, az az ok-talan, incifinci kis hangya okosabb nála, mert a hangyabolyban minden olyan jó, minden tökéletesen szabályozva van, mindenki jóllakott, boldog, mindenki tudja a maga dolgát, röviden: hol tart még az ember a hangyabolyhoz képest?!

Más szavakkal: ha lehetséges is a szocializmus, akkor legfeljebb valahol másutt lehetséges, de nem Franciaországban.

És lám, a szocialista – legvégső kétségbeesésében – meghirdeti: Liberté, égalité, fraternité *ou la mort*.¹⁹ Nos hát itt már nincs mit mondani, úgyhogy a polgár végképp diadalmaskodik.

¹⁶ Étienne Cabet (1788–1856) francia utópista szocialista író *Utazás Ikáriába* című regényének egyik mottója (1840).

¹⁷ 1847-ben Cabet földet vásárolt Amerikában, hogy azon kommunisztikus közösséget alapítson. Néhány társa, aki közben visszatért Franciaországba, szélhámossággal vádolta, és Cabet-t távollétében elítélték. Cabet azonban elérte a per újrafelvételét, amely 1851-ben az ő teljes felmentésével végződött.

¹⁸ A La Réunion elnevezésű falanszterről van szó, amelyet Considérant alapított Texas államban. A kolónia az amerikai polgárháború alatt tönkrement.

¹⁹ Szabadság, egyenlőség, testvériség *vagy a halál*.

Ha pedig a polgár diadalmaskodik, akkor Sieyès abbé formulája hajszálpontosan, betű szerint valóra vált. De ha a polgár minden, akkor miért van mégis zavarban, miért húzza össze magát, mitől fél? Hisz kiderült, hogy mindenki kudarcot vallott, hogy senki sem tud helytállni vele szemben. Azelőtt például, Lajos Fülöp idejében,²⁰ a polgár korántsem volt ennyire zavarban, nem félt ennyire, holott akkor is ő uralkodott. Igen, de akkor még harcolt, sejtette, hogy vannak ellenségei, és – puskával meg szuronnyal – utoljára leszámolt velük a júniusi barikádokon²¹. De a harc véget ért, és a polgár egyszeriben azt látta, hogy egyedül van a földön, hogy önála különb nincs is, hogy ő az eszmény, és hogy neki most már nem kell mindenáron elhitetnie az egész világgal – mint azelőtt –, hogy ő az eszménykép, hanem csak nyugodtan és fennköltén pózolni az egész világ előtt minden lehetséges emberi jó tulajdonság és a legtökéletesebb szépség megtestesítőjeként. Akár-hogy is, de ez zavarba ejtő helyzet.

III. Napóleon segített rajta. Valósággal az égből pottyant le, mint az egyetlen akkori lehetőség, mint az egyetlen kiv vezető út a nehézségekből. A polgár azóta jólétben él, jólétéért iszonyú árat fizet, és mindentől fél, éppen azért, mert mindent elért. Amikor az ember mindent elért, nehezebbre esne *mindent* elveszíteni. Ebből egyenesen következik, barátaim, hogy aki a legjobban fél, annak megy a legjobban a sora. Ne nevéssenek, kérem. Mert hát mi is most a polgár?



Felix Nadar: Az Óriás nevű hőlégballon feleresztése 1863-ban
(forrás: art-prints-on-demand.com)

²⁰ Lajos Fülöp francia király 1830-tól 1848-ig uralkodott.

²¹ A kormány és a polgárőrség csapatai kegyetlenül vérbe fojtották a munkások 1848. június 23–26-i felkelését.

Fyodor Mikhailovich Dostoevsky: *Winter Notes on Summer Impressions* (extracts)

Dostoevsky made a two-and-a-half-month trip to Western Europe, touring Germany, Switzerland, Austria, France, and Italy in 1862. On returning home, he published his unusual itinerary in the 1863 February and March issues of the journal *Vremya*. In addition to his satirical critique of the bourgeois Western world, this illustrative account encapsulates the writer's political, social, and philosophical views, anticipating the belief system of his later novels. The extracts published here prove that the questions raised by this Russian genius, born two hundred years ago, are still relevant to this day, and may well deserve the attention of readers who like his novels.



KIRÁLY NINA

Dosztojevszkij: A szelíd teremtés

Az emlékezés színháza¹

„Ezt az elbeszélést fantasztikusnak kell neveznem, ámbár én magam minden tekintetben valószerűnek tartom. De bizonyos szempontból mégis csak fantasztikum; a fantasztikum magában a formában rejlik, amelyről kissé részletesebben kell megemlékeznem.

Ez az elbeszélés tulajdonképpen nem elbeszélés, de naplótöredéknek sem nevezhető. Képzelsenek el egy férjet, aki felesége holtteste előtt áll, egy öngyilkos asszony teteme előtt, aki csak néhány órával azelőtt vetette ki magát az ablakon. A férj még egészen megzavarodott, még nem volt ideje ahhoz, hogy gondolatait összeszedje. Fel és alá jár a szobájában, mindenképpen átérteni igyekszik azt, ami történt, »gondolatait egyetlen pontra koncentrálni«. Ezenfelül ahhoz az emberfajtaához tartozik, amely töprengés közben szeret önmagával beszélni. Így beszélget most magában, önmagának adja elő a tényállást és igyekszik azt önmagának megvilágosítani. Beszédje, látszólagos következetessége ellenére, több ízben ellentmond önmagának úgy érzelmeiben, mint gondolatainak logikus menetében, önmagát igyekszik menteni, de egyúttal önmagát vádolja meg és gyakran tökéletesen fölösleges magyarázatokba bocsátkozik; gondolatainak és szívének nyers volta ellenére imitt-amott mély érzelemtől tesz tanúságot. Lassankint mégis sikerül neki saját maga előtt tisztáznia a tényállást és gondolatait egyetlen pontra összpontosítani. Emlékeinek hosszú sora, amelyeket felébresztett, végül arra kényszeríti, hogy az igazságot meglássa és ez az igazság felemelő hatással van értelmére és szívére. Az elbeszélés vége felé annak hangja is megváltozik, ha a bevezető szavak zavaros tónusához hasonlítjuk. Az igazság végül tökéletesen tisztán és világosan nyilatkozik meg a szerencsétlen előtt – legalábbis azt hiszi, hogy ilyennek látja.

Ez a téma. Maga az elbeszélés, természetesen a közbeiktatott szünetekkel együtt, néhány óráig eltart és a külső formája rendkívül zavaros. A hős hol önmagához szól, hol egy láthatatlan hallgatóhoz fordul, mintha ismeretlen bíróhoz apellálna. Hiszen a valóságban is így peregnék le a dolgok. Ha egy gyorsíró végighallgatta volna beszéd-

¹ A Palócföld 2003 februárjában megjelent esszé szerkesztett változata.

jét és szavait tisztán mechanikus formában följegyezte volna, az elbeszélés talán zavarosabbnak és dögögebbnek tetszenék, mint amilyen formába én öntöttem, de hitem szerint a lélektani fejlődés folyamata ugyanolyan lett volna, mint e helyütt. Éppen az a fikció, hogy egy gyorsíró jegyzett le mindent és hogy én csak e gyorsíró jegyzeteit dolgoztam át később; ez az, amit én ez elbeszélésben fantasztikusnak nevezek. Ez a fogás egyébként nem új; már Hugo Viktor alkalmazta ezt híres mesterművében, az Egy halálra ítélt utolsó napjaiban. Hugo ugyan egy szóval sem említi a gyorsírót, de a valószínűtlenségnek még tágabb teret enged azzal, hogy fölteszi, hogy a halálraítéltnak megvan az ereje (és az ideje is) ahhoz, hogy nemcsak élete utolsó napján, hanem utolsó órájában, sőt utolsó percében is jegyzeteket írjon. Ha azonban a nagy író lemondott volna arról a fantasztikus föltevésről, akkor ez a nagy munka, amely minden műve között a legreálisabb és a legvalószerűbb, sohasem jött volna létre.”²

F. M. Dosztojevszkij

A *Szelíd teremtésre* mint drámai alkotásra első ízben Jan Nowicki lengyel színész hívta fel a figyelmemet. Kiderült, hogy őt már több éve komolyan foglalkoztatja a gondolat, hogy Dosztojevszkij novellája alapján a krakkói Teatr Stary színpadán előadást rendezzen. Aki emlékszik Nowicki két alakítására Dosztojevszkij előadásaiiban – Sztavrogin szerepében az *Ördögökben* és Rogozsinében a *Nasztaszja Filippovnában* (mindkettő Andrzej Wajda rendezése) –, amelyek megérdemelten vonultak be az európai színháztörténetbe³, az nem csodálkozhat e színésznek az elbeszéléshez való érzékeny megközelítésén, sem a már megvalósult színpadi és filmadaptációkhoz képesi új interpretációs lehetőségeknek általa történő felfedezésén. Jan Nowicki egy olyan színpadi konstrukciót képzelt el, amelyben a nézőt valóságosan „a kulcslyukon keresztül leselkedő” szituációjába helyezné el, aki ezáltal szinte fizikailag is képtelen lenne „behatolni” a hős gondolataiba, hiszen minden véletlenül meghallott vagy meglátott momentum a történetnek, az elbeszélésnek csak egyes motívumait fedné fel. Ezt az elgondolást nyilvánvalóan könnyebb megvalósítani a film eszközeivel, mint a doboz-színpadon,



Jan Nowicki Rogozsin szerepében 1977-ben
(fotó: Wojciech Plewiński, forrás: culture.pl)

² Vö. F. M. Dosztojevszkij: *A szelíd asszony*, ford. Kiss Dezső, Franklin Társulat, Budapest, 1943. A Király Nina által idézett szövegeket vö. F. M. Dosztojevszkij: *A szelíd teremtés* (ford. Guthi Erzsébet), Budapest, Európa, 1975.

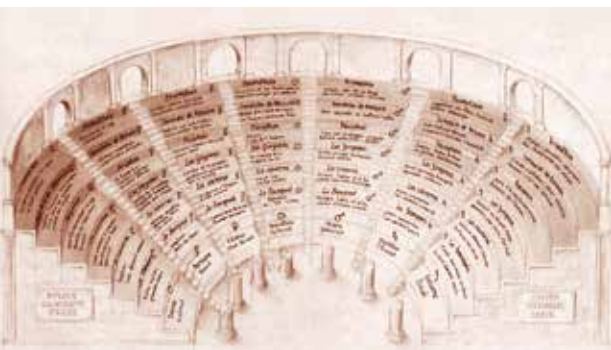
³ Andrzej Wajda: *Dosztojevszkij színpadi értelmezéséről* (Színház, 1986)

ahol a nézőre eleve rá van osztva a leleselkedő szerepe. Jan Nowicki azonban közel került ahhoz, ami e rendhagyó mű teatralitásának az esszenciáját képezi.

„Monodrámá”, „tragikus monológ” – ezek a leggyakoribb meghatározásai e prózai műnek a drámai műfaj kategóriáján belül⁴. A novellának a Nowicki-féle interpretáció szemszögéből való többszöri elolvasása után egyre világosabbá vált számomra, hogy az rendkívül közel áll Giulio Camillo „emlékezés színházának” eszméjéhez, melyet részletesen elemez Frances A. Yates *Az emlékezés művészete* című könyvében. Itt csak egy rövid leírást idézek e „színház” belső konstrukciójáról és a céljáról, melyet maga elé tűzött ennek az egyedülálló építménynek a feltalálója. Minderről a következőképpen ír Erazmus Viglius: „Ennek a faépítménynek a belsejében sok képi ábrázolás van, és nem túl nagy fiókok. Minden külön szintekre és részlegekre van felosztva. Minden alaknak és dísznek saját kijelölt helye van... Színházát Camillo különböző elnevezésekkel illette: egyszer azt mondta, hogy az ő találmánya építi és szerkeszti át az ember szellemét és lelkét, máskor pedig, hogy kinyit bennünk egy ablakot. Camillo meg van győződve arról, hogy minden, ami emberi ésszel felfogható, de nem ölt testet a szemünk előtt, összeállítható a koncentrált gondolkodás folytán, és ezután megjeleníthető bizonyos tárgyi szimbólumokban oly módon, hogy a néző lehetőséget kap arra, hogy mindazt meglássa, ami egyébként el van rejtve az emberi gondolat mélyén. Éppen ebből az érzéki megjelenítésből kifolyólag nevezi találmányát Színháznak...

A Színház hét szinten, hét lépcsőfokon emelkedik, amelyek hét folyosóval el vannak választva egymástól, ami a hét bolygónak felel meg. Aki ide belép, olyan nézővé válik, aki előtt mint »in spettacolo« kitérül a világ hét térsége. Hasonlóan ahhoz, ahogy az ókori színházban az arisztokrácia az alsó padokat foglalhatta el, a Színházban a legmagasztosabb és a legfontosabb dolgok az alsó

szinten helyezkednek el... A színház szokványos funkciói fel vannak rúgva ebben a Színházban. Nem arra van predesztinálva, hogy szemléljük a színpadon történeteket. Az egyetlen »néző« a Színházban a színpadon áll és a tekintete az auditorium hét szintjére és hét folyosójára irányul, melynek mindegyikében hét kapu található. Camillo semmit nem mond a színpadról, és a tervrajzon sincs semmi megjelölve. A hagyo-



Giulio Camillo: *Az emlékezet színháza*, ábra az általa 1550-ben kiadott műben (forrás: symbolreader.net)

⁴ Dragan Nedelkovih: *Nad Krotkom Dostojevskog* (Poveta, 1981/4. szám, 29-38. oldal) Nyikolaj Bergyaev: *Miroszozercanyije Dosztojevskogo* (Paris, 1968) Lewis Bagby: *V vegnyije v Drotkuju: piszatelj/csitatylj/objekt*, In: Dostoevsky Studies, 1988, vol. 9. Lucjan Suchanek: „*Molcsa govorja, Poveszty F. M. Dosztojevskogo »Krotkaja«*”, Uo., 125–143. oldal

mányos Vitruvius-féle színházban a háttérben, »frons scenae«-n öt kifestett ajtó volt, amelyeken keresztül be- és kiléptek a színészek. Camillonál az ajtók nem a frons scenae-n helyezkednek el, hanem a nézőtér folyosóin, ezért a nézőknek szánt helyek hiányoznak. A Vitruvius-féle színház átalakítása a mnemonikus feladatok jegyében történt: a képekkel díszített ajtók itt az emlékezés helyei”⁵.

De térjünk vissza Dosztojevszkij szövegéhez. A szerzői előszó pontosítja, hogy ez „nem elbeszélés és nem is napló”, ez „visszaemlékezések sora”, melyeket a hős igyekszik valamiféle logika szerint rendezni, és ezek az emlékek („iszonyatos emlék”, ahogyan ő maga mondja a végén) elvezetik őt az igazsághoz, mely felemeli a szellemét és a szívét. „Emlékszem” és „értem” a két kulcsszó, alapfogalmak, melyek végigvonulnak az elbeszélésen („Még most sem értem, mostanáig semmit sem értek”). Az elbeszélés időtartama teljes mértékben megfelel a hagyományos drámai előadás reális színpadi idejének. Az idő, hely és a cselekmény egységét maga a reális szituáció diktálja. („Hol önmagával beszél, hol a láthatatlan hallgatóhoz fordul mintegy bíróhoz. Ez így szokott lenni a valóságban is”).

Az elbeszélés lényegében nem monológ, hanem a két ember között létre nem jött dialógus. Együttes hallgatás, egymás előtt való elhallgatás – ez jellemzi az ő „egymás melletti együttlétüket”: „Ő nagy szemét tágra nyitotta, figyelt, nézett és hallgat”, „[én] szinte hallgatva beszéltem, ebben nagy mester vagyok, hisz egész életemben legtöbbször hallgattam, egész tragédiákat éltem át szótlannul”. A főhősnek ez az utolsó önjellemzése általában alapul szolgált arra, hogy az elbeszélést önvallomásként határozzák meg az értelmezői.

„És én mindig hallgattam, mikor vele voltam, kezdettől fogva, egészen tegnapig. Miért hallgattam?”

„Ő eleinte vitatkozott velem, de még milyen hevesen, hanem aztán lassanként egyre szótlanabb lett, végül egészen elhallgatott.”

„Odamenet is hallgattunk, visszajövet is hallgattunk. Miért, miért is tökéltük el magunkat mindjárt kezdetben, hogy hallgatni fogunk? Hiszen eleinte nem volt közöttünk nézeteltérés, mégis már akkor hallgattunk. Akkoriban emlékszem, ő titokban néha rám pillantott, én ezt észrevettem, és még állhatatosabban hallgattam. Igaz, hogy a hallgatásban én voltam kettőnk közül a következetesebb.”



V. N. Minyajev illusztrációja a kisregényhez 1983-ból (forrás: онлайн-читать.рф)

⁵ Frances A. Yates: *The Art of Memory* (London 1966)

„Helyesebben, nem is veszünk össze, csak még mélyebben hallgattunk.”

„Alig észrevehető mosolya egyre gúnyosabbá vált, én pedig egyre konokabban hallgattam, mindig hallgattam.”

„Mikor teljesen felgyógyult, csöndesen bejött a szobámba, és szótlanként leült a külön asztalhoz, amelyet szintén ekkoriban vásároltam neki... Igen, annyi bizonyos, hogy mindig hallgattunk, illetve később beszélgettünk néha, de csupán mindennapi dolgokról. Én persze szándékosan szűkszavú voltam, de nagyon jól láttam, hogy ő is mintha örülne, hogy nem kell fölöslegesen beszélnie.”

„Séta közben most már nem hallgattunk olyan következetesen, mint azelőtt. Igyekeztem azt a látszatot kelteni, mintha nem hallgatnánk, hanem békésen beszélgetnénk, de, mint már említettem, mondandónkat mindketten a legszükségesebbre korlátoztuk.”

„Már egy hónappal azelőtt észrevettem, hogy feleségem valahogy olyan különösen eltűnődő: nemcsak hallgatag, hanem elgondolkozó, töprengő.”

„Ő csak hallgatott, és látszott rajta, hogy fél.”

„De azért lehetetlenség volt mindig csak hallgatni, soha egy szót se szólani!”

„Csak. Ítéljenek, el a bíraltok, csak állíthatok törvény elé, csak tárgyalják az ügyemet a nyilvánosság előtt, én ott is ki fogom jelenteni, hogy nem ismerek be semmit. A bíró majd rám förmed: Hallgasson, főhadnagy!”

„Minden meghalt és mindenütt halottak. Csak az emberek... de körülöttük néma csend – ez hát a föld!”

Valójában az elbeszélés olyan hangok partitúrája, amelyek nem állnak össze polifóniába: amikor az egyik hang felcsendül, a másik elhallgat. A szelíd teremtés énekel, amikor a férje nincs otthon; a férj belülről hallja a felesége „megtört” hangját, amikor már egyedül maradt, és szinte segítségül hívja felesége szavait, hangját: „Még csak néhány szó, még csak két nap – nem több –, és ő mindent megértett volna.” Hasonlóképpen az igazi „találkozásuk” is akkor történik, amikor a férj az ajtó mögé elbújva tanúja lesz a felesége és a volt tisztársa randevújelenetének: „Újból ismétlem – s ez csak becsületesre válik –, hogy az egész jelenetet szinte csodálkozás nélkül hallgattam végig. Mintha valami ismerőssel találkoztam volna. Mintha azért mentem volna oda, hogy ezzel az ismerőssel találkozzam”.

A kimondott szó itt a megmentő és megváltó erővel bíró szó. A Dosztojevszkij-elbeszélés színpadra állításának nehézsége éppen abban rejlik, hogy általában a hős monologikus önvallomását a színész, ahogy ez egyébként is jellemző a „narratív” típusú színházra, elsősorban pszichológiai szinten adja elő.

Az író azonban az elbeszélés szövegében a szót „demiurgoszi” szintre emeli, ahol a hős a saját „emlékezés-színházában” megjeleníti és ritualizálja a szavakat, képeket. Anatolij Vasziljev az a kortárs rendező, aki gyakorlatában – elsősorban Homérosz és Puskin költői szövegein keresztül – a színészei számára más megközelítési módot teremtett a prózai szövegek interpretációjához, többek között a Dosztojevszkij-szövegekhez is, amelyek maximálisan alkalmasak a ritualizációra.

Vasziljev szerint a cselekvés a színpadon egyszerre három szinten megy végbe: pszichikai, fizikai és verbális szinten. Amikor ő a színésszel való munkájá-

ban áttért a verbális szinten történő cselekvésre, teljesen a szóra támaszkodott. Véleménye szerint a kimondott és elénekelt szó – egy és ugyanaz, egy megszorítással, hogy ezek nem szavak, hanem *a szó* – abban az értelemben, ahogyan ezt az Evangélium is használja, ti. hogy ez a kimondott vagy elénekelt szó beteljesülés-értékű. Ez nagyon lényeges mozzanat volt a Dosztojevszkij-szöveg „ritualizációjában”, a megszozott naturalista-pszichologizáló értelmezéstől eltérően.



Platón dialógusai, a GITIS első évfolyamos hallgatóinak vizsgaelőadása, 1988, r: Anatolij Vasziljev (forrás: independent-academy.net)

A kemény intonációnak és a játék inverziós módszerének köszönhetően Anatolij Vasziljev elérte színészeinél azt az állapotot, melyet ő a színész „áttetszőségének” nevez, és amely különösen nélkülözhetetlen Dosztojevszkij monologikus szövegeinek értelmezésekor. Miképpen érhető el ez az „áttetszőség”?

„Amikor a színész kemény intonálást használ, szavai mintha földre hullanának, és ő szinte áttöri ezt a csatornát a földben, és áttetszővé teszi azt. Amikor a színész az inverzió szabályai szerint cselekszik – amit Sztanyiszlavszkij »perspektívának« nevez –, és ha ez a perspektíva érintkezik az Istennel, az »istenivel«, akkor az inverzió felfelé nyitja a csatornát, az isteni felé.”⁶

Ez az „áttetszőség” lehetővé teszi a színész számára, hogy maximális pontossággal és teljességgel közvetítse a szónak a Dosztojevszkij-szövegre jellemző demiurgoszi erejét. (Érdemes volna ezt összehasonlítani Artaud manifesztumával).

Mi a cselekmény helyszíne a *Szelíd teremtésben*? Nevezhetnénk ezt „emlékezés-szobának”, öt kiemelt ponttal – négy a sarkokban és egy középen. Emlékezzünk rá, hogy a történet tragikus fordulata a hős életében egy színházban következik be, ahol is nem védte meg megsértett bajtársának becsületét. Vallomása szerint a büntetés „zsarnoki igazságtalanság” volt vele szemben, bár tudatában volt annak is, hogy ez meghurcoltatása a környezete vele szemben érzett ellenszenvének volt a következménye.



Jelenetkép az előadásból (forrás: independent-academy.net)

⁶ Anatolij Vasziljev: Előadás San-Paolo-i szimpóziumon (1996. október)

(„Ó, engem sose szerettek, még az iskolában sem. Engem soha, sehol, senki sem szeretett”). Kikerülve az ezred kötelékéből saját sorsa rendezőjévé válik, amelybe előre bele volt írva a „szelíd teremtés” szerepe is, azonban ennek a következményét nem láthatta előre. A magára vállalt szerep tudatosítása és a vele szemben érzett distancia állandóan felbukkan a hős emlékezetében: „Kénytelen vagyok beszélni pro és kontra, és így is beszélek. Én azután is élvezettel emlékeztem vissza, bár ez nyilvánvaló butaság, én egyenesen kijelentettem akkor, minden zavartság nélkül, hogy először is nem vagyok nagyon tehetséges...” Vagy máshol: „Hiszen én magam is éreztem, hogy ez csak afféle játék lenne”. Érdekes összevetni azokat a jellemvonásokat és a külsőre vonatkozó leírásokat, melyekkel a főhős saját magát és a „szelíd teremtest” jellemzi: „Elbűvölt az az érzés, hogy nem vagyunk egyenlők”... „de azért ő hamarosan rájött, hogy nagyon különböző a természetünk, s hogy én – rejtély vagyok”.

„Ki voltam én”

„hisz te sudár növésű, arányos termetű,
jó modorú férfi vagy, és... dicsekvés nélkül
állítható: nem is csúnya”
„mindig úriasan viselkedem: kevés szó,
udvariasság és szigorúság”
„modorom száraz és tartózkodó”
„én őszinte ember vagyok”
„jól nevelt és jó modorú ember vagyok”
„én egész életemben egyebet se tettem, mint
hogy ilyen hőstetteket vittem véghez, és
viseltem a következményeiket”
„én része vágok oly erőnek, „mely örökké
rosszra tör, s örökre jót mivel...” (Goethe, Faust)
„állítólag a legnemesebb ember vagyok,
de ezt magam sem hiszem el”
„nem vagyok különösen tehetséges, különösen
okos, sőt talán különösen jó sem, hanem elég
közönséges egoista... és lehetséges, hogy más
tekintetben is igen-igen sok kellemetlen
tulajdonságom van. Mindezt valami különös
büszkeséggel jelentettem ki.”
„én csakugyan „bosszút álltam a társadalmon”
„én... nyugalmazott főhadnagya egy hírneves
ezrednek, nemes származású, minden tekintetben
független stb., stb.”

„Ki volt ő”

„Vékonyka, középtermetű,
szőke, fiatal teremtés volt, és
velem mindig félszegen
viselkedett, mintha zavarba
hoztam volna, keskenyvállú”
„a fiatal leányban milyen bájos
volt ez az őszinteség”
„kedves fiatal teremtés”
„a fiatal lány jó és szelíd”
„milyen hős lelkű ez a leányka:
a végső pusztulás fenyegeti, s ő
mégis lelkesedni tud Goethe
fenséges szavain”
„nemes és tiszta”, „nem tudott
becstelen lenni” „büntelen,
tiszta lelkű teremtés”
„makulátlanul tiszta erkölcsű”

„Ő nagyon büszke”
„a leány borzasztóan fél, retteg”
„A leányka apja hivatalnok volt,
persze csak írnok, és szerzett
nemességgel rendelkezett”
„mindennapi kegyetlen munkája

„halálra gyötörtem őt”
„nekem a teljes, igazi boldogság kellett”

„a legnemesebb lelki ember vagyok”. Ez
így nevetségesnek hangzik, pedig igaz”
„mindig becsületesen jártam el, soha
senkitől nem követeltem a megengedettnél
többet”

„Bátrabban, ember, bátrabban, büszkén!
Nem te vagy a bűnös!”

„én nem gyávaságból tértem ki a párbaj elől,
hanem azért, mert nem voltam hajlandó
engedelmeskedni a tisztak zsarnoki követelésének”

„Az ő szemében már nem lehettem aljas ember,
legfeljebb talán különc”

„én ábrázoló vagyok”

„nekem szigorú erkölcsi elveim vannak”

„olykor határozattan kedvetem leltem meg-
aláztatásának gondolatában. Tetszett, hogy
ilyen egyenlőtlen a helyzetünk”

„agyamban váratlanul liktetni kezdett egy
elhaltak hitt erecske, és felélesztette, meg-
világította eltompult lelkemet és sátáni
gőgömet”

„Volt egyáltalán tudomásom arról, hogy lelkem
van, s hogy mi megy végbe a lelkemben?”

„lelkemben mennyország lakozott”

„okvetlenül gyónnom kellett. Bevallottam
az, hogy zálogosságra adtam magam, pusztán
szellemem csüggedésének, akaraterőm
hanyatlásának következménye, valamint az
önkínzás és kérkedés egyéni módja volt...
bizonytalanságomból, jellememből, gyanakodó
természetemből következett... nem a párbajtól féltem,
hanem attól, hogy nevetségessé válhatok...”

mellett... valami magasabb,
nemesebb felé törekedtem!”

„Igazi szerelem helyett nem akart
fél-szerelmet vagy negyed-
szerelmet nyújtani”

„egyenes lelki és igazságszerető
volt ugyan, de minden élet-
tapasztalat híján, talmi meggyő-
ződések hevítették, és az »arany-
szívűek« vakságával élt”

„ez az elbűvölő fiatal nő, ez a
földre szállt angyal, ez a szelíd
teremtés – zsarnok volt, lelkem
elviselhetetlen zsarnoka és kínzója”
„ő a bűnös, igen, csakis ő!”

„Ez a fiatal nő egyszeriben
indulatos, ellenségeskedő, harcias
lett... önnön vesztére tört.

Tudatosan hívta ki maga ellen a
sorsot. A természetében
gyökerező szelídség azonban
mérsékelte.”

„szigorú csodálkozással nézett”

„furcsán, sőt vadul nézett rám
láthatóan iparkodott megérteni,
minél előbb megérteni valamit, és
gyámolatlanul elmosolyodott”

„Rettentően szégyellte magát”

„Egyre jobban félt, egyre jobban”
„Megijedt a szerelmemtől”

„gyermeki egyszerűsége ellenére
milyen éles eszű, milyen ragyogóan
szellemes”



E. Sz. Kocsergin díszletterve *A szelíd teremtséhez*, 1981 (forrás: rah.ru)



O. I. Boriszov és Nyina Akimova az előadás egyik jelenetében, r: Lev Dogyin (forrás: livejournal.com)

Ez az egybevetés egyáltalán nem egymásnak ellentmondó jellemek mechanikus egybevetése. Maga a főhős az alapvető hasonlóságot emeli ki a jellemükben: „Túlságosan becsületesek voltunk, erről van szó!” – „Én nemes lelkű vagyok, ő is az volt – íme, nem hiányzott az alapfeltétel sem! Még csak néhány szó, még csak két nap – nem több –, és ő mindent megértett volna”. – Azért soroltam fel ilyen részletesen ezeket a jellemvonásokat, hogy bizonyítsam, mennyire indokolatlanok azok az elterjedt irodalmi és színpadi interpretációk, melyek a főhős és a szelíd teremts viszonyát egysíkián a „kínzó” és az „áldozat” kategóriáin belül próbálják megoldani. (Így volt ez az egyik legsikeresebbnek tartott előadásban is, Lev Dogyin pétervári rendezésében). Nemcsak azért, mert a szituációk állandóan változnak, és a hősök felváltva veszik fel a „kínzó” és az „áldozat” szerepét, hanem azért is, mert ez két a meghatározás nem meríti ki a szerelem, gyűlölet, büszkeség, lázadás, megbocsátás drámai konfliktusait, sem az „én” bonyolultságát a felvállalt szerepek eljátszásában. Nem pusztán véletlen egybeesés azoknak a színdaraboknak a címe sem, melyeket a házaspár együtt látott a színházban – *Hajsz a boldogság után*; *Éneklő madarak* – sem pedig a „szelíd teremts” láza-

dása, amikor később lemond a színházlátogatásokról. A főhős pedig állandóan visszatér a színház ihlette metaforákhoz, képekhez: „Én csak ámuldoztam: vajon ez a naiv, ez a szűkszavú, ez a szelíd teremts honnan tudja mindezt! A legszellemesebb nagyvilági vígjátéktíró sem lett volna képes megírni ilyen nagyszerű jelenetet, amelyben ilyen éles gúny, ilyen kacagó ártatlanság s az erényesnek a bűnös iránt érzett nemes felháborodása, szent megvetése ilyen meggyőzően jutott volna kifejezésre.”

A novella alapján összeállított hagyományos forgatókönyv, amely magába foglalná az elbeszélés folyamán előforduló összes személyt, a helyszínt és a főszereplők mozgásterét, a következőképpen alakulna:

Szereplők:

Férfi, narrátor	– nyugdíjazott főhadnagy, zálogos, 41 éves
Felesége	– nevelőnő, 16 éves
Lukerja	– szolgáló
Nagynéni 1.	– özvegy, hatgyerekes anya
Nagynéni 2.	– hajadon
Huszártiszt A.	– a főhős megsértője az ezredben
Jefimovics	– katonatiszt az ezredből
Boltos	– a lány 50 éves kiszemelt férje
Katonatisztözvegy	– zálogosnő
Dobronravov	– zálogos
Mózer	– zálogos
Júlia Szemjonovna	
Scbröder doktor úr	
Ápolónő	– özvegy, ezredesné, a nagynénik ismerőse
A ház lakói, járókelők	

Ebben a kiszélesített kontextusban a *helyszín* – a „ház-zsák”, ahol a szobák tere meg van töltve a lakói számára idegen tárgyakkal, zálogokkal, és még azon belül is a főhős külön kerít el egy szűkös, zárt teret, amely elidegeníti őket egymástól:

„Lakásunk két szobából állt: az egyik tágas helyiség elkülönített részében az üzlet, a másik, szintén tágas szoba lett a közös lakó- és hálósobánk. Bútorzatom nagyon szegényes volt, annál még a nagynénik bútorai is tetszetősebb látványt nyújtottak. Ikonszekrényem az örökméccsel az első szobában, tehát az üzlettel egyazon helyiségben állt, a másodikban volt a szekrényem, benne néhány könyv meg egy kis láda – a kulcsokat mindig magamnál tartottam –, továbbá ő, az ágy, az asztalok és székek.” „Reggeli után bezártam az üzletet, kimentem a piacra, és egy vaságyat meg egy spanyolfalat vásároltam. Mikor hazaértem, az ágyat az első szobában állíttattam fel, mellé pedig mintegy kerítésképpen, a spanyolfalat.”

És majd az elbeszélés végén: „Hogy fogom kibírni megint az üres házban, a pusztaságban... megint egyedül... csak a zálogtárgyakkal...”, melyek idegen, a hős számára közömbös sorsoknak a szimbólumai. A megemlített rekvizitumok között a legfontosabbak a felesége „cipőcskéi”, melyek „az ágya előtt állanak, mint ha várnák őt...” A halált és az egész elbeszélésben a „szelíd teremtségre” jellemző mozdulatlanságot jelképezik, hiszen ő csak az elején jelenik meg mozgásban: eljön, és távozik a zálogtárgyaival. A későbbiekben főleg fekszik, ül, áll szótlánul, ahogy élete utolsó pillanataiban is „olyan mozdulatot tett, mintha felém akarna



O. Markin illusztrációja *A szelíd teremtettséghez*
(forrás: obtaz.com)

fordulni, de nem fordult meg, hanem a szentképet keblére szorítva levetette magát az ablakból!” – mint ezt megtudjuk Lukerja szavaiból.

E két ember történetének legfontosabb mozzanata az ajtók és a ház kapuja előtt játszódnak le. Ők, akik „teljes szerelemre” vágytak:

„Ó, én mindig büszke voltam, egész életemben így gondolkoztam: vagy mindent, vagy semmit! És éppen azért, mert nem elégedtem meg félboldogsággal, hanem az egészet akartam, éppen azért voltam kénytelen úgy viselkedni akkor” – a kapu előtt hoznak

egész életüket meghatározó döntéseket, mintha ez is azt akarná jelezni, hogy nekik nem adatik meg az átlépés a boldogság küszöbén, vagyis a „teljes boldogság” elérhetetlen:

„A leány természetesen mindjárt ott, a kapuban, igent mondott. De... de hozzá kell tennem, sokáig gondolkodott, mielőtt ott, a kapuban, kimondta az igent” – ám a történet végén a halálával mintegy nemleges választ ad a hősnek:

„Én csak arra emlékszem, hogy mikor beléptem a kapunkon, még meleg volt a teste... ő ott fekiúdt, mellén a szentképpel”

A főhős monológja ebben az olvasatban Orpheusz énekévé válik, aki vissza akarja hódítani Euridikét. Dosztojevszkij mítoszában azonban a visszatérés egyetlen pillanatra sem lehetséges:

„Minden meghalt és mindenütt csak halottak vannak. Mindenütt csak emberek vannak... körülöttük néma csend – ez hát a föld.”

Nina Király: Dostoevsky's *A Gentle Creature*

Theatre of Remembrance

F. M. Dostoevsky wrote *A Gentle Creature* in 1876. As the author emphasizes in her introduction, the piece is both fantastic and realistic, thanks in part to the first person narration of the story ending in the title character's suicide. Theatre historian and former colleague at the National Theatre in Budapest, Nina Király (1940–2018) highlights in her analysis that this epic narrative is well suited for dramatization and a new approach to the tragic relationship between husband and wife. In her opinion, this relationship cannot be simplified to the conflict between the husband as a “torturer” and the wife as a “victim”, and, as opposed to the one-sided interpretation by literary criticism and earlier stage interpretations, she calls the attention of directors and dramaturges undertaking to stage the work to the equality of the two parties and the active dramatic dialogue between them.



BERETTYÁN NÁNDOR

„A színész neveli magát a színpadon, ezt látva nevelődik a néző”

Feljegyzések Anatolij Vasziljev idei mesterkurzusáról

Anatolij Vasziljev, a kortárs orosz színház iskolateremtő személyisége a budapesti MTEM rendszeres vendége. 2014-ben egy róla szóló portréfilm és a magyarországi előadásairól készült összeállítás került bemutatásra. A neki szentelt szakmai napon akkor részt vett Törőcsik Mari is, aki a budapesti Művész Színház Vasziljev-rendezte produkciójában, *A nagybácsi álmában* nyújtott emlékezetes alakítását követően, 1994-ben meghívást kapott a Mester moszkvai színházi műhelyébe – a két művész együttműködésének ezt a termékeny időszakát idézte fel a találkozón Maar Gyula dokumentumfilmje. A 2015-ös MITEM-en a Vasziljev vezette színész-mesterkurzus résztvevői Csehov *Sirálya* nyomán a cselekvés és a kompozíció lehetőségeit járták körül. Idén „A színház élő és mozgásban lévő művészet” címmel a Színház- és Filmművészeti Egyetemen közös szervezésben került sor Vasziljev háromnapos mesterkurzusára, melynek résztvevői rendező-, dramaturg- és színész-szakos hallgatók voltak. Erről a kurzusról szól Berettyán Nándornak, a Nemzeti Színház fiatal színész-rendezőjének, a Karinthy Színház idén kinevezett igazgatójának személyes hangvételű beszámolója, mely érinti Vasziljevnek az Uránia Filmszínházban bemutatott filmalkotásait is.

Jelen írásom nem szakmai tanulmány, mégis egy élménybeszámolónál talán több. A Vasziljevvel való idei és korábbi találkozásaimnak egyfajta naplója és szerény kommentárja inkább.

Vasziljev már egy előző MITEM-en is tartott egy rövid, egynapos mesterkurzust, amelyről szintén készítettem jegyzeteket. Ekkor még egyetemista voltam. Most, a kurzus első beszélgetésén Vasziljev örömeinek adott hangot, hogy már valamelyest tapasztalt színészekkel találkozik, hiszen sokszor zavarban érzi ma-

gát a hallgatók között, mert nem tudja, mit mondjon nekik, nem tudja, hogy fognak-e érteni bármit is abból, amiről beszél. Előkerestem hát hallgató korombeli jegyzeteimet. Körülbelül két teleírt A4-es oldal az egész, amiből semmire nem emlékeztem. A mostani találkozások alkalmával lényegében mindazt érintettük, ami akkori jegyzeteimben szerepelt, viszont most revelatív élményként hatott rám az egész. Valószínűleg azért nem emlékeztem hát semmire a régi jegyzetemből, mert akkor még semmit nem értettem. Ez alkalommal, úgy érzem, sikerült kicsit közelebb kerülnöm Vasziljev gondolataihoz.

Első találkozás

A kurzus beindulását megelőző napon levetítettek egy dokumentumfilmet az Urániában Töröcsik Mari és Vasziljev moszkvai munkájáról, a Dosztojevszkij elbeszéléséből készülő ottani produkcióról, *A nagybácsi álmáról*. Vasziljev,



F. Dosztojevszkij: *A nagybácsi álma*, Művész Színház, 1994, r. A. Vasziljev (fotó: Korniss Péter, forrás: színház.net)



Maria Knebel (1898–1985)

mint elmondta, sajnálja, hogy ebben a filmben komor, örökké vívódó, szigorú emberként ábrázolják, pedig ő annál sokkal felszabadultabb, derűsebb valaki. (Kommen-tár: Azért most is keveset láttam mosolyogni.)

Vasziljev saját színházi pályáját egy olyan evolúcióként írta le előttünk, mely a pszichológiai színház-tól indult és a metafizikai színház-hoz jutott el. Tanára, mestere Maria Knebel, aki Nyemirovics-Dancsenko, Sztanyiszlavszkij, Mihail Cse-hov tanítványaként egyenes ágon

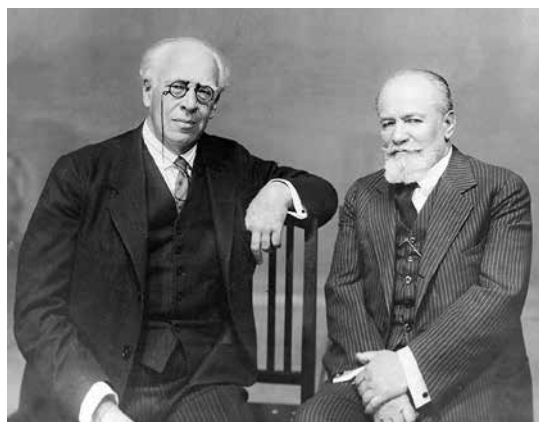
kötődik a legendás Moszkvai Művész Színházhoz. Sztanyiszlavszkijra a realista, pszichológiai színház megteremtőjeként tekintünk, azonban az ő munkássága ennél több, tágabb körű. Már ő is rájött arra, hogy habár a realista színjátszás alapvető és megkerülhetetlen (különösen a színészképzésben), vannak anyagok, melyek ledobják magukról a realista esztétikát (lásd az operát, és a nem bulvár értelem-ben vett zenés színházat általában). Ebből kifolyólag Sztanyiszlavszkij a '30-as években, félre-téve az elemző, pszichologizáló gyakorlatot, elke-zdett az etűd-módszerrel kísérletezni. Ebben az idő-szakában dolgozott vele Maria Knebel, aki aztán

ezt a módszert továbbfejlesztette, pontosította, következetesen kidolgozta.

Természetesen – ahogy egy festőnek meg kell tanulnia pontosan rajzolni, egy zenésznek meg tanulnia a klasszikus összhangzattant – a színészeknek és a rendezőknek el kell sajátítaniuk színházművészeti kultúránk alapjait. Ez pedig a realista színháztársulás, amelyre Vasziljev a *sztituatív színház* terminust használja.

(E különbségtétel bizonyos szempontból mellékesnek tűnhet, azt hiszem azonban, hogy nagyon is lényeges. A *realista színház* fogalma a végeredményre utal. Magának az elkészült előadásnak a megalkotott esztétikájára. Ha kimondjuk, hogy realista színházat akarunk csinálni, akkor a végeredmény felől közelítünk, tehát egy világos cél felé tartunk. Ezzel szemben a *pszichológiai színház* kifejezés alapvetően másra utal, hiszen ez esetben egy módszer alapján nevezük meg a stílust, ti. az adott anyaghoz való odafordulásunk, munkafolyamatunk, megértési kulcsunk alapján, ami a pszichológia, és annak nagyon sokrétű, elemző gyakorlata. Megállapítható tehát, hogy a realista színház egy jól sikerült produkció esetében okvetlenül pszichológiai, de a pszichológia módszer még nem feltétlenül eredményez esztétikai értelemben vett realizmust, noha általában ez a jellemző. A *sztituatív színház* mindezekhez képest ismét mást jelent. A szituációra, a színpadi helyzetre való hivatkozás azt jelenti, hogy az adott anyag, az előadás lelke, lényege a szituáció. Ebben az esetben minden a szituációból indul ki, minden abból következik. Összességében az állapítható tehát meg, hogy egyre nagyobb halmazokról beszélünk. Minden realista színház pszichológiai, de nem minden pszichológiai színház realista, azonban minden pszichológiai színház szituatív, de nem minden szituatív színház pszichológiai. Annak ellenére, hogy az esetek döntő részében ezt a három fogalmat egymás mellé lehet rendelni, fontosnak tartom kiemelni, hogy nem okvetlenül szinonimákról van szó.)

Mindenesetre, visszatérve Vasziljev terminológiájához, a *sztituatív színház*at meg kell tanulni. A színésznek tudnia kell belehelyezkednie a szituációba, amihez elengedhetetlen az átélés képességének elsajátítása. Vasziljev megállapítása szerint azonban ez a fajta színházcsinálás nem mindig működik, pontosabban nem min-



K. Sztanyiszlavszkij és V. Nyemirovics-Dancsenko 1925-ben
(forrás: artivistus.ru)



Sztanyiszlavszkij az Opera és Színházi Stúdió egyik demonstrációján, tanítványai körében, 1938-ban (elektroteatra.ru)



A *Sirály* három színésze, középen, Trepljov szerepében: V. Mejerhold, 1898 (forrás: meisterdrucke.uk)

dig lehetséges ezzel a módszerrel felfejteni az adott anyagot, darabot vagy darabrészt. Erre példa Csehov *Sirály*ának negyedik felvonásában Trepljov és Nyina jelenete. Míg a szituatív színházban a „perszonázs” (Vasziljev terminológiája, magyarul talán érthetőbb a „figura” kifejezés), belekerül a szituációba, addig vannak esetek, amikor a perszonázsokat a szituáción kívül kell helyezni. Ilyenkor maga a szituáció is önálló perszonázssá válik, és egyfajta közvetítőként szolgál a darab perszonázsai között. Trepljov és

Nyina tehát nem helyezkedik bele a szituációba, hanem azt különálló perszonázs-ként kezelik, kívülről alakítva ki viszonyukat ehhez a perszonázssá vált helyzethez. Ahhoz, hogy a szituáció ily módon perszonázssá válhasson, fel kell tölteni tényekkel, akárcsak a darab figuráit (értelmezésem szerint Vasziljev itt valami nagyon hasonlóról beszél, mint amikor Sztanyiszlavszkij az adott körülmények fontosságát hangsúlyozza). Ezek lehetnek az anyagi, de szellemi világ tényei is, melyek természetesen más-más nagyságrendben befolyásolják, alakítják a szituáció-perszonázt.

Hasonló elgondolás alapján a színészeket is két csoportra lehet osztani. Az egyik csoport a perszonázs-színészeké. Erre példa a 19. századi realista színháztársaság: a fentiekhez hasonlóan ez esetben a színész megpróbálja kielemezni, kibontani a perszonázt, megpróbálja minél telítettebbé tenni a szerepet, behelyezkedve a szituációkba. A másik csoport a protagonista színészeké. Ekkor a színész elhagyja a perszonázt, és nem szerep-alakítóként, hanem gondolatok, érzések közvetítőjeként tűnik fel, kívül a helyzeten, kívül a figurán. Erre az antik darabokat hozta Vasziljev példának. Ez a fajta jelenlét azért okoz nehézséget a színésznek, mert annak okán, hogy elhagyjuk a figurát és a helyzetet, kikopik a szűzsé is, így a színész bizonytalan lesz, hogy mihez kösse a gesztusait, miből szülje meg a szövegeit stb. Hosszú folyamat, míg a színész megtalálja ennek a fajta létezésnek az igazságait, ezért is dolgozott Vasziljev akár évekig egy-egy előadásán. (Azt hiszem, érdemes azért hozzátenni, hogy ez a kétfajta szemlélet egyáltalán nem zárja ki egymást; egyfelől darabja válogatja, hogy melyikkel érdemes közliteni az anyaghoz, másfelől még a darabon belül is változhat, lásd magának Vasziljevnek a példáját a *Sirály*ból.)

Más aspektusból vizsgálva a színész munkáját, a színész három szinten képes hatni: fizikai, verbális, pszichológia szinten. Ezek mindegyike kikerülhetetlenül működik, egyik közlési szintet sem lehet kikapcsolni, de valamelyik minden esetben dominál. Ezeken túl azonban állandó törekvés kell legyen a játékos színház ideáljának az elérése. A színész úgy merüljön el a játékban, ahogy egy

gyerek játszik, olyan megismételhetetlen, egyszeri, önátadó módon. Felvetődött az a dilemma, hogy a színész alkotóművész-e. Vasziljev szerint ez döntés kérdése. Ha a színész úgy dönt, hogy végrehajtként működik, akkor nem lesz alkotó, ha azonban a fáradságosabb, nehezebb utat választja, önálló, autonóm művészként lép fel, akkor természetesen és kétségbe vonhatatlanul alkotóvá válik.

Visszatérve a rendező munkájához, Vasziljev szerint neki kétirányú feladata van. Egyszerre kell lennie pedagógusnak, méltányosan, támogatóan kell vezetnie a színészeket, szabadságot kell biztosítani az alkotómunkához, és ugyanakkor formába kell öntenie az előadást, egységes, koherens stílust kell adjon, fel kell építenie a mise-en-scène-át, egyszóval korlátok közé kell szorítani a játékot. Ezért van az, hogy sokszor a színészek nem jó rendezők, mert a színésznek a belső képet kell látnia, a rendezőnek pedig a külső képet. Sok színész pedig, ha rendezői helyzetbe kerül, vagy nem képes a külső képet meglátni, felépíteni, vagy túlkompenzál és túl szigorú kereteket szab.

Fölmerült még a színház társadalmi felelősségének a kérdése is. Vasziljev erre szokatlan választ adott. Véleménye szerint nem a színház van a nézőért, hanem a néző a színházért, nem a színház felelős a társadalomért, hanem a társadalom a színházért.

Második találkozás

A festészet tárgya a szín és a forma. A zenéé a hang. A drámai színházé a cselekvés. Ennek a cselekvésnek két szintje van. Első szint, amikor a cselekvés, a központ, a szituáció bennünk (értsd: a színészben) van, ilyenkor a tények a múltban léteznek, a múltból következnek. Például egy szakítás utáni pár viszonyának tényei a múltban lelhetőek fel, így a múlt szervezi a cselekvést. A második szint, amikor a központot kívülre helyezzük, amikor a szituáció „körülvesz minket, mint egy tojáshéj” (Vasziljev szavai), és a tények a jövőben lelhetőek fel. Ez történik a metafizikai színház esetében, melynek folyamatosan kapcsolatban kell lennie a jövővel, hiszen az szervezi a cselekvést. Példa: a szerelmed távol van, és éppen utazol hozzá. Ebben az esetben a vágy tárgya a jövőben van. Újabb példa a *Bűn és bűnhődés*: Raszkolnyikov megváltásra vár, és ez a megváltás a jövőben van. A kérdés, hogy érdemes-e ezért most itt ölni. A cselekvés forrása nem a múlt, hanem a jövő.

A metafizikai színház léte azért fontos, azért szükséges rá törekedni, mert a színház eredetét tekintve mindig is metafizikai alapozottságú volt. Misztériumjellegét megtagadni olyan, mintha egy gyerek a szüleit tagadná meg. Fejlődése során a színházművészet sokféle irányban ágazott el, igen széles formai, műfaji skálát mondhat a magáénak, de még a vásári komédia is a színház szakrális múltjából ered. Shakespeare-nél látszik ez tisztán, ahol szakrális jelenetek váltakoznak a vásári komédiára jellemző jelenetekkel.

A színháznak tartalmilag, szemléletileg, vertikálisan vizsgálva három szintje állapítható meg: első szint az etikai, morális szint – a színház ezen a szinten

szociális, társadalmi kérdésekkel foglalkozik; a második az erkölcsi szint, a harmadik pedig a szellemi szint, ami olykor behelyettesíthető az esztétikai szinttel. A felsőbb szinteknek mindig tükröződniük kell az alsóbb szinteken is, különben az előadásnak nem lesz levegője. Kell legyen egy ablak, egy perspektíva, amin a néző ki tud tekinteni, ami kinyitja a darabot.

Visszatértünk a színészi munkára. A színész feladata végigjárni az utat (a darabot, a szerepet) a közönség jelenlétében, de nem a közönségért. A színész neveli magát a színpadon, ezt látva nevelődik a néző. A színház paradoxona, hogy ha a színész túl sokat akar mutatni, ledobja magáról a nézőt. A néző mindig többet lát, mint amit a színész csinál és mutat. De magára az előadásra is érvényes ez a paradoxon: minél érthetőbb, egyértelműbb akar lenni a darab, annál kevesebbet ért meg a néző.



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és Bűnhődés*, Prijut Komedianta Színház, 2021, r: K. Bogomolov
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

Teret kell engedni a néző asszociációjának, képzeletének, gondolattársításainak, érzelmi reakcióinak. Keveset kell mutatni, de azt pontosan.

A MITEM fesztiválon látható *Bűn és bűnhődés* kapcsán felmerült a Dosztojevszkij és Csehov közötti különbség. Vasziljev szerint Csehov szereplői alapvetően benne vannak a szituációban, onnan értelmezik a sorsukat, vágyaikat, életüket, múltjukat – elmélkedésüket a helyzet szüli. Azt is jelenti ez, hogy a csehovi figura mindig ember marad. Dosztojevszkij figurái azonban egy eszme

fanatikus követői. Az eszme túlnő az emberen, ezért nem a személyes motiváció számít, a cselekvést maga az eszme indítja el és határozza meg.

Ezután Vasziljev ejtett néhány határozott, kemény szót napjaink színházáról. Véleménye szerint a kortárs színházat nem érdekli a tudás, és ezzel együtt a tradíció sem. A színházat ma csak a rendező érdekli, a rendezőt meg csak saját maga. A színház ma gondolatatlansága, szűklátókörűsége folytán sajnos csak a jelenben működő, csak a jelenben érvényes intézmény. A kortárs színházban nincs perspektíva.

Harmadik találkozás

(Ahogy talán már eddig is érzékelhető volt, Vasziljev újra és újra nekifutott a nagyjából hasonló gondolatoknak. Remélem, hogy mégsem tűnik leírásom alapján önismétlőnek, mert élőben úgy érezte az ember, hogy ugyanannak a gondolkörnek más-más aspektusát elemzi, egyre mélyebb rétegeit bontja ki. A harmadik találkozás alkalmával is így történt.)

A szituatív, drámai színházban (pl.: Csehov) a pszichikum a színpadi szituációból táplálkozik, a szavak kísérői a cselekvéseknek. A történet egyenes irányban halad a kezdőponttól a végpontig. Tehát: a központ a szituáció, a szituációt a múlt határozza meg, így a cselekvést is.

A metafizikai színházban az elemzést a végponttal kell kezdeni, és minden pillanatban tudni kell, hogy merre tartunk. A történet nem egyszerűen a kezdőponttól a végpontig tart, hanem a véggel kezdődik, ezért határozza meg a szituációkat, figurákat (akik eszmék megtestesítői) és a cselekvéseket a jövő. Csomópontokról csomópontokra haladunk: a csomópont két kompozíciós elem találkozási pontja, amelyben mindig tükröződnie kell a végnek. A metafizikai színház akkor tud kinyni, akkor válik telítetté, ha megszabadítjuk a szavakat addigi értelmüktől, jelentésüktől, hogy új tartalommal töltődjenek, új szimbólumok hordozóivá váljanak. Mindezekre példa ismét a *Sirály*. (Érdekes, hogy annak ellenére, hogy Vasziljev különválasztja a szituatív és a metafizikai színházat, mégis Csehovot mindkettőre példának hozza. Ezért is gondolom azt, hogy amiről beszél, valójában nem művészettörténeti vagy elméleti filozofálás, hanem tudományos kategorizálás, hanem sokkal inkább egy koherens szemlélet megnyilvánulása. Ahogy a metafizika a fizika felett áll, de nem ellentéte annak, sokkal inkább arra épül, úgy a metafizikai színház is a szituatív színházra épül; annak *itt és most*ját nem akarja elvetni, hiszen ez a színház lelke, de ki akarja azt tágítani a *mindehol és mindig*-re.) Vasziljev értelmezésében Trepljov a szerelem, míg Nyina a hit eszméinek megtestesítői. Minden pillanatuk ezen eszmék harcából fakad, így a végső kérdés, amit a darab feltesz, az lesz, hogy melyik teremt művészetet: a szerelem vagy a hit? A színésznek sem az a feladata, hogy csak az előadás adott részletén (jelenetén, epizódján) dolgozzon, hanem mindig az egész szereppel kell foglalkoznia.

A metafizikai színház természetesen sokszor fordul szakrális szövegekhez, azonban fontos, hogy ezeket a szövegeket nem szabad hétköznapi módon intónálni, éppen azért, hogy a szavak megszabadulhassanak megszokott értelmüktől, ahogy ezt Vasziljev már korábban is említette. Ez nem öncélú formalizmus, hanem arra való törekvés, hogy azoknak az eszméknek, melyeket a figurák a szavaik által képviselnek, melyeknek a szavak által érvényt próbálnak szerezni, élő, estéről estére igazolódó érvényessége legyen.

Ezekhez képest talán meglepőnek tűnik, hogy Vasziljev azt mondja, minden előadásban lennie kellene intermezzóknak, amikor a színész kifordulhat a



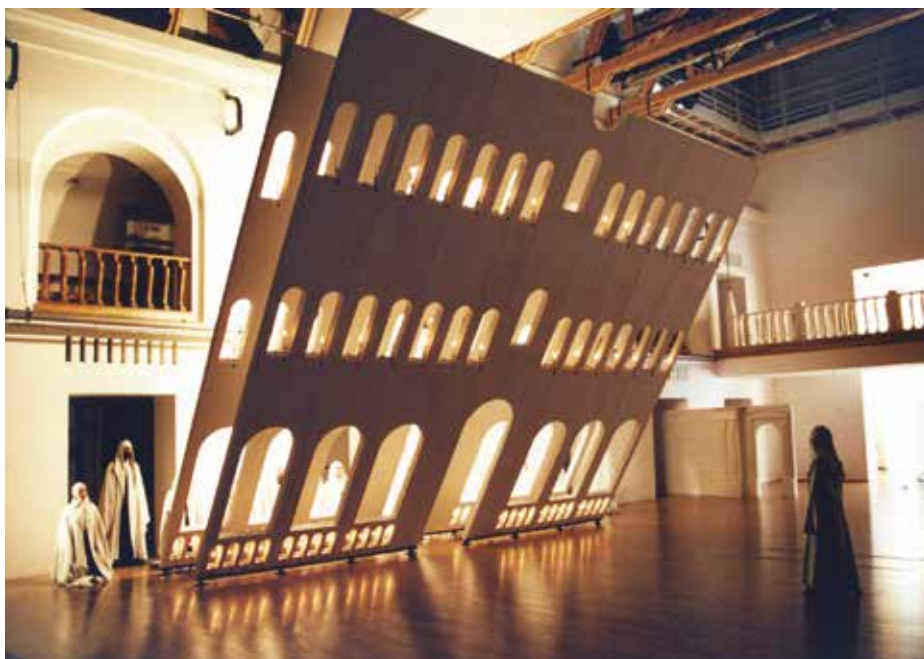
A. Vasziljev a mesterkurzuson,
a Nemzeti Színház próbatermében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



A. Vasziljev, Kozma András és a közönség a MITEM-Filmklub 2021 szeptember 28-i vetítésén
(fotó: Schumy Csaba, forrás: nemzetiszhaz.hu)



A mesterkurzus résztvevői és a Mester a Nemzeti Színház próbatermében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



Jeremiás siralmai, Drámai Művészetek Iskolája Színház,
az 1996-ban bemutatott előadás felvétele 2003-ból, r: A. Vasziljev (forrás: theatretimes.ru)



Don Juan, avagy a kővendég, Drámai Művészetek Iskolája Színház,
az 1998-ban bemutatott előadás felvétele 2006-ból (forrás: nt.zp.ua)

nézőkhöz, hogy aztán ismét elforduljon tőlük. (Ezt is párhuzamba lehet állítani Vasziljev Shakespeare-elemzésével, miszerint az ő darabjaiban a szakrális jeleneteket rendre vásári komédiába illő jelenetek szakítják meg.)

Naplójegyzetemet Vasziljev egyik legkritikusabb, legtitokzatosabb és, habár azóta is próbálom felfejteni, hogy pontosan mit is ért alatta, talán legigazabbnak érzett megjegyzésével zárom: a mai színházzal az a baj, hogy a színház ma melléknév, és nem főnév.

Egy filmvetítés margójára

Már nem a Nemzeti Színházban, a kurzus keretében, hanem az Urániában került sor Vasziljev itt tartózkodásának utolsó nyilvános eseményére. Egy filmet láthattunk, mely a rendező különböző korszakokban alkotott előadásainak részleteit idézte fel.

Azt hiszem, akkor is nagyon érdekes lett volna, ha nincs előtte ez a kurzus, nem történnek meg ezek a beszélgetések Vasziljevvel. De ezeknek a találkozásoknak a fényében különösen tanulságos volt látni, hogy azok a gondolatok, melyeket tőle hallottunk, hogyan tükröződnek a gyakorlatban. Őszinte lesznek: lenyűgöztek a felvételek egyediségükkel, mélységükkel, formai sokszínűségükkel, és még sokáig tudnám sorolni, mennyi minden miatt. Mégis, miután láttam az elméletet a valóságban megtestesülni, azon mosolyogtam magamban, hogy azért Vasziljev – ahogy az igazi nagy mesterek – az igazi, végső titkot nem árulta el. De valószínűleg azt soha nem is szabad elárulni.

Nándor Berettyán: “The Actor Educates Himself on Stage, Thus the Spectator Is Educated”

Notes on Anatoly Vasiliev’s Masterclass This Year

An innovatory personality of contemporary Russian theatre, Anatoly Vasiliev is a regular guest at MITEMs in Budapest. A film portrait as well as a compilation of his productions in Hungary were presented back in 2014. Actress Mari Töröcsik, who was invited to Vasiliev’s theatrical workshop in Moscow after her memorable acting in *Uncle’s Dream* at Művész Színház (Artist’s Theatre), Budapest, in 1994, also took part in the professional day dedicated to the Master. There, the fruitful period of cooperation between the two artists was recalled by Gyula Maar’s documentary film. At MITEM 2015, participants in the Vasiliev-led acting masterclass explored the possibilities of action and composition in the wake of *The Seagull* by Chekhov. This year’s MITEM hosted Vasiliev’s three-day masterclass titled “Theatre is a Living and Moving Art”, co-organized with the University of Theatre and Film Art, and with the participation of undergraduates majoring in stage direction, dramaturgy as well as acting. The personal report by a young actor and director at the National Theatre in Budapest, Nándor Berettyán, who is also the newly-appointed leader of Karinthy Színház (Karinthy Theatre), informs of the masterclass besides Vasiliev’s films screened at the Uránia Filmszínház (Uránia Movie Theatre).



GULYÁS ZSÓFIA

A Teatro Potlach színésztréningje

1. rész

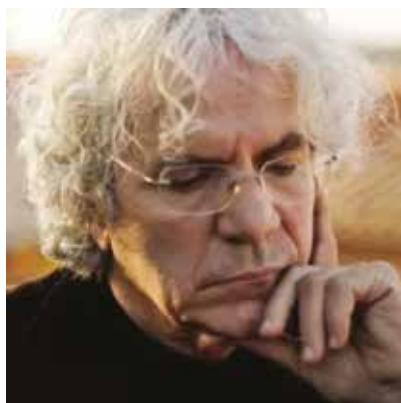
Az olaszországi Teatro Potlach egy 1976-ban alapított „Színházi kutató- és kísérleti műhely” Fara Sabinában, a kis középkori településen, mely Rómától 50 km-re fekszik. Gulyás Zsófia 2004 óta a színházi műhely állandó tagja. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem esztétika szakán 2018-ban írta meg szakdolgozatát, melynek címe *A Színházi Antropológia olaszországi műhelye – A Teatro Potlach működése, különös tekintettel a tréning gyakorlatára.*

A dolgozat első fejezete a színházi antropológia tudományát és annak alapelveit tárgyalja. A második fejezet a Teatro Potlach történetét, alapításának színház-történeti kontextusát, a színházi műhelymunka irányelveit, a színház mindennapi életét és tevékenységi köreit mutatja be. A harmadik fejezet a színésztréning gyakorlatának részletes leírása. Az utolsó fejezetben a szerző az előadások létrehozásának munkamódszereit tekinti át, ismerteti a különböző előadás-típusokat, majd néhány kiválasztott előadás és projekt leírását adja.

A *színész munkája – színésztréning* című harmadik fejezet három alfejezetre oszlik. Az első Pino Di Buduo, a Teatro Potlach rendezőjének gondolatait tárja elénk annak működéséről, melynek alappillére a színésztréning gyakorlata. Majd rövid összefoglalást olvashatunk arról, hogy mi is a „tréning” a színházi antropológia szemszögéből vizsgálva. Ezek után következik *A Teatro Potlach színésztréningje* című alfejezet, melynek első része az alábbiakban olvasható.

„A tréning az előadás titka. A színész titka, a színész erejének a titka” – vallja Pino Di Buduo, a Teatro Potlach rendezője.¹ Szerinte a tréning célja olyan

¹ Idézet a Pino Di Buduo-val általam készített interjúból 2018 márciusában. (Pino Di Buduo, aki 1976-ban alapította meg a Teatro Potlachot Daniela Regnoli színésznővel együtt, a mai napig a társulat igazgatója és rendezője.)



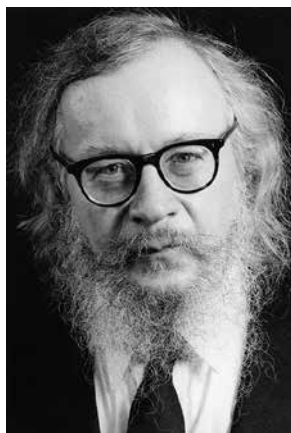
Pino Di Buduo portréja
a színház honlapján

technikáknak a megtanulása és elsajátítása, melyeket a színészek memorizálnak, majd egy bizonyos pont után nem gondolnak rá. Elsajátítják az alapelveket, ami lehetővé teszi, hogy akkor is precízek legyenek, amikor improvizálnak, és akkor is, mikor nem gondolnak rá. Minden akció csak akkor jut el a nézőkig, ha nagyon pontos, és kellő ereje van. Ehhez nagymértékű precizitásra és egy szintaxisra, grammatikára van szükség. Minden akciónak kell hogy legyen egy eleje, egy kifejtése – mely tartalmaz egy nehézséget – és egy befejezése. És minden akció vége a kö-

vetkező akció eleje. Ahhoz, hogy ez különböző intenzitással megvalósulhasson, komoly és hosszú testgyakorlás szükséges. Ez maga a tréning. A Teatro Potlachban a színészek a tréning során megtanulják, hogyan legyen jelen a test a térben, hogyan mozogjon benne, s hogyan kösse le és tartsa meg az előadás végéig a néző figyelmét. Ez az, amit a tréning során megtanul a különböző technikákon keresztül, melyeket testébe épít, hogy aztán idővel organikussá váljanak. Más részről valójában inkább olyan ez, mintha újra felfedezné testét, mintha „leporolná”, hiszen kisgyerekkorában ennek az organikusságnak a birtokában volt. A színésznek hosszú idő alatt, mesterséges úton kell visszatérnie a spontaneitás-hoz, a természetességhez és az őszinteséghez. Pino Di Buduo szerint az elején éppen az volt a probléma, hogy a színészek azt hitték, hogy ami ennyire mesterséges és ennyire tudatos, nemhogy simává teszi az utat, hanem megakadályozza a spontaneitást, az improvizációt. A Teatro Potlach rendezője szerint ennek az el-



K. Sztanyiszlavszkij
(1863–1938)



J. Grotowski
(1933–1999)



E. Barba
(1936)

lenkezője igaz. Hosszú idő kell hozzá, de ha valaki egész életében ezt a munkát szeretné végezni, akkor lesz rá ideje. A színésznek gyakorolnia kell mindennap, és olyan helyzetbe kell hoznia magát, hogy minden alkalommal felfedezzen valami újat. Mozgásról mozgásra, cselekvésről cselekvésre, szóról szóra. És így lassanként létre lehet hoznia egy saját nyelvet. Ehhez időre, gyakorlásra és tudatosságra van szükség. „Azokból a formákból, amiket tanultunk, felhasználtuk a tréningünkhöz azt, amit érdekesnek tartottunk, amire szükségünk volt. A kabuki színháztól a nő színházig, a balettől a *commedia dell’arte*ig, és így tovább. Természetesen Sztanyiszlavszkij, Grotowski és Barba azok, akik egy újfajta gondolkozásra ösztönözték a színház világát, viszont mindenki saját maga fejleszti ki a színésztréningjét. A tréning egy folyamatos fejlődés, egy folyamatos kutatás. Lehet, hogy Barbából vagy Grotowskiból indulsz ki, de aztán, ha dolgozol rajta a próbateremben napokig meg évekig, a tiéd, a sajátod lesz. Azé a föld, aki megműveli. Mindezek mögött tehát, ha belegondolsz, hatalmas munka áll, és a test architektúrájának nagyfokú ismerete. Úgy is lehetne mondani, hogy a tréning a test architektúrájának megalkotása.”²

A következőkben a Teatro Potlach színészténingjét a különböző gyakorlattípusok részletes leírása során mutatom be a teljesség igénye nélkül, megjelölve és kiemelve, hogy a különböző típusú gyakorlatoknak mi a céljuk, milyen képesség kifejlesztéséhez, illetve melyik alapelv elsajátításához járulnak hozzá és milyen előzményei illetve megfelelői vannak a színházi antropológia kontextusában. Az egyes gyakorlattípusokat néhány konkrét leírással illusztrálom, melyek természetesen csak kiragadott példák a számtalan lehetőség közül. A gyakorlatokat részben saját magam tapasztalata alapján szedtem rendszerbe – mivel a Teatro Potlach színészténingjének különböző tanulási fázisain én is keresztülmentem, és a mai napig művelem –, részben a majdnem tizenöt éves társulati tagságom alatt látott számtalan munkabemutató és a rendezővel, illetve az idősebb színészekkel folytatott beszélgetések nyomán s nem utolsósorban a Teatro Potlach archívumának és videótárának tanulmányozása alapján.

Fontosnak tartom kiemelni, hogy a tréning egy személyre szabott tanulási folyamat, és így színészenként változik. Ez a rendszer, melyet az alábbiakban leírok, saját személyes tapasztalatomat tükrözi.

A Teatro Potlach fizikai és vokális tréningjének első fázisában a színésznevendő a közös és irányított tréning során olyan alapgyakorlatokat sajátít el, melyek az alapelvekkel ismertetik meg, hozzásegítik saját testének és hangjának a megismeréséhez, kifejlesztik térben való tudatos és dinamikus mozgását. Az első időszakban nagy hangsúlyt kapnak azok a gyakorlatok, illetve feladatok, melyek a színész teljes energiájának a mozgósítását követelik, és arra ösztökélik, hogy teherbíró képességének határait napról napra tágítsa.

² Uo.



Pino Di Buduo tréninget vezet Lvivben,
2021 októberében (forrás: facebook.com)

A tréninget a Teatro Potlach idősebb, illetve tapasztaltabb színészei tartják a növendékek számára. Bizonyos fázisaiban Pino Di Buduo rendező is bekapcsolódik a képzésbe, de ez inkább a későbbi fázisokra jellemző. Bár az első időszakokban is gyakran előfordul, hogy a színész-pedagógus megkéri a rendezőt, hogy vegyen részt az általa tartott tréningen, vagy egy kisebb munkabemutatót tart a folyamat adott fázisáról, és ezeken az alkalmon Pino Di Buduo gyakran közbelép, dolgozik a növendékekkel.

De az is előfordul, hogy a bemutató után a színész-pedagógussal beszél, neki ad instrukciókat, tanácsokat.

A reggeli tréningek az első időszakban rendszerint futással kezdődnek. Ennek – a bemelegítésen, az egész test mozgósításán kívül – az állóképesség növelésében is jelentős szerepe van. Segít annak megtanulásában, hogy gyakran az agyunk az, ami „eldönti”, illetve „azt hiszi”, hogy fáradtak vagyunk, miközben a testünk tovább is bírná a fárasztó futást vagy akármilyen fárasztó gyakorlatot. A közös futáskor fontos, hogy a csapat együtt fusson, és aki vezeti, figyeljen oda, hogy senki se maradjon le, hogy együtt maradjon a csapat. Ha esetleg előfordul, hogy valaki lemarad, akkor úgy vezesse a csapatot, hogy bevárja, „felszedje” azt, aki leszakadt a csapattól.

A próbateremben a tréning zárt ajtók mögött folyik. Fontos a pontosság, ha valaki késik, nem jöhet be, és tréning közben nem szokás kimenni a teremből. A terembe lépés előtt a cipőket az ajtó előtt szokás hagyni, és csak jegyzetfüzetet, illetve a tréninghez használatos kellékeket lehet bevinni a terembe. Fontos a megfelelő öltözet viselése, melyben a mozgások akadály nélkül elvégezhetők, és nincs szükség folyamatos igazításra. (A tréninghez használt öltözetet nem szokás a hétköznapi életben is használni.) Általánosságban elmondható, hogy a próbateremben nem szokás „hétköznapiasan” viselkedni. A pedagógus gyakran kéri a tanulóktól, hogy halkan járjanak, ne beszéljenek hangosan és ne beszélgessenek maguk között. A beszéddel kapcsolatban elmondható, hogy a színész-tanulók a csendben történő megfigyelés módszerét sajátítják el, és hogy a színész-tanárok is a bemutatás által történő oktatást állítják előtérbe, így tehát a beszéd és a szóbeli magyarázat minimális mértékben van csak jelen. A próbateremben folyó munkára a csend, a koncentráció és az összes külső zavaró tényező kizárása a jellemző. (A csend a figyelemre és az oktatási módszerre értendő, természetesen a tré-

ningek során gyakori a zene, a hangszerek, illetve a vokális tréningek során a saját hangunk használata.)

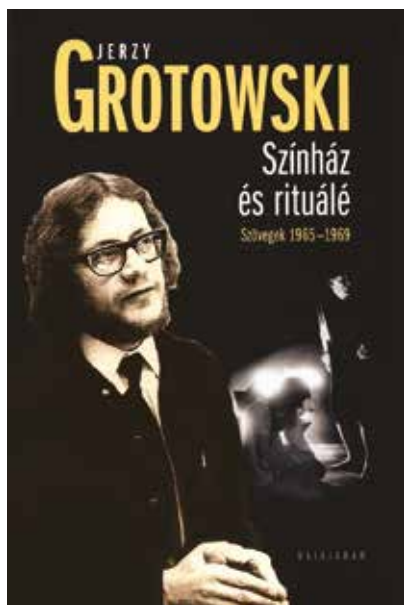
A térben való mozgásra vonatkozó gyakorlatok: különböző járástípusok; járás a talp különböző részeinek a talajjal való érintkezésével (lábujjhegyen, sarkon járás stb.); a térben való dinamikus járás és mozgás különböző ritmusban és tempóban (a járás lehet előre és hátra irányuló is, amikor úgy kell menni, mintha a „hátaival látna” az ember); a többiek érzékelése a térben, a teljes tér – ebben az esetben az egész próbaterem – érzékelése 360°-ban; a társak között a térben való arányos eloszlás érzékelése; a tekintet kitágítása stb. A csoport térben való közös mozgását irányító gyakorlatok megtanítják a színészt, hogy érzékelje a teret és a térben a többieket, és megtanít arra is, hogy ne csak saját magára figyeljen, testével érzékelje társait és tanárát, mintha mindenkit egy „közös gerincoszlop” kapcsolna össze.

Akrobatika: Az akrobatikus gyakorlatok lényege az extrém pontossággal történő végrehajtás, a megfelelő impulzus megtalálása és a gerincoszlop mozgósítása. Ez elvezet a könnyű és a nehéz, a fent és a lent ellentétének a megtanulásához. Minden gyakorlatnak jól meghatározható az eleje és a vége, és emellett a középső részt is a legtöbb esetben több fázisra lehet bontani. Fontos tehát, hogy a tanuló jól megfigyelje és megfelelően utánozza a gyakorlatot ezeknek a fázisoknak a pontos végrehajtásával. Az akrobatikus jellegű gyakorlatok (különböző bukfencek, különféle ugrások, cigánykerék, kézenállás, fejenállás stb.) tanulmányozása hozzásegít, hogy megértsük, akár egy centiméter is számíthat: ha egy centiméterrel előbből vagy hátrébből, vagy valamelyik oldalról indítom a gyakorlatot, illetve az impulzust, az jelentősen befolyásolhatja, sőt teljesen meg is változtathatja a gyakorlat kimenetelét. Ezeknek a gyakorlatoknak a tanulása nem arra irányul, hogy tökéletesen végrehajtsuk őket, és nyilvánvalóan nem az a céljuk, hogy valakiből akrobata legyen. Lényegük, hogy megtanítsák mozgósítani a gerincoszlopot – hogy ne izomerőből végezzék a gyakorlatot –, és megtanítsanak az ellen-impulzusra, a helyes impulzus megtalálására, mely által a test repül, könnyűvé válik.³ Ezen kívül e gyakorlattípusok hozzásegítenek annak megértéséhez is, hogy rendszeres és mindennapos gyakorlással az először megvalósíthatatlannak tűnő feladatok is elsajátíthatók idővel.

Az akrobatikus jellegű gyakorlatok részét képezték Grotowski és az Odin Teatret tréningjének is. Grotowskinál a „fizikai gyakorlatok” elsajátításával a színészek egyfajta „organikus akrobatikára” tettek szert:

„...fokozatosan szert tettünk arra, amit »organikus akrobatikának« nevezhetnénk, s amit a test- emlékezet bizonyos régiói, a test-élet bizonyos megérzései

³ Pino Di Buduo gyakran hozza fel példának Italo Calvinót, aki azt írja az *Amerikai leckék* című könyvében, hogy a könnyedség a nehézség elvonása. Az ellentétes dolgok együtt, egymáshoz képest léteznek. Az akrobatikus gyakorlatok erre is megtanítanak.



A 2009-ben magyarul kiadott Grotowski-kötet borítója

sára, vagyis arra, hogy „nemcsak veszélyes ugrások megtanulásáról van itt szó, hanem egy sokkal veszélyesebb ellenséggel való szembetalálkozásról is. Egy akrobatikus mutatvány erőpróbát is jelent a művész számára. Elsőként a gyakorlás abban segíti, hogy legyőzze félelmét és ellenállását, hogy túllépjen saját korláta-



E. Barba Juan Monsalve-val az 1980-as ISTA idején, Bonnban

vezéreltek. Ez mindenkiben a *maga módján* születik meg, ám a többiek is a *maguk módján* értelmezik. Akár a gyerekek, akik szeretnének rátalálni a szabadságra, arra a boldogságra, hogy megszabadultak a tér és a gravitáció korlátaitól. (...) Nem akartuk azonban eljátszani, hogy gyerekek vagyunk, minthogy nem voltunk azok. De nem lehetetlen, hogy az ember hasonló, sőt azonos forrásokra leljen, mint gyerekkorában, anélkül, hogy a bennünk szunnyadó gyermekhez kellene viszszakoznunk”.⁴

Nicola Savarese Barba és Grotowski színházáról szólva – miután számba veszi az akrobatikus testgyakorlás főbb forrásait (az ázsiai, kínai, indiai színházak gyakorlatait) – felhívja a figyelmet az akrobatikus gyakorlatok egyik létfontosságú aspektusára; később pedig a látszólag kontrollálatlan energiái feletti ellenőrzés eszközévé válik. Segítségével megtalálja az ahhoz szükséges ellen-impulzusokat, hogy például sérülés nélkül tudjon elesni, vagy hogy a gravitáció törvényével dacolva tudjon siklani a levegőben. A gyakorlato-
kon túl ezen győzelmek biztonságérzetet adnak az előadónak: »ha meg nem is teszem, képes vagyok rá«. A színpadon pedig ennek a tudásnak a birtokában a test elszánt testté válik.”⁵

Végül Eugenio Barbát idézem az akrobatikus gyakorlatok kapcsán, először a

⁴ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*. Ford: Pályi András, Kalligram, Budapest-Pozsony, 1999, 97.

⁵ Nicola Savarese: *Tréning és kiindulási pont*. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Ford: Regős János és Rideg Zsófia, Károli Könyvműhely és L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 302.

Grotowski színházáról írott könyvéből, majd pedig az Odin Teatret tréningjéről írott tanulmányából:

„Gimnasztika és akrobatika

Ezeknek a gyakorlatoknak az legyen a céljuk, hogy felszabadítsák a színészt a gravitációs törvények alól és megszabadítsák a saját teste anyagisága következtében fennálló ellenállástól. A nézőnek legyen az a benyomása, hogy a színész, ha akar, még repülni is tud, vagy úgy csavarja a testét, mintha nem is lenne csontja. Hajlékonyság, könnyedség, rugalmasság, ugrás- és eséskészség, egyensúlyozás szokatlan pozitúrákban (fejenállás, kézenjárás stb.). [...] Az akrobatikus és gimnasztikus gyakorlatok leghathatósabb módszere a klasszikus kínai színházé (elsősorban a pekingi operáé). Sajnos eddig, tudomásunk szerint, ezek a gyakorlatok nem jelentek meg kézikönyvekben.”⁶

Barbának ez a leírása tehát a Grotowskinál Opolében töltött három év tapasztalatain alapul, és a Grotowski által használt gyakorlatokra vonatkozik. A következő idézet viszont már az Odin Teatret tréningjében használt akrobatikus gyakorlatokra érvényes:

„Ezeknek a gyakorlatoknak nagy a pszichológiai értékük. Nagyon nehéznek tűnnek, és aki először találja magát szembe velük, egyenesen lehetetlennek látszanak. De már az első nap után, egy társ türelmes vezetése mellett, egy vagy két gyakorlat többé kevésbé jól kivitelezhető. Egy hónapos munka után az új tag majdnem mindet végre tudja hajtani, ha nem is tökéletesen, de ez nem számít, sok idő van még előtte. A lényeg az, hogy tudja: elérhető, hogy az, ami lehetetlennek tűnt, karnyújtásnyira van, ha minden nap dolgozik rajta.

Ebben áll a tréning alapvető értéke: a mindennapi önfegyelem, a munka személyre szabása, annak a bizonyítása, hogy lehet változtatni, a környezetre és a társakra való hatás, ösztönzés.”⁷

A gerincoszlop mobilizálása: A gerincoszlop mobilizálására, életre keltésére az akrobatikus gyakorlatokon kívül sok más gyakorlat létezik. Ezek a gerincoszlop, a törzs különböző irányú hajlítására irányulnak. Ilyenek a különböző előre és hátra görbítések, hajlítások, a domborítás és homorítás különböző testhelyzetekben, a törzs fordításai 360°-ban, az ívben hátrahajlás, vagyis a „híd” stb.

A „híd” számos keleti színház alapgyakorlatai közé tartozik. Ehhez a gyakorlathoz kapcsolódva írja Nicola Savarese:

⁶ Eugenio Barba: *Kísérletek színházra*. Ford: Gál M. Zsuzsa. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965. 116–117.

⁷ Eugenio Barba: *Il training*. In: Eugenio Barba: *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*. Edizioni di Pagina, Bari, 2014. 65. (Az én fordításom.) A szöveg *Training fisico* (Fizikai tréning) című része, melyből többször idézek, Eugenio Barba megjegyzéseinek átírása az Odin Teatret tréningjéről készült filmből, mely 1972 készül Torgeir Wethal rendezésében. A film összefoglalja az Odin Teatret gondolatait a hetvenes évek tanulmányokról, a technikai képzés folyamatáról, mely a tréning fogalmában konkretizálódik.



Kathákali tanulók „híd” gyakorlata Keralában

„...érdekes megjegyezni, hogy a Grotowski és Barba által használt egyik első gyakorlat, a »híd« az ázsiai előadóknál is az első gyakorlatok közé tartozik: a kathakaliban, az odissi táncban és a pekingi operában is megtaláljuk. Az előadónak meg kell tanulniuk, hogyan formálják úgy a gerincoszlopot, hogy azon természetes impulzus ellen hasson, mely előre akarja dönteni – így kormányrudként képes irányítani és orientálni a test többi részét. Ezt szisztematikus gyakorlással érik el, miközben nem zárják ki azt sem,

hogy ezeknek a gyakorlatoknak adjanak egy olyan lehetséges dimenziót is, ami már az előadás felé mutat, hogy előadásban is használják őket, ahogy ezt egy ókori egyiptomi táncos kőbe vésett példája is mutatja. Ahogy azonban már említettük, a tréning célja nem haszonelvű, legalábbis közvetlenül nem. A híd, a kézenállás stb. alapként szolgálnak minden típusú tréninghez, különösen egy akrobatikus kontextusban.”⁸

A gerincoszlop „életre keltése” általában az egyik legfontosabb funkciója a gyakorlatoknak. Marcel Mauss a gerincet az „energia irányítójának” tartja:

„A gerinc: az energia irányítója.

A pre-expresszivitást meghatározó izomtónus minősége közvetlen kapcsolatban áll a gerincoszlop pozíciójával. A gerincoszlop lesüllyedhet, hangsúlyt helyezhet a súlyra és a tehetetlenségi erőre, de lehet kiegyenesítve tartani, sajátos módokon behajlítva, így hozva létre a feszültségeknek azt az architektúráját, ami kitágítja az előadó jelenlétét. Az összes kodifikált színházi formával kapcsolatban álló, azoknak részét képező hétköznapi túli testtechnika egy bizonyos testtartás alapos ismeretén alapul: a gerincoszlop és a kapcsolt testrészek – a nyak, a hát, a vállak, a has és a csípők – sajátos helyzetén. Az eltérő színházi technikákat annak alapján különböztetjük meg, hogy a gerincoszlop miképpen hat az izomtónusra. A gondos megfigyelés feltárja, hogy a pekingi opera előadójának gerincoszlopa felfelé nyújtott, míg a japán nő színész a gerincoszlopának felső részét egy kissé behajlítva, a medencéjét pedig hátra tolva tartja. Az indiai bharatanatyamnál a gerincoszlop tökéletesen függőleges. Ehhez a függőleges vonalhoz viszonyítva a vállak és a nyak olyan dinamikus elemként működnek, ami megfékezi

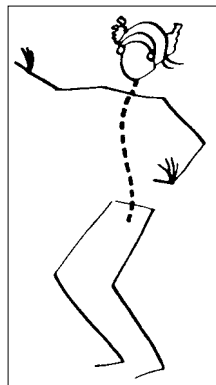
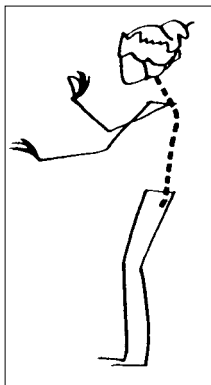
⁸ Nicola Savarese: *Tréning és kiindulási pont*. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Ford: Regős János és Rideg Zsófia, Károli Könyvműhely és L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 298.

és mederben is tartja az előadó temperamenumát. Ugyancsak még Indiában, egy másik klasszikus táncformánál, az odissinél a vállak egyensúlyi helyzetének fenntartásához a gerincoszlopot S-alakban hajlítják, amit a csípők oldalirányú kimozdításával és a nyak ellentétes irányú, kisebb elmozdításával hajtanak végre. A jávai wayang wong eredetét a bábszínházban találjuk. Valószínűleg ez a magyarázata annak, hogy itt a gerincoszlop függőleges és megemelt. A szinte érzékelhetetlen előre mozgások minden egyes lépésnél új energia létrehozóiként hatnak. A szomszédos Bali szigetén a gerincoszlop ugyanúgy hajlított, mint az indiai kathakali esetében, és a fej a nyak gyors mozgása következtében rezeg. Minden hétköznapi túli (extradaily) technika a megszokott egyensúly egy ponton való megváltoztatásának a következménye. Ez a változtatás hatással van a gerincre – a test felső része megnyúlik –, valamint a medence helyzetére: vagyis arra, ahogy a térben mozgunk.⁹

Ellentétek, ellentétes erők aktivizálása: Az ellentétek (opposizioni) folyamatos jelenléte a fizikai akcióban alapvető fontosságú. A szembenálló erők között létrejövő feszültségek folyamatos jelenléte a színész bios-ának egyik alapköve. Ahogy ezt már az előzőekben részletesebben kifejtettem, az ellentét elve (az „ellentétek tánca”, az ellentét törvénye) a színházi antropológia egyik alapelve. Az erre vonatkozó gyakorlatok száma végtelen, szinte minden típusú gyakorlatban jelen van valamilyen formában. Ilyenek például a különböző guggolások, ahol a test felfele törekszik, de közben lefele megy (felfele és lefele irányuló ellentétes erők egyidejű jelenléte), vagy az olyan járás, melyben egyszerre van



A bhārata nāṭjamként ismert indiai tánc alappozitúrája



A gerincoszlop helyzete a különféle tánc kultúrákban
1/ Jáva szigeti 2/ Bali szigeti 3/ indiai kathakali

⁹ Marcel Mauss: *A testtechnikák biográfikus listája*. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Ford: Regős János és Ridég Zsófia, Károli Könyvműhely és L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 271.

jelen egy előre haladó és egy visszatartó erő. Ez a japán *jo-ha-kyu* szerint mozgó színész „jo” szakaszára hasonlít, melyet egy kifejlődésre törekvő és egy visszatartó erő együttes jelenléte határoz meg. Azok a gyakorlatok is az ellentétes erők meg tapasztalásához vezetnek, ahol az impulzusokat az ellentétes irányból kell kezdeni, például ahhoz, hogy jobbra menjünk, balról. Illetve az olyan gyakorlatok is, ahol például ahhoz, hogy ne essünk el, vagy hogy ne essünk le teljes súlyunkkal, vissza kell tartanunk a testünket, tehát a gravitációval ellentétes erőt kell kifejtenünk. Az ellentétekkel való munka, a gyors és lassú, az introvertált és extrovertált, a kicsi és a nagy, az elől és hátul, a fent és lent, a nyitott és zárt, a szimmetrikus és aszimmetrikus stb. váltakozására való törekvés számtalan formában és folyamatosan jelen van a tréning minden szakaszában.

Súly, egyensúly, egyensúlyváltások: A súly (peso), az egyensúly (equilibrio), az egyensúlyváltás (spostamento del peso), az egyensúly kibillentése (alterazione dell'equilibrio), illetve az egyensúlyi helyzeten kívül kerülni (fuori equilibrio) olyan központi kifejezések, melyek nagyon gyakran használatosak a Teatro Potlach tréningjei során. Ez a princípium a színházi antropológiában az egyen-



Nathalie Mentha a Lvivben tartott tréningen, 2021
(forrás: facebook.com)

súlyváltoztatás elvének felel meg. Ezek a gyakorlatok a színész „instabil”, „mozgásban lévő” egyensúlyának, illetve a „luxusegyensúlynak” a használatát tanítják, „az egyensúlyt uraló erők működésbe hozásához és felnagyításához” segítenek hozzá. Az erre irányuló gyakorlatok során a színésznek először is meg kell tapasztalnia saját súlyának érzékelését és súlypontját. Megtanulja, hogyan helyezheti súlypontját középre, amikor álló helyzetben mindkét lábára egyenlő mértékben nehezedik. Majd megtanulja, hogyan helyezheti csak az egyik vagy másik oldalra,

és kitapasztalja a különböző fokokat (teljesen, részben, kicsit stb.). Vannak gyakorlatok, melyek arra irányulnak, hogy a test kibillenjen az egyensúlyi állapotból. Az erre irányuló gyakorlat során a színész kitapasztalja, hogy hol van az a határ, ahol már nem tudja féken tartani testét, és elveszíti egyensúlyát, majd megtanulja ezt kontrollálni, illetve kihasználni az ebből keletkezett energiát. A gyakorlatokat mindig a nagy és a kicsi dinamikájában kell végrehajtani: kis- illetve nagymértékű kibillenés, felnagyított, illetve lekicsinyített mozdulatok. (Pino Di Buduo gyakran kéri a tanulóktól a „tribhangi” pozíció megtanulását, mely az indiai odisszi táncosok alaphelyzete, és amelyben mind az egyensúly kibillentése, mind a különböző ellentétes erők jelen vannak.)

Ahogy Barba példái között láttuk, számtalan színházi forma alapja az instabil egyensúlyból eredő alapállás illetve járás (klasszikus ázsiai színházi műfajok, Decroux pantomimje vagy a klasszikus ballett). Pino Di Buduo gyakran beszél arról, hogy szimmetrikus, stabil egyensúlyi helyzetből nem születhet feszültség a színpadon, illetve színházi előadási helyzetben. Gyakran mutatja be a Teatro Potlach színészeivel a munkabemutatók során a stabil és instabil helyzetek közti különbséget.

Artikulációs gyakorlatok – ízületek mozgatásának gyakorlata: Ezek a gimnasztikához hasonló gyakorlatok a test különböző részeinek az ízületi csomópontoknál történő mozgatásával a különböző testrészek izolálásának képességéhez, tudatosításához és azok hajlékonyságához vezetnek. A testrészek (fej, váll, kézfej, ujjak, könyök, kar, csípő, láb, térd, lábfej stb.) különböző irányban és különböző gyorsasággal történő mozgatása során a színész megtapasztalja azok súlyát, mozgáshatárait, megismeri testének minden részét, és rendelkezni fog a mozdulatok irányításának, illetve az adott testrésszel való „gondolkodásnak” a képességével. Ezek a gyakorlatok részben Grotowski plasztikai gyakorlataira emlékeztetnek:

„A gyakorlatoknak három csoportja alakult ki, amelyek közül a *plasztikai gyakorlatok* a színész saját organizmusának megismerését célozták, s a testrészek különböző irányba történő mozgatásán alapultak. Az egyes mozdulatsorok többnyire rögzített formákat tartalmaztak, és ezek pontos elsajátítása után a stabil részletek által »megtestesített« impulzusok fölfejtése volt a színészek feladata.”¹⁰

Szegmentáció/Izoláció: A test különböző részeinek a mozgatásához kötődő előző gyakorlatok vezetnek el a testrészek szegmentációjá-



Szandzsuktá Pánigrahi egy klasszikus odissi táncot, tribhangit ad elő



„Az elsődleges artikuláció” egy gesztusa az Étienne Decroux-ról készült felvételen

¹⁰ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, 2007, 258.

hoz, izolációjához kapcsolódó gyakorlatokhoz. Ezeknek a gyakorlatoknak a végzése során a színész képes lesz testét „feltagolni”, „részekre bontani”, csak az egyik testrészére koncentrálni, csak azt mozgatni, azzal „gondolkodni”, illetve képes lesz arra, hogy egy mozdulatot csak az adott testrész irányítson. Megtanulja, hogyan függetlenítsen egyik testrészét a másiktól. „Csak azt kell megmozgatnunk, amit meg akarunk mozgatni: vagy egy bizonyos szervet, vagy számosat. Az a rész, amit nem akarunk megmozgatni, maradjon mozdulatlan. Mindenki tudja ezt, de nem árt megismételni. Hiszünk abban, hogy a mozdulatlanul maradáshoz akarni kell nem mozdulni. Valójában, mivel általában akaratlanul mozgunk, akarni kell, hogy ne mozogjunk”¹¹ – vallotta Decroux. Ilyen gyakorlatok például, mikor a térben való szabad mozgás során csak egy bizonyos választott testrésznek kell a mozdulatokat irányítania. Ilyenkor a színész-pedagógus olyan utasításokat is adhat, mint például: „Gondolkozz a lábfejeddel!” vagy: „Gondolkozz a karoddal!”. Ide tartoznak a különböző testrészek súlyának megismerésére irányuló gyakorlatok, illetve azok „hajítása”: a test különböző részeinek (fej, kar, láb) az „elhagyása” segítségével a színész megismerheti annak valódi súlyát. Ezek „hajításával” (az erre vonatkozó olasz ige az a <lanciare>) irányíthatja testének mozgását a térben. Továbbá ide sorolnám azt a gyakorlatot is, amikor az a feladat, hogy a színész testének különböző pontjaival érintse meg a falat. Ennek a gyakorlatnak a végrehajtása során fontos, hogy egyértelmű és precíz legyen, hogy éppen a test melyik konkrét pontja érinti a falat (váll, mellkas egyik pontja, csípő egyik pontja, lábujj, térd stb.), és hogy maga az érintés egy határozott mozdulat, egy határozott kis lökés legyen. (Ennek továbbfejlesztése, amikor a faltól való távolságot egyre inkább megnöveli a tanuló, a mozdulatok tehát felnagyítódnak, kitágulnak, míg végül a fal nélkül folytatja őket, de „mintha” a fal továbbra is ott lenne.)

A fizikai cselekvéseknek a test „tagolódásán” és „összerakásán” keresztül történő kidolgozását Marco De Marinis a „kettős artikuláció” (doppia articolazione) névvel illeti:

„A 20. századi mesterek a valódi színpadi cselekvések tekintetében egy fontos szempontból nem különböznek. Lássuk, nyomára lehet-e bukkanni hasonló egyezéseknek a feltételek, azaz technikai eljárások alakításával kapcsolatban, melyek segítségével a mesterek megpróbálták megvalósítani e követelményeket. Létezik ilyen egyezés, és én ezt nevezem kettős artikulációnak. Beszélhetnék itt kettős széttagolásról (disarticulation) is, hiszen elsődleges célja, hogy megtörje (disarticulate) azokat a szellemi és fizikai automatizmusokat, melyek testének

¹¹ Marco De Marinis: *Fizikai akciókkal dolgozva: a kettős artikuláció*. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Ford: Regős János és Rideg Zsófia, Károli Könyvműhely és L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 207. Erről a témáról lásd még: Marco De Marinis, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000. 183–225.

használata során és az akció-montázs közben megkötik a színészt. Az elsődleges artikuláció (valamint széttagolás – disarticulation) a testtel, a második a mozgással és a színpadi cselekvéssel kapcsolatos.

Az »elsődleges artikuláció« a színész testének részekre bontása (szegmentáció). A test apró darabokra szedése (ahogy egy báb vagy gép esetében történik például), majd újra összerakása egy mesterséges anatómia kombinációs szabályai szerint. A cél az, hogy az élő, biológiai és hétköznapi testet egy életeli (body-in-life [Barba]) testté alakítsák át, egy fiktív, hétköznapi túli testté, mely képes szcenikai akciók véghezvitelére. [...] Hagyni, hogy az egész test részt vegyen a legkisebb mozdulatban is, vagy éppen mozdulatlanságra kényszeríteni egy bizonyos testrészt csak azért, hogy egy másikkal cselekedjünk, a mesterséges viselkedés világos példái. Ezt a nem természetes, nem spontán és nem könnyű viselkedésmódot tanulni kell, és előfeltétele egy olyan technika, mely éppen a teljes blokkolással indul. Mindkét viselkedésmód, különböző formában, de ellene megy a mindennapi életet szabályozó legkisebb erőfeszítés elvének. [...] Az elsődleges artikuláció és benne a testszervek önállóságának elve – ami a színészek és táncosok fizikai tréningjéhez kötődik – ott található a 20. század minden alapvető tapasztalatában: Dalcroze-tól kezdve Labanon, Sztaniszlavszkijon, Mejerholdon, Decroux-n és Grotowskin át Barbáig, Pina Bauschig és másokig. Az 1940-es években Artaud szolgált a legerősebb és legköltőibb kép-



Antonin Artaud (1896–1948)

pel akkor, amikor a színházat úgy határozta meg, hogy »ez a tűz és az eleven hús olvasztótégelye, amelyben anatómiailag, csontot, végtagokat és szótagokat összekovácsolva formálódnak újra a testek.« Végül, ne feledjük, hogy a végtagok önállóságának elve minden ázsiai táncszínházban jelen van, csakúgy, mint a modern táncban, ahol ezt »izolációnak« nevezik.”¹²

Az izoláció kiemelkedő példáját láthatjuk, ha megnézzük Mikhail Baryshnikov táncát Twyla Tharp amerikai koreográfus 1976-os *Push comes to shove* című koreográfiájában. Baryshnikov mozgását figyelve a különböző testrészek izolációján kívül hihetetlen tárházát találjuk az ellentétek és az instabil egyensúly, elhagyás és számos más princípium használatának. A koreográfia a klasszikus balett szabá-

¹² Marco De Marinis: *Fizikai akciókkal dolgozva: a kettős artikuláció*. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Ford: Regős János és Rideg Zsófia, Károli Könyvműhely és L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 206–209.



Mihail Barisnyikov a *Push comes to shove* című előadásban, 1976, Koreográfus: Twyla Tharp (forrás: ebay.com)



A Kalamandalam iskola *kathakali* növendékei az évek során begyakorolt alapállásban

lyainak betartásával és annak folyamatos megszegésével játszik.

A kéz munkájára és a láb munkájára koncentráló gyakorlatok: Bizonyos gyakorlatok a kézzel illetve a lábbal végzett különböző akciók sorozatára, váltakozására épülnek. Ezek közül néhány pantomimes elemeket is tartalmaz, például mintha húznánk, tolnánk, löknénk, dobánánk, felszednénk, festenénk vagy rúgnánk, nyomnánk, szökelnénk stb. Ezeket az akciókat a térben mozogva mindig a kis és nagy, gyors és lassú stb. változtatásával kell végezni, és fontos, hogy tér 360°-os kiterjedésében mindig konkrét irányuk legyen, s hogy kerüljenek viszonyba a tekintettel is. (Az akciót követhetem a tekintetemmel, de ellentétes irányba is nézhetek stb.)

Alaphelyzet (base): Az ázsiai színházi kultúrák nagy részében is megfigyelhető az az alapállás, amikor a lábak terpeszállásban vannak és a térdek kicsit behajlítottak. A testnek ez a helyzete egy biztos „bázis”, viszont bárminek lehet kiindulópontja, ezen kívül olyan feszültségeket kelt a testben, melyek azt élővé teszik. Ennek a helyzetnek a megtalálása időbe telik, a gyakorlatok helyett itt inkább a pedagógus-színész – mint külső megfigyelő – utasításai segítenek.

Földre eső és onnan felálló gyakorlatok: Ezeknek a gyakorlatoknak a lényege a test elhagyása által a földre esni, és onnan egy impulzus segítségével felkelni. Ezekben a gyakorlatokban sok minden van egyszerre jelen. Segít a színésznek megtanulni, hogyan hagyja el testét, de mégse teljes testsúlyával essék le: elhagyja ugyan a testét, de közben vissza

is tartja. Esésekor fontos, hogy ne koppanjon, ne adjon ki hangot, amikor teste a földre ér. Majd a földről való felkeléshez olyan impulzusokra kell rátalálnia, melyek nem az izmok erejével, hanem a test lendületével „viszik” föl az álló helyzetbe.

Különböző kritériumok alapján történő dinamikus mozgás a térben, irányváltások és forgások: A tréningnek ebben a részében a térben történő szabad mozgást bizonyos kritériumok szabályozzák. Ezek vonatkozhatnak a lassúságra vagy gyorsaságra, különböző ritmusokra, különböző típusú járásra, mozgásra (például a „szamuráj”, mely egy meghatározott mozgási módra utal) stb. Vagy például mintha valaminek ellent kellene állni: mintha különböző szilárdságú anyagban

(vízben, levegőben, agyagban stb.) kéne mozogni. Vagy a színésznek különböző irányváltási módokat illetve fordulási és forgási módokat kell találnia, és el kell sajátítania a felfüggesztés (sospensione) technikáját is. Megtanulja testét kinyitni, kiterjeszteni (dilatazione) a térben. A térben való dinamikus mozgásokkor fontos a folyamatosság, hogy a különböző kritériumok váltásakor a tanuló ne szakítsa meg mozgásának folyamatát.

Hangképzés és vokális tréning: A Teatro Potlach vokális tréningjének első fázisában a színész megtanulja, hogyan tudja hangját irányítani, és megismerkedik a különböző rezonátorokkal, megtanulja azok felismerését és aktiválását. Ehhez egy már előzőleg memorizált szöveg- vagy versrészletet kell a színész-pedagógus utasításai szerint ismételnie. Fontos, hogy a szöveget ebben a fázisban a színész ne értelmezze, ne „adja elő”, csupán a hangzására koncentráljon és mindenfajta intonáció nélkül ismételje a pedagógus jelzéseit követve, aki a különböző rezonátorokhoz próbálja irányítani a hangját. A gyakorlatok egy másik része arra tanít, hogy a hang az egy akció, fizikai cselekvés. Az ehhez vezető gyakorlatok egyike, mikor a hangot először a fizikai akciókkal együtt kell kiadni, majd azok elhagyásával meg kell tartani a jellemzőit. Megtanulja a színész, hogyan tud hangjával simogatni, ütni, tolni, húzni stb. Meg kell tanulnia hangját irányítani, közelre illetve távolra küldeni. Ezeket a gyakorlatokat a színész-pedagógus előbb csoportosan, majd egyenként vezeti, és kezével illetve testével irányítja a résztvevőket, illetve páros gyakorlatokat végeztet, ahol a párok egymás testével végzett akciói befolyásolják a hang áramlását. A vokális tréning része a közös éneklés is, ezt is a pedagógus vezeti – mint egy karmester –, kezével, testével és mozgásával irányítva az énekhang irányát és intenzitását. Ez gyakran a térben való mozgás koordinálásával együtt valósul meg. A közös gyakorlatok elvégzése során mindig fontos, hogy meghalljuk a másik hangját, hogy ne csak saját hangunkra koncentráljunk, hanem társainknak is adjunk teret.

Eugenio Barba az Odin Teatret első időszakának vokális tréningjét elemezve ír arról, hogy hogyan jutottak el a vokális cselekvés gondolatáig. A különböző tónusokat Grotowski terminológiájával élve ők is „rezonátoroknak” hívták (innen vette át a Teatro Potlach is a kifejezés használatát). „A hang a test meghosszabbítása lett, amely így a téren át is tudott ütni, érinteni, simogatni, körbefonni, ellökni, keresni közel és távol: láthatatlan kéz, amely a testből kinyúlva cselekedni kezdett a térben, vagy éppen megtagadta a cselekvést. A láthatatlan kéz még ezt a tagadást is el tudta mondani. De a hang csak akkor működött jól, ha tudta, merre irányul, kire és miért.”¹³ Barba egyik írásában a színész három nyelvét határozza meg, ezek: a hang szonoritása, a kimondott szavak jelentése, valamint azok a gesztusok és attitűdök, melyek kísérik őket. Megállapítása szerint a szonoritás nyelve könnyen ellentétébe fordítja, ironikus, patetikus vagy agresszív irányba

¹³ Eugenio Barba: *Szavak vagy jelenlét*. Ford: Révész Ágota. In: *Színházi antológia*. XX. század. Válogatta és szerkesztette Jákfalvi Magdolna. Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 197.

tereli a szavak jelentését. „Ezért szükséges a képzés – a tréning –, melynek célja a hang kifejező erejének, melodikai lehetőségeinek és érzelmi telítettségének a ki-művelése. A hang intonációja olyan zene, mely asszociációkat ébreszt, légkört, hangulatot teremt. A szonorikus nyelv olyan nem-konceptuális információt köz-vetít, mely – akár a felhang a zenében – folyamatosan kommentálja a szöveget.”¹⁴

A felsorolt gyakorlatok illetve gyakorlattípusok a tréning első fázisából ki-ragadott példák voltak. A második fázisba – melyről írásunk második részében lesz szó – nagyrészt olyan gyakorlatok sorolhatók, melyek során a színészek a már megtanult és elsajátított gyakorlatokból montázs útján egy partitúrát hoznak létre (a „szavakból” „mondatokat” alkotnak).

A 92., 93., 95., 96. és a 98. oldalon forrásmegjelöléssel el nem látott fotók
a Színész titkos művészete című kötetből valók,
Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2020

¹⁴ Eugenio Barba: Új szavakkal a régi idők ösvényein (ford. Regős János), *Szcenárium*. 2014. november, 24–25. Gondolatmenetét így folytatja: „A mi »spontaneitásunk«, mindennapi szokásaink és gesztusaink nyelve is keresztülmehet egy tréningen abból a célból, hogy megszabadítsuk az ismétlődő gesztikuláció nyilvánvaló konnotációitól. A szociális és privát személyiségünket jellemző közhelyek nyelvét olyan szellemi és fi-zikai impulzusok révén revitalizálhatjuk, amelyek többé-kevésbé távoli realitásokat, ellentétes gondolatokat és eszméket kapcsolnak össze, olyanokat, melyek egymással kölcsönösen kibékíthetetlenek. A fizikai képzés és hangtréning révén a színész meg-ismeri a teljes test-tudattal való gondolkodásnak ezt a paradox módját. »Egy csókot adni, mintha az egy tekintet volna, tekinteteket ültetni, mintha azok növények vol-nának, kalitkába zární a fákat, mintha a fák madarak volnának, és madarakat öntöz-ni, mintha napraforgók lennének«. Ez a program, melyet a chilei Vincent Huidobro ajánlott költő kortársainak, alkalmazható a színészi test-tudat tréningjére is.”

Zsófia Gulyás: Actor Training at Teatro Potlach (Part 1)

Zsófia Gulyás has been since 2004 a permanent member of the Italian Teatro Potlach workshop, founded in 1976, in Fara Sabina, the small medieval town 50 km from Rome. She wrote her dissertation at the Department of Aesthetics, Pázmány Péter Catholic University, in 2018 with the title *The Italian Workshop of Theatre Anthropology – The Operation of Teatro Potlach, with Special Regard to the Practice of Training*. The third chapter of this, *The Actor's Work – Actor Training*, is divided into three parts. The first one embraces the thoughts of Pino Di Buduo, director of Teatro Potlach, on how this workshop works. Then a brief summary follows of what “training” means from the perspective of theatre anthropology. The first part of the next subchapter, titled *Actor Training at Teatro Potlach*, is published in this issue.





PINCZÉS ISTVÁN

A színház teste és lelke

Eugenio Barba és Nicola Savarese
színházantropológiai szótára A-tól Z-ig – magyarul

„Gyakorolj hát és törekedj, mint a régiek
– hogy az újat megragadhasd...!”

Konfuciusz

ADATOK

Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*

Színházantropológiai szótár. Budapest, 2020.

ISBN 2063-787X

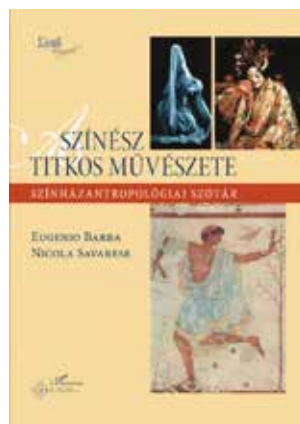
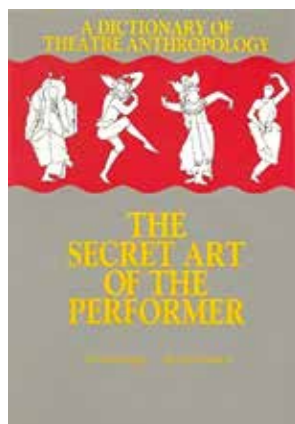
Ár: 5990 Ft

A 20. század második felének meghatározó színházi gondolkodói, iskolateremtő gurui, a hagyományokat megtagadva megújító vagy radikálisan új csapásirányokban kísérletező pionírművészek között (Tadeusz Kantor, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Ljubimov, Giorgio Strehler, Ariane Mnouchkine, Jan Kott, Bob Wilson, Szuzuki Tadaszi, stb.) kétségtelenül rezervált helye van Eugenio Barbának. Több mint hiánypótló és dicsérendően fontos vállalkozás tehát a szerzőpáros kutatásainak eredményeit betűrendbe szedő enciklopédikus kötet közreadása magyarul.

A keményborítójú, tiszteletet parancsolóan vaskos, mutatós, nagyalakú (30×21 centiméteres!) szaktudományos képeskönyv a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó gondozásában, a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával a Károli Könyvek-sorozatban látott napvilágot itt-hon (sorozatszerkesztő Sepsi Enikő), gazdagítva a L'Harmattan által kiadott könyvek közel 300 kötetre rúgó monográfiáinak, tanulmányköteteinek értékes gyűjteményét.

A színházcsinálók, színházról gondolkodók nélkülözhetetlen alapművének e magyar változata a Barba irányította nemzetközi kísérleti műhely, az ISTA (International School of Theatrical Anthropology = Nemzetközi Színházantropológiai Iskola) *negyedszázados* (1980–2005) kultúraközi színházi kutatásainak elméleti-történeti-gyakorlati summázását tartalmazza – ellentétben például az 1991-es megjelenésű első angol kiadással (melyet jelen recenzió írója is áhítattal lapozgatott, használt, idézett), ami értelemszerűen „mindössze” a magát világhírűvé kinövő színházantropológiai iskola *első évtizedének* egyenlegét vonta meg. Ennyi extra hozadékot eredményezett a titkos szótár magyar nyelvű megjelentetésének évtizedes kényszerű vajúdása.

Barba különböző nyelveken kiadott kemény- és puhaborítójú színházantropológiai szótárai felismerhetően azonos stílusú, ám mindig más és más első és hátsó borítóval jelennek meg. A magyar kötet Kára László tervezte szemgyönyörködtető borítója – és a könyvkülönlegesség egésze – versenyképesen helyezkedik el a világgiacon polcon idegennyelvű testvérei egyre hosszabb sorában (nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely, nyomdai munkák: Kapitális Kft. Debrecen).



A minden tudományos igényt kielégítő kötetben a praktikus eligazodást és a további kutatói elmélyülést az ábécérendes 27 fő szócikkfejezet és annak közel 400 alfejezete között a mintegy 660 tárgyszóból álló részletes név- és tárgymutató, a fejezetek végén található indexelt lábjegyzetanyag, továbbá a közel 240 forrásművet felölelő bibliográfia könnyíti.

A külön magyarázatokkal ellátott, ritka értékes 650 fekete-fehér és színes ábra és fénykép a laikusok számára is érdeklődést ébresztően illeszkedik a helyenként két, helyenként három hasábra tördelt szövegtest blokkjai közé – szinte nincs olyan laptükör, ahol a nyitott könyvoldal felületének legalább felét ne ábrák és fotók töltenék ki. A képek alkotóit és egyéb adatait lapszám szerint felüntető listát a könyv végi adatbázis tartalmazza.

AJÁNLÁS

Az *American Theatre* magazin recenziója már az 1991-es első angol nyelvű kiadást is lelkesen javasolta elolvasásra a szakmabelieknek: „A szótár szócikkbegyegyzései lenyűgöző villanólámpák, amelyek számtalan létező előadói technikára világítanak rá – légzés a nő színházi gyakorlatban, szemgolyómozgatás a kathakaliban, egyensúlypozíciók az indiai bharatanatjamban. (...) A 20. század Amerikájának lélektani realizmusba gyökösödött színészei számára ez a testre koncentráló információáradat (szó szerint) szemnyitogató és szemhatártágító lesz minden bizonnyal!”

A magyar könyv hátsóborítós ajánlója a potenciális nem-szakmabeli olvasók számára is hasznos információkat nyújt: a szerzők az előadóművészek (színészek, táncosok) összetett mesterségének művészi titkaira koncentrálnak „elegánsan helyezik egymás mellé a színészmesterség különböző vizuális manifesztációit, keleti és nyugati források bőséges tárházából merítve.”

A színházantropológiai szöveget a Barba által 1979-ben alapított „multikulturális utazó egyetem”, az ISTA működési eredményeit foglalja össze. Az Odin Teatret világhírű rendezője elkötelezett színháztörténész társával írt közös művet az „iskolaalapító atyák” (Azuma Kacuki, Fabricio Cruciani, Ingemar Lindh, Szandzsuk-tá Pánigrahi, I Madé Paszek Tempo) emlékének ajánlotta.

Rideg Zsófia, a kötet egyik fordítója a megszülető könyvet hommage-nak szánva emlékezik Király Ninára, aki évtizedekkel ezelőtt e mérföldkő fontosságú enciklopédia magyar nyelvű kiadását kezdeményezte, ám megjelentését már nem érthette meg.

Regős János, a másik fordító – egyben a Barba-testamentum hazai apostola és az Odin-kapcsolatok motorja – előszavában személyes barátaira, munkatársaira, az Odin Teatret tagjaira emeli poharát abból az alkalomból, hogy e szótár formáját öltött kincsesbánya anyanyelvünkön is föltáruulhat előttünk.

A recensens a könyvet elsősorban a magyar színházművész cég tevélegesen cselekvő, elemző vagy kísérletező tagjainak ajánlja folyamatos házi olvasásra. Másodszorban ajánlja mindazon színházszerető, a színházművészet és a színháztudomány iránt zsigerileg érdeklődő laikusoknak, akik szeretnének bepilantani a színházi csodák megteremtéséhez szükséges titkos technikák tárházába.



ALCÍM

színházantropológiai szótár

a) színházantropológia

Zavarbaejtően – egyben figyelemfelhívóan – különös az alcímben támpontként megadott műfaji meghatározás.

„Antropológia” (görög) = „embertan”: tudomány, mely a különféle emberfajtákat vizsgálja, hasonlítja össze és rendszerezi testi jegyeik alapján, felhasználva az orvostudomány, a régészet, a történelem és a néprajz eredményeit.

A „színházantropológia” fából vaskarikának tűnő fogalmát a Zeami mestert (és a műveit hozzáértéssel interpretáló Vekerdy Tamást) követve próbáljuk értelmezni. Zeami Motokojó a nó drámát és színházat antropomorf hasonlattal, orvostudományi szakszavakat szimbolikus értelemben használva írja le: „*A nó három alapeleme a Bőr, a Hús és a Csont.*” A Csont: a tehetséggel megáldott színész kivételes művészi *adottsága*; a Hús: a Csontra hízalható test, az elsajátítható *szakmai tudás*; a Bőr: a produkció egészét összetartó *előadásmód* könnyedsége és szépsége. Tehetség, technika, stílus – „*Egy színészben szinte soha nincs meg e három elem együttesen.*”

Barba pontosító értelmezése tisztázza, hogy bár az antropológia fogalma eredetileg az ember és az emberi viselkedés szociokulturális és fiziológiai szintű tanulmányozását jelenti, „*a színházi antropológia az előadó preexpresszív szcenikai viselkedését tanulmányozza, s ez a különböző műfajok, szerepek és személyes vagy kollektív hagyományok alapján történik.*” Szervezett előadási situációban a színész fizikai és mentális jelenléte a mindennapi életben alkalmazottaktól eltérő elvek szerint modellezhető. A test–elme viszony ezen hétköznapi értelmezésen túli használatát nevezi technikának.

A színész előadói technikái lehetnek tudatosak vagy ösztönösek. A kultúrközi elemzések azt mutatják, hogy ezekben a technikákban visszaköszönő közös elemek fedezhetők fel. Bizonyos élettani tényezők – testsúly, testalkat, egyensúly, a gerincoszlop alakja és helyzete, a végtagok hossza, helyzete, mozgása, mozgásának sebessége, a szem térbeli iránya – fizikai, preexpresszív („kifejezés-előtti”) feszültségeket keltenek. Ezek az új feszültségek energiát generálnak: teátrálisan élővé, hihetővé teszik a testet, megteremtik az előadó „jelen-létét”, „elhatározzák” a „színpadi testet”, felkeltve a néző figyelmét – „mielőtt” bármilyen továbbítandó művészi üzenet megjelenne. Ez a „mielőtt” természetesen logikai, és nem kronológiai vonatkozásban értendő.

A preexpresszív réteg alkotja a színház elemi szerveződési szintjét. A különböző szerveződési szintek a néző számára az előadásban elválaszthatatlanok és megkülönböztethetetlenek. Csakis absztrakcióval, az elemző kutatás utósituációjában vagy az előadó által végzett komponálási munkafolyamat során választhatók szét. A preexpresszív szintre való összpontosítás képessége lehetővé teszi az ismeretek azonnali következményekkel járó bővítését a munka gyakorlati, szakmai, történeti és kritikai területén egyaránt.

A könyv tematikus tanulmányai (*Színházi antropológia, Az elhatározott test, A fiktív test, Pszichológia és kodifikáció, Szantai, a színész három teste*) pontosan láttatják, hogy a színházi antropológia nem a kulturális antropológia paradigmáinak színházra vagy táncra való alkalmazásával foglalkozik – mint ahogyan az antropológusok sem a performatív jelenségek tanulmányozásával bíbelődnek.

Barba szemlélete szerint az előadóművész munkája egyetlen profilban ötvöző három különböző szempontot, amelyek a szervezethez három különböző szintjét képviselik. Az első az előadóművész *egyéni*, a második az azonos előadói műfajhoz tartozók *közös*, a harmadik pedig minden korszak és minden kultúra minden előadójának *egyetemes* szintje:

1) Az előadó személy jelleme, érzékenysége, művészi intelligenciája, szociális személyisége: azok a tulajdonságok, amelyek egyedivé teszik az előadóművészt.

2) A színházi-előadói hagyomány és a történelmi-kulturális kontextus sajátosságai, amelyen keresztül az előadó egyedi személyisége megnyilvánul.

3) A test–elme viszony olyan napi technikákon túli alkalmazása, amelyekben visszatérően ismétlődő kultúraközi elvek találhatók. Ezeket a visszatérő elveket a színházi antropológia a preexpresszivitás területéhez tartozóknak tekinti.

Az első két szempont határozza meg a preexpresszivitásból az előadásba való átmenetet – a különböző *személyes* stílusbeli és *közös* kulturális különbségek mögötti *egyetemes* harmadik szempont nem változik. Az így kialakuló „színpadi testre” épülnek az előadóművész jelenlétének és dinamizmusának különböző technikái, személyes megnyilvánulásai.

b) szótár

Alapértelmezett esetben a szótár: kétnyelvű. A forrásnyelvben keresett lexémát megadja a célnyelven. Akkor most Eugenio Barba válogatott olasz nyelvű színházi szakszókincset olvashatjuk magyarra fordítva? Vagy fordítva?

Természetesen nem. A könyv nem kétnyelvű szószerkezet, sokkal inkább az egynyelvű értelmező szótár és a könnyen fellapozható szakági kézikönyv szerencsés keresztezése. Pontosabban: olyan színházművészeti baedeker, mely ábécérendes hívószavainak ernyője alatt hagyományosan, tematikusan rendezett tanulmányokat, esszéket, magyarázatokat tartalmaz.

Tekinthetjük újszerűen strukturált tanulmánykötetnek, szubjektív válogatású színházművészeti lexikonnak, megosztásra szánt információk képes enciklopédiájának is. Célrányos használat esetén a színházi alkotóművész, elméleti színházkutató praktikus egyszerűséggel rákeres a tárgyszóra, könnyedén odalapoz, és talál a szócikk főcíme alatt további összetartozó információkat, tanulmányokat.

Ez a mű teleologikus szerkezetű: az eredeti opusz minden egyes idegennyelvre fordításkor újrastrukturálja és újraszervezi önmagát. Hiszen a célnyelv ábécéjének betűrendje határozza meg a forrásnyelv szószerkezetének új sorrendiségét. A szerzők nem tematikai egymáshoz tartozással, hanem lexikai elrendezésben adagolják a szócikkek elméleti és gyakorlati információanyagát.

Az olasz eredetiből fordított (és újrastrukturálódott) angol változat angol szócikkei az angol ábécé szerint így kezdődnek:

ANATOMY (anatómia) – APPRENTICESHIP (tanulás) – BALANCE (egyensúly) – DILATION (tágítás) – DRAMATURGY (dramaturgia),

és így zárulnak:

RHYTHM (ritmus) – SET AND COSTUME DESIGN (díszlet- és jelmez-tervezés) – TECHNIQUE (technika) – TEXT AND STAGE (szöveg és színpad) – TRAINING (tréning) – VIEWS (nézőpontok).

Az angolról fordított magyar szócikkek már más betűvel kezdődnek: az összes szócikk lefordítása után a magyar fordítók kénytelenek voltak a magyar szócikkeket a magyar ábécé betűi szerint sorjáztatni, így indítva a sort:

ANATÓMIA – ARC ÉS SZEM – DÍSZLET ÉS JELMEZ – DRAMATURGIA,

és így zárva:

TÁGÍTÁS – TECHNIKA – TÖRTÉNETÍRÁS – TRÉNING – A VISELKEDÉS RESTAURÁCIÓJA.

Mindez csak formai-szerkezeti változás (tartalmi csorbulást nem okoz, csak átrendeződést), hiszen pl. az angol kiadásban viszonylag elől álló DILATION (tágulás) szócikk alatti 7 tematikus alfejezet egy blokkban, változatlan sorrendben átkerül a magyar kiadásban a névsor vége felé TANULÁS címszóval, a hozzá tartató 7 magyarra fordított tematikus alfejezettel egyetemben.

CÍM

A színész titkos művészete

a) színész

A színész – beszél, a táncos – táncol, az énekes – énekel. Mind a három: előadó, előadóművész. Az olasz és a magyar címben a „színész” szó szerepel (*L'arte segreta dell'attore*; A **színész** titkos művészete), az angol címben az „előadóművész” (*The Secret Art of the Performer*), míg a francia cím elegánsan átvágva a gordiuszi csomót a „táncra” teszi a hangsúlyt (*L'énergie qui danse* = A táncoló energia).

A magyarban a „színész” szó gyűjtőfogalom is, beleértjük és feltételezzük a táncolni és énekelni tudás adottságát; mindazonáltal a színháztörténeti differenciálódás során specifikusan elkülöníthető az „énekes előadóművész” (opera-énekes), a táncolni-énekelni is tudó operett- és musicalszínész, és a „csak” prózai darabokban szereplő – varázsló vagy komédiás típusú (esetleg falábú, botfülű) – „prózai színművész” jelensége.

A könyv eleji bevezetőben Barba világosan leszögezi, hogy „előadónak” a színészt és a táncost tartja – az énekművész (operaénekes, népdalénekes előadóművész) nem képezi kísérleti célú vizsgálódása tárgyát: „Milyen irányban keressen az előadó, hogy ráleljen művészetének fizikai alapjaira? A színházi antropológia erre a kérdésre próbál meg választ adni: nem azt vizsgálja tudományos alapossággal, miből épül fel az előadói nyelvezet, továbbá arra a – színészek és táncosok számára sarkalatos kérdésre sem ad választ, hogy mitől lesz valaki jó színész vagy jó táncos.” Célja, hogy az előadói tevékenység számára a testre, a test működésére vonatkozó hasznos tudást fedezzen fel és tegyen közkinccsé.

b) titkos művészet

„Az emberi közösségnek azért van szüksége a művészre, mert nem ismeri saját lelkét, és ennek az ismeretnek hiányában saját magát átmítja éppen azon a ponton, ahol a tudatlanság maga a megsemmisülés. (...) A művészet a közösség gyógyszere az értelem legszörnyűbb betegségére, a tudat romlottságára” – idézi Vekerdy Robin George Colingwood történetét.

Minden mesterség titkát és know-howját (mi a nyersanyag és hogyan kell feldolgozni, hol a lelőhely, milyen arányban és hogyan kell keverni, milyen technikával kell megmunkálni stb.) hétpecsétes titokként őrizték (és bizonyos mértékig őrzik ma is szerzői jogi törvényekkel) a hamisítók, ipari kémek elől.

Különös figyelem övezi a színházi hatás titkát, hiszen a színészmesterség nyitja az emberi személyiséggel való manipuláció és a másik emberre gyakorolt hatás: „Létezik egy titkos művészet: az előadói. Léteznek visszatérő elvek, melyek különböző kultúrákban és korokban meghatározzák a színészek és táncosok életét. Ezek nem receptek!” – figyelmeztet Barba a kötet utolsó esszéjében.

A művészi hatáshoz tudás kell. A megjelenítő előadói tudás: maga a művészet. Ez a tudás az előadás minden részletét meghatározza, és ez a tudás mutatja meg a színésznek a hatás kiváltásához vezető utat: azt, hogy hogyan kell a néző szívét és ezzel mind az öt érzékét megragadni. Erről szól a titkos hagyaték.

Zeami mester szerint „A gyökérhez kell visszahanyatlani” – Grotowski, Brook, Barba és mások kísérletei is ebben a szellemben folytak, mikor lehajoltak a szent humuszig vagy az afrikai Szahara homokjáiig: a gyökerekig, az alapokig. „Tudatméli apánk és természetanyánk” – utal Sztanyiszlavszkij a színészi felkészülés nem-tudatos, ösztönös-érzelmi kútfőire.

Ezek a mélységek és ezek a tágasságok bennfoglaltatnak a színészi mesterségben. A színész színészkedik: átváltozik. Megváltozik testi-lelki állapota. Így hat a másik emberre – a nézőre. A képzés, tanulás, gyakorlás, felkészülés idején a színész nagy utat jár be. A mindennapi életét és a hatni képes állapotát elválasztó távolságot maga mögött hagyja.

Átváltozik: de miféle állapotba kerül és hogyan éri el ezt az állapotot?

Hat: de hogyan hat a másik emberre?

Ezekre az alkotói titkokra sokan keresik a válaszokat. Barba is ezt keresi színházantropológia vizsgálataival és elmélkedéseivel, a tudományban kötelező alázattal és a nagy művészekre jellemző igényességgel.

FORDÍTÁS

Rideg Zsófia színházesztéta, Németh Antal-díjas dramaturg, műfordító, valamint a szintén sokoldalú Regős János színész, rendező, drámaíró, színházigazgató, színházi szervező, műfordító egymással karöltve vállalták a szaktudományos értekező próza műfordításának (!) sziszifuszi munkáját – értelemszerűen felosztva maguk között az inkább elméleti-esztétikai esszék és tanulmányok (Rideg) és az inkább színházi, színpadi vonatkozású írások (Regős) fordításának feladatát.

Dicséret a fordítóknak! A magyar szöveg tökéletesen, zökkenőmentesen olvasódik. Alapos szövegértő szakértői jártasságról, az új terminusz technikusok magyarításában kreativitásról és nyelvújító leleményességről tettek tanúbizonyságot. Nincs „lost-in-translation” szindróma! Jól döntöttek az idegen szavak magyarításában vagy az angolos-latinos szakszavak megtartásának kérdésében (kultúrabeépülés, kultúraátvétel – inkulturáció, akkulturáció; preexpresszív, interioritás stb.).

Megbírákóztak a nem-alfabetikus nyelvekből átvett idegen szavak helyes, magyaros fonetikájú átírásával (nem az angolos Hepburn-átírást vették alapul), pl: lókadharmí, nátdjadharmí, guru-sisja-parampará (hindi), perezsiványije (orosz), és külön elismerés jár nekik, hogy a japán tulajdonneveket eredeti – a magyarhoz hasonló sorrendben (családnév elől!), magyaros fonetikai átírással használják: Javanabe Kjószej, Óno Kazuo, Ama Kacuki.

A fordítási folyamat genézise: Király Nina kezdeményezésére Lázár Zsófia készített irodalmi értékű, stílusos, ám színházi szempontból nem mindig tisztán értelmezhető magyar fordítást – lévén, hogy nem tudta végigkövetni azokat a színházi folyamatokat, próbákat, workshopokat, ahol ezek a színházi szakszövegek megszülettek –, fordítási megoldásai megjelentek a Szcenáriumban, és végül átdolgozva beépültek a végső szövegbe is.

Tarkítja a palettát, hogy Rideg Zsófia francia szerzői szövegből, Regős János angol szerzői szövegből dolgozott – állandó kapcsolatban egymással és az eredetileg olasz nyelven írt könyv mindkét szerzőjével. És hogy teljes legyen a többszörös nyelvi kontroll: rendelkezésre állt Barba *Papírkenu* című, szintén színházantropológiai témájú kötete a Barba szakmai nyelvén is jártas Demcsák Katalin és Andó Gabriella olaszból magyarra fordított változata, logikus és következetes megoldás volt abból beemelni a vonatkozó szöveghelyeket.

MAGYAR

Ildomos és időszerű volt a színházantropológiai szótár megjelentetése magyarul, hiszen Barba, az Odin Teatret és az ISTA magyarországi kapcsolatai régi keletűek és intenzívek. A Grotowski pszichodinamikus színházáról írt első Barba-könyv, a *Kísérletek színháza* magyarul Gál M. Zsuzsa fordításában már 56 évvel ezelőtt, 1965-ben megjelent a Színháztudományi Intézet jóvoltából, s azóta is számos tanulmányát, könyvét ültették át magyarra.

Az Odin Teatret először 1985-ben járt Magyarországon, a Szkéné Színházban megrendezett 4. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozón Regős János meghívására az *Oxürhünkhosz evangéliuma*, a *Házasság Istennel*, és a *Hold és sötétség* című előadásukkal. Sokan az előadásokhoz kapcsolódó workshopokon tapasztaltuk meg először az ISTRA kísérleti színházkutató munkamódszerét.

2015-ben a MITEM fesztiválon a *Fa (Tree)* című előadást játszották a Nemzeti Színház és az Odin Teatret koprodukciójában.

Az Odin Teatret társulati névsorában és az ISTA munkájába bekapcsolódni meghívott angol, amerikai, argentin, balinéz, brazil, dán, francia, indiai, indonéz, japán, kanadai, kínai, lengyel, olasz, orosz, német, svéd, tajvani művészek kavalkádjában magyar résztvevőt nem találunk – jóllehet Barba munkásságát magyar részről különleges szaktudományos figyelem kísérte és kíséri. Ennek eklatáns bizonyítéka – egyben a magyar könyv szerkesztőbizottságának „bónusz ajándéka” a honi olvasók számára – a kizárólag a magyar színházantropológiai szótárba beszerkesztett mini-bibliográfia, mely Barba itthoni folyóiratokban vagy könyvalakban magyar nyelven megjelent írásainak lelőhelyét tartalmazza.

Köztük az egyik legizgalmasabb anyag Szász Zsolt és Regős János 2019-es interjúja Barbával fegyelemről és szabadságról a Szcenáriumban, vagy a meyerholdi biomechanikáról szóló értekezése Szőke Zsófia fordításában – mely egyébként a színházantropológiai szótár egyik jelentős szócikke is.

A *Hamu és gyémánt országa* Pályi András és Regős János közös fordításában jelent meg magyarul 2015-ben a Nemzeti Színház Kiskönyvtár-sorozatában (szerkesztő: Pálfi Ágnes és Szász Zsolt), míg a *Papírkenyu – Bevezetés a színházi antropológiába* című kötet Andó Gabriella és Demcsák Katalin fordításában 2001-ben látott napvilágot.

Színházi antropológia – első hipotézis címmel a Színház című folyóirat már 1996-ban közölt egy részt Szántó Judit fordításában. 2016-ban és 2017-ben pedig *A színész titkos művészete – Fejezetek a színházi antropológia szótárából* címmel a Szcenárium közölt részleteket (fordította Lázár Zsófia, átdolgozta Pálfi Ágnes).

SZERZŐK

A kötetet jegyző Eugenio Barba – Nicolas Savarese szerzőpáros írta az illesztélt enciklopédia 300 oldalas szöveganyagának oldalszám szerinti 2/3-át; a mű vitathatatlanul az ő közös szellemi termékük. Egy-egy hosszabb-rövidebb – összesen mintegy 100 oldalnyi terjedelmű – szócikkkegységet vagy azok részfejezeteit az ISTA kilenc munkatársa (Ferdinando Taviani, Mirella Schino, Marco De Marinis, Franco Ruffini, Fabricio Cruciani, Rosemary Jeanes Antze, Marcell Mauss, Richard Schechner) szövegezett meg végleges formában. A *Gyakorlati szabályok* című rövidke fejezet (benne a szociológiai objektivitásról és szubjektivitásról szóló híres logosz-biosz tanulmány) pedig magától Jerzy Grotowskitól származik – az ő szegényszínházak köpenyéből bújt ki Barba is, az Odin Teatret is.

Eugenio Barba (1936) olasz származású színházkutató, színházrendező korszakos jelentőségű munkássága nem szorul bemutatásra Magyarországon (sem). 18 évesen Norvégiába emigrált, Grotowski munkatársaként 1965-ben könyvet írt róla (magyarul *Kísérletek színháza* címmel jelent meg ugyanabban az évben). 1963-ban revelatív esszéit publikált az Európában akkor még ismeretlen indiai kathakali színházi formáról. 1964-ben megalapította Odin Teatret nevű szín-

házát Oslóban (Norvégia), 1966-ban áthelyezte székhelyét Holstebroba (Dánia) Nordisk Teaterlaboratorium néven. 1979-ben megalapította színészekből, táncosokból, zenészekből, tudósokból álló színházkutató központját, az ISTA-t (International School of Theatre Anthropology).

Számos könyvet és cikket írt: *The Paper Canoe* –1995; *The Secret Art of the Performer* – 1991; *Színház: magány, mesterség, lázadás* – 1999; *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányok Lengyelországban* –1999; (a jelen kötetet egyik fordítóként jegyző Regős János és Pályi András magyar szövege elérhető a Pálfi Ágnes és Szász Zsolt szerkesztette Nemzeti Színház Kiskönyvtár sorozatában).

Az idén 85 éves Mester számos nemzetközi rendezői díjat és díszdoktori címet kapott, 32 színházi produkciót rendezett, amelyeket rendszeresen bemutattak Európában, Ázsiában, Észak- és Dél-Amerikában.

Nicola Savarese (1945), a kötet társzerzője Rómában született. A római Università degli Studi Roma Tre egyetem professzora, színház- és előadástörténetet tanít az Előadóművészeti Tanszéken. Tanulmányai az ázsiai színházak és a nyugati színház, valamint a kortárs előadóművészek találkozásának összetett dinamikájával foglalkoznak különböző kontextusban. Sokat utazott Ázsiában, Japánban két évig élt. A *Teatro e storia* szemlélő folyóirat szerkesztője. 1999-ben a Los Angeles-i Getty Research Institute vendégkutatója volt. Alapítása óta állandó tagja az ISTA-nak.

A keleti és a nyugati színházak kapcsolatáról számos egyéb műve mellett megjelent a *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* (Színház és előadás a tengeren túl. Róma – 1992), a *Parigi/Artaud/Bali* (L'Aquila – 1997), a *Képzés* (Róma – 2004).

VÉGSZÓ

Peter Brook egyszerűsítő megfogalmazása szerint: a színház játék, a játékhoz – a tökéletes művészi hatás megteremtéséhez – sok munka kell. A színész titkos művészete erre a hatásra épül. Zeamitól Sztanyiszlavszkijig, Mejerholdtól Barbaig minden „influenzser” iskolateremtő nagymester a színész testi-lelki tökéletesítésére – a tehetségre és adottságra épülő tökéletes *technikai tudás elsajátítására* – buzdítja a színészt.

Ami előadás közben a színészen, és ami az előadás nézése közben a nézőben *belül* történik: az végeredményben inkommenzurábilis, mérhetetlen és megragadhatatlan. Titok. Azzal a titkos és mágikus jelenséggel, hogy fent az üres térben az egyik ember koncentrációja, a szervezetében lejátszódó fizikai és pszichikai folyamatsor a lentről őt figyelő másik emberre közvetlen hatást képes gyakorolni, kizárólag a parapszichológia foglalkozik. Barba törekvéseit erősítendő, Vekerdy Tamás magyarázza el biztatólag, hogy „a műalkotás hatásának kutatásában a parapszichológiai feltevések és tapasztalatok a fiziológia határterületére vezetnek minket, tehát nem kevésbé kutatható, hanem jobban kutatható területekre.”

Barba és színházantropológiai kutatóközpontja is ezeken a határterületeken tevékenykedik. A színházantropológia erre az empirikus területre irányítja a figyelmet, hogy nyomon kövesse a színpadi gyakorlattal foglalkozó technikák, esztétikák, műfajok és specializációk közötti utak és kapcsolatok alakulását. Nem törekszik összeolvasztani, felhalmozni vagy katalogizálni a színészi technikákat. Az elemire törekszik: a technikák technikájára. Ez egyrészt soha el nem érhető. Másrészt viszont jó módszer arra, hogy „tanuljunk tanulni”. Mert végül is e kézikönyv egyszerűen megfogalmazható célja, hogy „bővítse tudásunkat a színpadi test lehetséges megjelenéseiről és az előadás dinamikájára adott nézői válaszreakciókról.”

A színházantropológiai szótár természetesen nem abból a célból született, hogy szócikkeit a mozgásban lévő egyensúlytól a balinéz révülő táncig együltő-helyben és egyvégtében elolvassuk. Sokkal inkább javallott ez a kézikönyv a színházi céh tagjai, művészei és mesterei, a színházi alkotási folyamat titkainak kutatói és tanítói, színházi szakemberek, színészek, táncosok, rendezők, dramaturgok, színháztörténészek, színházesztéták, teatrológusok és színházzal foglalatostkodók számára alkalmoszerű gyakorlati használatra, illetve elméleti eligazító útikalauzként a kultúraközi színházi előadások témájával foglalkozó szakíróknak, teoretikusoknak, kutatóknak és a színházi varázskörön kívüli érdeklődőknek.

EUGENIO BARBA ÉS AZ ODIN SZÍNHÁZ MAGYARORSZÁGON 1965–2020

Eugenio Barba magyarul megjelent könyvei:

BARBA, Eugenio: *Kísérletek színháza*, szerk. Hont Ferenc, ford.: Gál M. Zsuzsa Budapest, Színháztudományi Intézet, 1965.

Uő: *Papírkenu / Paper Canoe*, ford. Demcsák Katalin és Andó Gabriella; lektorálta: Regős János. (A fordítás a *La Canoa di darta*, Società editrice Il Mulino, Bologna 1993 alapján készült.), Kijarat Kiadó, Bp. 2001.

Uő: *Hamu és gyémánt országa* – Tanulmányaim Lengyelországban, 26 levél Grotowski-tól, ford. Regős János és Pályi András /26 levél/, szöveggondozó Pálfi Ágnes, lektorálta Pályi András, Nemzeti Színház Kiskönyvtára, 2015. [A könyv fejezetei a Nemzeti Színház Szcenárium folyóiratában jelentek meg Regős János fordításában, 2013 októberétől 2014 májusáig.]

BARBA Eugenio – SAVARESE Nicola: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Regős János és Rideg Zsófia (A fordítás a Routledge Kiadónál 2006-ban megjelent, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* című második és az Éditions L'Entretemps *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* című, 2008-ban megjelent második francia kiadás alapján készült), Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Bp. 2020. [Az angol nyelvű verzió Barba által írott fejezetei *A színész titkos művészete. Fejezetek A színházi antropológia szótárából* címmel, Lázár Zsófia fordításában a Nemzeti Színház Szcenárium folyó-

iratában jelentek meg: 1. rész: IV. évfolyam 7. szám, 2016. október, 31–35.; 2. rész: IV. évfolyam 8. szám, 2016. november, 41–53.; 3. rész: IV. évfolyam 9. szám, 2016. december, 62–67; 4. rész: V. évfolyam 1. szám, 2017. január, 51–56.; 5. rész: V. évfolyam 2. szám, 2017. február, 50–58.; 6. rész: V. évfolyam 3–4. szám, 2017. március, 93–101.]

Eugenio Barba további magyar nyelvű publikációi – időrendben

- Az ellentétek útja, ford. Kúnos László, *Világsház*, 1982, november 16–19.
- Kísérletek színháza. Részletek, ford. Gál M. Zsuzsa, in Gabnay Katalin – Nánay István: *A színésznevelés breviáriuma*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983, 198–201.
- A kitágított test, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Kultúra és Közösség*, XIV. évf., 1987/1, 43–59.
- Talabot – naplójegyzetek, *Szellemkép*, 1991/2–3.
- Úszó szigetek, ford. Heltai Gyöngyi, szerk. Pálfi Ágnes, *Kultúra és Közösség*, XVIII. évf., 1991/3, 132–140.
- Színházi antropológia. Első hipotézis, ford. Szántó Judit, *Színház*, XXIX. évf., 1996/7, 39–43.
- Szavak vagy jelenlét, ford. Kling József, *Világsház*, XII. évf., 1998/ösz, 110–115.
- Dramaturgiai akciók működés közben, *Szép Literaturai Ajándék*, VI. évf., 1998/4–1999/1, 146–151.
- Szavak vagy jelenlét, ford. Révész Ágota, in Jákfalvi Magdolna (szerk.) *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi, 2000, 194–198.
- Meyerhold. A groteszk, vagyis a biomechanika, ford. Szőke Zsófia, *Kultúra és Közösség*, XXXIV. évf., 2007/2–3, 124–127.
- Érthetlenség és remény. Szemelvények a 2011. szeptember 12-én bemutatott *The Chronic Life* műsorfüzetéből, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, I. évf., 2013/1, 83–89.
- „Szeretnék a színházzal mindenkit megérinteni” (Regős János 1985-ös Barbával készült interjújából szerkesztett írás), *Szcenárium*, II. évf., 2014/3, 78–83.
- Új szavakkal a régi idők ösvényein, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, II. évf., 2014/8, 20–26.
- Lépcső a folyóparton, ford. Demcsák Katalin, *Tiszatáj*, 69. évf. 2015/7, 50–61.
- Az illúziók földrajza, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, IV. évf. 2016/9, 5–16.
- Az elidegenítés eszközei az orosz formalisták, Brecht és Zeami szerint, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, IV. évf. 2016/3, 64–68.
- Eurasian Theatre, *Szcenárium*, MITEM English, April 2017, 67–74.
- Hogyan válik valaki színésszé? (1. rész), ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/5, 41–44.
- „A tovagyrúzó víz stratégiáját követtem”. Eugenio Barba nyílt levele, ford. Regős János, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/5, 45–46.
- Hogyan válik valaki színésszé? (2. rész), ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/6, 34–46.
- A színház nem kövekből épül, ford. Regős János, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/8, 3.

Interjúk

- Az érzelmekre ható színház, Regős János beszélgetése Eugenio Barbával, *Színház*, XIX. évf. 1986/5, 39–42.
- Személyes mitológiák. Regős János beszélgetése Eugenio Barbával, *Színház*, XXXV. évf. 2002/8, 41–46.
- „Minden generációnak újra ki kell találnia a színházat”. Kerekasztal-beszélgetés Eugenio Barbával és Julia Varley-jel, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, III. évf., 2015/9, 14–22.
- „Self-Expression Was Our Rebellion” – An Interview With Eugenio Barba by Rita Szentgyörgyi (translated by Anikó Kocsis), *Szcenárium*, MITEM English, April 2017, 63–66.
- „A fegyelem a szabadság előfeltétele”. Eugenio Barbát Szász Zsolt és Regős János kérdezi, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/5, 47–52.

Egy Odin-színész vallomásai

- CARRERI, Roberta: A mi krónikus életünk (magyarul és angolul), magyar ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, III. évf. 2015/3–4, 23–47.
- „Geronimo volt a kulcsfigura”. Tatjana Chemi interjúja Roberta Carrerivel, ford. Regős János, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, VII. évf., 2019/2, 97–106.

Recenziók, tudósítások

- REGŐS János: A jégbefagyott birodalom – emlékképek, kommentárok az Odin Színház *Talabot* című előadásáról, *Szellemkép*, 1991/2–3.
- PÁLYI András: Az „elhatározott test”, Eugenio Barba: Papírkenu, *Színház*, XXXV. évf. 2002/8, 46–48.
- REGŐS János: Odin Fesztivál Wrocławban (2014. szeptember 2–7.) *Szcenárium*, II. évf., 2014/11, 27–36.

Összeállítások

- ODIN 30. Írások a *Színház* XXVII. évf. 1995. februári számában (összeállította: Bérczes László), 2–14.
- KIRÁLY Nina: Ünnepek Holstebróban, 2–4.
- Don Quijoték hagyománya*. Király Nina beszélgetése Eugenio Barbával, 4–5.
- BARBA, Eugenio: *Levél D színésznek*, ford. Demcsák Katalin, 6–7.
- BARBA, Eugenio: *Feljegyzések kételkedők és magam számára*, ford. Demcsák Katalin és Jenei Ágnes, 7–9.
- HASTURP, Kirsten: *Kívül az antropológián*. Az antropológus mint a színielőadás tárgya, ford. Király Nina, 9–11.
- BARBA, Eugenio: *Úszó szigetek*, ford. Heltai Gyöngyi, 13–14.
- Barba, Grotowski, Kantor*. Király Nina beszélgetése Zbigniew Osinskivel, 14.
- Előadásról előadásra*. Összeállítás a Szkénében 2001-ben rendezett Odin-hét előadásairól. Az írások szerzői: BARABÁS Dániel, DERES Péter, CSETE Borbála, ZILAHY Nóra, SÓREGI Melinda, VESZTL Zsófia, *Színház*, XXXV. évf. 2002/8, 35–41.

Az Odin Teatret előadásai a Szkéné Színházban

- 1985 – *Oxyrhincus Evangéliuma / The Gospel According to Oxyrhincus*
– *Házasság Istennel / Marriage with God* – Cesar Brie / Iben Nagel Rasmussen
- 1986 – *Puputan* – Toni Cots
– *Oidipus* – Toni Cots
- 1991 – *A csend visszhangja / Echo of Silence* – Julia Varley
- 1992 – *Anabasys*, Szeged, 1992
- 1993 – *Kaosmos*
- 1994 – *Mozgásszínház / Movement Acting* – Toni Cots – workshop
2001. 11. 5–11. ODIN-hét a Szkénében:
- Mythos* – a MU Színházzal közös szervezésben
 - Szöveg, Cselekvés, Viszonyok / Text, Action, Relations* – Tage Larsen / Julia Varley
 - Fehér, mint a jázmin / White as Jasmin* – Iben Nagel Rasmussen
 - Judith* – Roberta Carreri
 - Doña Musica pillangói / Doña Musica's Butterflies* – Julia Varley
 - Nyomok a hóban / Traces in the Snow* – Roberta Carreri
 - A holstebrói kastély II. / The Castle of Holstebro* – Julia Varley
 - Itsi Bitsi* – Iben Nagel Rasmussen
 - A csend visszhangja / Echo of Silence* – Julia Varley
 - A Mythos karakterei* – teljes társulat
 - Suttogó szelek / The Whispering Winds in Theatre and Dance* – teljes társulat

Karaván-projekt

Az Odin rezidens társulata a The Jasonites két előadása a *Banana revival* és az Eugenio Barba szövegei alapján készült *Holnap* c. előadással mutatkozott be Szegeden 2013. június 21-én, a MASZK által szervezett Theater Fesztiválon.

Forgatókönyv

The Tree / A fa. Az Odin Teatret előadásának forgatókönyve, ford. Wittmann Ildikó, szerk. Pálfi Ágnes, *Szcenárium*, IV. évf., 2016/9, 17–27.

Az Odin Színház előadásai a budapesti Nemzeti Színházban (2015–2019)

- 2015: *The Chronic life* (r: Eugenio Barba, színészek: Kay Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley)
- 2016: *The Tree / A fa* – a Nemzeti Színházzal koprodukcióban (r: Eugenio Barba, színészek: Luis Alonso, Parvathy Baul, I Wayan Bawa, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Donald Kitt, Elena Floris, Carolina Pizarro, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley)
- 2017: *Salt / Só* (r: Eugenio Barba, színészek: Roberta Carreri, Jan Ferslev)
Ave Maria (r: Eugenio Barba, színész: Julia Varley)
- 2019: *Nagyvárosok a hold alatt* (r: Eugenio Barba, színészek: Luis Alonso, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Carolina Pizarro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley)

Szakmai programok a MITEM-en (2014–2019)

- 2014: *Identitás – szakralitás – teatralitás*. Kerekasztal-beszélgetés Eugenio Barba munkásságának magyarországi és közép-kelet-európai recepciójáról. Az Odin Teatret *The Gospel According To Oxyrhincus* c. előadása filmváltozatának levetítése. Moderátor: Szász Zsolt, a Szcenárium felelős szerkesztője (a részletes programot és szereplőit lásd: *Identitás – szakralitás – teatralitás*, *Szcenárium*, II. évf. 2014/3, 73–77)
- 2015: *MITEM-előhang*
Eugenio Barba *Hamu és gyémánt országa* c. könyvének bemutatója. A kerekasztal-beszélgetés résztvevői: Eugenio Barba, valamint Regős János és Pályi András (a könyv fordítói); szinkrontolmács: Durkóné Varga Nóra; moderátor: Szász Zsolt, a kötet felelős szerkesztője
Julia Varley munkabemutatója Eugenio Barba kommentárjaival
Az Odin Színház fennállásának 50. évfordulójára készült dokumentumfilm vetítése (r: Exe Christofferen; szinkrontolmács: Regős János)
Kötetlen beszélgetés Eugenio Barbával és Julia Varley-el
- 2017: Mesterkurzus Eugenio Barbával és Julia Varley-el. Szinkrontolmács: Regős János; szervező: Szász Zsolt
Nyomok a hóban – Roberta Carreri műhelybemutatója. Szervező: Rideg Zsófia dramaturg
- 2018: „A bolond bölcsesség útja” – Rideg Zsófia filmvetítéssel egybekötött beszélgetése Parvathy Baul énekessel és Julia Varley-el
- 2019: 55 éves az Odin Teatret
A Lehetetlen művészete (r: Elsa Kvamme, 2017) – filmvetítés
Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*. Színházantropológiai szótár. Beszélgetés a készülő magyar kiadás fordítóival, Rideg Zsófiával és Regős Jánossal (Moderátor: Dr. Sepsi Enikő irodalom- és színháztörténész)

István Pinczés: *The Body and Soul of Theatre*

E. Barba and N. Savarese's *Dictionary of Theatre Anthropology*

This scholarly picture book was published by the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary and L'Harmattan Publishing House, with the support of the Hungarian Academy of Arts, in 2020, almost three decades later than the 1991 English edition. However, the author of the review points out that this delay also has a positive effect: this Hungarian version now contains not only the achievements of the first decade of the Barba-led ISTA, but also the summary of a quarter-of-a-century intercultural theatrical research (1980–2005). He observes that the two translators – Zsófia Rideg, Antal Németh Prize-winning dramaturge, literary translator, colleague at the National Theatre, and János Regős, who, as the director of the Székény Theatre, was the first one in Hungary to host Odin Teatret in 1985 and translated several Barba texts besides making interviews with him – did a praiseworthy job: the Hungarian text reads perfectly and fluently, as a proof of professional competence and innovation in the interpretation of technical terms. Following the alphabetical order of the entries in the Dictionary, István Pinczés shows the theoretical pillars of this grandiose enterprise, praising its imposing illustrations and rich visual material, which make the volume attractive to not only the theatrical profession but to the educated public as well. To greet the 85-year-old Eugenio Barba, the review is supplemented by documentation of his and Odin Teatret's presence in Hungary.

*Létezik egy titkos művészet, az előadói.
Léteznek visszatérő elvek, melyek különböző kultúrákban
és korokban meghatározzák a színészek és táncosok életét.*

*Ezek nem receptek, hanem olyan kiindulópontok,
melyek lehetővé teszik, hogy az egyéni tulajdonságok
színpadi jelenlétté váljanak, és hogy személyessé tett
és hatásos kifejezésmódként nyilvánuljanak meg
az egyén saját történetének kontextusában.*

*Ha egyetlen képből kellene összefoglalnunk mindazokat
a visszatérő elveket, melyek a színész és a táncos
preexpresszivitásának alapját képezik,
akkor az Saloméé volna, egy Kelet és Nyugat közötti
eurázsiai alaké, a velencei Szent Márk Bazilikában.*

*A figura nyugalmat sugárzó, mégis eleven alakja a magas
sarkú cipők miatt kialakult instabil egyensúlyi helyzetének
köszönhető. Ellentétek sora osztja síkokra a testet és vetíti
ki az energiáit különféle irányokba. Ez az energia sem nem
női, sem nem férfias, hanem egyszerre erőteljes és lágy, életre
kelte a szemérmességet sugárzó, karmazsinvörös tunikát.*

*A fehér hosszanti díszítések kitágítják a testet, melynek
feszültségei megőrződnek, de egyúttal kígyózó ritmusban
áramlanak. A karok aszimmetrikusan kitérve: az egyik
kéz győzelmet állít, a másik tagadja a súlyt, amit felemel.
A maszkyszerű, levágott fej úgy tűnik, mintha megkettőzése
lenne a nyugodt, töprengő arcnak.*

*És valahol e persona és a táncos „én” között, úgy tűnik,
ott áll lesben a kegyetlenség, amit Artaud keménységnek,
állhatatosságnak és eltökéltségnek nevezett.*





KOZMA GÁBOR VIKTOR

„...játszani/cselekedni kell”

Tadashi Suzuki színésztréning-módszerének elemzése
(2. rész)

1.3.1 Az ideális színész-kép (folytatás)

A színész feladatát Suzuki nem a hétköznapi valóság újraélésében, újraalkotásában látja, hanem az ennek alapján létrejövő, fikciót felhasználó extremitásban.¹ A színész eszerint olyan mentális térbe lép be a színházi munka során, amelyben kívül kell helyezkednie hétköznapi önmagán, át kell alakulnia, a karakterek természetének legnagyobb szélsőségeit kell ábrázolnia. „Suzuki azt gondolja, hogy a színésznek valami olyan rendkívülit kell csinálnia a színpadon, amire nem mindenki képes.”² Az egyén és közösség viszonyán – mely a színész felől abban foglалható össze, hogy túllépett önmagán – Suzuki azt érti, hogy a színészt nem korlátozza saját én-tudata, énképe abban, hogy testét, idegrendszerét és lelkét olyan extrém módon adja át a közlési helyzetben, ami saját hétköznapi létezésétől szélsőségesen eltérő és ugyanakkor önzetlen.

A tréning szellemiségét és a SCOT gyakorlatát figyelembe véve, mely szerint a színésznek minden nap teljes energia-befektetéssel kell saját fejlődésén dolgoznia, a színész önmagán való túllépése új értelemmel gazdagodik. A napi szintű gyakorlás, az aktuális nehézségek meghaladása nagyfokú önfegyelmet és szabálykövetési készséget követel meg, de végső soron a színész személyes felelőssége, hogy milyen intenzíven dolgozik önmagán. A színész önmagán való túllépése azt is jelenti, hogy fel kell ismernie aznapi aktuális állapotát, el kell jutnia addig a határig, ameddig jelenlegi kondíciója és képességei engedik, és a fáradtság, testi és idegi kimerültség ellenére tovább kell lendítenie magát a holtpontra, hogy

¹ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, ang. ford.: Kameron Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015, 38.

² 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), 97.

a stagnálás helyett beinduljon a fejlődés folyamata. A hosszú távú fejlődés számos stagnálási fázissal jár, ami idegileg kimerítő az alkotó számára. Suzuki ideális, kitartó színésze ennek ellenére vagy éppen ezért napi szinten dönt úgy, hogy belép a tréning akadályokkal teli mentális és fizikai terébe. Az egyik személyes megbeszélésen Suzuki úgy definiálta a tehetséges színészt, mint aki ismeri testét és idegrendszerét akkor, amikor tréningezve és akkor is, amikor tréning nélkül dolgozik, és mindig az első mellett dönt. Suzuki számára az ideális színész elkötelezett a fejlődése mellett.

1. 4 A TRÉNING ESZKÖZKÉSZLETE

Suzuki a tréninget egyszerű mozgáselemek fizikailag és mentálisan megterhelő kombinációjaként konstruálta meg. A tréning különösebb előtanulmányok nélkül elsajátítható és gyakorolható, amennyiben a tréningező nem küzd nagyobb mozgásszervi problémákkal. A módszert az egyszerűség és az összetettség egyszerre jellemzi. A tréning eszközkészletének ismertetéseként először a tréning alapelemeit, majd a tréning körülményeit mutatom be, és ezt követően tárgyalom a gyakorlatokat.³

1.4.1 A tréning alapelemei

1.4.1.1 A láthatatlan test

Suzuki a tréning fő fókuszaként határozza meg (1) a testközpont [center of gravity] kontrollját, (2) a légzés irányítását és (3) az energia termelését. Mindezt a *láthatatlan test* kifejezéssel foglalja össze, mivel e funkciók nem láthatóak, és az ember nem tudatosítja működésüket a hétköznapi életben. Suzuki azt állítja, hogy egy gyermeknek ezt a három elemet kell elsajátítania, hogy függetlenül tudjon válni a környezetétől, és ha bármelyikkel probléma adódik, az egészség is veszélybe kerül. Nem csak ezen elemek önálló funkciójára és fontosságára hívja fel a figyelmet, hanem hangsúlyozza egymástól való kölcsönös függésüket is. Példaként említi, hogy minél több energiát termel a test, annál több oxigénre van szüksége, ami által a légzés intenzívebbé válik. Ahogyan a légzés gyorsul, úgy lesz egyre nagyobb kihívás a test számára az egyensúly megőrzése, a testközpont kontrollja. Ez az alapelv Suzuki szerint a színpadi munkára is alkalmazható. A tréning által a tréningező így nem csak az egyes funkciók fölötti kontrollját fejleszti, növelve erőnlétét és gyorsaságát, hanem egymásra való hatásukat is vizsgálja, hogy ezáltal minél könnyedebben tudja eszközként felhasználni őket színpadi helyzetekben. „Az ilyen munka fejleszti a színész nézőpontjának átadásához szükséges kifejezőkészséget. Ebből következik, hogy a színjátszás művé-

³ A gyakorlatok leírásának folytatását lásd következő lapszámunkban, a tanulmány harmadik részében.

szete olyan diszciplínákon alapszik, amelyeket e három alapvető, egymással összefüggő »láthatatlan« funkció tudatosítására hoztak létre.”⁴ Suzuki írásaiban a *láthatatlan test* elemeit külön nem részletezi, így megpróbálom azokat más források alapján elemezni.

(1) A mechanika szerint a testközpontról vagy gravitációs központról definiálható a testrészek közös súlypontjaként, miközben a gravitáció súlyvonala ebből a pontból kiindulva merőleges kell legyen a talajra.⁵

A klasszikus japán előadóművészetek felől közelítve a kérdéshez megfigyelhető az eltérő terminológiák sorában egy közös kifejezés, amellyel a színész jelenlétét, valamint energiáját jelölik: ez a *koshi*, amely a hétköznapi szóhasználatban *csípő*t jelent. A terminus több jelentése is összefüggésben áll a klasszikus japán előadóművészet testhasználatával. Mind a nó, mind a kabuki használja azt az alapállást, melyet Suzuki is átvett: farokcsontját a színész enyhén maga alá fordítja, a medence körüli izmokat aktivizálja és kontrollálja, így a csípő statikus marad a láb mozgása során is. Ennek kivitelezéséhez az előadó enyhén behajlítja a térdeit, felsőtestével pedig kicsit előredől, gerincét vertikális irányban



Tadashi Suzuki napjainkban
(forrás: theinstitute.info)

megnyújtja. Az így kialakuló testhelyzetben megjelenik a barbai értelemben vett *hétköznapi túl* testhasználat. A testhelyzet különböző feszültségeket teremt a felső- és alsótestben. A gerinc vertikális nyújtásával és a talpaknak ezzel egyidejűleg a talajra kifejtett aktív munkájával létrejön az a jelenség, mely Barba fogalmával élve az *ellentét elvén* alapul. A behajlított térdek és az enyhén előre dőlő felsőtest miatt a test súlypontja is megváltozik: a testsúly nagyobb hányada helyeződik át a talp elejére, megváltoztatva ezzel a test egyensúlyi helyzetét.

A pozíció által a test úgynevezett *luxus egyensúlyi állapotba* kerül. A csípő kontrollálása így módon az egész testet aktív állapotba hozza, és a tudatos testhasználat és az energiaigényes testhelyzet fenntartása a japán hagyományok szerint az előadói jelenlét kulcsa.⁶ A Suzuki-módszerben megjelenő gravitációs- vagy testközpontról meghatározásánál alapul vehetjük tehát egyrészt a *koshi* felőli megközelítést, a csípő kontrollálását, amelyet Suzuki is használ [koshi o ikeru].

Egy másik lehetséges megközelítés Katsuko Azuma japán táncos koncepciója, aki úgy gondolja, hogy a testközpontról a farkcsontot és a köldököt összekötő

⁴ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, ang. ford.: Kameron Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015, 59–60.

⁵ Eugenio Barba – Nicola Savarese, *A színész titkos művészetete, Színházantropológiai szótár* (ford. Regős János és Rideg Zsófia), Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 68.

⁶ Uo., 8–10, 74–75.

egyenes közepén helyezkedik el. Azuma elképzelése szerint ez a központ olyan, mint egy acélgolyó, amely finom gyapottal van bevonva.⁷ Ez a kép két ellentétes minőséget hordoz magában: a keménységet és a lágytságot, amivel a központ koordinálásának alapvető fontosságára hívja fel a figyelmet: annak kontrollált, de nem túl feszes alapérzetére. A központ bármilyen irányú túlfeszítése, túl erős kontrollja blokkolja a mélylégzést, a mozgás robbanékonyágát, tehát az elérendő készenléti állapotot. A központ irányításánál elengedhetetlen a megfelelő feszültségi szint megtalálása.

A másik kifejezés, amivel a gravitációs központot a japán kultúrában jelölni szokták, a *hara*, amely a köldök alatt pár centiméterrel elhelyezkedő területre utal. A *hara* – akárcsak a *koshi* – jelentésmezeje túlmutat pusztán testi jelentésén: a *hara* az egész személyiségnek, az erőnek, az egészségnek, az energiának, az integritásnak, és a világhoz, valamint az univerzumhoz való kapcsolódásnak a központja. Ebből kifolyólag magas szintű kontrollja, tudatos használata elengedhetetlen bármilyen spirituális jellegű diszciplína elsajátításához, mint amilyen a meditáció, harcművészet vagy a színház.⁸

(2) A láthatatlan test másik eleméről, a légzésről Allain azt állítja, hogy a gyakorlatok során nincs ajánlott légzési minta, de tapasztalatom szerint ez nem igaz.⁹ A légzés a módszer egészében kiemelten fontos szerepet tölt be, és mindig elsődleges szempont, hogy a magas minőségű hangadást segítse elő. A gyakorlatok során a tréning vezetői az orron át történő légzést javasolják, ami által tapasztalatom szerint a tréningező kevésbé merül ki a fizikailag megterhelő gyakorlatoktól. A légzés szabályozására bizonyos gyakorlatoknál ajánlanak mintákat, melyeket később, a gyakorlatok részletezésénél fogok ismertetni. Az elsődleges szempont a légzéssel való kísérletezés, illetve az, hogy a tréningező mindig készen legyen arra, hogy megszólaljon: mindig legyen annyi levegő a tüdejében, hogy azonnali, minőségi, erőteljes hangadásra legyen képes.

Ehhez kapcsolódóan még azt a tanácsot szokták adni, hogy a belégzést követően a tréningező lazítson a légzésben résztvevő izmok (rekeszizom és bordaközi izmok) feszítettségén, majd a hangadás során újra aktivizálja azokat. A *feszít-lazít-feszít* mozgássor által a hang túlfeszített izommunka nélkül képes kiáramlani a fizikailag megterhelő gyakorlatok során, amikor a hangadás több formája, a vokális hangadás, a beszéd és az ének is meg jelenik. Goto azt állítja, hogy a tréningező e módszert követve kipréseli testéből a hangot.¹⁰ Állítása igaz, de félrevezető lehet. A tréningező valóban gyakorolja, hogyan lehet elérni az inten-

⁷ Uo., 16–17.

⁸ Yoshi Oida és Lorna Marshall, *The Invisible Actor*, London és New York, Routledge, 1997, 10.

⁹ Paul Allain, *The Art of Stillness – The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, New York, Palgrave-Macmillan, 2002, 118.

¹⁰ Yukihiro Goto, *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*, doktori dolgozat, Ann Arbor, UMI, 1988, 215.

zív hangadást, ami a levegő egyfajta préselésével jár együtt. Ennek azonban fontos feltétele, hogy a levegő préselése ne okozzon túlfeszítést olyan testrészekben, amelyek a levegő áramlását gátolhatják. A központ támaszában és a rekeszizom munkájában fontos az izomszintű aktivitás, de az intenzív hangadáshoz a módszer során a felsőtestet (vállakat, mellkast, nyakat) tudatosan lazítani kell.

(3) A láthatatlan test harmadik elemeként az energiát tárgyalom. Suzuki fontos alaptétele, hogy megkülönböztet állati és nem-állati energiát. A testi, állati energia felszabadítása és közlési helyzetben történő felhasználása kulcsfontosságú e módszer esetében. Ahogy a központ definiálásánál láthattuk, a japán testközpont-koncepciók szoros összefüggést tételeznek föl a test központjának aktiváltsága és a test energiaszintje között. Az energia fizikai értelemben munkavégzés. Érdekes a módszer kapcsán elsődlegesen ebből a materiális szemléletből kiindulni, ahogy a fentebb tárgyalt példánál Suzuki is a pusztán testi energián keresztül magyarázta a láthatatlan test elemeinek egymásra hatását. Minél gyorsabban, minél szélesebb gesztusokkal, minél precízebben végzi a gyakorlatokat a tréningező, minél erőteljesebb hangadásra képes, annál nagyobb energiával rendelkezik. Azonban az energia mint *munka* sokkal nehezebben definiálható egy mozdulatlan pozíció esetében. Amikor a tréning során kialakul egy, a gravitációnak ellenálló, statikus helyzet – például a tréningezőnek meg kell emelnie és tartania kell az egyik térdét –, akkor könnyen értelmezhető az energia *munka* értelemben vett megközelítése. Amikor azonban a tréningező alapállásban kell hogy energikus maradjon, akkor ez a *munkaként* való értelmezés magyarázatra szorul. Szintén a klasszikus japán előadóművészetek két szakszavát szeretném ehhez segítségül hívni: a *hippari-hai* és a *tame* terminust.

A *hippari-hai* azt jelöli, amikor valaki vagy valami egy embert maga felé húz, miközben a másik fél ugyanezt teszi.¹¹ A fizikai cselekvés két ellentétes erő egymásra hatását demonstrálja, amelyek kioltják a mozgási energiát. Ilyen értelemben megegyezik a korábban tárgyalt, gravitáció ellen ható munkavégzéssel. Barba és Savarese szerint a *hippari-hai* koncepciója az előadóművészet számos jelenségében megtalálható. Az előadó testére fókuszálva a *hippari-hai* a gyakorlatok kiinduló alaphelyzetében kétféleképpen is megjelenik: egyrészt amikor a tréningező aktívan törekszik gerincét felfele nyújtani, miközben talpával aktívan tolja a padlót; másrészt amikor egy elképzelt, horizontális irányú ellenállással szembe fordulva hoz létre egy saját mozgásirányával szembeni, képzeletbeli ellenállást. Barba és Savarese a *hippari-hai* koncepcióján keresztül fogalmazzák meg az *ellentét* elvét. A módszerre vonatkoztatva tehát elmondható, hogy a statikus pozíciók nem nyugalmi helyzetet jelölnek, hanem olyan statikus testi energiát képviselnek, amely valamely elképzelt vagy valós erő ellenében fejti ki azzal megegyező mértékű hatását, munkáját.

¹¹ Eugenio Barba – Nicola Savarese, uo., 17.

Egy másik, ehhez szorosan kötődő terminus a *tame*, mely a test energiájával való gazdálkodást jelenti a japán előadóművészetben. A *tameru* kínai írással jelölve [accumulate] igét jelöli, japán írással pedig a meghajlított, valamit, ami egyszerre ellenálló és hajlékony. „A *tameru* a visszatartás, a megőrzés műveletét jelöli. Innen származik a *tame* kifejezés, ami arra a képességre utal, hogy azt az energiát, ami egy kiterjedtebb cselekvéshez szükséges, egy, a térben korlátozott cselekvésbe sűrítik, vagyis visszatartják. Ez a színészmesterség egyik pillére.”¹² Az energia sűrítésével, sőt akár a fizikai mozdulatlanságba fojtásával a Suzuki-módszer során is gyakran dolgozik a tréningező. A barbai értelemben vett *sats*, a mozdulatlanságba sűrített mozgási vagy cselekvési energia meghatározza a Suzuki-módszer számos gyakorlatát is.¹³

A nő színházban megjelenik továbbá az előadó energiájára használt terminusként a *ki-hai*, mely a lélek és a test egymással való mély összhangját jelöli. A *ki* spirituszt, légzést és lelket is jelent. Így a légzés és az energia a japán előadóművészet terminológiájában már nyelvi szinten összekapcsolódik.

A tréningező a láthatatlan test elemeit egyesével és interrelációiban is vizsgálja a tréning során, nincs tehát gyakorlatok szerint tagolva a fókusza.

1.4.1.2 A testhasználat alapelvei

Ahogy azt a *láthatatlan test* kapcsán kifejtettem a Suzuki-módszer ismertetése során, a test barbai értelemben készenléti, „elhatározott” állapotba kerül, használatát pedig a japán klasszikus színházból átvett, de a színházantropológia felől is értelmezhető alapelvek határozzák meg. A testhasználatban az izoláció, az elmentés feszültségekkel, valamint a feszítés és a lazítás kettősségével való tudatos gyakorlatozás egyaránt helyet kap.

„Színésztréning-módszeremben az alsótestre koncentrálok, különös tekintettel a lábakra, mert úgy gondolom, hogy a test és a talaj kommunikációjának tudatosítása kaput nyit az összes fizikai funkció nagyobb tudatosságához: a színházi előadás kiindulópontjához. A mód, ahogyan a lábunkat használjuk, alapját képezi a színpadi előadásnak.”¹⁴

Suzuki kiemelt fókusza, ami a lábat illeti, kulturálisan is meghatározott. A nót szokás a járás művészetének is nevezni, ahogy arra a rendező is hivatkozik. Suzuki a láb nyelvtanának [grammar of the feet] jelentőségét számos oldalról vizsgálja: spirituális, kultúrtörténeti és színjátszás-technikai szempontból is. Utóbbira fókuszálva arra világít rá, hogy a realista játékhagyomány a láb számos használatáról megfelelkezik, és a hétköznapi élet szokásai miatt a test mintegy elszakad gyökerétől, a talajtól. A Suzuki-módszer a lábhasználat sokszínű lehe-

¹² Uo., 84. Eugenio Barba – Nicola Savarese, *A színész titkos művészete...*, 118–119.

¹³ Uo., 268.

¹⁴ Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, 65–66.



A dobantás gesztusa a Suzuki-tréningben
(forrás: jstor.org)

tősegeire, a test földeltségére, a láb és a talaj kapcsolatának tudatosítására irányítja a figyelmet. Suzuki azt állítja, hogy a láb helyzete sok esetben meghatározza a színész által kiadott hang minőségét is.¹⁵

A japán előadói hagyományokból átemelt *dobogás* szintén egyik központi eleme a tréningnek. Ahogy majd az első gyakorlat leírásánál látható lesz, a ritmikus, intenzív, több percig tartó dobogás megerőltető feladat elé állítja a színészt, amelynek során kifejezetten nehéz fenn tartani központjának kontrollját. Amennyiben a láb munkája a központ kontrollját megzavarja, úgy a

feszültség a felsőtestben is megjelenik, és befeszítheti a vállat, mellkast, szétzilálhatja a légzéskontrollt, amely a minőségi hangadás lehetőségétől fosztja meg a színészt.¹⁶ A lábak tudatos használata során tehát fontos, hogy a lehető legextremebb mozgás se okozzon olyan feszültséget, amely a színészt gátolhatja a kifejezésben. A tréningező számos ilyen extrém, megterhelő, kihívást jelentő mozgást gyakorol a tréning során.

Az aktív lábmunka és a központ tudatos kontrollja mellett fontos, hogy a felsőtest egy olyan kontrollált, de laza kifejező felület legyen, amely könnyen „olvasható” a néző számára, ugyanakkor a kontroll mellett is teret ad a légzésnek és a minőségi hangadásnak. A módszer során a tudatos izoláció által a felsőtest és az alsótest munkája egymástól teljesen elválik. A tréningező feladata, hogy a lehető legszélsőségesebb helyzetben is tudatosan monitorozza és kontrollálja a testében megjelenő, nem kívánt izomfeszültségeket. Mondhatjuk azt is, hogy a Suzuki-módszer során a tréningező azt gyakorolja, hogyan lazítson kifejezetten feszült testhelyzetekben. Az elgondolás szintén nem Suzuki felfedezése, hanem a klasszikus japán kulturális hagyomány továbbörökítése egy modern tréningrendszerbe: ahogy Oida tolmácsolja, már Zeami is javasolja azt az *ellen-tétet* (‘ellentételezést’), amelyet a Suzuki-módszer is alkalmaz. Ha a felsőtestet feszesen használja a színész, a lábát lazítsa, ha pedig a láb aktív, a felsőtest legyen laza.¹⁷

A lábak helyzete ezen túlmenően megváltoztatja a test egyensúlyi helyzetét is, létrehozva a barbai értelemben vett „luxusegyensúly” állapotát. Az insta-

¹⁵ Uo., 66.

¹⁶ Uo., 68.

¹⁷ Yoshi Oida és Lorna Marshall, uo., 42.

bil helyzetben a stabilitás fenntartása plusz izommunkát és figyelmet követel meg a színésztől. A test természetes krízist tapasztal. A hétköznapi életben az off-balance helyzetek legtöbbször veszélyesek, és ilyenkor a test automatikusan egy magasabb figyelmi állapotba kerül, hogy védje magát a sérüléstől. Ha például egy lefagyott járdán próbálunk haladni, tudat alatt a test elkezd magára jobban vigyázni, aktiválva a szimpatikus idegrendszer működését. Ám „a félelem rendkívüli energiát képes adni. Nem kell elutasítani: meg kell tanulni beépíteni (...) Komoly helyzetek okozta stressz és pánik során csodálatos erő jelenik meg a testben.”¹⁸ A Suzuki-módszerben is megjelennek olyan egyensúlyi pozíciók, amelyek kontrollált veszélyérzetet keltenek, az instabil egyensúly helyzetébe hozzák az idegrendszert. A tréningező figyelme ezáltal aktívabb állapotba kerül.

A módszernek köszönhetően a tréningező több belépési ponton keresztül hatolhat a krízishelyzetbe, amelynek csak egyik eleme az egyensúly. A belső képpel való munka, amelyről majd még szó lesz, hasonlóképpen a tétellel teljességig teremt meg. Allain szerint vitathatatlan, hogy a krízishelyzetek az ember számára kényelmetlenek: ezáltal olyan rejtett viselkedésmintái kerülnek felszínre, melyek közelebb állnak az intuitív, állati reakciókhoz és reflexekhez, mint a társadalmilag kontrollált és tanult viselkedésmintákhoz.¹⁹ A szellemi és testi értelemben vett krízishelyzet kialakítása, az abban való tájékozódás és az általa felszabaduló energia kezelése jellemzi a Suzuki-módszert. Ez alapvetően a nézővel való konfrontációra kondicionálja a tréningező idegrendszerét, ami mindenképpen egy stresszhelyzet. A stresszhez szoktatott idegrendszer és test pedig a begyakorolt megküzdési mintákon keresztül könnyebben kezeli az új stresszhelyzeteket is.

1.4.1.3 Semleges maszk

Mattia írásában kiemeli a Suzuki-módszer gyakorlatainak egyik fontos elemét: a fizikai maszk nélküli semleges maszk játékmódját.²⁰ A tréning során a színész feladata, hogy arcát maszkyszerűen használja, ellazítva arcizmait akkor is, amikor megterhelő fizikai helyzetekben azok ösztönösen befeszülnének. Ez a fajta lazítás szintén a *hippari-hai* alapelvét, az *ellen-tétet* követi, „ellentétez”, hiszen míg a színész megterhelő mozgásokat végez, tudatosan kell izomszinten izolálnia és lazítással ellentőznie testének feszítését. Feltehetően ez a technika szintén a kabuki és nó kölcsönhatása révén lett a Suzuki-módszerbe áttűtetve. A hagyományos japán előadói formák maszkokkal is dolgoznak, amelyek mögött a mimi-

¹⁸ Uo., 94.

¹⁹ Paul Allain, uo., 122.

²⁰ Sebastian Mattia, A White Spot in a White Space: Revealing the Imaginary World of the Actor's Body, 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, (24–28), 27.

ka nem látható a néző számára, ennél fogva az arcjáték fölöslegessé válik. Energiáját az előadó így a mimika helyett a többi testrészébe csatornázza, máshová összpontosítva kifejezőképességét. Az arc maszkyszerű használatára azonban Suzuki a könyvében nem tér ki.

Brook e témával kapcsolatban azt állítja, hogy a maszk már önmagában kódol egy személyiséget, amelynek megtestesítése és életre keltése érdekében a színésznek meg kell szabadulnia saját „maszkjaitól”, korábbi személyiségeitől.²¹ Ha ezt a gondolatot a Suzuki-módszerre vonatkoztatjuk, a maszkyszerű archaszókratá kapcsolatba hozható a színész és az általa alakított karakter viszonyával: a színész előtt álló azon kihívással, hogy e karakterrel ne azonosulni akarjon, hanem a *katari* logikája szerint felmutassa azt. A gyakorlati tapasztalat szerint a semleges arccal való munka egy tudatos fókuszpont folyamatos fenntartása, ami egy idő után nem korlát, hanem lehetőség. Módot teremt rá, hogy a gyakorlatok során a tréningező megtanuljon bízni abban, hogy egész teste és idegrendszere közvetíti belső képének összetett információit, anélkül, hogy azt mint külső képet láttatnia kellene.

1.4.1.4 Belső kép, fikció

„Valahányszor egy színész azt hiszi, hogy pusztán az izmait edzi, becsapja magát. Ezek diszciplínák. A színésznek az összes diszciplína minden egyes pillanatában valamilyen szituációhoz kötődő érzést kell kifejeznie, önnön teste értelmezésének megfelelően.”²² Ez a már korábban is tárgyalt idézet kijelöli a tréning azon elemét, mely a Suzuki-módszert pusztá testedzésből a színészi, színpadi munka gyakorlásává alakítja: ez az elem nem más, mint a belső kép [image], fikció [fiction] vagy belső érzékenység [inner sensibility].

Steele a fókusz és a fikció viszonyát tárgyalja. A Suzuki-módszer gyakorlása közben a tréningező tekintetének iránya, fókusza rögzített. Ahhoz, hogy ez ne csak egy technikai jellegű szabály vagy egy esztétikai elem legyen a számára, egy belső, képzeletbeli munkát kell végeznie a gyakorlatok során:

„(A) színésznek el kell képzelnie egy narratív jelenetet vagy fikciót, amit ez a fókusz képvisel. A fókusz és a közte lévő távolság meghatározásával kezdve a színésznek folyamatosan létre kell hoznia képzeletében a fikció részleteit. Ha egy adott gyakorlat megköveteli, hogy a színész mozogjon a térben és megváltoztassa irányát, a fikció/fókusz a színésszel együtt mozog, míg a nézés szöge, távolsága és intenzitása változatlan marad. (...) Eleinte ez a fikció a színész mentális és fizikai képességeinek belső diagnózisára szolgál a színpadon. A fókusz és fikció koncepciójának ismerete létfontosságú annak megértéséhez, hogy a történet és az írott

²¹ Peter Brook, *Változó nézőpont*, ford.: Dobos Mária, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó – Zugszínház, 2000, 249–265.

²² James R. Brandon, „Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method”, *The Drama Review: TDR*, XXII. évf., 4.sz., 1978, (29–42) 36.

szöveg interpretációja hogyan működik a Suzuki-módszer során. Ami a tréninget egyedivé teszi, az nem kifejezetten a gyakorlatok fizikai nehézsége: hasonló formák megtalálhatóak a táncban, a különböző sportokban, amelyek ugyanennyire vagy jobban kiműveltek. Ami ezt a tréninget megkülönbözteti másoktól, az a szavak általi kommunikáció kihívása egy intenzív fizikai kontextusban.”²³

Habár a fikcióról az elméleti írásokban kevés szó esik, mégis az egyik legmeghatározóbb része a Suzuki-módszer gyakorlásának. A társulaton belül a fikciót, illetve annak tárgyát szokták belső képnek [image] és belső érzékenységnek nevezni [inner sensibility]. A képzeletvilág részletei mintegy víziószerűen vesznek részt a színész munkájában, vizuális, auditív, taktilis, illat- vagy ízélményekből származó információkkal is gazdagítva azt. A képzeletbeli szituációval való munka tapasztalatom szerint felépíthető *elemző* és *lokális logika* szerint.

Az *elemző logika* alkalmazása során a színész először a célokat és gátakat határozza meg, a Sztanyiszlavszkij-féle pszichológiai realizmus logikája szerint. Ezután a célok és gátak megszabta irányt a gyakorlat fizikai irányaihoz rendeli. Tegyük fel, hogy a tréningező célja, hogy megmentse haldokló szerelmét. A gyógyszer a kezében van, és el kell jutnia az előtte tíz méterre lévő ágyhoz. Amennyiben a gyakorlat iránya ugyancsak előre mutat, a célja felé halad, amennyiben viszont a gyakorlat más irányt szab meg vagy megállásra kényszeríti, egy a céljával ellentétes narratíva téríti el a képzeletbeli szituációban.

A *lokális logika* alkalmazása során alapvetően a térbeli viszonyokból próbáljuk felépíteni belső víziónkat. Például a tréningező a tér egy adott pontján van, és a gyakorlat iránya előre, a nézők felé mutat, amiről eldönti, hogy az egy negatív érzelmi töltetű irány. E negatív viszonyt ezután megpróbálja jobban kibontani: azért nem jó ez neki, mert ott várja például egy hír, amitől fél. A gyakorlat irányai ezután csakugyan célokat és gátakat, vágynakat és problémákat határoznak meg. A lokális logika másik lehetősége, hogy a színész a közeg ellenállásával dolgozik. Például térdig süppedt a mocsárban, és ebben kell végeznie a gyakorlatokat. A belső képet ezután kérdések megfogalmazásával tovább tudja cizellálni: Miért került ide? Hogyan jut ki? Milyen más tényezők vannak még ebben a fiktív térben? Az elemző és a lokális logikában közös pont, hogy a mozgás térbeli irányait a tréningező mindig személyes viszonyhoz köti.

A belső kép felépítésénél három kiindulópontot tudok elkülöníteni a gyakorlati tapasztalat szerint: (1) személyes, (2) képzeletbeli, és (3) a karakteré.

(1) Személyes kiindulópont esetén a tréningező saját vágyait, céljait, elképzelte vagy megélt emlékeit használja fel a belső kép létrehozása során. Ennek előnye és hátránya is egyben az extrém mértékű személyesség vagy érzelmi közel-

²³ Kameron Steele, Translating the Suzuki Method of Actor Training, In: Ellen Lauren, Kameron Steele, Vesta Grabštaitė et.al., *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*, Toga Arts Park, The Japan Performing Arts Foundation, 2012, (10–15) 13.

ség. Saját tapasztalatom az, hogy ha személyes problémákat használok a tréning során, egy idő után az adott víziók „kiégnek”, elveszítik inspiratív jellegüket. Ahhoz, hogy az érzelmi közelséget távolítsuk, de a személyességet megőrizzük, hasznos lehet a személyes élmények reális elemeit és a karaktereket metaforizálni. Például a tréningező az édesapjával való konfliktusát akarja felhasználni a tréning során. Ahelyett, hogy az apja emberi alakját képzelné el maga elé, megteheti, hogy megfelelteti azt egy állattal vagy egy lénnel. Ebben az esetben a tréningező például egy oroszlánnyal küzd meg a belső víziójában, miközben apjával folytat belső párbeszédet.

(2) Második lehetséges kiindulópont a képzeletre való teljes ráhagyatkozás. Ebben az esetben a tréningező nem saját hétköznapi énjének problémáját használja fel, hanem empatikus képességét bevonva egy fiktív, „véletlenszerű” helyzettel dolgozik a tréning során, amelyet megpróbál a lehető legrészletesebben felépíteni. Például egy mesebeli lovag a tréningező, aki a sárkánnyal küzd meg a gyakorlatok során.

(3) A harmadik kiindulópont alkalmazásával a tréningező képes a tréninget a próbákkal és az előadásokkal összekapcsolni. Ebben az esetben a karakternek az adott drámában megjelenített vagy éppen nem megjelenített helyzeteit dolgozza fel. Például a *Hamlet*et próbáló színész a királyfi wittenbergi diákéveinek egy jelenetével foglalkozik a tréning során. Ennek a kiindulópontnak nagy előnye, hogy a színész olyan információkra képes szert tenni a felépítendő karakterével kapcsolatban, amelyeket nem csak kognitív, hanem fizikai szinten is rögtön kipróbálhat: nem csak elképzele az adott szituációt, hanem megpróbál rögtön bele is helyezkedni. A megtestesítés ezen intenzív gesztusa érzelmi- és élményszinten segíti elő a karakterek mélyebb, személyesebb, gyakorlati elemzését. A belső képek létrehozásáról, az agy képalkotó tevékenységéről Blair ezt állítja:

„amikor megfelelő fizikai és képzeletbeli körülményeket teremtünk, olyan képrajzást idézünk elő, mely kiváltja a vágyott viselkedést és érzéseket. Alapvetően minden emberi lény a képmanipulációra – a színészi munka központi elemére – támaszkodik a túlélés érdekében.”²⁴

A Suzuki-módszer során a gyakorlatok – ismétlődő, kötött jellegű és belső képalkotó potenciáljuk folytán – olyan szabad teret biztosítanak, amelyben a felidézés és az alkotás egyszerre tud megvalósulni. A képzelet ilyen jellegű aktív és intenzív bevonásával a gyakorló a fizikai tréninget a pszichofizika szintjére emeli, melynek során folyamatosan és összeszedetten kell koncentrálnia, szellemi és érzelmi síkon egyaránt.

A szöveg ennek az összetett tevékenységnek a során születik meg, intenzíven, kifejezően, de alapvetően alkalmazkodva a belső kép által létrejövő im-

²⁴ Rhonda Blair, *The Actor, Image and Action*, Oxon és New York, Routledge, 2008, 79.

pulzusokhoz. Például a tréningező azzal a képpel dolgozik, hogy párja haldoklik az ágyon. A gyakorlatvezető jelt ad arra, vagy a gyakorlat struktúrája azt diktálja, hogy egy előre megtanult szöveget mondjon. Ebben az esetben a színésznek a szöveget nem csak annak nyelvi és logikai rendszeréhez híuen kell interpretálnia, hanem a belső szituációnak megfelelően, úgy, mintha haldokló párjához beszélne. A szöveg ezáltal mint anyag definiálódik a tréning során, ami lehetőséget ad arra, hogy a tréningező többféle belső szituációban próbálhassa ki, feltárva annak esetleg addig rejtett jelentésrétegeit is. Fontos, hogy a színész számára a tréning legyen egyúttal önmaga megismerésének, az alakítandó karakter és a szöveg felfedezésének a terepe is, mely ugyanakkor alkalmat ad arra, hogy a gyakorlatban elemezze és tapasztalja meg a kiválasztott fókusszal járó konkrét körülményeket. Ám a gyakorlatok improvizációra teret adó választásait éppúgy a belső kép kell hogy meghatározza, mint a szöveghez való viszonyt. Például az álló szobrok gyakorlatnál a kezek szabad formát vehetnek fel. A karok pozícióját ebben az esetben nem a véletlen, hanem a belső szituáció kell hogy meghatározza és annak alakulása szerint változtassa. A beszéd és hang, csakúgy, mint Grotowski és Barba munkásságában, verbális gesztusként értelmeződik.²⁵

1.4.2 A tréning körülményei a SCOT-ban

Ebben az alfejezetben röviden vázolom a tréning körülményeit, amelyek általában meghatározzák a SCOT napi működését. A közös gyakorlás a legtöbb esetben tizenkét órakor kezdődik. A tréningtermet általában egy órával a kezdés előtt kinyitják, hogy aki be akar melegíteni vagy gyakorolni szeretne, annak rendelkezésére álljon. A tréningtér tehát nem mindig hozzáférhető, ez egy olyan elkülönített, mondhatni szakrális tér, mely az alkotó munka számára van fenntartva.

Mivel a *dobbantás* meghatározó eleme a gyakorlásnak, fontos, hogy a tréningtér padlója olyan anyagból legyen kialakítva, amely nem túl kemény – nem beton – és nem túl puha – nem rugalmas fa –, így a pozíciók és mozdulatok pontos betartásával a gyakorlatok az ízületek sérülése nélkül kivitelezhetők mindenki számára. Továbbá fontos, hogy legyen megfelelő erejű hangtechnika, mely a csoport dobogása mellett is hallhatóvá teszi a zenét. Togában, a központi épületben két, alapvetően black box típusú terem áll rendelkezésre, manapság már mindkettő légkondicionált.

A tréninghez a színészek felirat nélküli fekete pólót és fekete, a térdet szabadon hagyó nadrágot viselnek. A tradicionális fehér japán zokni, a *tabi* az egyedüli, ami nem fekete a viseletben. A *tabi* különlegessége, hogy varrása úgy van kialakítva, hogy a nagylábujj külön teret kap benne, és az egész zokni feszesen illeszkedik a lábfejre. A néző számára ez a fehér színű ruhanemű kiemeli a láb-

²⁵ Paul Allain, *The Art of Stillness*, 40.

munkát. A tréningezőnek viszont speciális szabása folytán a *tabi* a lábfej érzéklésére irányítja tudat alatt a figyelmét. A terembe vizet, ennivalót és személyes tárgyakat nem lehet bevinni.

A tréning pontos időben kezdődik, és mindig meghatározott ember vezeti, vagy Suzuki, vagy egyik vezető, rangidős színésze. A gyakorlás szigorú szabályok mellett, fegyelmezetten és fölösleges beszéd nélkül zajlik. A vezető utasítására a résztvevők a lehető leggyorsabban elhelyezkednek a gyakorlatok precíz végrehajtásához. Mivel az a cél, hogy minden résztvevő napi szinten képes legyen meghaladni önmagát, a tréning atmoszféráját gyakran uralja a krízis érzete.

A gyakorlatok egy része közösen, másik része nemek szerinti csoportokra bontva zajlik. Egyes gyakorlatok zenére, mások számolásra vagy jeladásra történnek. A tréningvezető számolása hangos, határozott, utasításszerű, amelynek célja, hogy a lehető leggyorsabb, legintenzívebb reakciót váltsa ki a színészből. Jeladásra a japán harcművészetben is megjelenő *shinait*, azaz bambuszbotot használnák. A bot éles, erős hangot képes kiadni, amikor a vezető megüti a padlót vele. E jelre a tréningező a gyakorlat egyes akcióit a lehető leggyorsabban végrehajtja. A *shinai* erős hangja „veszélyes”, azonnal vészreakciót vált ki a testben, stresszhelyzetet alakít ki. Miután azonban tudatosítja, hogy nincs valós veszély, az éles hangot eszközként tudja felhasználni, hogy az erős impulzusra erős válaszreakciót adjon.

A tréning a vezető utasításával ér véget, melyet gyakran megbeszélés követ. Ezt szintén ő irányítja, és feladatot jelöl ki az egyes résztvevők számára vagy tematizálja a tréning tapasztalatait.

1.4.2.1 Első gyakorlat: *dobogás és shakuhachi*.

- A tréningezők alapállásban helyezkednek el egy széles körben, az óramutató járásával ellentétes irányba fordulva.
- A tréningvezető jelére elindul a zene. A SCOT legtöbbször Ricardo Santos *Shinai nagashi* című számát használja a gyakorlat első felében.²⁶
- Az első két ütem alatt a tréningező készenléti helyzetben vár. A harmadik ütem első taktusára megemeli jobb lábát, térdét olyan közel húzva mellkasához, amennyire csak tudja, lábfejét párhuzamosan tartva a talajjal – flexben –, majd ezzel a lábával dobbant, körülbelül fél lábfejjel haladva előre. A második taktusra ugyanezt teszi a bal lábával is, majd a szekvencia ismétlődik, beindítva a ritmikus dobogást és előrehaladást a kör mentén. A dobogás során fontos szempont, hogy a tréningező végig kontrolláltan tartsa csípőjét: a csípőlapátok nem emelkedhetnek meg a láb emelésekor; mindig a térdét kell emelje, a sarkát nem viheti a teste mögé. A két lábfejet fontos szorosan egymás mellett tartani. A csípő és ezáltal a felsőtest magassága végig állandó marad, a tréningező nem „ug-

²⁶ Ricardo Santos, Shinai Nagaishi, URL: https://www.youtube.com/watch?v=ekgw6tTyn9I&list=RDEkgw6tTyn9I&start_radio=1, letöltés dátuma: 2021.12.01.

rálhat”. A felsőtestet végig az alapállás helyzetében kell megtartani: általános hiba, hogy a vállak előre esnek, a gyakorló előrefeszíti a mellkasát vagy elkezd „lóbálni” a karjait. A lábak és a központ intenzív mozgása nem befolyásolhatja a felsőtest helyzetét. A gyakorlat ezen része körülbelül három percig, a zeneszám végéig tart, ami rendkívül fárasztó és sokirányú koncentrációt igényel. Kivitelezése alatt tudatosítania kell, hogy muszáj megküzdenie a fáradtsággal, és hogy mind fizikailag, mind mentálisan haladnia kell a célja felé.

A tréningezőnek és tréningvezetőnek is monitoroznia kell a gyakorlat megfelelő végrehajtását gátló feszültségek kialakulását (a vállak befeszülése és felhúzása, a mellkas kontra-akciója, a kéz öklbe szorulása, az arcizmok nem kívánt aktivitása). A fáradtság legyőzése érdekében a tréningezőnek folyamatosan kontrollálnia kell a légzését.

- Zenei jeladásra, körülbelül a zeneszám utolsó fél percében a tréningezők, megőrizve az addigi egyenletes haladási tempót, elhelyezkednek egy sorban, hátul a nézőtérnek. A zeneszám pontos ismeretében vagy a tréningvezető számo-
lását követve az utolsó zenei taktusra egyet még dobbantanak, majd egy ütemnyi szünetet tartva az egész csoport a földre hanyatlik, a kezek támasza nélkül. Ennek a lehető leggyorsabban, de a legkontrolláltabban kell megtörténnie. Fontos, hogy a földre érkezés utáni idő nem pihenőszakasz a gyakorlatban: a tréningezőnek belsőleg továbbra is intenzíven kell dolgoznia, de fizikai mozgása pár pillanatra leáll, mozdulatlan marad.

- Pár másodperc múlva egy új zeneszám, a *shakuhachi*²⁷ fuvola-szólója kezdődik el. A SCOT által használt hanganyag online verzióját nem találtam meg, így csak hangulatában tudom érzékeltetni egy másik felvétel révén, hogy milyen is ez a hang-



A csoport dobogó járással az óramutatóval ellentétes irányban körbe jár



A tréningezők a „lezuhan” állapotban

²⁷ Japán bambusz fuvola

zásvilág.²⁸ A körülbelül három percg hallható zene alatt a tréningezőnek álló helyzetbe kell emelkednie és egyenletes, lassú sétával kell előre jönnie, majd a nézőtér előtt kijelölt sávban a többi résztvevővel egy vonalban kell megállnia alapállásban. A gyakorlat ezen szakasza nagymértékben improvizatív, de vannak alapvető szabályok, amelyek meghatározzák a végrehajtást. A tréningezőnek úgy kell felállnia a földről, hogy nem használhatja a kezét, ennél fogva lábaival és testének a központjával kell intenzív munkát végeznie. Tekintetnek irányát, a fókusz a lehető legrövidebb időn belül rögzítenie kell szemmagas-



A folyamatos emelkedés állapotában

ságban a nézőtér felé. Felállás közben a felsőtestet minél előbb vertikális helyzetbe kell hoznia, nem jó, ha a gerinc gördülve egyenesedik fel. A felállás során az igazán nehéz részeknél – amikor a csípő és mindkét térd elemelkedett a földtől – kell a tréningezőnek a legtürelmesebbnek lennie, mert ezeket a fizikailag igencsak megterhelő testhelyzeteket nem szabad elkapkodva fölvennie.

- A felállást követően a tréningező egyenletesen haladhat a kijelölt pontig, de járásában a vezető enge-

délyével megjelenhetnek improvizatív elemek: például karjait szabadon használhatja, járás közben megállhat, változtathat egyensúlyi helyzetén, központjának magasságán. Az improvizációk esetében fontos, hogy ezek mindig a belső képpel való kapcsolat eredményei legyenek. Fontos továbbá az is, hogy a tréningezők nagyjából egyenlő tempóban haladjanak, ne szakadjanak el nagyon egymástól. Mindenkinek figyelnie kell arra, hogy a zene végére vegye csak fel a gyakorlatot záró alapállást, kihasználva ezáltal a legtöbb időt a belső kép megtapasztalására és a gyakorlat elvégzésére. A gyakorlat a zene elhangzása után, a tréningvezető utasítását követően az egész csoport számára a mozdulatlan testhelyzet felvételével ér véget.

Elemzés: A gyakorlat két része két teljesen más mozgásstruktúrával rendelkezik: a gyakorlat első felében a tréningező intenzív, robbanékony energiával végzi a repetitív dobantásokat, törekedve a láthatatlan test folyamatos kontrolljára és fenntartva éleslátó belső fókuszát, míg a gyakorlat második felében a lelassuló mozgás egyre kontrolláltabbá válik. A gyakorlat mindkét felére érvényes, hogy a tréningezőnek testében egy mesterséges ellenállást kell létrehoznia és fenntartania, ami egy mozgásirányával ellentétes vektorként hat: olyan,

²⁸ Kohachiro Miyata, Shakuuchi, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=miUKO5g0ONk>, letöltést dátuma: 2021. 12. 01.

mintha folyamatosan húzná vagy tolná vissza valaki vagy valami a testét a csípőjénél fogva. A visszatartás és a kontroll által a színészben a fizikai és a belső kép konfliktusából származó mentális energia felhalmozódik, és a közlési helyzet szolgálatába állítható. A gyakorlat, habár eleinte fárasztó, tapasztalatom szerint néhány alkalom után már elősegíti, hogy a tréningező általa magasabb energiaszintet érjen el. Ennek egyik lehetséges magyarázata, hogy ritmikus dobogása révén fizikailag folyamatosan stimulálja a talpában koncentrálódó idegvégződéseket, így frissítve fel idegrendszerének működését.

A gyakorlat két része közötti zenei és mozgásminőségbeli különbség egy dramaturgiai váltást is jelent, amelyet a színésznek belső víziójába kell beépítenie. A kétszer három perces „etűdnék” ezáltal legalább egy fordulópontja kell hogy legyen. Mind ennél, mind a későbbi gyakorlatoknál fontos feladata lesz a tréningezőnek, hogy a mozgások irányát és irányváltásait folyamatosan kapcsolatba hozza belső képének alakulásával.

A gyakorlat variációi: A gyakorlat második felében a *shakuhachi* zenében kijelölhető egy zenei szekvencia, amelyre a tréningezőnek meg kell fordulnia egyenletes sebességgel a saját tengelye körül. A forgást a csípő vezeti, majd a felsőtest követi, a lábak pedig mindezt csak segítik. A forgás szintén egy plusz dramaturgiai váltást szimbolizálhat a belső kép által megteremtett szituációban.

Saját tréningvezetői variációm, hogy amikor a gyakorlat második felében a gyakorlók előrefele haladnak, plusz utasítással látom el őket: amikor tapsot vagy a *shinai* által adott jelet hallanak, hirtelen mozdulatlanságba kell merevedniük, és csak az ezt követező jelre lehet továbbhaladniuk. A mozdulatlanság a vezetőnek lehetőséget ad annak tematizálására, hogy a tréningező mozdulatlan helyzete akarataival ellentétes. Miközben tovább szeretett volna haladni előre a célja felé, akkora ellenállással szembesült, amely erősebb, mint az ő mozgási energiája vagy belső ereje. A gyakorlót ekkor a belső konfliktus továbbéltetésére, sőt fokozására lehet bátorítani. Az ellentétes irányok által létrehozott fizikai konfliktus rendkívül erős emocionális konfliktust tud kiváltani.

Szintén a gyakorlat második felében a tapasztaltabb tréningezőket arra lehet biztatni, hogy a belső kép alakulásától függően többször váltsanak testhelyzetet és karpozíciót. Az előre jövetel alatt vagy a megállás után a tréningvezető utasítására megjelenhet a szövegmondás vagy a vokalizáció. A vokalizációt alapvetően a következőképpen használják a tréning során. A tréningvezető határozott „Hang!” utasítására a tréningezők először a lehető legmélyebb, de leg-erőteljesebb hangot adják ki egy magánhangzót formálva, melyet addig tartanak ki, ameddig el nem fogy a levegőjük. Ekkor egy mély belégzést követően az előzőhöz képest egy valamivel magasabb hangot kezdenek kiadni, szintén magánhangzót formálva, míg el nem fogy a levegőjük. Az erőteljes, énekszerű hangadás segít annak elsajátításában, hogy az intenzív testhelyzetek és mozgások kivitelezése során is képes legyen a tréningező az egész testét rezonáló felületként használni.

1.4.2.2 Második gyakorlat: *slow teketen*

• A kurzusvezető utasítására a tréningezők a terem jobb és bal oldalán két sorban helyezkednek el egymással szemben alaptartásban, karok a test mellett. A tréningezők úgy kell kialakítsák a sorokat, hogy a két sor keresztezni tudja egymást, át tudjanak „fésülni” egymáson. A gyakorlatot Perez Prado Voodoo Suite albuma egyik számának lassított változatára végzik.²⁹ A $\frac{3}{4}$ -es ütemű zene első négy üteme alatt a tréningezők készenléti állapotban várnak. Az ötödik ütem első taktusára a néző felőli lábbal indítva, ütemenként egyet lépve, egyenletes tempóban haladva lassan végigsétálnak a terem másik végéig. A lassú séta során az elsődleges szempont, hogy mind csípőjükkel, mind lábfejükkel egyenletes és azonos tempóban mozogjanak, aminek eredményeként egy áramlásszerű mozgás alakul ki. A két sor pontosan a terem közepén kell hogy találkozzon. Ennek egyik feltétele, hogy a tréningezőknek együtt kell haladniuk saját sorukban lévő társaikkal, valamint figyelniük kell arra, hogy a szemben lévő sor milyen nagyokat lép, ezáltal milyen gyorsan haladnak a térben. A keresztezés után,



A szemben álló sorok a „fésű” formációban



A sorok találkozási közepén

a terem túlsó felére érve a tréningezők úgy állnak meg, hogy a néző felőli lábuk legyen hátul, a testsúly egésze viszont az első lábra helyeződjön.

• Zenei jelre a tréningezők testük középpontjából indítva vertikális tengelyük mentén egyenletes tempóban megfordulnak, úgy, hogy a középpont, a felsőtest és a fej egy testrészként mozduljon, a lábaikkal pedig a lehető leghatékonyabban támasszák alá ezt a mozgást. Mindkét talp végig a talajon kell maradjon, azok helye nem, csak iránya változhat. A forgás időtartama nyolc ütem. Ennek során a belső képnek megfelelően a tréningező fel kell vegyen egy fix karpozíciót, melyet onnantól kezdve tartania kell. A forgás végére testsúlya egészét az elől lévő lábára kell hogy áthelyezze, készen arra, hogy hátsó lábával újra előre lépjen. A következő ütem első taktusára ismét lassú sétá-

²⁹ Perez Prado, Voodoo Suite (16:21-től), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FAPTRAP16zU>, letöltés dátuma: 2021. 12. 01.

ba kezd, fenntartva a forgás alatt létrehozott karpozíciót. A két sor kereszteződése ismét a tér közepén kell megtörténjen, majd a tréningezők elérnek a szemben lévő falig, ahol, csakúgy, mint az előbb, megállnak: a néző felőli láb ismét hátra kerül. Ezúttal nem várnak zenei jelre, hanem amikor érzékelik, hogy egész csoportjuk megállt, egyszerre elkezdenek lassan megfordulni a tengelyük körül az előbb leírtakhoz hasonlóan. Különbőség az előző forgáshoz képest, hogy ezúttal mindkét kar is elkezd lágyan és folyamatosan mozogni a forgás sebességével egyezően. A „mozgó gesztus”-nak elnevezett karmozgást a tréningező fenntartja.

• Miután mindkét sor megfordult, szintén a csoport közös belső impulzusa a jel arra, hogy a két sor egyszerre induljon el ismét egymás felé. A karok folyamatos mozgását a harmadik séta alatt végig fenntartják, aminél fontos szempont, hogy szorosan kötődjön a belső képhez. Miután harmadszor is keresztezte egymást a két sor, a terem két végében megállnak, és a tréningvezető „Lazíts!” utasítására lezárják a gyakorlatot.

Elemzés: A gyakorlat mozgásanyaga a nő színházból származik, amellyel a szellemeket vagy túlvilági lényeket jelenítik meg a színészek. Jelmezük része az úgynevezett *hakama*, a japán nadrágszoknya, mely eltakarja a lábat és a lábfejet. A felsőtest mozgásának ezáltal olyan hatása van, mintha keresztül „úszna” a téren. Ez az információ azért is hasznos a tréningezők számára, mert segíti őket abban, hogy elképzeljék a mozgásforma kivitelezésének ideális módját: úgy kell végrehajtani a gyakorlatot, mintha a felsőtest lábak nélkül, egyenletes sebességgel lebegne végig a téren. A gyakorlat, habár egyszerűnek tűnhet elsőre, nagyon is összetett és tudatos izommunkát követel meg. A lábfejek, a testközpont, később pedig a karok azonos sebességének az összehangolása kihívás elé állítja a tréningezőt, miközben mind a $\frac{3}{4}$ -es ütemű zenére, mind a társakra figyelemmel kell lennie. A testközpontnak azonos magasságban végzett egyenletes mozgásra kell folyamatosan képesnek lennie. Ehhez a tréningezőnek egy speciális gördülő lábtechnikát kell alkalmaznia. Először az aktív gesztuslábának sarkát körülbelül egy lábfejjel a másik elé kell tennie. Ezután testközpontját és felsőtestét előre tolva



A falnál, a fordulás előtt



A kéz mozgása fordulat közben

egyre több súlyt kell ráhelyeznie a sarkára, majd teljes talpát „legörgetnie”, amíg annak egésze le nem kerül a padlóra, a test teljes súlyával ránehezedve. Eközben, ahogy a sarokról a teljes talpra gördül át a súly, a hátsó láb sarkát ezzel egyenlő mértékben emelni kell. A folyamatos „pedálózó” mozgás fenntartása különösen nehéz a ¾-es ütemű zenére is odafigyelve, amelynél minden ütem első taktusára kell a gesztusláb sarkát a földre helyezni.

A gyakorlat során két dramaturgiai fordulatra kerül sor, amelyet a két forgás szimbolizál. A forgás során a tréningező nem csak fizikailag vált irányt, hanem a belső képében is olyan változás történik, ami változtatásra kényszeríti. Például halad a célja felé, amelyet elér, és így új célt kell válasszon, vagy olyan új információval szembesül, mely megfordulásra kényszeríti. A forgás által kijelölt ellentétes irányoknak érdemes a szándékban is megfogalmazódniuk: a két cél is ellentétes lehet egymással.

A gyakorlat nehézsége az szokott lenni, hogy a tréningezők felsőteste befeszül, tekintetük plusz feszültséget hordoz, lábfejükkel nem képesek az egyenletes tempót tartani, illetve csípőjük magasságát nem tudják stabilizálni. A tréningvezetőnek és a tréningezőnek is folyamatosan monitorozni kell ezeket a jelenségeket. Fontos, hogy ebben a gyakorlatban is követni kell a visszatartás elvét: halad a tréningező egy irányba, de olyan, mintha folyamatosan húznák vagy tolnák őt visszafelé.

Variációk: A vezető annyi fordulást szabhat meg a gyakorlat során, amennyit jónak lát, és olyan karmunkát ajánlhat hozzá, ami adott esetben hasznos a csoport számára. A tapasztalt tréningezők számára plusz feladat lehet a szöveg és a vokalizáció járás közbeni gyakorlása, de figyelni kell arra, hogy a zene továbbra is hallható maradjon.

A 131., 132., 134. és a 135. oldal képei 2018 augusztusában a hollandiai Utrechtben készültek Kovács Gábornak Judith Bruynzeelsel és Carl Anders Hollenderrel közös kurzusán. A felvételeket a szerző készítette.

Gábor Viktor Kozma: “...We Must Play / Act” (Part 2)

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 first excerpt published here was 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. Now the chapter is continued, in which the toolkit, basic elements and rules of the Suzuki Method of Actor Training are presented, followed by a description and interpretation of the particular exercises.

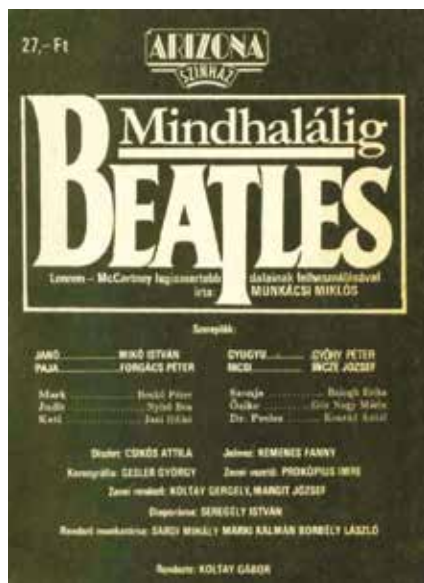


„...amikor a kis részletekből összeáll a dallam”

Szabó Szilviát, a Nemzeti Színház művészeti főtítkárát Ungvári Judit kérdezte

Szabó Szilviát a társaság és a buli vonzotta fiatalon a színház közelébe, aztán úgy alakult, hogy ez lett a hivatása, és többé nem is dolgozott máshol. Pedig „rendes” foglalkozása szerint banki könyvelő is maradhatott volna... Ehelyett előbb ügyelő, majd rendezőasszisztens, végül művészeti titkár lett. A Nemzeti Színházba Huszti Péter hívására került először, aztán másodjára 2018-ban, Vidnyánszky Attila igazgatósága idején tért vissza ide. Szabadidejében éppen zongorázni tanul, és máig is mindig meghatódik a felemelő színházi pillanatokon. Ez a beszélgetés a színház Művészeti Műhelyének munkatársait bemutató interjúsorozatunkban készült.

Eleinte, tizenhét évesen anyukámmal kezdtem el színházba járni, aztán később a barátnőimmal néztünk meg rengeteg csodálatos darabot. Kezdetben a Thália Színház elődjébe, az akkori Arizona Színházba jártunk, amelynek Mikó István volt az igazgatója. Ebben az időszakban, a '90-es évek elején, hatalmas sikerrel játszották a *Mindhalálíg Beatlest*, ezt többször is megnéztük, és csakugyan nagyon szerettük. Gyakorlatilag ettől kezdődően lettünk igazi színházrajongók, ki nem hagytunk volna egyetlen előadást sem. Később pedig összeismerkedtünk a színészekkel, így aztán már érdekelt minket a többi darab is, ami-





A Mindhalálig Beatles nagy csapata:
Forgács Péter, Győri Péter, Incze József
és Mikó István (forrás: mikoistvan.hu)

ben a kedvenceink játszottak. Állandó nézői lettünk az Arizonának, ami akkor a Rock Színházzal egy helyen működött. Könnyen beszippantottak ezek az előadások, mert kifejezetten szeretem a zenés műfajt. Összebarátkoztunk több, általam nagyra tartott művésszel, Mikó Istvánnal, Incze Józseffel, Győri Péterrel, Forgács Péterrel. Aztán, amikor az Arizona átalakult Művész Színházzá, egyszercsak váratlanul oda-jött hozzám egy előadás után Mikó Pisti, és megkérdezte, hogy szeretnék-e nála Sopronban ügyelő lenni.

Ez 1993-ban történt. Akkor még fogalmam sem volt róla, mit is jelent pontosan ez a munkakör, de huszonegy évesen az ember bátor, és persze hogy igent mond egy ilyen megtisztelő felkérésre. Egyébként eredetileg pénzügyi pályára készültem, azonban nem vettek fel a főiskolára, így elvégeztem egy szakirányú tanfolyamot, és először egy bankban kezdtem el dolgozni. Később, már színházi emberként szereztem meg a kommunikáció-művelődésszervező diplomámat. Bár világ életemben kedveltem a matematikát, és szeretek rendszerekben gondolkodni – ami a mostani munkámban is sokat segít –, azt máig nem bánom, hogy végül a színház mellett döntöttem.

– *Mi vonzott leginkább ebben a világban?*

Nehéz megfogalmazni. Amikor az ember beül a nézőtérre, a színháznak van egy jellegzetes, semmihez sem fogható, csodás illata. Fiatalon nagyon megtetszett, amit láttam, a bohém légkör, a nyitottság a világ dolgaira, az, hogy rengeteg olvasott, művelt ember közelében lehettem.



A Soproni Petőfi Színház homlokzata esti fényben
(forrás: prokultura.hu)

– *Hogy váltál be mint ügyelő?*

Nem volt egyszerű, hiszen a háttérből egy ügyelőnek az egész előadást irányítani kell, nagy a felelőssége. Bármilyen váratlan dolog történik az előadás alatt, muszáj azonnal döntenie. Nem tagadom, bőven volt bennem izgalom, szerettem volna meghálálni a megelőlegezett bizalmat. Szerencsére a színházi kollégáktól érkező visszajelzések is megerősítettek, önbizalmat adtak, hogy jól végzem a munkám. Ahogy

mondták, mellettem biztonságban érezték magukat. Kilenc évadon keresztül, harminc éves koromig dolgoztam Sopronban, mondhatni, a fiatalságom meghatározó részét ott töltöttem. Sokáig azt hittem, csak azért gondolom annyira szépnek és jónak, mert egybeesett az ifjúságommal. De végül rá kellett jönnöm, nemcsak nekem volt ez legendás korszak, hanem a nálam idősebbeknek is, akik úgy emlékeznek erre az időszakra, mint aranykorra. Ez Mikó Pisti lényének is nagyban köszönhető. Ő nemcsak csodálatos színész, hanem nagyon jó ember is, és igazgatóként olyan légkört tudott teremteni, amelyben mindenki igazán jól és komfortosan érezte magát. Tiszta szívvel, igazságosan bánt a színészekkel és a dolgozókkal, éppen ezért nem volt rivalizálás, mindenki jól érezte magát, összetartottunk. Nem túlzás azt mondani, tényleg úgy éltünk, mint egy szerető, nagy család. Egész életre szóló barátságokat is örök ebből az időszakból.

– *Melyek voltak a legemlékezetesebb előadások ebben az időszakban?*

Az első bemutatóm ügyelőként egy kétszereplős darab volt, Szombathy Gyulával és Sztárek Andreával. Teljesen zöldfülűként igen sokat készültem, hogy mindenben segítsen az előadást, a színészeket, ráadásul Andrea beugróként lépett színpadra, így érte is izgultam. Csodás darab volt, és boldoggá tett, hogy helyálltam két ilyen elismert színész mellett. – Rengeteg meghatározó előadásra emlékszem. Nagy kedvencem volt például a Szikora János rendezte IV. Henrik Székhelyi József főszereplésével, többek között olyan, már akkor idős színészekkel, akik sajnos már szintén nincsenek közöttünk. Tándor Lajos és Dobák Lajos különösen sokat jelentett számomra. Amellett, hogy kiváló színészek voltak, folyamatosan kerestük a társaságukat, egyszerűen jó volt a közelükben lenni, hallgatni őket, tanulni tőlük, nem csak a színházat, de az életet is. Szintén nagy kedvencként emlékszem a *Hyppolit, a lakáj*ra Borbás Gabival, Mikó Istvánnal, valamint Gáti Oszkár-ra Hyppolit szerepében. De azok a darabok is meghatározóak voltak, amelyekben Hacser Józsa lépett színpadra, akit valójában Valló Péter „fedezett fel újra” és osztott rá komoly szerepeket már idősebb korában. Számos igen erős produkció is született ebben az időszakban – főként Valló Péter rendezésében – a Radnóti Színházzal és a dunajvárosi Bartók Kamaraszínházzal való együttműködésben.

– *Szeretnél ügyelőként dolgozni? Vagy azért volt vele küzdelem?*



Zágon-Nóti: *Hyppolit, a lakáj*, Soproni Petőfi Színház, 1997, r: Valló Péter, Schneider Mátyás szerepében: Mikó István, Schneiderné: Borbás Gabi (forrás: mikoistvan.hu)



A dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház színpada és nézőtere (forrás: theatre-architecture.eu)

ugyanígy izgalmas feladat a függönyt kezelni, érezni, hogy pontosan mikor érjen össze a zene ütemére. Vagy akár a tapsrend irányításához is kellett egy kis idő, hogy tudjam, „mennyi van még benne”, ahogy a színházban mondani szoktuk.

– *Majdnem tíz évet töltöttem Sopronban. Amikor vége lett ennek az időszaknak, merre vezetett az utad?*

Mikó Istvánnak lejárt a mandátuma, és bár Valló Péter szívesen dolgozott volna továbbra is velem, végül úgy alakult, hogy az ügyvezető nem hosszabbította meg a szerződésemet. Nyilván az új vezetés olyan emberekkel akart együtt dolgozni, akikkel már régi munkakapcsolat alakult ki, fél szavakból is értették egymást. Végül ez a hirtelen változás számomra igazán szerencsésen alakult. Sopronban már dolgoztam Huszti Péter tanár úrral rendezőasszisztensként egy kétszereplős darabban. Őt éppen akkor nevezték ki a Nemzeti élére, amikor kiderült, hogy Soprontól számos kollégámmal együtt elbúcsúzunk, és pontosan

Az az érdekes, hogy legjobban a sokszereplős, táncos, zenés, bonyolult darabokat kedveltem, mint például a *Kabaré* vagy a *Chicago*. Különösen szerettem, amikor nekem kellett kezelni a forgószínpadot, ez igazi kihívás volt számomra, ugyanis a legtöbb színházban a gépészek felelősek a forgószínpad vezérléséért, az ügyelő csupán jelzi feljűk a kérést. Például a Nemzeti Színházban ez nem is lehetne másképp, hiszen olyan magas szintű a gépészeti felszereltség, hogy nélkülözhetetlen egy szakember az irányításához. De

akkor hívott fel, amikor egy felvételi beszélgetésre tartottam, munkát keresve. Annyit kérdezett, tudnék-e holnap kezdeni a Nemzetiben. Természetesen az ő hívására örömmel jöttem, akkor személyi asszisztensként. Ugyan a Tanár úr nem maradt sokáig, de a 2003-ban kinevezett Jordán Tamás igazgatása alatt hat nagyon szép évadban lehettem részese a Nemzeti munkájának rendezőasszisztensként. Szerettem Jordán Tamással együtt dolgozni, egyik felejthetetlen, meghatározó előadás



Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét, Nemzeti Színház, 2006, r: Jordán Tamás (fotó: Sándor Katalin, forrás: nemzetiszinhas.hu)

volt számomra *Az ötödik pecsét*. Nem tagadom, neki is sokat köszönhetek, és jó érzéssel gondolok erre az időszakra is.

– *Újabb szakma. Ez izgalmasabb volt, mint az ügyelés?*

Mindkét munka izgalmas, de ha választani kell, az ügyelői feladatok számomra érdekesebb dolgokat tartogattak, bár az is igaz, magányosabb munka. Asszisztensként inkább a kapcsolattartás, a napi szervezés a hangsúlyosabb, és jobban meg lehet ismerni az egész színház működését.

– *Mi volt ebből az időszakból leginkább emlékezetes?*

Mohácsi János *Sárga liliom* előadása valóban legendás volt. Szerettem a módszerét, ahogyan a színészből dolgozott, és ahogy összeállt gömbölyű egésszé a próbák alatt a szöveggönyv. Ebben az előadásban nagyon sokan játszottak az akkori társulattól, Kulka Jánostól Kaszás Attilán és Sinkó Lászlón át Blaskó Péterig. Gyakorlatilag szinte mindenki. Remek szerepekben, lenyűgöző alakításokban brillíroztak a színészek.

– A színház az ebben az időszakban bemutatott előadások szöveggönyvéből kiadott kisebb köteteket is. Igen nagy megtiszteltetés volt számomra, hogy a *Sárga Liliom* kötetének gondozója és szerkesztője én lehettem. – 2008-ban aztán Jordán Tamástól Alföldi Róbert vette át a színház vezetését, és abszolút számított azokra az emberekre, akiket ismert, régóta jól dolgoztak együtt. Így a sors ismételte önmagát... Abban ekkor már biztos voltam, hogy nem tudom színház nélkül elképzelni az

életem. Hatalmas hálával gondolok Kulka Jánosra, akinek köszönhetem, hogy a Katona József Színház rögtön leszerződtetett. Ugyanis János segített, szólt nekem, hogy a Katona éppen tapasztalt, gyakorlott ügyelőt keres.

– *Valahogy mindig úgy alakult, hogy a színház közelében maradtál...*

Ez nem is volt kérdés. A Katonában ügyelőként dolgoztam, a Kamrában viszont mindenben kipróbálhattam magam: súgtam, ügyeltem, rendezőasszisztensi feladatokat láttam el. Bár csupán két évadot töltöttem itt el, igazán sokat adott, hogy Ascher Tamás mellett is dolgozhattam. – Közben egyre gyakrabban felmerült bennem, hogy talán más területeket is ki kellene próbálnom a színházi szakmán belül. Kíváncsi voltam, tanulni akartam, érteni az egész színházi üzem működését, megismerni még több dolgot. Érdekelt, milyen is pontosan a szervezői tevékenység, az egyeztetések, háttérmunkák folyamata. Éppen akkor keresett művészeti titkárt Darvasi Ilona, aki akkoriban a Soproni Petőfi Színház igazgatója, valamint a Turay Ida Színház alapító-igazgatója



Bíró Lajos: *Sárga liliom*,
Nemzeti Színház, 2004, r: Mohácsi János
(fotó: Kaiser Ottó, forrás: nemzetiszhaz.hu)

volt. Mivel akkoriban a Turay Színház nem állandó kőszínházként működött, rengeteget „tájoltunk”, léptünk fel vidéken. Megismerhettem az egyeztetés minden csínját-bínját, hiszen a színészeket még akkor sem egyszerű egyeztetni, ha egy helyen játszunk, utazással pedig ez még inkább nehezített pályának számított. Egyszóval nagyon hasznos tapasztalat volt, csakugyan sokat tanulhattam ebben az időszakban.

Aztán Flament Kriszti ajánlására – aki jelenleg Vidnyánszky Attila személyi asszisztense – kerültem Cseke Péter igazgató mellé. Ugyanis művészeti titkárt



Cseke Péter, a kecskeméti Katona József Színház 2023-ig kinevezett igazgatója
(fotó: Fülöp Ildikó, forrás: fidelio.hu)

kerestek a Kecskeméti Katona József Színházba. Ott varázslatos négy évet töltöttem el. Művészeti titkárként ez volt az első nagyobb kőszínház, ahol dolgoztam. Péter nagyon kedvelte azt, ahogyan a színészekkel, a munkatársakkal kommunikálok, és én is úgy éreztem, sok szépséget ad ez a munka, kifejezetten szerettem ott lenni. Azt hiszem, visszahozta a soproni érzéseket az életembe; kis város, remek légkör, összetartó színházi közösség. Ezért is volt számomra nagy

dilemma a váltás, amikor Flament Kriszti hívott vissza a Nemzetibe. De ha az ember egy ilyen nagyszerű lehetőséget kap az élettől, hogy felkérik a Nemzeti Színház művészeti főtítkári posztjára, azt meg kell becsülni. Érzelmileg erősen kötődtem a kecskeméti társulathoz, szerencsére azonban Cseke Péter mindenben támogatott. Ahogy mondta, bár tényleg sajnálja, hogy elhagyom a kecskeméti színházat, de ha egy ilyen nagyszerű lehetőség adódott, akkor azt el kell vállalni. Mindig is hálás leszek neki a gyönyörű évekért, és azért, hogy mindenben támogatott, bátorított.

–Vidnyánszky Attila színházát mennyire ismerted, amikor idejöttél?

Vidnyánszky Attilától korábban már láttam pár rendkívül szép előadást. Egészséges drukk persze volt bennem, de nem szorongtam az új kihívástól. Sokat segített, hogy a színház dolgozóinak nagy része ugyanaz ma is, mint amikor még a Jordán-időszakban itt dolgoztam. Persze soha nem egyszerű egy új helyzet az ember életében, de ez egy nagyszerű színház, remek szakemberekkel. Nagyon szeretem a munkámat, a bonyolult feladatoktól sem riadok vissza, így ettől a kihívástól sem ijedtem meg. Az viszont biztos, hogy ez egy kifejezetten nagy színház, így jóval nagyobb a felelősség is. Számtalan dolgot kell összefogni, megszervezni, és még akkor is, ha bizonyos részfeladatokban segítenek a kollégák, muszáj átlátnom a színházi működés egészét.

– Melyek ennek az időszaknak a fontos élményei számodra? Mire vagy esetleg büszke?

Jelenleg bő negyven darabot játszunk, a nagyszínpadon majdnem mindennap van előadásunk. Élvezem, hogy ismét megtelt étellel a ház az elmúlt, COVID-okozta csendesebb időszak után. Szeretem magát a munkafolyamatot, ahogyan „sakkozni” kell, hogy mi hol legyen a havi műsorban, kit hogyan tudok diszponálni. Arra töreksem, hogy mindenkinek a lehető legjobb helyzetet alakítsam ki, a műszakot se terheljem túl, a színészeknek elérhető beosztása legyen, a vezetői koncepció is megvalósuljon, és a jegyek is szépen fogyjanak.

Szeretek itt lenni, mert nagyszerű előadások születnek, fantasztikus színészi alakításokkal. Sajnos, a *Cyranót* már nem játszunk, pedig az egyik nagy kedvencem volt. Jelenleg a *Rómeó és Júlia* a liblingem. Ebben az előadásban is remekül megmutatkozik, mennyire ért Vidnyánszky Attila a látványhoz és a zenéhez, a monumentális darabok hatásos kiállításához. Lélegzetelállítóan szép előadás a *Csíksomlyói passió* is, amivel Csíksomlyón, Esztergomban és Debrecenben szabadtéren szerepeltünk. Felémelő érzés látni, hogy egy-egy ilyen előadás után mennyire meghatódnak az emberek, nem akar szünni a taps – ilyenkor úgy érzem, valóban elszakíthatatlanul egyek vagyunk

– Mit jelent számodra, hogy újra a Nemzeti Színházban dolgozhatsz?

Büszkeséggel tölt el, hogy idáig eljutottam, hogy részese lehetek a Nemzeti életének. Azt hiszem, az évek során szerzett tapasztalat mellett ide nemcsak technikai tudás kell, hanem személyiség is, és kezdem elhinni, hogy méltó vagyok erre a pozícióra.



E. Rostand: *Cyranó de Bergerac*, Nemzeti Színház, 2016, r: David Doiasvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Nemzeti Színház, 2021, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)



A marosszéki Kodály Kórus tagjai a nézők között Csíksomlyón, a Nemzeti Színház *Csíksomlyói passió* előadása végén (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

– *A színház mellett van más is, ami belefér az életedbe?*

A színház számomra nem csak munka, de hobbi is, feltölt, örömet ad, nem tudnám nélküle elképzelni az életem. Nem csak a Nemzetiben nézem meg az előadásokat, Budapesten és vidéken is szívesen beülök egy-egy jó darabra. A színház mellett nagyon fontosak a barátok, rájuk mindig szakítok időt, és igyekszem a hobbijaimnak is több időt szentelni. Gyerekkoromban sok időt töltöttem a nagymamámmal, és szerencsére hozzá hasonlóan jó kézügyességem van, így gyakran horgolok, kötök egyedi darabokat, de imádok sütni, főzni is, például nyaranta magamnak teszem el a lekvárt, kompótot télire. Nagyjából fél éve pedig elkezdtem zongorázni tanulni. Gyerekkoromból jön ez is: a nagyszülői házban állt egy pianínó, amin anyukám testvére taníttatott. Kottát ugyan nem tudtam olvasni, de hallás után szépen lejátszottam a dallamokat. Tavaly egyre többször eszembe jutott, hogy jó lenne picit komolyabban foglalkozni a zenével, így a pandémia alatt vettem egy pianínót, és elkezdtem egy tündéri zongoratanárnőhöz járni. Szeretek gyakorolni, gyönyörű érzés, amikor a kis részletekből összeáll a dallam.

– *Mit szeretsz a színházban leginkább?*

A színpadközeli munkákban ugyanúgy, mint a színészegyeztetésben is az a legszebb, amikor a különböző területek összeállnak egy nagy egésszé. A próbák során megszületik az előadás, és a sok színészből, előadásból, időpontból végül létrejön a havi műsor. A titkársági munka rengeteg szépséget ad, az ajtó mindig nyitva áll; amikor bejönnek hozzám a színészek, a kollégák, számtalan kedves, vicces sztorinak is részese lehetek. De ugyanígy szeretem a színházi büfék hangulatát, a sokszor éjszakába nyúló beszélgetéseket, és persze nem tagadom, szívesen megnézem újra és újra az előadásokat. – Összességében azt hiszem, azt szeretem a legjobban ebben az egészben, hogy egyszerre követel pontosságot, precizitást az embertől, és közben hatalmas szabadságot is ad. Mindemellett igazán szerencsésnek érzem magam, hogy részese lehetek annak a nagyszerű, semmihez sem hasonlítható folyamatos műhelymunkának, ami a színház sajátja.

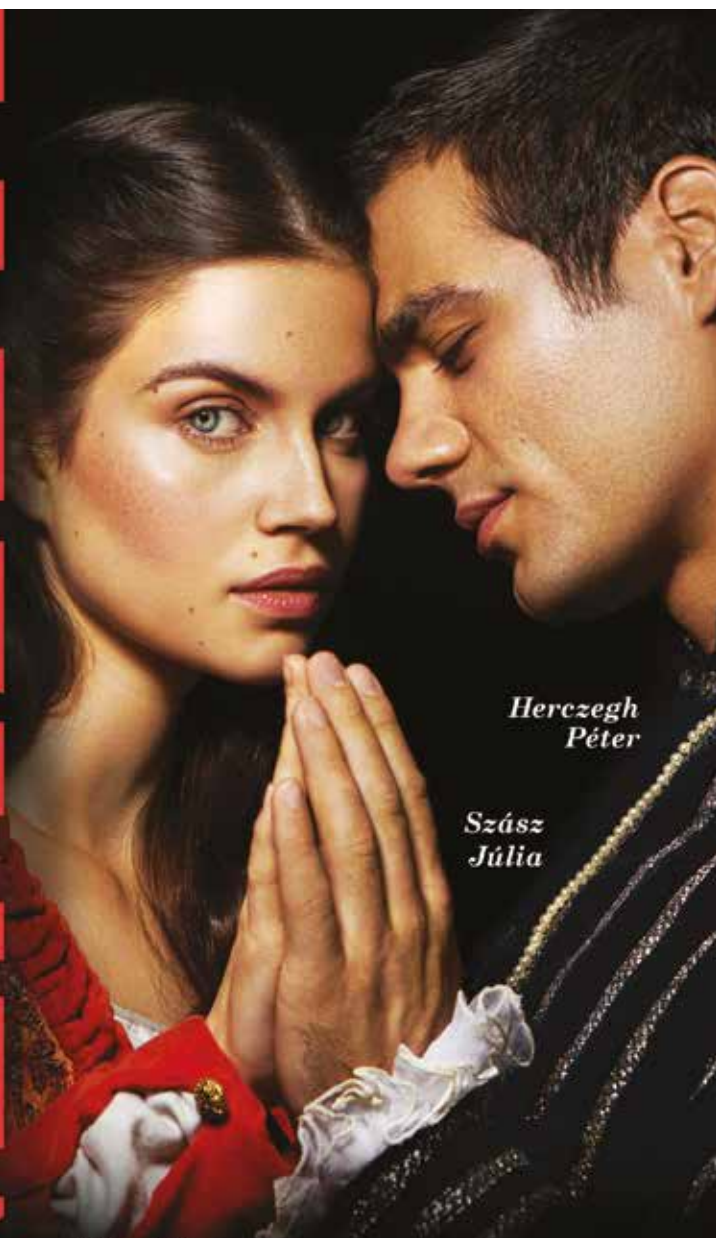
“When Small Melodies Make Up a Tune”

Artistic Secretary at the National Theatre, Szilvia Szabó

Is Interviewed by Judit Ungvári

Szilvia Szabó was attracted to the theatre by friends and partying at a young age, then eventually it became her profession and only place of work. She could have remained a bank accountant according to her “normal” occupation... Yet she became a stage-manager first, then an assistant director, and finally an artistic secretary. She joined the National Theatre for the first time at Péter Huszti’s invitation, then, for the second time in 2018, during the time of Attila Vidnyánszky’s leadership. In her spare time she learns to play the piano, and is, to this day, always touched by uplifting moments in the theatre. This conversation was made in our series of interviews to introduce the colleagues at the Arts Workshop of the theatre.

NEMZETI



*Herczegh
Péter*

*Szász
Júlia*

William Shakespeare

Rómeó és Júlia

Rendező: Vidnyánszky Attila

Magyar Nemzeti Színház

NEMZETI

színház

NEMZETI

színház

színház

nemzetiszinhas.hu

Facebook icon

Instagram icon

Twitter icon

nemzetiszinhas

„A Tejutat – a neve is jelzi ezt – nemcsak a szülő, hanem a szoptató istenanyával is társították a régiek, s olykor azonosították is vele. Így Máriára, aki karján a kisdedet tartja, mandorlába és »Napba van öltözve« s az oltárok főalakja, úgy tekinthetünk, mint a napgyermeket szoptató tejútistennőre. A gótikus oltárok főtengelyében álló szobrainak S alakot formáló mozdulat-szkémája szintén a »tejes« égi átló S alakjára emlékeztet. Ebben az összefüggésben a vulva alakú mandorla a napszülő tejúthasadékot ragyogja be.” (Jankovics Marcell)

„Önként feláldozni életünket mindenkiért, keresztre feszíttetni magunkat, a máglyára menni mindenkiért – ezt csakis személyiségünk legerősebb fejlettsége esetén tehetjük meg. Az erősen fejlett egyéniség, amely teljesen meg van győződve arról a jogáról, hogy egyéniség legyen; amely már egyáltalán nem félti magát, nem is csinálhat egyebet a saját egyéniségéből, vagyis nem használhatja másra, mint arra, hogy teljesen odaadja mindenkinek, hogy mások is mind ugyanolyan szuverén és boldog egyéniségek legyenek.” (Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij)

„Azokból a formákból, amiket tanultunk, felhasználtuk, (...) amire szükségünk volt. A kabuki színháztól a nó színházig, a balettől a commedia dell'artéig, és így tovább. (...) Sztanyiszlavszkij, Grotowski és Barba (...) egy újfajta gondolkozásra ösztönözték a színház világát, viszont mindenki saját maga fejleszti ki a maga színésztréningjét. Ez egy folyamatos fejlődés, folyamatos kutatás. (...) ha dolgozol rajta a próbateremben napokig meg évekig, a tiéd, a sajátod lesz. Azé a föld, aki megműveli. (...) Úgy is lehetne mondani, hogy a tréning a test architektúrájának megalkotása.” (Pino Di Buduo)

„[A kurzuson] felvetődött a dilemma, hogy a színész alkotóművész-e. Vasziljev szerint ez döntés kérdése. Ha a színész úgy dönt, hogy végrehajtóként működik, akkor nem lesz alkotó, ha azonban a fáradságosabb, nehezebb utat választja, önálló, autonóm művészként lép fel, akkor természetesen és kétségbe vonhatatlanul alkotóvá válik. [Túl ezen] állandó törekvés kell legyen, [hogy] a színész úgy merüljön el a játékban, ahogy egy gyerek, olyan megismételhetetlen, egyszeri, önátadó módon.” (Berettyán Nándor)

„Saját tapasztalatom, hogy ha személyes problémákat használok a tréning során, egy idő után az adott víziók »kiegnek«, elveszítik inspiratív jellegüket. (...) hasznos lehet a személyes élmények reális elemeit és a karaktereket metaforizálni. Például a tréningező az édesapjával való konfliktusát akarja felhasználni a tréning során. Ahelyett, hogy az apja emberi alakját képzelné el maga elé, megteheti, hogy megfelelteti azt egy állattal vagy egy lénnel. Ebben az esetben a tréningező például egy oroszlánnyal küzd meg a belső víziójában, miközben apjával folytat belső párbeszédet.” (Kozma Gábor Viktor)

