

tartalom

beköszöntő

Verebes Ernő: Két lábon (Az egyensúlyáthelyezés – mint a haladás folyamatesztetikája) • 3

kultusz és kánon

Bessenyei Gedő István: „Halál! Hol a te fullánkod?
(Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben) • 5

Szépirodalom-e a dráma? (Szakonyi Károly Spiró Györggyel
és Szörényi Lászlóval beszélget – lejegyezte: Ungvári Judit) • 20

fogalomtár

Végh Attila: Aranykori nevetés • 30

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Széljegyzet az *Aranykori nevetés*hez • 36

olvasópróba

Páskándi Géza: Áron ága kivirágzik
(A racionalista, pragmatikus és utilitarista író) • 40

Matei Vişniec: Az egyetemes és ismeretlen Caragiale
(fordította: Kulcsár Edit) • 49

Kulcsár Edit: A lélek külvárosa • 53

arcmás

Vargabetűk nélkül
(Básti Julival Balogh Tibor beszélget) • 59

hang – szín – kép

Szász Zsolt: A zenélő terek mestere, Oleksandr Bilozub • 68

kilátó

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa.
Tanulmányaim Lengyelországban (fordította: Regős János) • 80

Antropológia és színháztörténet
(Balogh Géza Henryk Jurkowski könyvéről) • 93



forrás: <http://www.muhsandor.eoldal.hu>

Az egyensúlyáthelyezés – mint a haladás folyamatesztetikája

A haladás olyannyira mindennapi dolog annak, aki egyszer megtanult járni, hogy eszébe sem jut, mikor melyik lábára helyezi a testsúlyát. Pedig akárkinek komoly egyensúlyi problémát okozhatna a lábváltásra való folytonos odafigyelés, hisz azzal napi időbeosztása is jelentősen megváltozna.

Furcsamód a katonaság, mint békeidőben haszontalan időtöltés, számomra megadta a választ, vagy talán inkább a válaszok ritmusát e ma is „menő” problémára: egy, kettő bal, jobb. Már akkor is és ott is, ahol én szolgáltam, az egykori Jugoszláv Néphadseregben, természetesen az „előre” volt a meghatározó irány. Ebből adódik, hogy a céltáv teljesítésekor a mindenkor katona ma sem igen gondolhat olyan apróságra, hogy éppen melyik lábán áll. Nyilván valamelyiken, és ez elég ahhoz, hogy neki úgy tűnjön, két lábon jár. Pedig dehogy. Mert már érkezik is az „éppen most melyiken(?)” pillanata, ami további lépésekre és kérdésekre készíti a menetelőt. Ő viszont differenciálszámításokra is képes agyával – és ez masírozás közben sem jelenthet számára különösebb gondot –, simán leszámol mindenféle álnok periodicitással, miközben fokozatosan esztétikát veszti a folyamat megvalósítása érdekében tett ritmikus hazugságtól.

Csakis ezek után születhet meg fejében a „menni vagy nem menni” költői gondolata, illetve az „amíg megyek, vagyok” hallatlan bölcsessége. S a katona rádöbben: a költészet sosem hazug, mert mindig *mindenkinek* válaszol, a távolság végtelenül rövid szakaszokra való felosztása pedig nem lehetőség, hanem kényszer. Ugyanúgy, ahogy a nagyon sok végtelenül rövid szakasz folyamattá való integrálása is az. Ezért számára már egy jó ideje, vagyis amióta a felettesei történet helyett történelemben gondolkodnak, nem a kapott végeredmény, hanem maga a művelet a fontos. Így a katona művelődés közben tehetetlenül vergődik térben és időben Bizánc és Róma, nappal és éjszaka (szemhéj fel, szemhéj le), padlás és pince, Rómeó és Júlia, Háború és béke, Sírő és kakaó, és nem utolsósorban jobb és bal lába között.

De ne feledjük: mindannyian valaminek vagy valakinek a katonái vagyunk, mindazonáltal célunk nem a harc, hanem a rend. S a rend még a Balkánon is ugyanazt jelenti, mint másutt, azzal a különbséggel, hogy ott többször kell kimondani, mert kevesebb van belőle.

De mire fel ez a balkánozás? Az ok jelen esetben felettébb egyszerű: mikor ezt a beköszöntőt írom, a sarajevói Holiday Inn szálloda egyik szobájában ülök, mint az itteni, egyébként igen színvonalas nemzetközi színházi fesztivál, a MESS vendége. Ablakomból kitekintve a bosnyák olajipari vállalat két húszemeletes ikertornya látszik. Csodák csodája, ezek még állnak. S most eszembe jut, hogy ha a Balkán Európa (ki sem merem mondani: Amerika) paródiája, vajon megtisztelve érzi-e magát Európá, hogy a Balkán Őt parodizálja?

Verebes Ernő



Halotti pompa (2009),
Oleg Zsukovszkij,
Bitskey István,
r.: Vidnyánszky Attila,
fotó: Máthé András



BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN

„Halál! Hol a te fullánkod?”

Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben¹
I. rész

Vizsgálódásom középpontjában egy sajátos színpadi nyelvet képviselő rendező, Vidnyánszky Attila művészete áll, pontosabban szólva az általa rendezett előadásoknak egy sajátos, dedramatizáló vonulata. A továbbiakban ezt a színházi formát, amit ő maga a „költői színház” terminussal jelöl, megkísérlem a posztdramatikus esztétika – mint a dedramatizáló formák megragadására és leírására mindmáig a legalkalmasabbnak mutató paradigmát – felől megközelíteni, minthogy a költői színház megbízható, módszeresebb elemzésre alkalmas keretet adó esztétikája még nem áll rendelkezésre.

Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a „költői színház” a posztdramatikus paradigmába tartozik, és mint ilyen, leírható a posztdramatikus esztétika néhány fontosabb kulcsfogalma segítségével. Ugyanakkor azt is feltételezem, hogy több szempontból „atipikus” vonásokat is mutat, ennyiben pedig a posztdramatikus paradigma egy *sajátos* vonulatának tekinthető. Mindazonáltal sajátos vonásaival együtt a posztdramatikus paradigmához sorolja az egyik legfontosabb idevágó szempont is: a dedramatizáltság.

A továbbiakban ezen szempont mentén tekintem át Vidnyánszky Attila eddigi munkásságát, figyelve a dedramatizáló megoldások előzményeire is. Megkísérlem meghatározni a „posztdramatikus fordulat” bekövetkeztének pillanatát, illetve további kibontakozását három emblematisz előadás, a *Három nővér*, a *Halotti pompa* és a *Mesés férfiak szárnyakkal* bemutatása és elemzése során. Végül arra

¹ E tanulmány a szerző szakdolgozata, mely 2012 júniusában készült el a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Tagozatán, témavezető: Dr. Ungvári Zrínyi Ildikó.

teszek kísérletet, hogy a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásra kivetett lehmanni fogalmi háló segítségével meghatározzam azokat a jellegzetességeket, amelyek jobban, illetve amelyek kevésbé illeszkednek a posztdramatikus esztétikába (ezáltal próbálva rátapintani egyszersmind a költői színház és a posztdramatikus paradigma közti közös pontokra és különbségekre).

Miért éppen a posztdramatikus esztétika?

A posztdramatikus esztétikáról – Lehmann paradigmatis mőve, a több mint egy évtizeddel ezelőtt megjelent *Posztdramatikus színház* óta – számos megállapítás, érv és ellenérv, nem utolsósorban kritikai megjegyzések egész sora született. Egy dolog azonban bizonyosnak látszik: „behelyettesíteni”, egy hasonlóan átfogó, a kortárs művészet sokszínűségét, különféle irányzatait befogadni, feldolgozni és elemezni egyaránt alkalmas esztétikai rendszerrel mindmáig nem sikerült.

És ha már említést tettem itt a posztdramatikus színházat megnevező és leíró esztétikát ért kritikus álláspontokról, akkor azt is érdemes megjegyezni, hogy ezek jelentős része nem is magát a paradigmát érinti (és minősíti negatívan), még csak nem is az erre épülő kritikai diskurzust, hanem leginkább egy bizonyos normatív színház-, műsor- és finanszírozás-politikai attitűdöt, amely előnyben részesíti ezt a paradigmát a színházi gyakorlat értékének és támogatásának megítélésakor (ab ovo avítnak tekintve a dramatikus hagyományokon nyugvó reprezentációs színházat). Ezt bírálja többek között Bernd Stegemann, a berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola professzora is *A posztdramatikus színház után* című írásában, amelyben – több hasonló kritikai megjegyzés mellett – ekképp fakad ki: „Bosszantóvá ez a diskurzus akkor válik, amikor esztétikai mércévé emeli magát, és ahelyett, hogy a kortársi színházat elemezné, elő akarja írni, milyen irányban fejlődjék a továbbiakban.”

Bosszúsága egy, a magyar színházi világ (és a hozzá kapcsolódó tudományos vagy kritikai diskurzus) határai között tájékozódó olvasónak meglepő lehetett 2010-ben, alig egy évvel azután, hogy Lehmann kétségkívül korszakos jelentőségű munkáját végre magyarul is módja lehetett elolvasni (az eredeti mű megjelenése után tíz évvel). Ekkorra azonban a német nyelvterületen már úgyszólván minden végvárat bevett az új esztétika, amelyre alighanem a legteljesebb mértékig igaz lehet Stegemann ironikus kijelentése, miszerint „Néhány diáknemzedék a maga színházstudományi tanulmányait mindmáig ezzel a könyvvel kezdte, és részben vele fejezte be.”

Anélkül, hogy mélyebben belebocsátkoznék e kissé pamflet-ízű (és részben talán annak is szánt), figyelmeztető jellegű, és a színházi gyakorlat számára egyéb-iránt megfontolandó felkiáltójelnek számító írás állításainak cáfolatába,² mindössz-

² Mindenekelőtt abba, miszerint „A könyv (...) új esztétikai paradigmát ígér, és egyszersmind a lefráshoz egész sor új fogalmat kínál, miközben azt is kilátásba helyezi,

szé annyit jegyeznek meg, hogy a szerző, ígéretes címével ellentétben, a *posztdramatikusan színház utáni* esztétika meghatározására kísérletet sem tesz, leszámítva azt a megállapítást, amelyben a dramatikus színházi hagyományt, a színház „teátrális és drámai” elemeinek kölcsönhatását hangsúlyozva a színház *sajátjaként* említi azokat (tehát egyfajta redramatizáló színházra tesz utalást, nem egészen explicit módon).

Patrice Pavis is a posztdramatikusan esztétika hiányosságaira mutatott rá a 2010 decemberében, Kolozsváron e témáról tartott előadásán. Később, félig tréfálkozva, félig komolyan Tompa Gábor rendezését (Visky András: *Alkoholisták*) *poszt-posztdramatikusnak*, illetve *neodramatikusnak* nevezte.³ Kritikai megjegyzéseiben mindenekelőtt a posztdramatikusan esztétika pontatlanságait, túl tág, túl átfogó jellegét kifogásolta – egyszersmind hangsúlyozva vitathatatlan erőnyeit. Ugyanakkor megjegyezte: „Mindannak ellenére pedig, hogy az abszurd színház meghatározása óta ez az első olyan terminus, amit mindenütt ugyanúgy használnak, könnyebb megállapítani, hogy mi nem tartozik értelmezési mezejébe.”⁴

A posztdramatikusan esztétikát ért számos kritika mellett – melyek részint azt igazol(hat)ják csupán, hogy a posztmodernben egyre nehezebb az átfogó, ugyanakkor pontos esztétikai rendszerek felállítása, részint pedig hogy nem is az esztétikai rendszerről, hanem az ahhoz kapcsolható, kizárólagosságot hirdető gyakorlati jelenségekről szólnak –, annyi mindenképpen megállapítható, hogy ez a mégoly tág fogalmi rendszerrel operáló elmélet mindmáig pótolhatatlannak bizonyult a posztmodern dedramatizáló folyamatok megragadása és leírása tekintetében.

hogy megvalósítja a színház régóta áhított felszabadítását a dráma uralma alól.” Vö. Stegemann, Berndt *A posztdramatikusan színház után*, Színház [Elektronikus], 2010 szeptember. Letölthető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35631:a-posztdramatikusan-szinhaz-utan&catid=42:2010-majus&Itemid=7 [2012. június 27.] Lehmann ugyanis hangsúlyozza esztétikájának leíró jellegét (nem mintha ezt külön hangsúlyozni kellene, kiváltképp kortárs esztétikai írások esetében), amely egy, már a hatvanas évektől kezdődően folyamatosan és egyre nagyobb erővel teret hódító színházi paradigma leírását szolgálja, azaz egy igényre válaszol (vagyis nem gondolja magáról, hogy a színházi gyakorlat előtt járna, normatív módon kijelölve a követendő utat – hanem ellenkezőleg: felvállaltan kullog utána, elemző tekintettel fürkészve lépteit).

³ Ezzel a talán nem is egészen komolyan gondolt állítással annyiban mindenképpen vitatkozni lehet, amennyiben azt sugallja, hogy Tompa Gábor a posztdramatikusan színházról elfordulva tér vissza egy neodramatikusan formához – miközben valójában arról van szó, hogy csupán azt a – jobb híján nevezzük így – *dramatikusan poszt-avantgárd* hagyományt folytatja, amit ő és az általa vezetett színházi műhely rendkívül magas színvonalon képvisel *A kopasz énekesnő* óta, és amit ritualizáló technikákkal és formákkal bővített az elmúlt évek során. Szigorúan tekintve ez a forma azonban mindenképp a posztdramatikusan esztétika előtti paradigmában gyökerezik, ennyiben pedig inkább „pre”, mint „poszt” vagy „neo”.

⁴ Vö. Bogdán Zenkő: *Posztdramatikusan: fogalom, műfaj, módszer, stílus, címke?* 2010, Köllő Katalin blogja [Online]. Elérhető: <http://kollokata.wordpress.com/2010/12/11/posztdramatikusan-fogalom-mufaj-modszer-stilus-cimke/> [2012. június 27.]

A fenti okok folytán döntöttem úgy, hogy jelen vizsgálódásom során is ehhez az esztétikához fordulok, amikor néhány fontos jelenséget próbálok meg leírni Vidnyánszky Attila színpadi nyelve és rendezői világa kapcsán. Ezt a választást annak ellenére is elkerülhetetlennek éreztem, hogy az elemzés tárgyát „szolgáltató” alkotó is szívesebben folyamodik ettől eltérő besoroláshoz saját életműve kapcsán, jelesül a *költői színház* terminusához.

A költői színház

Vidnyánszky Attila ismételten a *költői színház* terminussal határozza meg saját színházát. A terminus annyiban mindenképpen találó, amennyiben a rendező sajátos színpadi nyelvének tekintetében, az általa szívesen használt formák és technikák dedramatizáló jellegén túl egyfajta irányt is meghatároz. Kétségtelennek tűnik, hogy ez az iránymegjelölés messzemenően helytálló, amennyiben a lírát, a költészetet emeli ki. Egyetlen kockázata a pontatlanságában, nehezen meghatározható voltában rejlik.

Nehéz volna vitatni, hogy ez a színházi nyelv nem pusztán dedramatizál (történetiségében tekintve: előbb fragmentál, majd lelövi a „poénokat”, hátat fordít a csattanós szerkezeteknek, végül lemond a drámáról is), hanem valóban a líra felé mozdul el. Vidnyánszky szívesen emeli ki ennek a színházi nyelvnek a nagyon lírai, szláv színházi hagyományban való gyökerezését, hangsúlyozva a különbséget a szláv(os) és a német(es) színházi hagyományok között.

Ahhoz, hogy erre a különbségre, amelyről elkerülhetetlenül szót kell ejtenem, reflektálni tudjak, elegendő Lehmann posztdramatikus jelpanorámáját szemügyre vennem.⁵ És bár az ehhez kapcsolódó vonatkozásokat később külön fejezetben is tárgyalni fogom, érdemes már itt is megemlíteni a melegség–hidegség dichotomikus fogalompárját.⁶ A Lehmann által implicit módon a posztdramatikus színház fősodrába sorolt német posztdramatikus színházi hagyomány és a lírai vagy költői színház közt feszülő különbség többek között e két terminus vonatkozásában érhető tetten. Lehmann a dramatikus színház „melegségét” a posztdramatikus színház „hidegségével” szembeállítva olyan ellentétpárt teremt, amellyel a posztdramatikus színház *formalizmusát* szándékozik kiemelni, de amellyel egyszersmind „kizár” egy sor olyan (talán nem véletlenül zömmel szláv) színházi előzményt, amit ő maga is a posztdramatikus színházhoz sorol. Pontosabban csak kizárna, ha nem bocsátaná előre, hogy *nézői kisokosa* nem kategorikus és kizáró jellegű szempon-
tokat vonultat fel, hanem inkább fogódzókat kínál (a benne foglalt „ismertető jegyek” nem kötelező „hozzávalói” a posztdramatikus színház „receptjének”).⁷

⁵ Lásd Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Betrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi, 2009, 95–125.

⁶ Uo. 110–111.

⁷ Uo. 100.

Mégis, ebben a mégoly „opcionális” értelmezési szempontban rejlik a „költői színház” egyik fontos sajátossága: az a tény, hogy a költői színház a dramatikus melegséget nem posztdramatikus hidegségre „cseréli”, hanem egy másfajta (lírai) melegségre, amelyből másfelől a *beleélés* Lehmann által a dramatikus hagyománynak tulajdonított igénye éppúgy benne van, mint bármely dramatikus reprezentációban – mégpedig abban az értelemben, ahogyan a versben, a lírában is benne van. A *lírai én* ugyanúgy beleélésre, azonosulásra indít, mint az epikus hős vagy a drámai alak (csupán a beleélés jellege, milyensége más).

Nem akarván elmélyülni a líra fölötti értekezésben, ezúttal nem térek ki az egyes, főként posztmodern lírai alkotások elidegenítő (tehát hideg) technikáira.⁸ Kénytelen vagyok – a sematizálás kockázata árán is – a fenti állítást a líra alaptulajdonságaként kezelni, aminthogy részben éppen erre az attitűdre gondolunk, amikor – például a hétköznapi szóhasználat szintjén is – líraiságot emlegetünk. Vidnyánszky színháza ebben az értelemben is lírai, és alapvetően ebben különbözik attól a „hideg” német posztdramatikus hagyománytól, amelyről Lehmann beszél.

A költői színház meghatározására folyamatosan történnek kísérletek. Ennek ellenére számos, egymástól nagyon távol eső értelmezése, meghatározása születik időről időre. A formalistább elemzők szívesen közelítik meg a külszín felől, a zeneiségre, a dallamosságra, a képek tobzódására, az érzelmi alapú hatásmechanizmusokra vonatkoztatva a terminust. Spiró Györgynek azonban minden bizonnyal igaza van (Vidnyánszky színházára vonatkoztatva is), amikor a Varsói Drámai Színház két előadása kapcsán a következőket mondja: „Az igazán költői színház, úgy látszik, nem az esztétikus látványra, a fülbemászó zenére, a balettre építhető igazán, hanem a színészekre. Olyan színészekre, mint a varsói társulat legjobbjai, akik ízelítőt adtak egy rendkívül magas színvonalú, a mienknél gazdagabb, mélyebb, merészebb játékkultúrából.”⁹

A költői színház sajátzerűsége tehát legalább annyira épül a játékkultúrára, a színészi alkotás mechanizmusaira és – tegyük hozzá – a szerkesztésmódra, amennyire a zeneiségre, a képszerű megoldásokra, fényekre, az érzelmi hatásmechanizmusokra. Hogy mégsem szűken a *költői színház* terminusa és esztétikája felől közelítem meg Vidnyánszky előadásait, annak alapvetően pragmatikus oka van: ez az esztétika – melynek felállítására semmiképpen sem vállalkozhatnék – egyelőre olyannyira tisztázatlan és fogalmi rendszerében is meglehetősen homályos, hogy aligha lehet biztos fogódzó a kezemben. A költői színház elmélete,

⁸ Ide sorolhatnánk a lírai szerepjátékok egyes formáit, amikor a lírai én „kikacsint” álarca mögül, amikor úgyszólván „nem beszél komolyan”, amikor viccel, ironizál, de hasonló a helyzet a travesztikus vagy parodisztikus írások esetén (sőt, az intertextualitás önmagában is elidegenítő hatású, ugyanarra a posztmodern hidegségre utal, amiről Lehmann ír).

⁹ Vö. Spiró György: *Egy igazán költői színház* (1985), In. uő: *Magániktató*, Digitális Irodalmi Akadémia [Elektronikus]. Dátum nélkül. Elérhető: http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SPIRO/spiro00098a_kv.html [2012. június 27.]

a líraiság esztétikája legfennebb a körvonalazódás fázisában van, mondhatni megírásra vár (úgy, ahogyan a lehmanni terminológia által leírt paradigma is „várakozásra” kényszerült¹⁰).

A legnagyobb éleslátással is legfennebb olyan megállapítások tehetők ezzel kapcsolatban, amilyeneket Koltai Tamás tesz (és itt sietek megjegyezni, hogy valóban ezek a legpontosabb mondatok, amiket Vidnyánszky költői színháza kapcsán olvastam): „Előadásainak szenzuális és vizuális polifóniája egyedi minőség. Színházi nyelvi jeleinek, képi szimbolikájának összetettsége nem könnyíti meg sem a néző, sem az elemző dolgát. Gondolatgazdagsága kevésbé intellektuális, inkább érzéki, szcenikai fogalmazásmódja, költői-zenei asszociációs rendszere, evokatív jelenlétet igénylő színészvezetése az egykor totális színháznak nevezett, mára ritkábban emlegetett teátrális formát hívja elő az emlékezetből.”¹¹

Bővebb elemzésre ez a terminus azonban – éppen fogalmi tisztázatlansága és elméleti kidolgozatlansága folytán – aligha alkalmas. Jelentése olyannyira tisztázatlannak tűnik, hogy a róla szervezett 2008-as debreceni vitaindító szakmai beszélgetésen még az egyébként egy irányban gondolkodó résztvevők részéről is „Különböző teóriák, nézetek és állásfoglalások hangzottak el, melyek néha azt az érzetet keltették, hogy a beszélgető partnerek többsége más-más módon definiálja a fogalmat.”¹²

És bár csak remélhetjük, hogy a debreceni alkotóknak – a színházi gyakorlat érdekében – még sokáig nem lesz idejük definíciók és fogalmi rendszerek felállítására, ezek hiányában kénytelenek vagyunk lemondani arról, hogy a költői színház terminusa mentén kövessük nyomon a vizsgálódásunk tárgyát képező jelenségeket, még ha időről időre reflektálunk is e terminusra.

Másfelől azt is érdemes megjegyeznünk a fentiekkel kapcsolatban, hogy Lehmann fogalmi rendszere egyáltalán nem mutatkozik alkalmatlannak a Vidnyánszky-féle költői színház jelenségeinek megragadására, amennyiben számos, vele szorosan összefüggő terminussal operál. Elég csak a metonimikus, metaforikus, asszociatív technikákra gondolni, a muzikalitásra, a vizuális dramaturgia kiemelt szerepére vagy éppen a simultaneitásra – ezen egyezések, közös esztétikai fogódzók pedig éppen arra engednek következtetni, hogy a költői színház a poszt-dramatikus paradigma egy sajátos válfaja (részhalmaza) tulajdonképpen.

¹⁰ Föltehetően feszült és türelmetlen várakozásra, amennyiben a színházi gyakorlatnak sokáig az őt leírni képtelen, meghaladott elemzési módszerekkel (és az ezekre épülő kritikai diskurzussal) kellett szembesülnie, amelyek nem sokat tudtak kezdeni például a jelek önreferencialitásával.

¹¹ Vö. Koltai Tamás: *A Debrecen-modell*, Színház [Elektronikus], 2009 július. Elérhető: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35290:a-debrecen-modell&catid=32:2009-julius&Itemid=7 [2012 június 27.]

¹² *Sárból poézis – beszélgetés a költői színházról* (2008), Litera [Online] Elérhető: <http://www.litera.hu/hirek/el-beszelesek> [2012. június 27.]

Vidnyánszky Attila rendezéseiben alapvetően kétféle előadástípus él egymás mellett: a viszonylag hű és a szövegalapú reprezentáció szabályait is tiszteletben tartó *bravúros színrevitel* (megjegyzendő, hogy ez sem mentes például a líraiságtól és a szimbolizmustól) és a mélyen *újrarendelt, sajátos értelmezés*, amely átírja, átstrukturálja a szöveget, saját szempontjai szerint rendezi be a drámai felépítményt, vagy egyenesen dramatikus textus (szövegelőzmény) nélkül dolgozik. A dramatikus és a dedramatizált előadások közül pedig folyamatosan az utóbbi nyer nagyobb teret és fontosságot, legalábbis a tekintetben, hogy – sokkal nagyobb idő- és energia-befektetést igénylő vállalkozások lévén – kiemelt figyelmet szentel nekik az alkotócsapat, mindenekelőtt pedig a rendező maga.

Ez a dedramatizáló tendencia a *Halotti pompában* és a *Mesés férfiak szárnyakkal* (Gagarin) előadásban válik egyértelműen uralkodóvá. Előzményei azonban nyomon követhetők Vidnyánszky korábbi alkotásaiban is. Mindazok az eszközök, amelyekkel Vidnyánszky Attila ezekben az előadásokban él, korábbi munkáiban is fellelhetők már, igaz, anélkül, hogy uralkodóvá válnának. Ami a nagy, szimbolikus (metaforikus) díszletelemet illeti, amelyet egyébiránt a dramatikus paradigmához közelebb álló előadásaiiban is szívesen használ (lásd például a hatalmas, lábaival mézeskalácsszív alakot formáló stilizált lovat az *Úri muriban*), annak az általam látott legkorábbi előzménye már a *Sólyompecsenyében* is megfigyelhető. Igaz, itt még nem egyetlen, nagy, az egész teret uraló díszletelemet használ (amilyen az említett stilizált ló, vagy a hatalmas korpusz a *Halotti pompában*), hanem a színészek által használt kellékekből és kisebb díszletelemekből épít fel egy, a pestisre utaló szerkezetet, amelyből kaszák állnak ki (a kaszásra, mint a halál megtestesítőjére utaló elem a pestisjelenetek alatt – fotóját lásd a 4. oldalon). Használatában, azaz hogy éppen hogy használ (hat) atlan voltában, de az egész teret uraló, archetípusokra építő asszociációkat keltő jelenlétével ez az elem már nagyon hasonlóan épül be az előadásba, mint későbbi „utódai”.

Hasonló előzmény, de legalábbis előjel a *fragmentumszerűség*, a kisebb történetekből való építkezés technikája. Erre szintén a *Sólyompecsenye* az egyik legjobb kínálkozó példa, amennyiben a *Dekameron* történeteiből épül fel, viszonylag nagy teret hagyva az improvizatív játékok beépülésének, az egyes rész(let)eket pedig lazán fűzi egymáshoz, hangsúlyos közjátékokkal választva el őket (pestis-közjátékok).

A saját adaptációk iránti vonzódás mutatkozik meg a *Dorottyában* is, amelyhez hasonló módon nyúlt hozzá, mint a *Dekameron*hoz. A különbség a két vállalkozás között alapvetően abban áll, hogy utóbbi szövegelőzménye kevésbé fragmentumszerű, így a „darabolást” maguk az alkotók oldották meg. Vidnyánszky szívesen enged teret a közjátékoknak, a hosszas be- és felvonulásoknak, éles cezúrát iktatva a jelenetek közé. A nagy történetet sokszor akkor is apróbb fragmentumokra bontja, ha azok egyébként szervesen kötődnek, szinte felkínálva az egymásba csúsztatás

lehetőségét (utóbbival pedig legszívesebben szimultán módon él: például egy jelenet még tart, miközben már elkezdődik a soron következő).

A *Dorottya* a szimultaneitás szempontjából is fontos előzmény. Míg a *Sólyompecsenyében* megmarad a történetek linearitása (annak ellenére, hogy a történetek csak lazán vannak összefűzve), a *Dorottyában* már az egymásba csúsztatás fent említett változata jellemzi inkább a jelenetváltásokat. Ha linearitásuk nem is bomlik meg egészen, elkezdenek egymásra csúszni az egymást követő jelenetek (például Trill Zsolt narráció-jellegű szövege alatt már betáncolnak a bálozók). Teljesen egymásra csúszó jelenetek azonban még nincsenek, mint ahogy egymást fedő szimultán párbeszéddek sem (egy „hangos” jelenet alatt csak néma történet zajlik a tér más pontjain).

Közös vonásuk ezeknek az előadásoknak az erőteljes zeneiség (az opera dramatikusságával megszólaló, expresszív zenék szervezőereje), a felvállalt teatralitás (főként a játék szintjén – még a kvázi-realista terekben is) és a jelek sűrűségével való, leginkább a túltelítettség irányába elmozduló játék.¹³ Ami azonban a fent említett konkrét jellegzetességeken túl is kiemelt fontossággal bír, az mindenekelőtt a drámához való viszony. A dráma detronálása ugyan még nem történik meg egyértelműen, sőt mondhatni ellenkező előjelű kísérletekről van szó (nem dramatikus szövegek drámaivá tételéről, a nem-drámának a dráma trónjára helyezéséről egy *utólagos* reprezentáció érdekében), mégis, a *saját* szöveg létrehozása felé való törekvés fontos lépés ezen az úton. Nem véletlen, hogy miközben saját adaptációkat hoz létre, Vidnyánszky tartózkodik a remekművektől, a drámairodalom klasszikusaitól. Nem vonzotta Molière, még kevésbé Shakespeare (azon kevés magyar rendezők egyike, aki hosszú évek alatt egyszer sem rendezett *Hamletet*, *Romeo és Júliát*, *Szentivánéji álmot*). A klasszikus olasz komédia, a „nyers színházi forma” azonban szerves részét képezte kísérleteinek.¹⁴

A drámai művek közül a kevésbé ismertek foglalkoztatták, mindenekelőtt azok, amelyek „rossz hírben állnak”, amelyek inkább „alapanyagok”, mint *színrevitelre* váró remekművek. A két nagy magyar klasszikust – a *Bánk bánt* és *Az ember tragédiáját* – azonban megrendezte (a *Tragédiát* többször is). Utóbbival kapcsolatban viszont nem árt emlékeztetnem itt a műbe eleve belekódolt fragmentum-jellegre, a különálló színek egymásutániságára. A „kötelező klasszikusok” közül a magyarok mellett a szlávok találhatók meg életművében. Egyik legkiemelkedőbb, módosult formában a közelmúltig műsoron tartott rendezése – talán nem véletlenül – épp egy emblematikus Csehov-mű. Azé a szerzőé, akinek darabjait Peter Szondi, Lehmann mestere, a dráma modernkori válságát tárgyalva elemzi *A modern dráma elméletében*.¹⁵ Ez az alkotás hozza meg az igazi posztdramatikus fordulatot is Vidnyánszky munkásságában.

¹³ Lásd Lehmann, uo. 103–105.

¹⁴ Lásd Brook, Peter: *Az üres tér*, Budapest, Európa, 1973.

¹⁵ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris, 2002.

A fordulat

A meghatározó fordulatot az említett Csehov-rendezés, a még Beregszászon bemutatott, de később több más helyszínen (Zsámbékon és a Csokonai Színház stúdiójában) is játszott *Három nővér* jelentette. Nem ismervén az azokban az években született valamennyi Vidnyánszky-előadást, természetesen nem zárhatom ki annak lehetőségét, hogy a – nevezzük így – „Vidnyánszky-féle posztdramatikus fordulat” már korábban is jelentkezhetett. Abban azonban biztos vagyok, hogy ennyire emblematikus előadásban, ennyire félreérthetetlenül tetten érhető fordulatról nem beszélhetünk.

Ha vízvázasztót keresünk tehát, alighanem ebben az előadásban találhatjuk meg, amennyiben itt már egyidejűleg jelentkezik szinte valamennyi, később Vidnyánszky összetéveszthetetlen kézjegyét viselő technika.

Az említett (és részben már korábban is tárgyalt) megoldások mellett azonban megjelenik egy, a posztdramatikus fordulatot minden más elemnél markánsan jelző eljárás is az előadásban: a drámai szöveg átstrukturálása, méghozzá úgy, hogy abban éppen a „csattanót”, a Szondi értelmezésében válságát élő dráma utolsó szilánkját is



A. P. Csehov: *Három nővér* (2003), Zsámbék,
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Illovszky Béla

szétrombolja, felszámolva a „sztorit”. Ebben az előadásban Vidnyánszkyt egyáltalán nem érdekli a „történet” vagy a(z) arisztotelészi értelemben vett) „mese”.

Miközben már Csehovnál is egyértelmű, hogy nem a történet a fontos ebben a darabban, és a maga nemében minden eldőlt már az első pillanatban, a cselekmény pedig egy eleve elrendeltetett, változtathatatlan irányban halad, mégis, a dráma válsága ellenére is megőriz valamit a dramatikus történetmondásból. Ha különösebb konfliktus nincs is, ha nincsenek is igazi párbeszédek és cselekmény,

a „sztori” lehetősége még ott rejlik a műben, amennyiben az első pillanatban nem tudhatjuk biztosan, hogy Andrejből egyetemi tanár lesz-e, vagy hogy a lányoknak sikerül-e eljutniuk Moszkvába.

Vidnyánszky a *Három nővér*ben egy egyszerű cserével lövi le a „poént”: a harmadik felvonással kezdi az előadást, majd az elsővel folytatja, megtartva a felvonások sorrendjét (a második után a negyedik következik).

Mindjárt az előadás kezdetén felszámolódik a „tét”, a „feszültség”, a történetek iránti önkéntelen kíváncsiság, amely még a sokadjára hallott mesék esetében is újra feltámad bennünk. Mindjárt a végeredménnyel szembesülünk: Andrejből

nem lett egyetemi tanár, csak szürke polgár, aki arra büszke, hogy a helyi tanács tagjai közé tartozhat. Elvette Natasát, aki családja, megszületett már a gyermekük is. A nővérek sem jutottak el Moszkvába és Kuliginból sem lett igazgató. Ebből a végleges eldöntöttségből kerülünk vissza a történet elejére, a jövőbe tekintő, elvágyódó, reménnyel teli atmoszférába, amelyben még bárkiből bármi lehet. Andrej egyetemi tanárrá válhat, Kuligin igazgatóvá, a lányok eljuthatnak Moszkvába. Egyedül mi, nézők tudjuk egészen biztosan, hogy reményeik sosem teljeseznek be.



A. P. Csehov: *Három nővér* (2003), Zsámbék,
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Ilovszky Béla

Ettől kezdve a történet tétje helyett sokkal fontosabb tétet nyer az előadás milyensége. A viszonyok értékelődnek fel, a cselekvések mikéntje (a céljuk vagy irányuk helyett). Nem az elvágyódás tárgya az érdekes, hanem az elvágyódás maga, mint ahogy nem a történet a fontos, hanem a történetmondás ténye és jellege. Ettől kezdve szabad teret kap a költészet, az asszociatív, képszerű fogalmazásmód, a zeneiség (a szöveg zeneisége is). Szimultán történések egész sora zajlik egy túlsúfolt térben, amelyben szimbolikus, az egész teret uraló ablak és kötél feszül (a Ferapont által mesélt történetre is utalva, a Moszkva fölött kifeszített kötél megjelenítéseként). Hangsúlyossá válnak a mitikus vonatkozások: Moszkva az örök elérhetetlenség távolába kerül, az Ígéret földjeként, ahová, akárcsak Mózes, ők sem léphetnek be soha – de felértékelődik a fölötté kifeszített kötél története is (mint megfeythetetlen misztérium).

Vidnyánszky tehát megszünteti a „krimit”. Pontosabban szólva, olyan krimiíró módjára jár el, aki az első sorokban bejelenti, ki lesz a gyilkos, ki az áldozat, ki és hogyan kapja el a tettest, az pedig miképpen bűnhődik majd tettéért. Ennek következtében „olvasóját” már nem tarthatja rabságában a történet iránti kíváncsiság, a drukk, az izgalom. Nem izgulhat azon, vajon kézre kerül-e a tettes, vajon kiderül-e, ki volt, hogyan ölt. Ehelyett a gyilkosság és a nyomozás esetében is a *hogyan* válik érdekessé, az események milyensége (és minősége), a motivációk, a viszonyok.

Az analitikus szerkezetre hajaz, de mégsem eredményez analitikus drámát ez a megoldás, amennyiben nem a *miértre*, hanem a *hogyanra* koncentrál. Nem az az érdekes, mi okból jutottak az előadás elején bemutatott állapotba a szereplők (hiszen egyértelmű, nem is juthattak volna máshova), hanem éppen predestináltságuk és hiábavaló reménykedésük a fontos. Ezáltal előtérbe kerülnek a *Három nővér* teologikus olvasatlehetőségei, melyek másfelől mélyen be van kódolva a szövegbe.

A csoport mint közösség

Ha csak néhány szó erejéig is, de utalnom kell itt egy újabb fontos aspektusra, amely a későbbiekben Vidnyánszky számos alkotásában visszatér: *a csoport mint közösség* megjelenésére, az egyén és csoport viszonyának sajátos értelmezésére.

Akárcsak társulatépítő munkájában, az egyes előadásokban is különös figyelmet szentel a közösségnek (a színészek közösségének). Ez a csoportértelmezés csírájában szintén megjelenik korábban is, a *Dorottya* vagy a *Tóték* csoportmozgásaiban, nagyszabású „sorakozóiban”. Itt azonban egy fontos körülmény választja el a korábbi esetektől: mégpedig az a tény, hogy a reprezentáció alapjául (vagy inkább ürügyül) szolgáló dramatikus textus ebben az esetben nemcsak hogy nem követeli meg, de még implicit módon sem

sugallja ezt a fajta csoportkezelést, mi több, szöveghű értelmezés esetén gyakorlatilag ki is zárná azt.

Ehhez egy, az eredeti darabban nem a nézők szeme előtt zajló történetet használ fel a rendező: a párbaj-jelenetet, melyet egyszersmind idézőjelbe is tesz. Amikor megjelenik a pisztoly, minden lelassul, elemelődik. Szoljonij pisztolya és Tuzenbach közé pedig felsorakozik az összes szereplő, megakadályozva a gyilkolást. Vidnyánszky ezt egyrészt Csehov hőseinek kritikájaként, életképtelenségük, önsorsrontó tehetetlenségük



Örkény István: *Tóthék* (2004),
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Illovsky Béla

kiemeléseként alkalmazza (pontosabban így is értelmezhető a jelenet), hiszen pontosan azt mutatja meg, amit a csehovi szereplők nem képesek megtenni, még szerelemből, féltésből, baráti együttérzésből sem, holott pontosan tudják – és hangot is adnak neki –, hogy mi lesz a párbaj végkimenetele. Akár egyikük is elég volna hozzá, hogy a Vidnyánszky által sugallt módon a pisztoly csöve és a halálra lövendő báró közé álljon, ehelyett azonban segédkeznek is a párbajnál, amellyel nem értenek egyet.

Ez a jelenet bizonyos értelemben az előadásból kiemelve történik meg, és valamelyest eldöntetlen marad, hogy a felsorakozó színészeknek ez a csoportképe a szereplők közösségét jelenti-e, az emberek közösségét (tágabb értelemben), vagy esetleg a színészek közösségét (a maga konkrétóságában és önreferencialitásában).

Nem számolódna fel teljesen a szereplők, de a jelentésképződés asszociatív volta miatt megsokszorozódik a jelentéslehetőségek száma. A jelenet – már időkezelése folytán is – mintha felfüggesztené egy időre az előadást, és mintegy abból kilépve a színész szereplő-énje helyett a színész *játék-lényét* helyezi előtérbe –

abban az értelemben, ahogy Mănuțiu használja ezt a terminust, amikor a színész lényének hármasságáról beszél.¹⁶ Ebben az értelemben a színész játék-lénye nem más, mint a valós lény és a szerep között létező köztes, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”.

Éppen a posztdramatikus színház egyes emblematikus előadásai óta tudjuk, hogy a játék-lény nem pusztán közbeeső lépcsőfok, és nem is kizárólag funkcionáltságában (a szerep megjelenítéséhez szükséges voltában) érdekes, hanem önmagában is megmutatható. Alain Platel Wolfjának „civil” pillanataiban például nem valódi civil állapot jelentkezik, nem „büfécivilség”, hanem színpadi (ál-)civilség. És érdekes módon ebben a tekintetben még az állatok (a színpadon szaladgáló kutya) is ilyen ál-civil, valójában szerepen kívüli, de színpadi lények, hiszen idomítva vannak. Viselkedésük csak látszólag természetes, hiszen pontosan tudják, hogy nem hagyhatják el a színpadot az előadás vagy a próba végéig. Csupán az előadást követően léphetnek ki ebből a körből, azaz csak bizonyos játékszabályok között szabadok. Az állatnak persze nincs a szó szoros értelmében vett játék-lénye, amennyiben képtelen a játék tudatos létrehozására és észlelésére, ugyanakkor mégis csupán egy ál-természetességet mutat meg (azt látjuk, mintha szabadon mehetne bárhova, holott ez nem igaz).

Az idomított állatok példája, bármennyire rosszízű lehet is, annyiban mindenképp érzékletes, hogy előtérbe állítja a *valódi természetesség* és a *színpadi természetesség* közti különbséget, még ha az állat esetében ezt a különbséget nem is a játék-lény, az átszellemült áldozati test idézi elő, hanem a legelemibb félelem az idomártól és a jutalmazásba vetett remény. A színpadi természetesség, a színpadi civilség, amellyel a posztdramatikus színház szívesen operál, soha nem valódi természetesség. Ez még az amatőrség esetében is igaz, melyet a posztdramatikus színház szintén előszeretettel visz fel a színpadra, leginkább a virtuozitás ellenpólusaként, nem egyszer vele szinkrónban.

Az amatőr, bármennyire eszköztelen is, mégsem civil a színpadon, pusztán csak nem ura az eszközeinek. Ha egy tetszőlegesen kiválasztott civilt az utcáról behívunk a színpadra, hogy ott több száz ember előtt végezze el legtermészetesebb napi cselekvéseit, például mosson fogat, kávézzon, készüljön fel a következő órájára, majd a színpadról távozva folytassa napi teendőit, abban egészen biztosak lehetünk, hogy viselkedése legfennebb a természetesség látszatát fogja mutatni (ha ügyesen bánik színészi eszközeivel), de valójában nem lesz természetes. Fogmosása, kávézása egy *megmutatott esemény* lesz, nézők előtt, akiknek a pusztja jelenléte is átváltozásra kényszeríti, reakcióik pedig viszontreakciókra, a feedback-szalag működésének logikája szerint.¹⁷ A színészek játék-lénye tehát akár ki is szakítható a reprezentációból, leválasztható a szerepről, és önmagában is meg- vagy felmutatható.

¹⁶ A színész–szerep kettősség helyett Mănuțiu a hisztrió–játék-lény–szerep hármasságot ajánlja. Lásd M. Mănuțiu: *Aktus es utanzás*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 21–25.

¹⁷ Lásd erről Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009, 49–53.

A párbaj-jelenetben éppen ez a köztes létezés kerül előtérbe (bár inkább *kettős* létezésről beszelnék, amennyiben nem tűnnek el teljesen a szereplő jellemzői sem, csupán erősen háttérbe szorulnak). A színészek nem elsősorban a megjelenített szereplőt képviselik, *jelentik*, hanem a közösség egy tagját. Nem is viselkednek a „figura” jellemének logikája szerint. Kuligin soha nem lenne képes odaállni egy pisztoly csöve elé embertársa védelmében – de az őt játszó Kacsur András játéklénye képes erre.



A. P. Csehov: *Három nővér* (2003), Zsámbék,
r.: Vidnyánszky Attila, theater.hu fotó – Ilvovszky Béla, a képeken Kacsúr András és a párbaj-jelenet

A szerepből való ki- és belépésekkel, a többes jelentésekkel Vidnyánszky későbbi munkáiban sokszor találkozhatunk. Amikor a *Halotti pompában* a betlehemes játék szereplői kilépnek szerepükből, ebbe a színpadi áldozati testbe lépnek vissza, amelyre aztán felölthetik a halált szimbolizáló szerepeiket, amint a kaszát kezükbe vették (megjegyzendő ugyanakkor, hogy az ilyen szerep legtöbbször az-után sem jelent „karaktert”, hogy a színész magára öltötte azt).

Vidnyánszky színészeinek ez a köztes létezése a költői színház legkiemelkedőbb alkotásaiban újra és újra visszatér. A Gagarin-előadás (*Mesés férfiak*) Sztálinja például nem minden pillanatban Sztálint reprezentálja. Olykor kilép a szerepéből, és a többi játéklénnyel hasonló módon mozdul, cselekszik a színpadon (miközben jelmezét sosem veti le) – és ez annak ellenére is tetten érhető, hogy Sztálin a kevés számú „stabil viszonyítási pont” egyike az előadásban.

Ez a közösség, amely *Három nővér* párbaj-jelenetében jön létre először így, ebben az összetéveszthetetlen formában, hihetetlen erővel bír: képes kifordítani sarkából a világmindenséget, legyőzni a derridai értelemben vett szerző-isten hatalmát, a Csehov-drámából következő predestinációt, azaz képes kilépni a reprezentált szereplők tehetetlenségéből és *megváltani egy ember életét*. Egyszerűbben fogalmazva, ez a közösség, amely a szereplőkön jóval túlmutató módon egyszerre a színészeké és a játéklényeké, *képes legyőzni a halált*.

Amit a néma és tehetetlen szerző-isten nem tett, az egyén pedig nem is tehetett meg, azt megteszi a közösség. Nem egy hős, nem egy magányos Krisztus hoz megváltást és gyűri le a kegyetlen predestináció (sors, moira) erejét: szerzője ellen csak a szereplő lázadhat, pontosabban az általuk megjelenített szereplők sorsát visszautasító játék-lények közössége, akiknek erre csak a rendező mint a maga nemében szintén lázadó alkotó adhat engedélyt (vagy utasítást). Ezek a lázadó játék-lények, a maguk tüntető, közös kiállásával, az előre elrendeltség, a „nagy könyvben” eleve megírt, változtathatatatlannak szánt szerzői szándék *reprezentációjának* ellenszegülve harsogják (némán) a szerző-isten fülébe: *Halál! Hol a te fullánkod? Pokol! Hol a te diadalmad?*

Győzelmük elsőpró erejű és feltartóztathatatlan. Betetőzi a dráma és a szerző trónfosztását, és végérvényesen zárójelbe teszi a szereplők *megírt* sorsát és történetét – hiszen tudjuk, a játék-lény túléli a konkrét reprezentációt, még a szereplő esetleges halálát is, és a következő estén újra, új szerepet öltve tündököl a színpadon. Ezzel a „túléléssel” kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Măniuțiu szerint a színész játék-lénye a „telített űr” paradoxonával jellemezhető a leginkább, és ennyiben valóban nem üres edény, hanem szerepek halmaza.¹⁸

A színész játék-lénye magával hordozza a már felvett szerepek egész sorát, és – Grotowski kifejezésével élve – egyúttal *partitúrát* is teremt¹⁹. A *Három nővér*ben játszó színészek játék-lénye tehát tovább hordozza magával a halál fölötti diadal tapasztalatát.

A *megváltás* (*kegyelem*), amit a játék-lények közössége ad meg a halálra ítélt szereplőnek, de a szereplők mindenképpen egyenként is (amennyiben felszabadítja őket a csehovi sors kényszere alól) lehetővé teszi és egyben előre is vetíti a végső *szabadulást*. Az előadás végén Vidnyánszky kinyitja a hatalmas ablakot, melyen át menekülési utat szolgáltat a szereplőnek.

Ki távozik ezen az ablakon? A szereplő? A játék-lény? Alighanem mindkettő (és éppen erre gondolok, amikor a folyamatos kettősség hangsúlyozása mellett azt mondom, hogy a játék-lény megváltja, felszabadítja a szereplőt is). A játék-lény magába zárva, mintegy karjaiban tartva menti ki a csehovi hőst csehovi sorsából, a játék-lényt pedig a hisztrió hordozza tovább, a színpadról való távozás után is.

A dráma detronálása ennél teljesebb talán már nem is lehetne. Miután mindjárt az elején felszámolja a „sztorit” (a krimi), lelőve a csattanót, miután a szereplőket megváltja sorsuktól (egyiküket egyenesen a haláltól) a játék-lények közös lázadása által, végül teljesen fel is szabadítja őket, mintha – Koltai Tamás idézett írásának hasonlatával élve – kinyitná rabságban tengődő madárkájának kalitkáját, útjukra bocsátva őket, visszaadva mintegy testüket az égnak.

Egyedül Natasa marad a kalitkában, a színpad és egyszersmind a figura fogságában rekedve. Az ő bezáródásának magyarázata is kettős: részint – és ez a kézen-

¹⁸ Uo. 22.

¹⁹ Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé* (ford. Pélyi András), Pozsony–Budapest, Kalig-ramm, 1999.

fekvőbb magyarázat – bűnbakká válik (a csehovi szereplő alkatából kifolyólag), akinek el kell kárhoznia gonoszságáért és bűneiért, és akit már megváltani sem lehet. Másrészt pedig azért – és ez a magyarázat is szorosan összefügg az előbbivel – mert egyedül ő nem állt oda a pisztoly csöve elé a megváltást hozó pillanatban. Elmulasztotta az alkalmat, hogy figuráját levetkőzve a közösség tagjává váljon, megszabadítva magát a szerzői predestináció hatalma alól.

Vidnyánszky, amikor szereplőit úgyszólván megmenti Csehovtól (és a szerző ítéletétől), egyszersmind hátat fordít a reprezentációnak is, és lebontja a dráma szerkezetét. Ettől az előadástól pedig már egyenes út vezet a *Halotti pompához* és a Gagarin-előadáshoz.

István Bessenyei Gedő: "Oh, death, where is your sting?"

Endeavours of De-Dramatization in Attila Vidnyánszky's Stagings

The present study comprises the first part of the thesis prepared at Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (Marosvásárhely University of Arts) in 2012 (with Dr. Ildikó Ungvári Zrínyi as consultant). The young author makes an attempt to analyse and interpret Attila Vidnyánszky's stagings from the aspect of Hans-Thies Lehmann's aesthetic paradigm of postdramatic theatre. As, in his view, the theatrical form which is yet vaguely termed "poetic" by the director in fact shows characteristics of the de-dramatizing endeavours of contemporary European theatre. Such for instance is fragmentariness replacing traditional dramatic plot, the simultaneity of stage happenings, the decisive role of musicality, associative and picturesque wording, and above all the ambition to create a distinct texture in which the "dramatization" of non-dramatic borrowed texts has an important role to play. Vidnyánszky's "postdramatic turn" dates from the staging of Checkov's *Three Sisters*, says the author, when the director changed the traditional chekhovian line of narration to start the performance by Act III. On the basis of Mihai Măniuțin's study the author also treats the theoretical question of how in Vidnyánszky's community-oriented workshop actors' "stage self" – none other than an "intermediary" between the "actor self" and the "role self" which, overcoming the impotence of represented characters, is "able to save the life of one, [...] to defeat death"- comes into prominence. (The second part of the thesis, analysing the stagings of *Funeral Pomp* and *Fabulous Males with Wings*, is to be published in the upcoming issue.)



SZÖRÉNYI LÁSZLÓ



SZAKONYI KÁROLY



SPIRÓ GYÖRGY

Szépirodalom-e a dráma?

Szakonyi Károly Spiró Györggyel és Szörényi Lászlóval beszélget*

Sz. K.: Irodalmi mű-e a dráma? Tudjuk, hogy igen, de ez a kérdés sok szempontból fölmerül, hiszen az irodalomtörténetesek sokszor megkerülik dolgozataikban ezt a műfajt, illetőleg ha taglalják is egy-egy korszak vagy éppenséggel a jelenkor irodalmát, alig szentelnek figyelmet a kortárs drámának, minthogyha ez a műfaj az irodalmon kívül esne. Igaz, megjelenési formájában van különbség, de tudjuk, hogy – főleg a klasszikusoknál – nem volt kérdés, hogy a dráma is irodalom. Shakespeare, vagy Molière természetesen irodalmat írt. Manapság azonban sok panaszra ad okot, hogy még neves irodalomtörténetesek is megkerülik a drámát. Például Domokos Mátyás, aki tizenöt kötetében mindenkinek az irodalmi munkásságáról ír, még Németh László vagy Illyés drámai munkásságát sem említi. De a legújabb „Spenót”, is csak szelektíven tárgyalja ezt a műfajt a magyar irodalom

történetének egészében. Ezért is tettük fel a címben foglalt kérdést, elsősorban a hazai és a kortárs drámára gondolva.

Sz. L.: A kérdés azzal függ össze, hogy az arisztotelészi hagyaték szelektíven maradt fenn. Arisztotelész, amikor a *Poétikában* a költészetet tárgyalja, akkor két szavalt, vagy élőszóban előadott és testbeszéddel kísért jelenségről is beszél. Homéroszt is olvasták ugyan, de még nem „filoszosodtak” el teljesen, hanem az olyan volt, mint a katekizmus a derék athéniaknál. Még katonai szolgálatra sem alkalmazták azt, aki nem tudta fejből Homéroszt – hova jutnánk ma, ha ez így volna! A dráma természetesen a legszorosabban összefüggött a költészettel. A *Poétika* csonka, a líráról nem tudunk meg semmit, a próza pedig valahogyan a retorikába került át. Persze nem is jöttek még létre azok a műfajok, amelyek ma léteznek. A közönség irodalomfogyasztása

¹ Elhangzott a debreceni Csokonai Színház 2011 februárjában rendezett ötödik DESZKA Fesztiváljának szakmai rendezvényén.

mára abba az irányba tolódott el – ezt statisztikák is bizonyítják –, hogy se novellát, se verset, drámát meg végképp nem olvasnak, hacsak nem regényíró az illető. Ha regényt is ír – és a kiadói politika ebbe az irányba tolja az írókat –, akkor esetleg az igényesebb vagy kíváncsibb olvasó hajlandó az illető szerző más műveit is figyelembe venni. Nálunk a líráközpontúság 1975 körül tört meg az olvasóközönségben. Ezt bizonyos késéssel a recepció is követte, legalábbis annak a kanonizáló része: a tankönyvek és a kritika, amely a nyolcvanas évtizedben már néhány nagy prózaírói életművet épít fel. Nagyon furcsa módon a *Psyché*, amely egyfajta összművészeti alkotása Weöresnek – hiszen a mélyén ott rejlik egy a mai napig megfejtethetetlen és Kerényi Károly által újraálmódott tragédia, tehát színpadi mű is –, mint regény tudta kolportálni² Weöres egész ezoterikus költészetét. Furcsa jelenség, de Weöres Sándor, aki korábban gyermekíró volt, a *Psyché*vel a közönség szerint botrányos pornószerzővé züllött; emiatt elkezdett népszerű lenni, és így végre még azokat a drámáit is bemutatták, amelyeket évtizedekig mellőztek. Az egész rémtörténetet csak azért mondom el, mert az irodalom élete olyan, mint egy hadsereg, amely ismeretlen területen nyomul előre, és amelyhez hozzátartozik az emberi lélek: a jövő, a társadalom kötelességei, feladata, lehetőségei, sorsa. És a legveszélyesebbek, de egyúttal a legnagyobb veszélynek is kitettek azok a leggyorsabban elhulló katonák, akik az első sorban szedik fel az aknát, s így sokszor fölrobbannak. Ezek az illúzióknak azt a szuperillúziós válfaját hozzák létre, amelyet színháznak nevezünk. Drámát írnak, és ezeket a szövegeket sze-

retnék színpadon is látni. És néha eltelik tíz, húsz, harminc év. A magyar irodalomtörténetben nagyon sok ilyen példa van. Mészöly Miklós, amikor megírta az egész napos, 24 órás színházról szóló nagyesszéjét, amit később programtanulmánnyá bővített, nagyon helyesen egy *elképzelt* színház *délibábjáról* beszél. A színház már maga sem a valóságot tartalmazza, de ezt ő még megtoldja egy jelzővel, hogy *elképzelt*, és egy birtokkal, hogy *délibábját*! És leírja a magyar pusztára vonatkoztatva. Terepmunkát is végzett: egyszer engem is elhurcolt néhányadmagával és egy belga újságíróval, aki később megírta az egész



történetet a Mészölyvel és bolond barátai-val való utazásáról. Neki köszönhetően éltünk át Fegyverneken egy gyászszertartást. Ez a Joris nevű belga író nő annyira meghatódott Mészöly színpadteremtő ötleteitől, hogy azt mondta, neki ugyan

² A *kolportál* jelentése itt: „árukapcsolással” kereskedelmi forgalomba hozni.

megették a nagybátyját, aki misszionárius volt valahol Kongóban, kinyomozta és meg is írta a történetét, de ez, amit itt tapasztalt, sokkal jobb sztori! Tehát Kongó szerint kutyaumi Fegyvernekhez képest, ahol éppen gyászünnep van a kocsmában azért, mert ketten részegen balesetet szenvedtek. Ennek fényében érdemes olvasni Mészöly álmát a színházról. Hogy még egy kicsit Mészölyről beszéljek, 1959-ben írta meg *Bunker* című darabját. Az irodalomtörténet (amit most kicsit védenem kell, hiszen foglalkozik e művel a közkeletűen „Sóskának” becézett, teljességgel elkésett, hatkötetes vállalkozásában) megírja azt, hogy Mészöly darabját ’59-től ’85-ig nem mutatták be, miközben a darab addigra már szinte ereklyévé vált. Nyomatásban megjelent, mindenki olvasta, tudjuk azt is, hogy Örkény belőle nőtt ki, egész iskolája támadt Mészöly korai groteszk drámáinak. Ezek közül *Az ablakmosót* mindössze egy napig játszották Miskolcon, aztán betiltották – Aczél elvtárs valóságos hadjáratot indított a színház, az író és a darabot megjelentető Jelenkor ellen. Ez a példa is mutatja, hogy a politikával való érintkezés ezen „előőrs” funkcióját mindig is a drámaírók vállalták. Érdekes ez, hiszen például te, Karcsi, fogtad magad, és egy jó nevű anti-szovjet orosz író, egy bizonyos Gogol nevű, eloroszosodott ukrán szerző regényéből, a *Holt lelkekből* írtál egy drámát, ami meg is jelent, és óriási siker volt, sokat játszották...

Sz. K.: Ötvenkétszer ment. És akkor meglátogatott bennünket a szovjet követségről egy delegáció. Lengyel György azzal hívott oda, hogy valószínűleg gratulálni akarnak. Nos, nem egészen így történt, mert elég morcosan azt mondták, nem nagyon szeretik, hogy a magyar drámaírók az orosz írókat használják föl

politikai nézeteik demonstrálására, és hogy én úgymond „denúciálom” Gogolt, mert úgy forgatom a mondandót, hogy a mához szóljon. Ekkor, az ötvenkettedik előadás után, le is vették a darabot. De visszatérve az alapkérdéshez, Spiró Györgyöt is szeretném megszólítani, ő hogyan látja a dráma és az irodalom viszonyát.

S. Gy.: Szerintem kimondottan szerencsés dolog, hogy az irodalomtörténet a drámát Magyarországon nem veszi komolyan. Ennek hagyománya van nálunk. A klasszicizmusban még a dráma állt a műfaji hierarchia élén. Aztán jött a romantika, és a nemzeti tragédiát kezdték el nálunk követelni, amit nagyon nehéz írni, mint kiderült. Különösen olyat, ami megfelel az aktuális követelményeknek. Szegény Katonát belesajtolták ebbe a szerepbe –, de a *Bánk bán* erre nem volt alkalmas. Azért bukik meg, amikor előadják, mert abban klasszicista, nemzeti romantikus és mindenféle elemek vegyülnek. Többféle követelménynek kellett volna megfelelnie, és ez nem sikerült. Az előadások megpróbálják utólag megkreálni belőle „a” nemzeti tragédiát, ám ez egy nemzeti királlyal nehéz, mert a nemzeti tragédiák Kelet-Európában mindenütt arról szólnak, hogy idegen az uralkodó, és föl kell ellene lázadni. A *Bánk bán* nem ilyen.

Miközben azonban az irodalomtörténet és az esztétika megpróbálta előírni, hogy mi a színi hatás – itt elsősorban Bajzáékra gondolok – és azt is, hogy mi a nemzeti romantika követelményrendszere, azért létezett már egy magyar színházi élet. Balogh Istvántól kezdve, aki örült sikeres volt, annyira, hogy az élete végén bekerült a Nemzeti Színház vezetésébe, még a drámabírálo bizottságba is (nem tudom, ki ismeri a nevét, mert azok, akik az élő, eleven színház számára írtak

darabot, kívül rekedtek az irodalmi kánonon, ám ezzel a színház remekül elvult). De például Csokonairól sem vettek tudomást, és Szigligeti vagy Szigeti sem számított írónak, hanem színpadi szerzők voltak. Nem számított igazi nagy műfajnak az a rengeteg mesejáték, amiben tündérek vagy mindenféle rémes lények szerepeltek, mert nem feleltek meg a nemzeti romantika tragikum-igényének. A magyar irodalom- és esztétikatörténetből még a *Varázsfuvola* is kimaradna, mert [a mesejáték] nálunk nem létező műfaj. Pedig a 19. században az egész magyar színház a bécsi német népszínművön alapul: abból nő ki mindaz, ami ma is érték. De furcsa módon Magyarországon ami vígjáték, az nem kerülhet be a kánonba, és ami tragédia, akkor is, ha elő sem lehet adni, mert olyan komoly, súlyos és játszhatatlan, az bekerül. Nagyon érdekes jelenség ez. Nagy Ignáctól kezdve sokakat, az összes 19. századi vígjátékírót lehetne játszani ma is, mert ezek felvilágosodás-korabeli struktúrára épülnek: van főszál, amelyben a szerelmesek egymáséi lesznek, van mellékszál, ami vicces stb. Ezeket imádta a közönség akkor is, és imádná ma is. A tragédiákkal viszont baj van, azokat nem tudjuk játszani. Ebből a romantika korából származó hagyományból mára is kisugárzik annyi, hogy aki előadható színpadi szöveget ír Magyarországon, azt az irodalomtörténetnek nem kell tudomásul vennie. De éppen emiatt ez a műfaj szabad. Nem telepszik rá az irodalomtörténetnek, az esztétikának az a rengeteg elvárása, amelynek nem lehet megfelelni. A mai drámaszerzőket – akik a maguk örületeit írják, és akiken általában lehet nevetni, mulatni is, hiszen a darabjaik mai tárgyúak szoktak lenni, mai karaktereket szoktak bemutatni – az iro-

dalomtörténet el sem tudja olvasni. Úgy gondolom, hogy ez a mi szerencsénk.

Sz. L.: Van egy *Legújabb Zrínyiasz* című drámád. Röhögéstől bukfacezve olvastam végig, tekintettel arra, hogy az első szabad választások utáni első kormány, illetve parlament politikai szereplői a főszereplők, vegyítve Zrínyi Miklóssal, Petőfi Sándorral, Ady Endrével, valamint Gábel arkangyallal és az Úrral. Föltámad Zrínyi, és elindul Pest felé, közben kirabolja az arra járókat, és ebből magyar politikai válság és nemzetközi botrány lesz. Az MDF és az SZDSZ gyorsan új paktumot kötnek, hogy valahogy megállítsák, a Fidesz elviszi Zrínyit kicsit szórakozni a Bakonyba, ahol nők, pálinka és erre a célra előállított bőlény is van, aztán kiszabadítják Zrínyit, és megteszik bankelnöknek. Közben az a furcsa, hogy egyetlen komoly szöveg, mondhatni „tiborci panasz” olvasható a darabban, amely arról szól, hogy ténylegesen mi a helyzet, és nem arról, mit hazudoznak össze az egyébként nevesített politikai szereplők, újságírók, szakemberek. Ez pedig maga a tudatlan, botcsinálta bankvezér Zrínyi szájából hangzik el, aki előadja, hogy mennyivel jobb volt nemhogy egy jobbágnak, de még egy zsellérnek is a feudalizmusban, mint amennyire ma egy munkásnak Magyarországon. Hát erre tényleg csak az Úristen tudja őt megmenteni az agyonveretéstől: Gábel, aki korán trombitált, segíti ezt a hidat kiépíteni. Adyt a kocsmából azért magukkal viszik. Valahol azt írod, ha bemutatták volna, akkor visszavonod ezt a darabot. A Vígszínház be is akarta mutatni, és te visszavontad. Erről kicsit ha mesélnél nekünk...

S. Gy.: Úgy történt, hogy a Vígszínház felkért arra, hogy az Új Zrínyiasz alapján írjak egy legújabbat. Utólag kiderült,

hogy ezt az ötletet már Esterháznak följánlották, de ő visszautasította. Erről nem tudtam, én belementem, és boldogan elkezdtem írni a darabot. De miközben véglegesítettem, rájöttem, a magyar politika alkalmatlanná, méltatlanná vált arra, hogy színpadot kapjon. Így állt elő az a furcsa helyzet, hogy a színház be akarta mutatni, én pedig letiltottam. Korábban soha nem írtam ilyen aktuálpolitikai darabot, amiben élő politikusok vannak, és menet közben rájöttem, hogy a színpad szent tér, nem lehet bárkit odarakni. Úgy nézett volna ki ez az előadás, ha megcsinálják, mint mondjuk, az Uborka című politikai viccműsor a tévében. Ezt viszont a színpadon nem lehet megcsinálni. Nekem nem úgy voltak cenzurális gondjaim ezzel a darabbal, hogy olyat írtam, amit nem tudtam vállalni, hanem az volt a bajom, hogy nem szabad ilyet tenni, mert erkölcstelen. Fölemelném a politikusokat a színpadra, és ezáltal olyan szentséget kapnának, amit szerintem nem érdemelnek meg. Ezért nem járultam hozzá.

Sz. L.: Van egy nagyon izgalmas mondat ebben a darabodban a Magyar Írószöv-

vetségről, amely visszavezet bennünket az alapkérdéshez. Ahogyan orvosprofesszorokat, antropológusokat, vegyészeket is a színpadra vezetsz, hogy azok vizsgálják meg a vérvétel alapján, Zrínyi tényleg azonos-e önmagával, ugyanígy kikérlik az írószövetség szakvéleményét is: jelzik, hogy ők nem foglalkoznak a dologgal, mivel egy valószínű Zrínyi őket nem érdekli, hanem csak az az idealizált alak, akit a dédunoka, tehát a költő alkotott meg. Így bújnak ki testületileg a véleménynyilvánítás felelőssége alól. Ez az állásfoglalás végül elvezet oda, amit az előbb mondtál. Vegyük például *A borzasztó torony* című kötetet, amely a *Képek a magyar vándor-színészet világából* alcímet viseli, és Nádas Péter írta hozzá az előszót. Nádas éppen Katonát szúrta ki ebben, idézem:

„Képzeljünk el egy színházat. Egy frissen ácsolt színpadot. Képzeljük el a nézőtér forró némaságát. Régi színház legyen. Abból a korból való, amit a magyar színházi játék kezdetének szoktunk nevezni. Lehet vendégfogadó szálája, ivó vagy éppen kocsiszín. A színpadon csak néhány gyertya lebegjen a légvonatban. »Kézrel fogható setétség. Békák, gyíkok és kígyók mászkálnak mindenfelé. Egy oszlop alatt fekszik egy már félig elrothadott emberi test.« És képzeljünk el egy színészt is, aki a hőst fogja játszani: szép, fiatal férfit, címeres páncélba öltöztet. »Ó, beh peshedt levegő! Alig lehet lélegzetet venni!« – szóljon a színész. Igyekezzünk a szerzői utasításokat betartani. A színészt engedjük le a mennyezetről egy kötélre, s lássuk, amint »a holttestre akadt, irtózva rezzen vissza, térdei kocognak, és egy más oszlophoz támaszkodik«. A színen tehát legalább két oszlopnak kell lennie. Ügyes gépészünk folyvást mozgassa a békákat, kígyókat és gyíkokat az álfalak mögül.”



Nádas nagyon ügyesen játszik rá arra, hogy az irodalom és a színház között feszültség van... Karcsi, te egy klasszikus, külföldi beavatkozással kombinált, nemzetközi cenzúra-ügyet hoztál föl: hogyan lehet még Gogolt is cenzúrázni, ha netán egy olyan „hitetlen gyaur” kezére kerül, mint egy magyar író – vigyázni kell rá, meg ne csúfolja a „szent eszmét!” Gyuri pedig olyan esetet hozott fel, ahol ő maga riadt vissza attól, hogy a politikusi kart a szent deszkákra emelje. Eljutottunk az alapkérdéshez, amit Arisztotelész ravaszul azért nem dönt el, hogy utána lehetőleg több ezer évre megalapozza az esztétikai szakmát, amely az ő értelmezése és továbbfejlesztése révén egyre kifinomultabbá válik. Ez hat vissza aztán az irodalom- és színház történetre, a filozófiára, és teljesen áthatja az életet. Ha kidobjuk az ajtón, Platónnak álcázva magát visszajön az ablakon, és a két öregfiú folyton összejátszik – csak látszólag ellentétesek, mert folyamatosan ők határozzák meg a gondolkodásunk struktúráját. Azt mondják, hogy az a költőiség, amely volta-képpen az irodalom lényege, és amelyről persze mélyen hallgatnak, megvalósítható mind a kettőben, mármint a hősi eposzban és a tragédiában. A Zrínyi-kísérlet, eltekintve a politikai hátulütőktől, és a Gogol-feldolgozás is arra utal, hogy ezek szerint a színház és a drámaírás óriási kincsesbányával rendelkezik, és tényleg úgy bányászhat, sőt szabad is úgy bánnia az addig felhalmozott világirodalmi javakkal, mintha az a saját gyémántbányája volna. Nehéz elképzelni különbözőbb műveket, mint mondjuk Vergilius *Aeneid*-sének a negyedik éneke, a *Dido tragédiája*, amely nélkül viszont nem születne meg a modern opera; és ha összevetjük Monteverdit az eredetivel, akkor látjuk, hogy

nincs olyan morzsa, amit föl ne használt és át ne változtatott volna valami mássá. És azt is tudjuk, hogy Euripidésznek a teljes érzelmessége, feminizmusa hirtelen, epikus hősnőhöz méltatlanul átfolyt Dido személyébe. Vagyis a szerelemnek mint a színpad egyik alapvető és megkerülhetetlen témájának hatalmas lehetősége van az epikában is, és viszont. Tehát azt lehet mondani – és ez a színpadot vagy a drámát az élre tolja –, hogy a többi író nektek dolgozik. Most Karcsi, téged kérdezlek: saját szerteágazó életművedben hogy viszonyul egymáshoz egy-egy téma, mikor követeli magának, hogy színpadra menjen, mikor marad papíron?

Sz. K.: Az kétségtelen, hogy nem lehet erőszakot elkövetni egy-egy témán, hogy legyen belőle próza vagy dráma. Valószínűleg nehéz még saját magamnak is nyomon követni, de már úgy születnek meg a gondolatok is, hogy eleve dialógusokban vagy helyszínekben gondolkodik az ember. Persze ugyanazt a világot ábrázolja az ember prózában is, de van, hogy kikívánczik a drámai forma. Az eredeti kérdés viszont inkább arra vonatkozik, hogy mondjuk, amikor Sarkadi megírja az *Elveszett paradicsomot*, akkor az irodalomtudomány szempontjából az ugyanolyan, csak egy másik műfajban íródott irodalmi mű-e, mint a novellái.

Sz. L.: Ha ezt ezelőtt húsz-harminc évvel kérdezed, lehet, hogy másként válaszolnék. Most is ugyanazt mondom, legfeljebb rosszabb lelkiismerettel. Tudniillik, hogy a recepcióesztétika annyira népszerű lett Magyarországon, mint mondjuk a Kalmopýrin. Tehát, amikor az embernek nincsen véleménye, akkor azt megindokolja azzal, hogy másnak sincsen, viszont ezt rendkívül szorgalmasan felvezeti. Végy egy darabot. Ugye, régen mit

mondott az ember? Menj, emészd meg, írdál róla. Ma szerintem ezt igényesebb tanár nem követeli a doktoranduszától, sőt megtiltja, hogy megnézzé, mielőtt végigolvasta volna a teljes szakirodalmat, és utána még valami csoportfelmérést is végez, ravasz keresztkérdésekkel, amelyekben a nemi életére vagy a fogyasztási szokásaira kérdez rá, és így akarja megtudni, mi a véleménye Peter Weissről például. Ezek után alkotja meg véleményét, mely a végén természetesen ugyanolyan semmitmondó lesz, mintha mindezt meg se tette volna, de nem olyan tudományos. Kétségtelen, hogy régebben vakmerőbbek voltak az irodalomtörténészek, nekimentek az íróknak, elolvasták a művet, véleményt alkottak róla, és megírták. Ez ma már nincsen. Ma már számítógép mellett, internetről gondosan be lehet idézni, mit mondott az illető darabról a „bürgözdí hírlapban” valaki, és abból mi következik. Azt, hogy mondjuk, Homéroszt Békés megyében hogyan recipiálták a 19. század végén, különös tekintettel a mezővárosi polgárságra. És akkor levonod végül a merész következtetést, hogy Zeus valószínűleg nem is létezett, vagy ha igen, akkor nem úgy hívták. Vagy gondoljunk, mondjuk Sárszegre. Ha Kosztolányit mint recepcióesztétikai forrást használjuk, akkor a szabadkai Sullivan-recepcióból lehet majd visszakövetkeztetni a tragikum és a komikum viszonyára – de ezt most fejezzük is be. Visszatérve a kérdésedre, kétségtelen, hogy Sarkadi prominensen novellaíró. A novella az egyik legveszedelmesebb csúszda a dráma felé, ő bele is esett; de egyszerűen lehetetlen az ő volumenét fölmérni anélkül, hogy a darabjaival foglalkoznánk. Természetesen, ha Sarkadi darabjairól írunk, kötelességünk elolvasni minden színikritikát,



fotó: Máthé András

mert ha lehetséges a rendező és a színész, az legalább annyi érvényeset hoz ki a drámáról, amit ugyanúgy fel kell használni a filozofnak, csak fejtse meg! Nem biztos, hogy a kritikus megfejt. Azért nagyon nehéz a dolog, mert nagyon sokszor kritikákból kell rekonstruálni a mű előadását. Az emlegetett kötet azért jó, mert például felidézi, hogy Arany János, amikor már végleg szégyelli valaha volt színészségét, Gyulai Pálnak írott levelében hallatlanul pontosan rekonstruálja a saját színészpályáját is. Vagy ott van Petőfi, akinél, mint tudjuk, csak a véletlenül múlt, hogy nem adta fel a költői pályát a színésziért. A babonát, amelyet a filológusok aggtattak rá, hogy rossz színész volt és tehetségtelen, azt most már Kerényi Ferenc nagyon helyesen korrigálta: egyszerűen képtelenek voltak felfogni, hogy úgy is lehet játszani Shakespeare-t, mint ahogy Petőfi játszotta Kecskeméten. Magyarul, recepcióesztétikai forrást akkor kell használni, ha az illető recipiens Jókai Mór, és ő nézi Petőfit Kecskeméten. Ebben az esetben értékes a forrás, egyébként tegyük félre.

Sz. K.: Tulajdonképpen bizonyos gyakorlati oldala is van ennek a kérdésnek. Nagyon hétköznapi, de nagyon

fontos példát hozok fel: amikor a József Attila-díjakat ítélik oda, mindig fölmerül, hogy miért nem adjuk ezt egy „igazi” írónak (pedig most már nagyon sok olyan drámaíró van, aki nem más műfajból jön, hanem eleve drámát ír). Másként ítélik meg ezt a műfajt és magát a szerzőt, ha valaki nem regényíróból vagy költőből lesz drámaíró. Gyurihoz fordulok: te meg tudtad volna írni prózában a *Csirkefejet*?

S. Gy.: Nem jutott volna eszembe, persze. Valamit még hadd tegyek hozzá az előzőekhez. Valóban, most már vannak olyan magyar színpadi szerzők, akik ritkán vagy egyáltalán nem működnek más műfajban. Ez, úgy gondolom, borzasztóan jó dolog. Amikor az én nemzedékem indult, szinte követelmény volt, hogy először mint írók fussunk be valamilyen komoly prózai művel, és csak utána álltak velünk szóba a színházak. Sokan azért kezdtünk el prózákat írni, mert addig nem vettek minket komolyan. Most már erre nincs szükség, és ez nagyon szerencsés változás. Ami viszont nehezíti a színpadi szerzők sorsát manapság, az nem az esztétikai megítélés, nem az irodalomtörténet, annál is inkább, mert a drámaírókat nem az esztétika érdekli, hanem a színház. Az esztétika semmit nem jelent ahhoz képest, hogy előadják-e a darabjukat, vagy sem. Ami nagyon nehéz az egész világon, és ami a drámaszerzőség ellen hat, az az, hogy az elmúlt harminc-negyven évben kialakult egy kifejezetten rendezői színház. Ez egy gesamt-kunstnak megfelelő szemlélet, mely szerint a rendező alkot igazából, és a szövegszerző ugyanolyan bedolgozó, mint az ügyelő vagy a sűgő. Ezen a téren a mi romantikus, a magyar irodalomtörténetből is eredő szemléletünk is megváltozott a tekintetben, hogy a szerző és az ő szöve-

ge szent és sérthetetlen-e. Megszűnőben van az a felfogás, hogy „a” drámát úgy kell színpadra állítani, ahogyan az meg van írva. Ez a változás se nem jó, se nem rossz, ez egy világtrend, aminek a mai drámaszerző ki van téve. Ettől mi erősödhetünk még, írhatjuk a drámáinkat, de azok nem úgy fognak működni, mint régen, még akkor sem, hogyha elfogadják őket. Úgy gondolom, hogy az igazán jó dolog, ami ebből a folyamatból fakad, még hátra van: előbb-utóbb visszatérünk ahhoz a nagyon üdvös állapothoz, amikor a színészek írták a szövegeket. Tudniillik ők az igazi szakemberek. Azt hiszem, ez a fajta munkamegosztás, hogy van külön író, rendező, színész, már nem sokáig tartható. Ha megnézzük, kik voltak a legnagyobb drámaírók – most ebből a görögöket vegyük ki, mert az egy másfajta művészet volt –, a színészek írták a legjobb drámákat, akár Shakespeare-re, akár Molière-re gondolunk. Még a 20. században is egy csomó színész lett íróvá, mert ők tudták a szakmát. Ebből a szempontból a mi nevelésünk, iskoláztatásunk nem nagyon volt a segítségünkre. El szoktam tűnődni azon, miért van, hogy ezeken a színművészeti egyetemeken, stúdiókban a színészeket nem színészek nevelik. Miért nem a színészek tanítják meg nekik a szakmát? Rendezők tanítanak – ha a rendező egyben színész is, akkor ez rendben van. De miért drámaírók, dramaturgok tanítják a színészeket? Ennek semmi értelme. A szakmát kellene megtanítani, hiszen a színészek miatt megyünk be a színházba. Ha „kívülről” jönnek a drámaírók, az sem túl szerencsés. Csak akkor, ha színházi emberré tud válni az illető. Ezt kellene és lehetne is tanítani, de úgy gondolom, hogy a mi oktatási szisztémánk egyelőre nem megfelelő ehhez.

Sz. K.: Érdekes, amit vázolsz, mert tényleg vannak ma olyan előadások, ahol másképpen kell a szöveget nézni, mint például Németh Lászlót. Örkény is azt mondta magáról, hogy alkalmi drámaíró. Par excellence drámaírónk igazából csak Hubay Miklós volt. Igen, a 80-as évektől feltűnt egy olyan nemzedék, amely a színházban él, és ott hozza létre az alkotásait. Ebben rejlik a meghatározás nehézsége is, tudniillik hogy most akkor ez irodalmi szöveg-e, vagy sem. Nincs itt nagy tragédia vagy vita; csak hát amikor összegeznek egy korszakot, mindenki szeretné, ha az ő munkássága is kellő súllyal szerepelne benne, függetlenül attól, mit írt.



Sz. L.: Talán még Gajdó Tamásra hívnám föl a figyelmet, aki Kerényinek a legtehetségesebb tanítványa volt. Ő az Irodalomtörténetbe írt egy kritikát *Színek, terek, emberek – Irodalom és színház a 18–19. században* címmel, és mindazt, amiről itt most beszéltünk, nagyon élesen és teoretikusan fölveti. Van egy nagyobb összefoglalása is (a Magyar kultúra az ezredfordulón sorozatban), amelyben éppen ezzel a kettősséggel szembesít. Végül arra hajlik, hogy a kettőt – az irodalmat és a színházat – egymás nélkül nem lehet megírni, értelmezni – de ez két különböző dolog.

Sz. K.: Mindnyájan, akik dolgoztunk már színházban, tudjuk, hogy Németh Lászlóval hogyan küzdenek a színészek. Nem véletlenül könyvdrámaként szokták emlegetni a műveit. Igaz, hogy színpadra kerültek, de amikor íródtak, kétségtelesen irodalmi igénnyel készültek.

S. Gy.: Még valamit szeretnék a színház, az esztétika és az irodalom kapcsolatáról mondani. A színházban nem lehet *nem* hatásvadásznak lenni. Ha nem hat abban a pillanatban, megette a fene az egészet. Emiatt hihetetlenül ócska hatásokra tör mindenki. Ha belegondolok, olyan giccseket senki nem írt, mint Shakespeare vagy Csehov. A legprimítivebb hatásokkal élnek, amit prózában vagy versben egyikőjük sem csinált! Meg lehet nézni Csehov prózáját vagy Shakespeare elbeszélő költeményeit, nyoma sincs annak a hatásvadász indulatnak, amely minden pillanatban ott van a drámáikban. Bocsánat, hogy a befogadást állítom középpontba, de ez azért van, mert az olvasásnál nincs erre szükség, csak a kollektív befogadás esetén. Más lesz a hatás, nehezebb az ingerküszöböt átlépni, ettől van az, hogy időnként förtelmes megoldásokat látunk, mert pontosan tudják a színészek, rendezők, hogy minden pillanatban hatni kell. Jól érzik, más kérdés, hogy sokszor finomabb eszközökkel is el lehet érni ugyanazt. Ez prózában nem így van, mert az olvasó elnézi nekünk, hogy öt-hat oldalon keresztül unalmasak legyünk. A színházban viszont minden pillanatban hatni kell.

Sz. K.: Azt mondta nekem egyszer Keresztury Dezső, hogy Németh Lászlót Molnár Ferencsel kellett volna keresztezni...

A beszélgetést lejegyezte: Ungvári Judit



A szakmai beszélgetés közössége
fotó: Máthé András

Is Drama Literary Work?

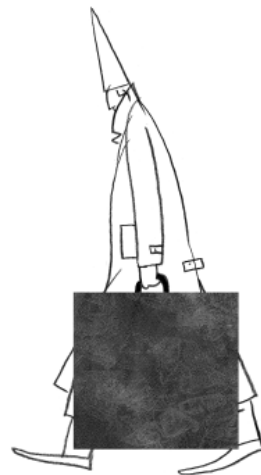
Three outstanding figures of Hungarian cultural life exchange ideas on the above question, namely dramatist György Spiró (b. 1946), literary historian László Szörényi (b. 1945) and dramatist Károly Szakonyi (b. 1931), also the moderator of the discussion.

“What may be the reason for dramatic oeuvres being relegated to the background even in the most recent works of literary history?” he asks. The literary historian’s answer is that since traditional lyric-centredness was discontinued after around 1975, prose writing unambiguously came into prominence. Albeit, he says, it is the dramatist and the theatre in the vanguard that, still today, take the highest risks in combat. Mr Spiró approaches the question from a different aspect arguing that the normative aesthetics of Romanticism insisting on a national tragedy is to be blamed for literary history not taking popular playwrights of lighter pieces seriously up to this day. However, it is just this that guarantees the freedom of the genre, since he thinks that critics are not even able to read contemporary dramas. Initiated by Szörényi, the conversation turns to Spiró’s *Legújabb Zrínyiász* (*Latest Zrínyiad*) (1991), the staging of which was banned not by any censors but by the author himself, saying that the politicians mocked in his play are unworthy of sanctification by appearing on stage. Szörényi poses the following questions: how are heroic epic and tragedy related? How will the dramatist husband the accumulated wealth of world literature? What will decide whether a particular topic calls for a prose form or a stage? He continues to draw attention to the abnormal overgrowth of reception aesthetics and to the recession of an understanding kind of criticism as well as responsible and independent opinion formation. Reflecting on these questions Spiró talks of the decline in the status of the dramatist as well as the written form of drama and the accession of director’s theatres. At the same time he sees this world trend dying away already: in the future actors, that is genuine theatre experts, are going to write the plays again.

(The conversation was recorded by Judit Ungvári at the DESZKA Festival at Debrecen Csokonai Theatre in 2011.)



VÉGH ATTILA



Aranykori nevetés

A görög *paródia* szó alapja az *ódé* (=ének, dal, varázslás) főnév. A *para* igekötő dativusszal többek között „mellett” jelentésű. A paródia tehát szó szerint mellékdalt jelent, hozzászólást valami már elhangzotthoz. A paródia feltételezi, hogy hallgatójának vannak olyan képességei, amelyek segítségével megfejti, dekódolja az „adást”. A közlés mélyebb rétegeibe vezet be, mint a parodizálni szándékozott szöveg vagy szerző. (A *paródosz* melléknév annyit tesz: talányos, leplezetten szóló.)

A legrégebbi ránk maradt paródia a *Batrakhomüomakhia*, amely az Iliász emelkedett hangján tudósít a békák és egerek küzdelméről. Ez a Homérosz neve alatt áthagyományozódott paródia valójában a halikarnasszoszi Pigrész műve, akiről amúgy nem sokat tudunk. Arisztotelész *Poétika* című művében az elsők között említi a *Margitész* című paródiát, amelyet ő – Platónnal együtt – még Homérosznak tulajdonít. Az epikus költemény címszereplője beszélő nevű: a *margosz* melléknév örült, bolond, buja, falánk, telhetetlen embert jelöl. (Az *Odüsszeiá*ban Pénélopé Eurükleiat *margénak* nevezi, amikor az fölriasztja őt álmából a hírrel, hogy férje hazatért. Ez a *margosz* nőnemű alakja.) Amit Arisztotelész a *Poétikában* a komédiáról ír, hogy tudniillik a drámának ez a faja nálunk hitványabb emberek tetteiről dalol, az már a kezdetektől igaz. Hogy Margitész már a róla szóló művet megelőzően a görög népi bohózatok állandó figurája volt-e, azt sajnos nem tudjuk, ahogyan Homérosz szerzősége is erősen kétséges. Egyesek inkább Pigrészt tartják a mű szerzőjének – amelyből egyébként csak néhány sor maradt ránk –, mások ebben is kételkednek, mondván: ha igaz, hogy már Arkhilokhosz is olvasta a *Margitész*t, akkor kizárt, hogy Pigrész legyen az írója. Arisztotelész egyébként a thaszoszi Hégémont mondja az első paródiáírónak. (Ő egyszer díjat is nyert *Gigantomakhia* című művével Athénban.) A kutatás nem könnyű, hiszen a szövegek szinte mind odavesztek.

Arisztophanésszal azonban szerencsénk van. Negyvennégy komédiájából tizenegy megmaradt. Arisztophanész vígjátékai jelzőfények Athén egyre sötétülő

szellemi egén. Ahhoz azonban, hogy közelebbről megvizsgáljuk az arisztophaneszi paródiahelyzet mibenlétét, illő előbb a szofista mozgalomról megtudnunk egyet-mást.

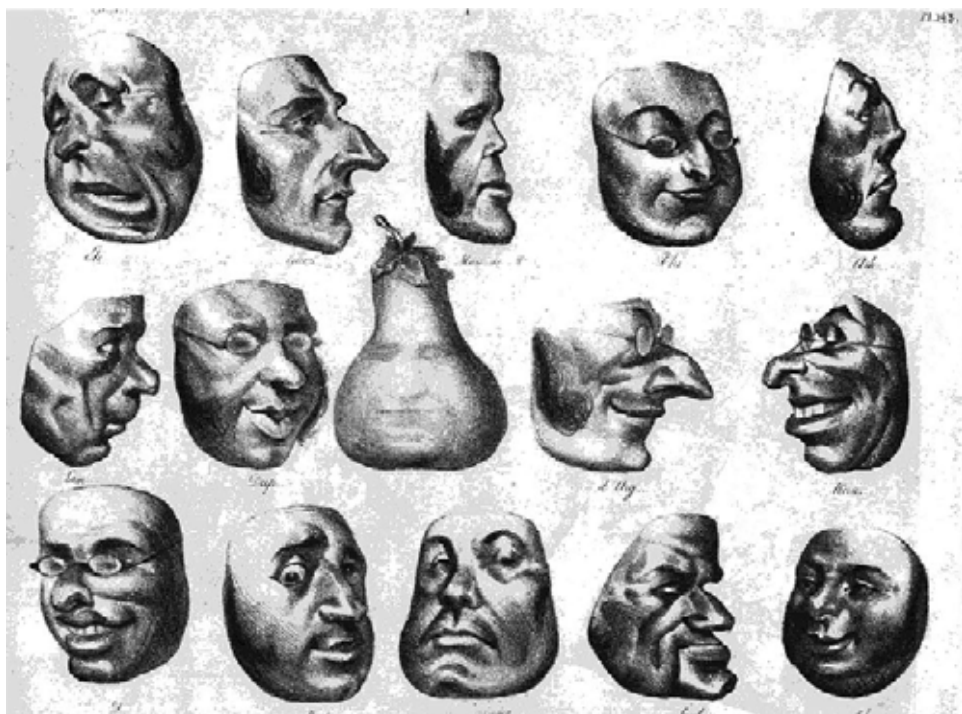
A Platónnal foglalkozó szerzők véleménye egységesnek mondható a tekintetben, hogy a szofista szóművészet csak árnyéka a szókratészi *logosznak*, ám nemigen foglalkoznak annak a platóni ellenérvnek taglalásával, mely szerint a szofisták fő hibája, hogy a tudást bárkire rábízzák, aki fizet érte. Ez a viselkedés Platón szerint megengedhetetlen: a tudás birtokosa nem lehet akárki. Aki pénzért tanít, az képességei szerint nem válogathatja meg tanítványait. Márpedig a dialógusban megvalósuló *dialektiké tekhné*, mely a valóság megismerésének a dolgok helyes elkülönítése, szétválogatása által megvalósuló mestersége/művészete, nyilván azzal veszi kezdetét, hogy a mester megválogatja tanítványait, kiválasztja beszélgetőtársát¹. A szofista tehát olyan tanító, aki nem tartja vissza tudását, szemben Platón Szókratészével, akinek bábáskodó gyakorlatában ez a magasabb tudás jegye. A *Phaidrosz*ban Platón íráskritikájának egyik fő érve, hogy az írás bárkinek kezébe kerülhet. Bárkinek, azaz olyannak is, aki alkalmatlan a tudás megszerzésére. A szofista, aki nem válogatja meg tanítványát, a dialektikának – azaz a platóni ismeretelméletben a megismerés egyetlen helyes módszerének – lehetőségét elvételi. A szofista úgy beszél, mintha könyvből olvasná. Ez olyan *logosz*, amely Platón szemében értéktelen. A szofisták az embert *dzóon logon ekhonnak* képzelik, a *logoszt* pedig szerszámnak. Szellemi léhaságuk Platón szerint a kutatás minden szintjén megnyilvánul. Első fokon az irányultság elvételével; a szofistát nem a létező maga érdekli, csak a róla folytatott vita sikere. Másodfokon a tanítvány kiválasztásának elmulasztásával. Harmadfokon a helytelen eszköz használatával, hiszen a szofista vitatechnika pusztá erisztika², mely nélkülöz minden dialektikát. Mindhárom hiba az első és egyetlen okra vezethető vissza: a szofista mozgalomhoz csatlakozó *szophisztész*³ bensőleg, alkatilag alkalmatlan arra, hogy a valóság megismerésében a helyes utat válassza.

Súlyos hiba volna a szofisták ténykedését Platónhoz hasonlóan ilyen könnyen elintézni. G. B. Kerferd szerint megítélésükre az volt drámai hatással, hogy szembe kerültek az idealista tradícióval. Kerferd bemutatja a szofisták tevékenységét övező hosszú vita fontosabb elemeit, és érveket hoz fel annak igazolására, hogy

¹ A *dialektika* kifejezés a görög *dialogó* igére megy vissza, ami azt jelenti: *kiválasztok*.

² Az *erisztika* kifejezés a *vita, viszály* jelentésű *erisz*ből ered. Platón írásaiban az olyan szócsata megnevezésére használja, amelynek nem része az igazság keresése. A szofista érveléstechnikája, mondja Platón, erisztikus, hiszen bármilyen eszközt igénybe vesz annak érdekében, hogy ellenfelét legyűrje.

³ Szophisztészen ne zárólag szofistát értsünk. „A Kr. e. V. századtól kezdve a szophisztész elnevezést számos ilyen régi bölcs férfiúra alkalmazták. Költőkre, köztük Homéroszra és Hésziodoszra; zenészekre és rhapszódoszokra, jósokra és látnokokra; a hét bölcsre és más régi bölcserekre; a preszókratikus filozófusokra, és végül olyan, gyaníthatóan rejtélyes erők felett uralkodó alakokra, mint Prométheusz. E címbe semmi becsmérlő nem volt, sőt!” G. B. Kerferd: *A szofista mozgalom*, Osiris, 2003, 36.



H. Daumier: *Characterisation* 1831, könyvomat

térhódításuk az V. századi Görögországban nemcsak szükséges, de egyenesen hasznos volt. Kerferd azzal a Platónról származó érveléssel száll vitába, mely szerint a szofisták egyszerű ismeretkereskedők. A neves szofista, Prótagorasz nevét viselő dialógusban Szókratész fölteszi a kérdést: „Mi egyéb a szofista, mint olyan cikkek kereskedője vagy szatócsa, melyek a lélek táplálására szolgálnak?” Maga Prótagorasz pedig így felel, amikor Szókratész arról faggatja, mit tanulhatnak tőle a mellé szegődő ifjak: „...alighogy megszabadultak az iskolai tárgyak tanulásától, szofistáink megint csak erőszakkal azoknak a szakismereteknek a tanulására vetik őket vissza, és számvetésre, asztronómiára, mértanra, valamint műzsai tárgyakra oktatják őket (...); aki azonban engem keres fel, csupáncsak azt fogja tanulni, ami valóban fontos neki. Az én oktatásom a magánügyek intézésében, valamint a közügyekben akarja növendékeimet járatossá tenni: arra tanítom tehát őket, miképpen irányíthatják a legjobban háztartásuk ügyeit, illetve miképpen tehetnek szert az államban a legnagyobb befolyásra mint gyakorlati férfiak és mint szónokok.” Kerferd kutatásai felől nézve Szókratész becsmérlő kérdésének éle némileg tompul. Ő idézi J. B. Buryt, aki szerint az érvelés művészetének elsajátítása létfontosságú volt a korabeli görög világban, hiszen ha valakit ellenségei bíróság elé citáltak, könnyen száműzetés lehetett a dolog vége, ha nem tudta megvédeni igazát a többiek előtt. Kerferd – aki egyébként magát Szókratészt is a szofista mozgalom tagjaként mutatja be – megvizsgálja a szofistákkal kapcsolatos filozófiatörténeti vita érveit és ellenérveit. Prótagoraszról például azt írja, hogy a

hellénisztikus korban egyértelműen a filozófusok közé sorolták, nem véletlenül, hiszen nagy beszédkutató volt. Állítólag ő határozta meg elsőként a nyelvtani kategóriákat, megkülönböztetve a kérdés, kérdés, felelet és utasítás *logosz*-át. Egy másik híres szofista, Prodikosz pedig – akiről Platón szintén több helyütt megemlékezik, és aki valószínűleg könyvet is írt e témában – az *onomatón orthotész*-nek, azaz a nevek helyességének jeles kutatója volt, akinek működését Kerferd nyelvfilozófiai mérföldkőként jelöli meg. A szofisták nemcsak vizsgálták a *logosz* rendjét, hanem ki is akarták azt igazítani. Prótagorasz, és főleg Prodikosz munkássága nyomán indult el az a folyamat, amelyet az egyetemes nyelv keresésének nevezünk, és amely abban a gondolatban gyökerezik, hogy a beszéd a léthez mesterségesen hozzáigazítható.

Akárhogy is van, a szofista technika lényege, hogy a forma elválasztható a tartalomtól. Innen nézve a szofista nem tesz mást, mint a szókratészi–platóni idealizmus paródiáját nyújtja. A megismerés magasztos, idealista módszerei a szofista paródiában gyakorlatias, tehát alantas terepen kezdik meg működésüket. Pontosan úgy, ahogy Arisztophanész a *Felhők*ben bemutatja. Az arisztophanészi paródia, miközben nézőit egy kettéfürészelt világba utaztatja el, ahol a forma az író tetszése szerint bármilyen tartalmat fölvehet, indirekt módon arra döbbsenti rá a szellemi turistautazás résztvevőit, hogy ez a világ merőben idegen az embertől. És a kifordított világ kacagó utasaiban titokban feltámad a honvágy.

A helyzet ambivalens. Egyrészt ugyanis a szilárd társadalmi értékrend minden paródia lehetőség-feltétele. A társadalom által fontosnak, megalapozónak, esetleg szentnek tekintett eszmék vagy cselekedetek szimbolikus öntőformájába az ugyanezen társadalom által alantasnak tartott anyagot önteni: ez a paródia dolga. A paródiát elviselő, sőt, igénylő társadalom nemes cselekedetet hajt végre: nagyvonalúan engedi megingatni alapértékeit. Ennek alapfeltétele a belső biztonság. Ha a társadalom ki meri tenni magát létezése alapformái megkérdőjelezésének, az arról tanúskodik, hogy megingathatatlan: létezése súlypontjából úgysem kibillenthető. Innen nézve a paródia helyzete a társadalom állapotának fokmérője. (Emlékezzünk csak a valódi súlypont nélküli kádári társadalom funkcionáriusának, Illetékes Elvtársnak híressé vált mondatára: „Elvtársak, én értem a tréfát, de nem szeretem”.)

Igen ám, csak hogy miközben a paródia televénye a szilárd társadalom, aközben bizonyos társadalmi meghasonlottságra is szükség van ahhoz, hogy a paródia megteremjen. Amikor a régi rend lehanyatlik, akkor jön el a paródia ideje. (Ahogy Athéné baglya is éjjel kezdi a röptét.) Arisztophanész korában éppen ez volt a helyzet: a hagyományos közösségi szerkezet bomlásnak indult. Periklész halála után az állam már nem a polgárok közös érdekeinek kohója. „A látszat azt sugallta, mintha az állam vezetői a közösséget szolgálták volna, és csak kevesen lettek volna azok, akik önös érdekeikért küzdöttek, de ennek éppen az ellenkezője volt igaz. Akadt néhány gátlástalan hatalmpolitikus, aki a maga osztályérdekét szerette volna érvényesíteni, és erre meg is voltak az eszközei. Velük szemben állt a többség, amelynek érdekeit figyelmen kívül hagyták. (...) Ez azonban a társa-

dalom válságát jelenti, és Aristophanés komikus hősének jelleme egyenesen ezt a társadalmi válságot tükrözi vissza.”⁴ Ritoók Zsigmond értelmezésében Arisztophanész, akinek látszólag semmi se szent, aki mindenből sistergő, vaskos tréfát csihol, miközben öntudatlan bohócként nevelteti nézőit, titkon fájdalmas reménytelenséggel tekint a jövőbe, mert pontosan látja, hogy az athéni aranykor soha többé nem tér vissza. És Arisztophanésznek – aki a platóni *Lakomában* is komoly bölcsként jelenik meg, és aki ott gyönyörű beszédet rögtönöz Erósról – mélyen igaz van: változnak az idők, jönnek a hellenisztikus kor travesztiái, a római *Saturnaliák* paródiái, a középkori karneválok alakoskodásai, az újkori szatírák, és a paródia ki tudja, hány formája.

A görög aranykorban, amelyben az arisztophaneszi komédia megszülethetett, már nyilvánvaló volt, hogy az egyén küzdelmei nem feltétlenül esnek egybe a polisz magasabb érdekeivel, de a közösségnek ez még fájt. A korszellem egyszerre volt önmagához közel és távol. Az egyén már meg-meghasonlott az istenekkel (azaz a közösséggel), de legbelül még érezte, hogy ilyenkor nem neki van igaz a Kierkegaard a *Vagy-vagyban* írja, hogy az antik tragédiában a cselekmény szubjektíve nem eléggé reflektált, ezért a dialógus sem juthatott olyan fokra, hogy minden cselekmény a jellembe fusson bele, abban oldódjon fel. A tragikus hős saját szenvedése megindító ugyan, de ez a kín világot csak a polisz felől kap. Az egyén tettei, mondatai világtalanok, amíg a tragikus kar hangja, logosza nem teremt nekik világot. A kar – még a komédiában is – kívülről, felülről lát, hangja az általános hangja. Minden érvénnyel bíró egyéni történés az általános éltető háttere előtt zajlik. Antigoné saját szenvedése, titkos kínja a tragédia világában mindaddig értelmetlen, amíg nem apja, a bűnös Oidipusz sorstragédiájának fényében értelmezzük, amíg nem úgy fogjuk fel, mint a leszármazási láncolaton végigfutó fátumot. Az ősök sorsa a múlt ostroma, a jelen pedig nem más, mint a sistergő szál végén csapkodó szikra.

Az antik tragédiában a cselekmény épp annyira esemény is. A régi szubjektum államban, családban nyugodott: világa volt. Ott a hős bukása nem csak tette következménye, hanem (el)szenvedés is. A modern drámában azonban lényegében cselekedet. (A görög *drama* eredeti jelentése: cselekvés, teendő.)

Ezért az újkorban a szituáció és a jellem az uralkodó. (Molière néhány művének egy jellemtípus a címe: *A mizantrop*, *A fősvény*. E címszerepek megtestesítői karakter-figurák: a lélek egyetlen individuális összetevőjének gépies megszemélyesítői. Bergson a nevetésről írott könyvében hozza fel példának a Molière-i karakter-automatákat. A tragikum itt kimerül a replikában és a szituációban. Nincs epikai előtere, nincs epikai hagyatéka, mondja Kierkegaard. A hős magában áll, és végül magába bukik.

Az antik és modern tragikus individuumhoz Kierkegaard két lelkiállapotot rendel: fájdalom és szenvedés. Reflektálatlan és reflektált kín. A fájdalom a cselekvés,

⁴ Ritoók Zsigmond *Aristophanés és a kultúra válsága*. In: *Vágy, költészet, megismerés*, Osiris, 2009, 242.

az aktivitás tragikus lelkiállapota, a közösségért felelősséget vállaló ember állapota. A szenvedés az izolált egyén, az *idiótész* lelkiállapota, az olyan egyéné, akinél tett és következmény szerves viszonya megszakadt. A szenvedésben megjelenik a szorongás. Ez nem más, mint a szenvedés önreflexiója, az egyén bezárkózása saját szenvedésébe. (Orpheusz bukásának oka, hogy *visszanéz*, reflektál!) Ez a szenvedés titkos: inkognitóban van. A dráma célja már csak annyi, hogy erre a titokra fényt derítsen. Hogy kövesse a hős egyéni, világtalan életét, ami voltaképp már nem sors, csak sodródás.

A modern dráma az inkognitó művészete, mely képes a modern ember reflektált fájdalmanak: szenvedésének ábrázolására. A drámát megjelenítő művésznek a tetteben nem realizálódó, inkognitóba szorult belső történetet kell ábrázolnia. Ezt jelzésekkel teszi, mert a szenvedés csak allegorikusan ábrázolható, a sors-zárvány a kollektív logosz számára nem hozzáférhető. Kierkegaard a klasszikus művészet szerelmi történeteinek szereplőit tárgyalva megmutatja mindegyikük alap-meghatározottságát: az elhagyatottságot.

De miközben az individualizmus egyre inkább kibontakozik Európában, a paródia és a szatíra mindvégig – még az Illetékes Elvtársak korában is – fenntartja magának a jogot, hogy a társadalmi anomáliákra figyelmeztessen, hogy tehát a korszellemet indirekt módon megpróbálja visszavezetni aranylóbb ligetek felé.

Attila Végh: Golden Age Laughter

In this essay the author approaches the nature of *parody* from several aspects and his thoughts sail well beyond a purely aesthetic interpretation of this concept. After sketching out the net of meanings of the Greek origin word itself and the genesis in the antiquity of the genre, he applies a history-of-philosophy approach and, highlighting the debate of Plato and the Greek sophists, he points out the conflict between idealism founded on logos and sophism which holds out prospects of autotelic or merely self-interested practical advantage. In sophists' verbal sparring language becomes so much detached from (ideal and divine) reality that – as if it was parodying itself – it is only capable of a profane and inferior evocation of that reality. Subsequently, based among others on Kierkegaard's views, the author relates the modern shaking of the status of parody to the changed sensation of the self and the world, narrowing consciousness and constant anguish of the individual torn away from the reality of communal (that is divine) existence. According to his final conclusion the function of parody today is no longer to desecrate the world of the gods but rather, warning of social anomalies, "to indirectly try and lead the spirit of the age towards more golden groves".



SZÁSZ ZSOLT



PÁLFI ÁGNES

Széljegyzetek *Az aranykori nevetés* című íráshoz

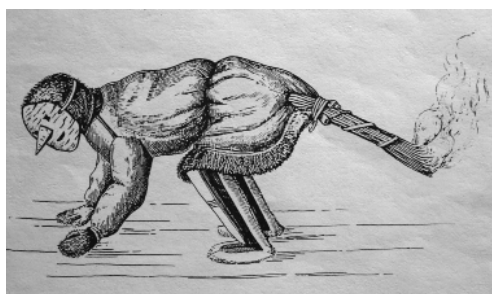
Pálfi Ágnes: A nevetséges csak álarc [...] mely alatt fönség vagy kellem rejlik” – mondja egyik írásában Arany János.¹ Ez a gondolat ötlött fel bennem Véghe Attila fogalomtisztázó esszéjének konklúziója olvastán: „a paródia és a szatíra ... indirekt módon megpróbálja visszavezetni a [korszellemet] aranylóbb ligetek felé”. Tömöry Márta könyvénekveled együtt írott fejezetében ti is valami hasonlóról beszéltek az obi-ugor medveünnep és a magyar betlehemes hagyomány kapcsán.²

Szász Zsolt.: Az obi-ugor medveünnepi szertartást leíró fejezet végén valóban élünk azzal a kifejezéssel, hogy *paródia sacra*. S azt állítjuk, hogy a teremtetéstörténet dramatikus megjelenítése során a teremtető isten-párosnak egy bábjátékos által prezentált ősnemző gesztusai, a kultúrhérosz megtestesülései, például az ön maga

árnyékától megijedő vadász, illetve az embervilág előtti szellemlények, az óriások, a menkvek cselekedetei egytől-egyig komikus karakterűek. Az animizmus ünnepi gyakorlatában a komikus előadásmód egyfajta védelmet biztosít a szentségnek, de magukat az előadókat is megóvjá attól, hogy a titkok kibeszélésével és az isteni minőség közvetlen megjelenítésével magukra vonják az égiek haragját. A magyar betlehemes játékok archaikus rétegében ugyanez a szemlélet érvényesül akkor, amikor az Öreget vizsgáztatják, és komikus félrehallásain kacag a közönség. Egyfajta hitvitázó drámaként is felfogható ez a jelenetsor, melyben a profán és a szent, vagy pontosabban szólva a pogány és a keresztény szentség mibenlétének az egyeztetése zajlik. Hogy tehát a fölvetésre válaszoljak, Mártával mi is

¹ Lásd Vegyes fajok: *szatíra, humor, naiv*, in: Arany János válogatott prózai munkái, Magyar Helikon, 1968, 943–944.

² Tömöry Márta: *Mikor a bábok még istenek voltak*, Kráter Kiadó, 2012, 142.



V. Ny. Csernyecov (1905–1970) néprajzkutató rajzai az obi-ugor medveűnnepről a harmincas évekből

arra jöttünk rá, hogy a paródia és a sacra összetartozik: ezek egymástól elválaszthatatlan minőségek. Ezért is nem adok igazat azoknak, akik a kereszténységet humortalan vallásnak tartják – a magyar népi gyakorlat pontosan az ellenkezőjét bizonyítja. De ezzel a meggyőződésünkkel nem vagyunk egyedül: a „népi nevetéskultúrára” Bahtyin, az orosz irodalomtudomány talán legismertebb alakja egy

egészen új kultúra-koncepciót és regény-poétikát alapozott.

P. Á.: Amikor Cervantes regényét, a *Don Quijotét* tanítottam az egyetemen, én ennek a nézetnek az ellenkezőjével, a sacra negligálásával találtam szembe magam. Nem értettem, hogy vajon miért általános az a vélekedés szakmai körökben ma is, hogy ez a mű pusztán a középkori lovagregények paródiája, az Athleta Christi utópisztikus ideájával való leszámolás nagy narratívája. Holott ha valaki elfogulatlanul olvassa végig a „búsképű lovag” kalandjait, rá kell hogy érezzen: valami hasonló történik ebben a regényben, mint az evangéliumi szenvedéstörténetben. Krisztus kigúnyolása, töviskoronával való „felékesítése” után fordulat következik be az esemény szemtanúinak lelki világában: a kereszthalál pillanatában a gúny helyét a pátosz, a megszégyenítés tudatos szándékát a megrendülés és az áhitat önkéntelen érzése váltja fel. Ez a jelenetsor azt a spirituális történetet tárja elénk máig ható érvénnyel, hogy a paródia miként teheti nyitottá az embert a szentség befogadására, megtapasztalására.³

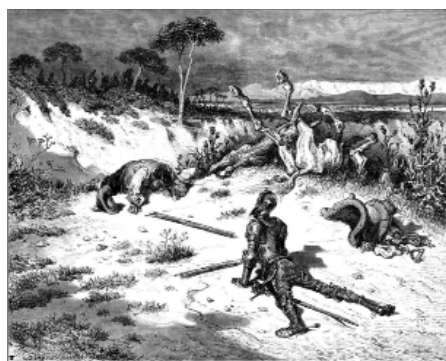
Sz. Zs.: Az evangéliumokban ez egy drámai karakterű spirituális fordulat, melyben a közösség minden tagja osztozik. A betlehemes játékok tétje is hasonló: akik beengedik házukba a szálláskereső család követét – vagyis a betlehemezőket –, azok mind tanúi lesznek annak a csodának, hogy éppen a régi világot képviselő komikus figura, az Öreg mutatkozik legfogékonyabbnak a szentségre, az új idők új hitét hirdető Megváltó érkezésére. Cervantes viszont

³ Lásd erről Pálfi Ágnes: *Az újkori európai irodalom „héroszai” és az evangéliumi hagyomány*, SZÍN, 2009, 14/5, 117–136.

nem drámát ír, hanem regényt. Don Quijote esetében hogyan érhető tetten ez a spirituális esemény, a paródiából a sacrába való átfordulás?

P. Á.: A paródia és a sacra ebben a regényben elválaszthatatlan: folytonosan ütközik, illetve keresztezi egymást. Don Quijote és Sancho Panza ellentétes ambíciójából ez egyenesen következik. A „fantasztá” Don Quijote azért hagyja ott a könyvtárát, mert – ahogyan Dosztojevskij mondja – „hirtelen *vágyódni kezd a valóságra!*”⁴ Sancho viszont pontosan fordítva: a falu földhözragadt kisvilágából az ideák világába vágyik. És amíg gazdája ambíciója, a valóra válás folyamatos provokálása rendre szélmalomharcba torkollik (mely mint a regény parodisztikus „nagyjelenete” egyúttal a fenséges közegébe emel), Sancho elnyeri a földi királyságot, ami az ő szemében az ideális állam mesevilága. S bár ez csak amolyan pümkösdí királyság, melynek realitása illuzórikus, a fegyverhordozó helytállása a bírói szerepkörben nagyon is valóságos. És Sancho bizonyos értelemben spirituálisan is felülmúlja a „ködlovagot”, amikor a hercegi pár amolyan házi mulatságként felülteti őket a falóra, s ő egyszerűen ott találja magát a Fiastyúk kozmikus közegében. Talán ez a legekleatásabb példa arra, hogyan csap át egy kvázi-színházi szituációban a paródia a sacrába. Don Quijote esetében viszont egészen másról van szó: amikor a regény végén, közvetlenül a halála előtt, felvett nevével együtt megszabadul az egykori lovagokat utánzó szerepkényszertől is, egy olyasfajta „kiürülés” tanúi vagyunk, melyről a neves francia drámaíró, Valère Novarina beszél

⁴ Vö. F. M. Dosztojevskij: *A hazugságot a hazugság menti*, in: *Uő. Tanulmányok, valóságok*, Európa, 1985, 150.



Gustav Doré illusztrációi Cervantes *Don Quijote* című regényéhez, 1862

könyvében⁵, a személyt jelölő *personne* 'senki' másodjelentését hangsúlyozva: „Véghez kell vinni az ember megújíthatóságát. Kiüríteni az ábrázolást – *elhagyni* – levetkőzni arcunkat”. Tanulmányomban én ezt a Don Quijote esetében végbe ment fordulatot az evangéliumi szenvedéstörténetre visszautalva úgy értelmezem, hogy az egyszeri, megismételhetetlen „én” (a *personne*) akkor születik meg, amikor képes elengedni, útjára bocsátani a teremtményt, aki neki köszönheti a létét. S aki csak az ő halálának árán válhat személlyé.⁶

⁵ Novarina, Valère: *A test fényei* (fordította: Rideg Zsófia), L'Harmattan, 2008.

⁶ Pálfi Ágnes: *Athleta Christi – utópisztikus (?) világkép*, In: *Utópiák, ellen-utópiák* (szerk. Bényei Tamás, Kroó Katalin), L'Harmattan, 2010, 51–74.



P. Picasso: *Don Quijote*, 1955, litográfia

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Marginalia on *Aranykori nevetés (Golden Age Laughter)*

The cases cited in the dialogue of the writing partners relate to the conclusion of Attila Végh's essay: "the function of parody (...) is to indirectly try to lead the spirit of the age towards more golden groves". Zsolt Szász points out that in archaic cultures sanctity is, from time to time, manifested in a parodistic form. This is to be observed in the bear cult of the Ob-Ugric people and in the Hungarian tradition of betlehemezés (nativity play) alike, with the clownish comic figure of the Öreg (the Old Man), the shepherd or shepherds, serving to tie the person of the Christian Saviour to the ancient layer of our beliefs. Ágnes Pálfi quotes the passion narratives of the gospels where parody also plays a vital role when the moment of sanctification through death on the cross is preceded by a scene in which the kingdom of Christ is mocked and parodied. In the figure of Don Quixote, she says, the duality of parody and sacredness may be interpreted as a simultaneous ridicule, on the one hand, by "the knight of the sad countenance" of the world of one-time knights and a prophecy as well as consecration, on the other hand, of a new age of chivalry to come.



PÁSKÁNDI GÉZA

Áron ága kivirágzik¹

A racionalista, pragmatikus és utilitarista író
(részletek)

Székely harisnyás Ulenspiegelek sejlenek föl a borókabokrok tájain, mint a görög mítosz ligetében a pánok, kik csintalanul lesik-kergetik a nimfát. Páni rikoltás: nimfaijesztgetés. Páni rémület, tehát: pánik. Meglehet, Tamásinál mindez olykor húsvéti locsolássá, csöbör vízzé mókásodik, melytől visong a leánynépség, de az életerő ugyanaz. Nemrég arról beszéltem, épp március 15-én: a magyarság ezer-egyszáz esztendejét a dacos, *komor életerő* jellemezte. Épp itt az ideje, hogy azt írjuk március örökifjú zászlajára: *Derűt és életerőt, magyarság!*

Van-e ebben Tamásinál jobb mester? Aligha! A *derűs életerő* nála nem oly drasztikus, mint néha az Ulenspiegel-históriákban. Itt a humor mókásabb, kegyelmesebb, mondhatni keresztényibb, mert szereti azt, akit kinevet, vagy legalábbis egy kicsikét. Megbocsátó humora onnan ered, hogy hőseinek van *földi önbizalma*. Csak az tud irgalmas lenni igazából, akinek van önbizalma, aki a világ ígéretében reménykedik, ám aki retteg – rémületében pusztít, hogy legyen garancia: ellensége nem támad fel többé. Az igazi komikum és humorelmélet gyökereinél vagyunk. A *karitatív humor* nyilván nem ismeri a fekete travesztia, a vitriolos pamflet gyűlöletét. Vajon Karinthy a paródiáiban tudna-e nagyvonalú lenni, ha nem kedvelné az auktorokat? Vagy legalább nem tartaná emlékezetre méltónak őket... A latin *clementia*, amelyből a magyar *kellem* (és a Kelemen) is ered, szelíd türelmet, jótét megbocsátást jelent. Olyan jó szándékú nagyvonalúságot,

¹ Páskándi Géza (1933–2013) idén májusban lett volna 80 éves. A nagy magyar drámaíró emléke előtt Tamási Áronról szóló írásának felidézésével tisztelgünk, mely a Tiszatáj 1991 június–júliusi számában jelent meg.

amely megkönnyebbülés a gúnyolónak, de a gúnyoltnak is. Kibírhatóvá teszi a „marást”. Cukorostor, csokoládékorbács. Valami édes malícia. Gonoszság helyett csipetnyi gonoszkodás, „rossz máj”. Tamási hatalma a *játék*, amelyről annyit írtak már esztéták, filozófusok, sőt a matézis tudósai is. A játék részint utánczás, ám szabad utánczás. A valóságnak nem tükörfordítása, hanem átköltése. Könnyed, mert a *lehetőségre* jobban figyel, mint a korlátokra. A *tét* kisebb – tehát lehetséges ez. Játékos gyűlöletet aligha tudnék elképzelni. A csipkelődés nyomán pedig sose buggyan ki vastagon a vér. Felszíni karmolás, hacsak nincs szó kóros vékonybőrűségről, amikor is a kék erek az epidermiszt szinte átszakítják. Hiperszenzibilizáció a neve, de vérzékenység is lehet, vagy valami immunhiány, effélék. Persze a lelki habitusban. Az önmaga helyét tudó emberre mindez nem jellemző. A játék tehát egyszerre *tréning*, felkészülés igazi csatákra, de *idő-múlatás* (töltés), pedagógia, didaktika, anélkül, hogy célirányossága, célszerűsége túlzottan körvonalas volna. Vagy inkább: a cél semmibe foszló. De mi ismerjük a játék finalításait. A cél hitét. A játékban a hívőn céltudatos (célirányos) ember, a *Homo teleologicus* „szórakozott emberré”, s persze szórakoztató emberré is válik. A Huizinga-féle *homo ludens* (játékos ember) mélyebb dimenziókat nyer így. Miért kell múlatni az időt? Sok van belőle? Félelem az ürességtől (lásd: unalom-rettegés). Amit Arisztotelész úgy fogalmaz meg: *horror vacui* – a természet irtózik az ürességtől, az semmi más, mint animista, emberszabású kép a fizikai törvényekről. Az emberit, állatit, növényit átviszi az élettelenekre. Hiszen az ember s az élőlény valóban fél attól, ami üres. Abba zuhanni lehet, mint a sötétbe, vagy a vakító fénybe: nem látjuk, ott mi vár. Ismeretlen. Idegen. Vagy az, amit semminek kereszteltünk. Ami tehát nem érvényes a fizikában – érvényes lesz az emberi viselkedésben. Az emberi-állati etológiában, amely végül is *léttisztiztika*. Van hát mégis iszonyodás az ürességtől. Mi borzongat meg úgy, mint ami vakon elnyel? „Fekete lyuk”, Bermuda háromszög vagy „fekete anyag”? A játék tehát áthidalása a semminek: karcsú szivárványhíd az üres, vagy a sötéttel vagy vakító fénnel telt határtalan meder



Olekszandr Bilozub díszlettervei Tamási Áron *Vitéz lélek* c. színművéhez, bemutató: 2013. szeptember 27, Nemzeti Színház, repró: Eöri Szabó Zsolt

fölött. Olyan ez a híd, mint egy szitakötő, szinte átrepül a folyamon. E könnyedség szórakoztat...

Viszont a *szórakozottság megjártsága*: ironia környezetünk iránt. Ez ingerel, sőt dühíthet, mert támad. Az igazi szórakozottság pedig komikus. Miért? Mert a figyelő ember feszült, és feszültséget áraszt maga körül, veszélyre int. Ez valami komoly. De az, aki hegycsúcsra bámul, s megbotlik a rögben, hasraesik – nevetéses lesz. Ott kószál, ahol a praktikumnak nincs mit keresnie: távoli ködökben. A „praktikus ész” nevet leginkább a szórakozottságon. A mindig ésszerűre törekvő cselekvés. A számítás, körültekintés. A hasznossági szempont. Nem véletlen, hogy a szórakozás és a szórakozottság ugyanabból a nyelvtani igéből származik (szór-ni). Tehát szétszórtságot is jelent. A latinban a *distractus* ugyanezt jelenti (az angolban, románban stb. is). Szétterülni, elterelődni, távolodni. Ki a szétszóró? Aki nem célirányos, nem céltudatos, mert a cél összerántja az energia elszéledő nyáját, mint a kutya vagy a kolomp. Jóllehet, a szórakozottnak is van célja, csak esetleg a személy, nem tud róla vagy tud, de rejt. Célja: a *másutt levés*. Hogy ne épp ott legyen, ahol fizikai valójában leledzik. Ez akár alibinek is kellhet. LÉT-ALIBINEK. Olyan nagyvonalúság ez, amely önmentő is egyben, vagy csakis az. Igazolt távollét, igazolt „hiányzás” a leckék idején. A történelem kínos helyzeteiben. Bizonyos művészek átmenekülése valamiféle fantáziavilágba. Áruló! – kiabálják rájuk, ami „öncélút” is jelent, holott korántsem olyan egyszerű a dolog. Ahol a körültekintést halállal büntetik, ott az ember számára a szórakozott művészet, a kirajzás az álom felé a *túlélés* egyetlen módusza. A szimbolizmus egyben menekülés a *kisszerűtő*, a naturalizmus „konyhaiságától” a nagyvonalú felé. Azt hirdeti: minden ember (és dolog) fenség (Ady). Ő még a szőlőhegyet is az évek, az idő hegyének látja, a kis költőt Költőcske Mihálynak nevezi (névjátékkal), amivel *típussá* teszi, ami által nem lesz esetleges soha többé. A „kasza” – az élettelen szerszám – a lázadás fedőneve nála. Elsődleges jelentését jóval meghaladja... Ez azért kell, hogy a megemelt rangú dolgok a rangemelő rangját is emeljék. A büszke ember nem szereti a kisszerűt szolgálni. De ha a banális élet nagybetűs Élet lesz – ez már hozzá méltó feladat. Persze, a romantika és a szimbolizmus értelmezésében ez nem „bevett” szempont, de hát – az ő bajuk. A romantikus, a szimbolista művész nem alázas, mert a por, a tények sem alázasak. Szimbólumot sejtető holdudvaruk van, a többletjelentés Szaturnusz-gyűrűje fogja körül őket. Legfőnnebb megátsszák a szerénységet, mint a rajongók, akik rajongásukkal titokban saját rangjukat is emelik. Jobb egy királyt, s a Teremtőt szolgálni, mint egy szolganépet. A rajongás mint önrangemelés. Vagy az istenhit maga. Minket nem akárci: A Világ Ura teremtett.

* * *

Tamásinál a helyi egyetemesbe, az egyetemes helyibe villan... A reális groteszkbe, játékosba, abszurdszerűbe, szürreálisba. Ahogy a folklórban is. Ez adja az egyetemességet... Van-e egyáltalán „témája”, amelyre nem jellemző ez az „égi-földi” harmonikázás? Az áttűnések...



Tóth Augusztina a *Vitéz lélek* előadásában (2013)
r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Eöri Szabó Zsolt

Nézzük érintőlegesen még a *szerelmet* is. A férfi-nő viszonyt. Különösen színjátékainkban látszik, mi felé hajlik az ábrázolás. Gyöngédség. Évődő tréfa. Enyelgés. Ínycsiklandó nyelvelek. Mint aki főként az *udvarlás korszakát* kedveli. Miért? Az látszik lelkileg-szellemileg legeggyetemesebbnek, leginkább olyannak, ami filozófiára serkent. Maga a nemi aktus a sötétbe ránt. Az ösztönök vad univerzalitásába, ahol már nem ismerhetjük ki magunkat. De az udvarlás szemmel, füllel, tapintással, mindennel követhető. Íróilag is hálás. Drámaíróilag. A már említett szemérmes naiv ész, amely a magához való ész alakja – itt ismét megmutatja önmagát. Kevesebbet vagy mást mutat itt is a szemérmes ész. A naivitáson alig vannak még „hullafoltok”. Tán felvillan itt-ott némi álinaivitás is, de ez csak csapda a másoknak, aki épp ellenfélnek számít. A „nemek harcát”, amelyet mások nagy görgetéssel ábrázoltak, ő a szerelmi játék szintjén hagyja. „Szó-petting”. Szemvillanás, kacsintások, alig-érintések, s csak néha egy-egy nagyobb átkarolás. A csóknak itt nincsen *fizikailag* nyelve, amely mineralógiát művel a

szájüreg sötétjében, ez mind láthatatlan. A Nyelv főszereplő ugyan, de a beszédes, replikázó, játékos és nem a némán működő.

Mondhatná valaki, ez nem szabadság. Ám ahogy hajdanában írtam: furcsa filozófia az, amely a „naturalizmust”, a „közérthetőt” tartja *demokratikusnak* az ábrázolásban, és az elvontabbat, stilizáltabbat „arisztokratikusnak”..., érthetetlennek. Úgy hiszem, ezt az elméletet cenzorok találták ki. Mert a közérthetőség abban a világban főként a cenzoroknak kellett, hogy ők értsék, miről van szó, hiszen a titkos reformisták vagy a radikális ellenzék megalkotta, tehát értette is ezt az áldott „*aesopusi nyelvet*”. Nehogy rászedjék őket a csalafinta szerzők, a cenzorok esztétikát csináltak. Valójában tehát a naturális ábrázolás diktatórikus, de más értelemben is: nem engedi szóhoz jutni a képzeletet. Ahol a zsúfolt részletek élnek – a fantázia halott, földre, sárba dobott hullá. Viszont a stilizáció: az értelmezés, az elképzelések alternatív palettáit kínálja. Behelyettesíthetünk, habár mégis korlátok között, mert az alkotás mégsem lehet semmi-partszegélyű.

A legfilozofikusabb tehát az udvarlás korszaka. Vajon szerzőnket írásban tán elijeszti a nyers aktus, vagy a házasság idejének olykori veszekedős pokla, hogy legszebb dolgaiban megáll az udvarlásnál? Fél a nemek harcától, amely állati árnyalatokat idéz? Ő inkább az Ady útját választja, ahol dúl a „batik-játék”, és ahol a mindig ugyanazon „cél és szándék” ráérthető, magától értetődő? A magához

való ész, a bölcsesség az aktust a *Nagy Etceterába* utalja át. A „többit úgyis tudjuk” kategóriába.

Miért mégis-teljesség ez a valójában elhallgatós, letakart ábrázolás? Mert bárki tudja: a bók, a kedvesség a másik bizalmatlanságának, félelmének eloszlatása. A nyájas arc. A mosoly. Ez azt jelenti, „ne félj, nem eszek meg”, vagyis – az éberség elaltatása az „elfogyasztás előtt”. *Szerelmi anesztézia*. Szóval, mozgással, arcjátékkal, könnyed tapintással. A simogatás előjátékai. A szép udvarlás mint fájdalomcsillapító, gondolva a továbbiakra, s egyben tartalékot kínál, hogy majd legyen az emlékezésnek kelleme. A magakelletés, magakínálat játékos vására. Nem csak húzza magához, de egy kicsit el is tartja a másikat, hogy lássa és lássák őt is. Ismét a „harmonika-mozgás” adja az örök dallamot. Rejtő szín az udvarlás, vonzó hangok hallatása. Az emberségben valami játékos állati. Körültáncolja, -járja kedvesét. Szavakban nászi tánc, „bekerítés” – a ledöntés, az „evés” már a sötétség ideje. Ott a látás helyét sokkal inkább a tapintás veszi át. A hallás már egyhangúbbat, kevesebbet és egészen mást hallhat. A szaglás, ízlelés a tapintással úr lesz ott és úrnő. Még ha látsz is – tükörben, másik szemben: érzékeid sötétje tart foglyul: az, amiről aligha tehetsz.

A játék célzatossága, leplezett vagy akár szándékos volta itt is kiderül. A játéknak titka van, amit nem fed föl egyhamar. A *sikamlósban* halad, csupán érint, s továbbsszalad. Mint a kacérkodás. De hát nem *minden* költői alakzat a sikamlósban halad? A többértelműben? Kenyeret mondunk, és mégis többet jelent, mint az a kemencében süített. Életet, áldást, célt, eszközt – továbbélést. A fogalom túlcsoordul önnön határain. Ez a stílus.

És hogy Tamási miért szereti talán legjobban az udvarlás, a kiszemelés és bekerítés korát? Túl a „malackodástól” való tartózkodáson vagy a takarékoság parancsán, a szemérmes ész hadmozdulatain?

Hát vajon nem az udvarlás a Nagy Ígéret Kora?

Mint a történelemben is: amíg az eszmékkel a próféták s mások körüludvarolják a népeket... Ígérek.

Nem sok írásban beszél az egyféle feltámadás hasztalanságáról Tamási. Mert az Ígéret korát, idejét még konzerválni akarja: tartson. Az aktusokat úgyis végrehajtjuk. Nyoma lesz. De az Ígéret oly tűnékeny, illó idő, hogy meg kéne állítani... Bár halálíg tartana az Ígéret kora. Mert akkor a remény kora is tart.



Martinovics Dorina és Trill Zsolt a *Vitéz Lélekben* (2013)
r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Eöri Szabó Zsolt

Ő a csodát mindig úgy őrizte iszákjában, mint csatatéren a katona ama konzervet, amit csak végveszélyben szabad kinyitni. Az éhhalál szélén... mert akkor valóban a túlélést jelenti.

Íme hát műve: a konzervált csoda.

* * *

Régóta nem írtam róla, s éreztem ily módon is: aktuális. Áron ága mindig kivirágzik. Talán csak a feltámadások keserőségei miatt? Amiről Szabó Dezső s még én magam is írtam. És annyian irodalmunkban, s világszerte. De azt hiszem, a mi feltámadás irodalmunk eléggé gazdag ahhoz, hogy jóra valóan gyanakodjunk: *a feltámadás mindig aktuális.*

De másért érzem most főként időszerűnek.

Annyi stiláris ízlés-csata mezsgyéin állva, melyben én mindig a modernség általam felfogott képét mutattam fel – ennyi stílus-háború, és csoport harc, és kicsinyes vagy túl nagyvonalú torzsalkodás közepette ő – faragott oszlop: Jel. Bálvány. A legjobb értelemben.

Minden Tamási aktualitásra int e széles és szűkebb környezetben.

Felébrednek régi, szunnyadó ellentétek. Hányszor nyilatkozott pedig, hogy irodalma osztályok, rétegek, pártok felett való, csak a nemzet és az emberek sorsán marad belül. Van, aki érti, van, aki nem. Ő maga nevezi „nagy megértőjének” Jób Dánielt, a Vígszínház egykori igazgatóját, a magyar színháztörténetben is kivételes nagyságú alakot, aki a dráma megújulását épp „Transzilvániától várja”.

Tamási és Jób Dániel – ezeket a legnemesebb hagyományokat illenék ébresztgetni, igen. És nem az új, „szégyenlősebb”, félénkebb frazeológiában feltámadó szavakat..., mint a „populista” vagy az effélék. E latin és amerikai eredetű, s a román szomszédságban „poporanizmus” – vagy oroszul „narodnyik” – néven ismert szó újfent az osztályos terminológiák körébe vetné vissza gondolkodásunkat, pedig de jó volna ezen már túllenni egyszer!

Azt a hagyományt költögetni, amelyben a folklórkutatás Róheim Gézái és Sárközi Györgyei fényes fejezetet írnak. Azt a hagyományt, amelyben az erdélyi sorsról alkotott legszebb könyvek sorában ott áll Ligeti Ernő maradandó műve... Ezeket, s nem azt, amelyben Bartók vagy Kodály eredetiségét is kétségbe vonják a kritikusok (a folklór miatt)...

Ki ne látná, a helyi szín éppúgy nem fölösleges, ahogy még Peter Schlemihl árnyéka sem, csupán ő hitte ezt. Meg is fizetett érte a szegény groteszk Faustus. Azt hitte, jó vásárt csinál, amikor árnyékát eladta, de gyanakvás, kirekesztés, csúfolódás lett a sorsa. Nem fölös hát a helyi szín, nem fölös a csoda!

Azt a hagyományt – a legnemesebbet! – feltámasztani, amelyen belül Tamási éppúgy a trianoni tragédia hatása alatt alkot, mint Kosztolányi a „versailles-i kertek” okozta fájdalmat énekelve, vagy Radnóti a fenyevesekről, vagy épp naplójegyzetet írogatva... A nemzet teljes irodalmi hagyományán kívül minek más „ideológia” az írónak? Ahogy a csúnya lánynak van szüksége rigorózus erkölcsre

fitogtatására, úgy kell az antitálentumos írónak egy exkluzivista – kirekesztő – ideológia. Vagy annak, aki nagy tehetség ugyan, de akit megtevéstzenek.

Ki ne látná, hogy a népmesei hős alig különbözik a „magamegcsináló”, önmagát megalkotó ember – ha úgy tetszik – amerikai típusától, de amit már Pico della Mirandola, a humanista is hirdetett. Ki ne látná, hogy az *emberi méltóságérzet* éppúgy működik Sólem Aléhem „tejesemberében” mint Tamási székelymagyarjában.... És sorolhatnám az etnikumokat, vallásokat...

Ki ne venné észre, hogy a XVIII. században, épp a felvilágosodás, a racionalizmus, a természetfilozófia, az új földrészek és etnikumaik tudatosulásának korában vetődik fel először a nyelv, mint önmaga pusztá *eszközszerűségénél* nagyobb, mint *célszerű*? Még a rokokóban is... Akkor vetődik fel a nemzet és nyelv..., a „nemzet-halál”..., a nyelvek összehasonlítása. Jönnek Herder és Humboldt... s a többiek...

És nem véletlen, hogy a XX. század vége ismét erre réved: de immár teljes politikai fegyverzetben. Egy új racionalizmus korát éljük, amelyben hasznos, természetes minden, amit a világhódítók el akartak törölni. Az emberi szuverenitás természetes érzésétől kezdve. Ha úgy tetszik, egy önvédő, racionalista nacionalizmus korát éljük, amelyből el kell tűnnie lassan az alacsony nemzetgyűlöletnek... Olyan nemzeti önelvűség korát éljük, amikor e folyamat tán egyszer valamiként ökomenikus lesz: az önvédő nacionalizmusok értelmes kiegyezése, szövetsége mindazok ellen, akik egynyelvű világbirodalmakat szeretnének, bármelyik kontinensről elindulva is...

Tamási valami nagy dolgot érez meg. Ő nem mint tékozló fiú, de épp „gyűjtögetőként”, útiról mindig hazatér, hogy tája szeretetében fogadja őt. Mintha egy szerzetes a világ hiú nyelvét elvetné hirtelen, és szűkszavúságot vagy némaságot fogadna. Oda megy, ahol otthon érzi magát. A termő csendbe, nyugalomba. A szülőföldök örök vonzása, az anyanyelvek halhatatlansága – ez az, amit leír, megérez... Hogy eme „otthonosság”, „meghittségérzet” felé haladnak a kontinensek. A hazák, népeik.

Ő azonban minden ideológián, pártokon felül, az emberi méltóság oldaláról, az „otthonlevés” nagy emberi jogának oldaláról közelít. Legyen a föld, a világ az emberek meghitt, bensőséges otthona. Valóban. Van-e aktuálisabb a nagy menekülések eme századában?

Műve ugyanakkor egyebekre is fényesen rávilágít.

Újra felhívja a figyelmet arra, amit már annyiszor pedzettem rég is: nincs racionálisabb, mint a hit – Istenben. Nincs pragmatikusabb és utilitáriusabb. Mi van ennél természetesebb észjárás: az ember, az emberiség kicsiny – kisebbség! – a Mindenségben és ahhoz képest, ergo: szükség van arra, hogy felismerje az Őt Meghatározó Szellemet, erőt. És *megnevezze*. Mi van annál ésszerűbb, gyakorlatiasabb, mint *önbizalomra törekedni*? Nos: ha az ember Isten gyermekének hiszi, mondja és tudja magát, vajon ez nem önbizalmának épülésére szolgál? Mi van – ha úgy tetszik – „hasznosabb”, „nyereségközpontúbb” a *megváltás* tanánál? Istennek fia – egyetlen ember, istenember – áldozta életét a minden és örök milliárdokért. Egyet – a számolatlanokért cserébe... híján van-e ez a hasznossági elvnek,

mely az *emberi túlélést* segíti elő? Igen: az elképzelések belső irracionális magjának nagyon is racionális burka! A szándék burokban van. A célratörés. És ez így természetes. Már csak attól kell őrizkednünk, nehogy a *megmagyarázhatót* kiáltssa ki valaki megmagyarázhatatlannak, míg a valóban megmagyarázhatatlant épp ellenkezőleg, „pofonegyszerű *Valaminek*. Vagyis a hit és ész *ökomenikus* hatalmát sok veszély fenyegeti. A mindenirányú fanatizmus éppúgy, mint a „világiasult” tunyaság. Tamási azzal, hogy rámutat a csodára – az ésszerűn *belüli* útra mutat. Miért ne lehetne Isten fogalmának története is olyan, mint az atomé: jóval hamarabb megnevezték – még mielőtt modern képe kialakult volna. Tudott-e Démokritosz akár tizedannyit is az atomról, mint az e századi leggyakorlóbb fizikus is akár... A részéről? Ez mégsem akadályozta meg az ókoriakat, hogy nevet adjanak neki, fogalmát használják, és *épülésünkre* alkalmazzák. De nem hamarabb adtunk nevet hasonlósági alapon az „ökörszem” madárnak, vagy az „oroszlánszáj” virágnak, még mielőtt belsejét alaposan megismertük volna?

A hit *heurisztikus* működéstörténete ez. Ahogyan a csoda beépül a legpraktikusabb civilizációba. Sokszor anélkül, hogy tudnánk róla, „automatikusan” építi világunkat.

Ahogyan a nyelv csodái is. Pedig valójában milyen *praktikus* a nyelv! Már maga a tény, hogy hátrány az anyanyelvet feladni egy másik anyanyelvért, mert előről kell kezdeni tanulóéletünket, amelyet értékesnek mondunk. Kevés az idő. Tehát nemzeti érzésünk *szent kényelmesség* is, ha úgy tetszik, nincs ebben semmi mitizálás és semmi misztikus. Ezzel csupán megvádolják a sanda erők.

Az anyanyelv választása például a latinnal szemben – nagyon is gyakorlatias lépés. Először is, az Rómához kötött, egy idegen hatalomhoz. Aztán kézenfekvő, hogy amiben a bennszülöttség, az autochton-lét lépéselőnye megvan – azt választjuk az ismeretlennel szemben. Az idegent az *ismert* haditámaszpontjáról célozzuk meg, sikerrel. A gyermek, amikor idegen nyelvet tanul – mintha az Anyanyelv Édenéből üzetnék ki, fáradságos a léte: orcáján veríték... Persze mégis meg kell



Olekszandr Bilozub díszlettervei Tamási Áron *Vitéz lélek* c. színművéhez, bemutató: 2013. szeptember 27, Nemzeti Színház, repró: Eöri Szabó Zsolt

tanulnia, de mennyivel könnyebb, ha ezt az anyanyelvi tudása fölényes csúcsáról teheti. Összevetvén a dolgokat.

Szinte semmi sem mitikus és misztikus, holott temérdek dolgot mondanak annak! Illetve, ilyen vád éri e természetes dolgokat azok részéről, kik idegen szándék nyílt vagy álcás képviselői, hacsak nem épp ostoba sajátjaink. Úgymond: a „mieink”. Hisz ők tán még többen vannak.

Igen: minden dolog Janus-arca: racionális és irracionális oldal.

Egymás ösztönzői. Mint a racionális kereszténységen belül.

Igen: aktuális Tamási műve. Azt sugallja: MIHEZ KÉPEST? Mihez képest egyetemes ez vagy az? Mihez képest – „helyi érdekű”? Mert magunkhoz képest *sem* az.

Ő nem is érti, nem is értheti igazából ezt a torzsalkodást. Ő, aki autentikus művész. Hisz az analógiák határtalan képvilágában él. Hasonlók sodorják hasonlatokig. Hasonlattól hasonlatig. Márpedig minden hasonlat három elemből áll. Van egy dolog, amihez hasonlítjuk a *másikat*. Illetve, áll még „szemünkből”, amely észreveszi a hasonlóságot... Tekintetünket, átfogó, összekötő pillantásunkat képviseli a nyelvben a MINT szó. Nos: a művész a MINT világában él. E Limeszen, mezsgyén..., ami birodalom... A *Mint* szó határolt ösvényen szemléli a határtalan mezőt, hegyeket..., a felkelő napot...

Géza Páskándi: Aron's Rod Blooms Blossoms

Passages from the 1991 essay of Géza Páskándi (1933–1995) are selected here. The republication of these excerpts has dual relevance on account of the premiere on 27th September this year of Áron Tamási's *Vitéz lélek* (*A Knightly Soul*) as well as of the fact that the author of this article – an excellent poet, fiction writer, dramatist and essayist coming, similarly to Áron Tamási, from Transylvania – would celebrate his 80th birthday this year. The sub-title sounds quite surprising and provocative since the adjectives “mystical”, “fairy-tale” and “dreamlike” are usually attached to Áron Tamási's art of writing. This one-sided portrait insinuating an irrational character is radically reversed at several points by Géza Páskándi. He acknowledges “cheerful vitality” as the foundation of Áron Tamási's “creative humour”, which knows no “hatred arising from black travesty”. His playfulness springs from a focus on possibilities and never on boundaries. The dreamworld in his case is never escapism for its own sake but an effective means of survival. Also, with respect to the topic of love in the works, the author of the essay notices that the characteristic object of Áron Tamási's representation is the language of courting, the Season of the Great Promise. “There is nothing more rational than faith” says Géza Páskándi, it being no longer valid of Áron Tamási alone. In his view natural representation aiming at clarity with the general public is “dictatorial” in that it suppresses imagination.



MATEI VIȘNIEC



Az egyetemes és ismeretlen Caragiale

Matei Vișniec költő, dráma- és prózaíró. Romániában, a bukovinai Radócon (Rădăuți) született 1956-ban. A diktatúra idején csak versei jelenhettek meg, drámáit cenzúrázták. Amikor 1987-ben a *Lovak az ablakban* című darabját a bukaresti Nottara Színházban egy nappal a bemutató előtt betiltják, menedékjogot kér Franciaországban. Azóta Párizsban él. A Radio France Internationale újságírója és számos folyóirat munkatársa. Ionesco után ő a második román drámaíró, aki francia színpadokról indult el a világhír felé. Drámáit több mint 30 országban játszották, 25 nyelvre fordították le. Magyarul két dramakötete: a *III. Richárd betiltva* (Koinónia, 2010), *A kommunizmus története elmebetegeknek* (L'Harmattan, 2012) és a *Pánik-szindróma a Fények Városában* (Kalligram, 2011) című regénye olvasható. (Honlapja: <http://visniec.com>)

Más országok irodalmában nehezen találunk klasszikus szerzőt, aki olyan keveset írt, mint Caragiale, mégis ennyire átfogóan ragadta meg egy társadalom mentalitását. Caragiale (született 1852-ben, meghalt 1912-ben) a románok számára olyan, mint egy átok. Száz éven át aktuális maradt, olvassák és játsszák, elemzik és istenítik. Egy évszázada lelkesíti és irritálja a románokat; mintha egy tükröt csempészett volna a génállományunkba, mindig látjuk magunkat benne, és folyamatosan magunkra ismerünk.

Más országok irodalmában alig találni olyan drámaíró, aki egész népének ennyire fontos, miközben más kultúrák számára lefordíthatatlan. Eugen Ionescu mondta Caragialéről, hogy ő „le plus grand des auteurs dramatiques inconnus”¹. Eugen Ionescunak pedig becsszóra hinnünk kell, még akkor is, amikor nincsen igaza. Franciaországban élén

¹ 'a legnagyobb ismeretlen drámaszerző'

megpróbálta lefordítani, pontosabban Molière nyelvére átültetni Caragialét, de az eredmény nem győzte meg a francia közönséget, és a rendezőket sem. Eszerint nem teszünk jó szolgálatot Caragialénak, ha franciára ültetjük át; ami franciául átmegy a darabjaiból, az elsősorban a vaudeville vagy farce szerkezete, de semmiképpen sem a *nyelvi komikum*.

Ugyancsak Eugen Ionescu tette a következő megjegyzést: a „legeredetibb Caragialében, hogy minden szereplője ostoba”. Nem kétséges, Caragialénak tetszetek az ostobák és bugrisok, hetvenkedők és önteltek, félműveltek és tunyák, szélhámosok és álszentek, naivak és korhelyek, faragatlanok és törtető, demagógok és műveletlenek. Ilyen és ehhez hasonló figurák lettek műveinek a szereplői. Éles, kíméletlen szemmel figyelte és gyűjtötte őket össze darabjaiban, karcolataiban – anélkül, hogy ítéletet mondott volna felettük. Ez az attitűdje Caragialét európai kortársával, Csehovval rokonítja: ő is úgy tud életet adni szereplőinek, hogy nem ítéli el őket morálisan. Csak-hogy Csehov, aki 1860-ban született és 1904-ben halt meg, egy letűnő világot, a történelem által elsodort orosz arisztokráciát vizsgálja. Caragiale viszont egy új világ születésénél asszisztál: ez a román társadalom identitásában még törékeny, de erjedésben lévő, örökké elégedetlen, de ugyanakkor vitalitással teli, komplexusos, de konkrét modellje van – az európai. Caragiale mindazonáltal szem elől téveszti a született román arisztokratákat és a parasztokat is (a *Megtorlásért*, az egyetlen olyan darabjáért, amelyben a falu világa megjelenik, a románok kevésbé rajonganak). Kedvenc terepe a formálódó városi közeg, a külváros és a kocsma, az újgazdagok szalonja és a

bulvárok tarka népsége, a hivatalnokok és a politikai maskarádé világa. Caragiale erről a szociológiai színtérről választja szereplőit, a szituációkat, de a nyelvezetet is. Egészen biztos, hogy annak az időszaknak egyetlen történésze, fényképésze és egyetlen tudósítója sem ragadta meg hívebben a kor szellemét, mint Caragiale, minden metafizikus zűrzavarával, nevetséges ellentmondásaival együtt...

Caragiale olyan korszakos események tanúja, amelyek meghatározóak a románok történelmében: az 1877-es függetlenségi háború, az ország modernizálása és elsősorban Bukarest fővárossá válása a román királyság, Hohenzollern Károly uralkodása idején. Azokban az években, amikor Caragiale rendkívül finoman, pontosan és nagyon epésen látta és láttatta kortársait, Románia éppen a nyugati demokrácia intézményeit adoptálta, jelentős vasúti hálózatot épített ki, elkezdte hasznosítani gáz- és kőolajkészletét. Caragialénak viszont nincs gusztusa a mítoszgyártáshoz, a kor hőseihez, pozitív figuráihoz. Őt elsősorban a „tartalom nélküli forma” érdekli, és azoknak a „franciáskodásoknak” a halmozása szórakoztatja, amelyek abban a korszakban ragadtak meg a román nyelvben, amikor Párizs volt az abszolút modell.

Caragiale életműve egy olyan pillanatban született, amikor Európa hanyag eleganciával vonult át az úgynevezett „la belle époque” korszakán. Az egész világ bízott a haladásban, az 1889-es párizsi világkiállításon felavatták az Eiffel Tornyt, Európa fővárosaiban diadalmaskodott a bulvár színház, a kabaré és a népi vigaságok. Párizsban az impresszionisták a képzőművészetek első nagy forradalmát készítették elő...

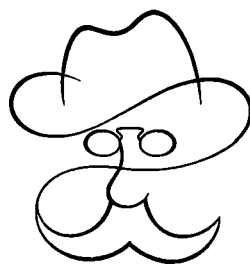
Mialatt Caragiale a bukaresti sörözőkben ráérősen szemlélte Európa peremének városi faunáját, a kortárs drámaírók egyfajta, mindenki által elismert egyetemességre törekedtek: a svéd August Strindberg a naturalizmus, expresszionizmus és szimbolizmus között navigálva új utakat kutatott a színházban, az ír George Bernard Shaw a kapitalizmust kívánta lebontani és forradalmasítani, a francia Georges Faydeau lett Párizsban a „le roi du vaudeville”². Viszont Caragiale öntudatlanul az európai színház egy új irányvonala, az abszurd számára tisztította a terepet: Eugen Ionescu sem csodálta volna oly nagyon Caragialét, ha nem lett volna hatással rá és nem fedezte volna fel Caragiale egyik „karcolatában” és „humoreszkjében” az abszurd irodalom csíráját. Ahogyan Monet addig festette megszállottan Giverny-i kertjében a tavirózsákat, amíg már egyszerűen csak színfoltokat vetett a vászonra (és ezzel meghirdette az absztrakt festészetet), Caragiale addig jegyezte szorgosan az ostoba kávéházi társalgásokat, amíg egyszer csak megragadta azok abszurd dimenzióját. Ezt az érdemét azonban senki sem ismerte el az európai értelmezők közül, kivéve Eugen Ionescut, aki aztán az abszurd színház szülőatyja lett.

„Nehéz idők járnak, az európai politika, és a többi” – mondja Caragiale egyik szereplője. Elegendő, ha ezt az egyetlen mondatot elemezzük: hihetetlen szellemességét, de elsősorban kihagyásos szerkezetét, hogy megértsük Caragiale gondolkodását. Vagyis azt, hogy mennyire kifinomult antennái voltak mindenre, ami bizarrul, disszonánsan, kuszában, logikátlanul hangzott. „Érzéseim mértéktele-

nek és látásom szörnyűsége” – mondta önmagáról Caragiale, ami bizonyítja, hogy tökéletesen tudatában volt annak a képességének, melynek köszönhetően pár vonással képes volt érzékelni és érzékeltetni a szociális káoszt, az urbánus delíriumot, az egzisztenciális bizonytalanságot. Ezen erények révén egy moralista életművét hagyta ránk; pedig, ahogy fentebb állítottam, ő nem bíraskodik, nem ítéli el és nem bünteti szereplőit – úgy véli, elegendő, ha hagyja őket szabadon fejlődni, egész egyszerűen csak *szóval* ruhazza fel őket. Kritikus szelleme egy másik román írónak is előkészítette a terepet, aki Ionescuhoz hasonlóan világhírnévre tett szert – ő Emil Cioran. Én a magam részéről mindkettőjüket, Ionescut és Ciorant is egy olyan *credo* európai prófétáinak tartom, amelyet Caragiale szeretett volna kihirdetni az emberiségnek.

Soraimat azzal az észrevétellel zárnám, hogy nincs minden veszve Caragiale esetében: akkor sem, ha nyelvezete lefordíthatatlan, ha az idegen nyelvekre nem lehet átültetni a caragialei delíriumot, mert ez a nyelvi univerzum képekre és színpadi energiákra viszont lefordítható. Ebből a szempontból a színház- és filmrendezők az egyetlenek, akik külföldön közvetíteni tudják és sikerre vihetik Caragialét.

Kulcsár Edit fordítása



² 'a vaudeville királya'



Matei Vişniec: Caragiale, The Universal and Unknown

The topicality of the essay by the world famous poet, prosaist and dramatist of Romanian origin, Matei Vişniec, is given by the premiere of Caragiale's *Zúrzavaros éjszaka* (*A Stormy Night*) at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 19th October. The article is also associated with the current entry of the *Glossary*, namely the origin and meaning of *parody*. According to Vişniec the elemental power of Caragiale's dramas is provided by the kind of *linguistic comedy* which is untranslatable into other tongues. He never criticizes or punishes his characters, but simply *makes them talk*, similarly to Chekhov. The difference between them is that while Chekhov "scrutinizes the twilight of a world, Russian aristocracy swept away by history, Caragiale assists at the birth of a new one", says Vişniec. He reveals the confused, dissonant and unstable in identity yet unbelievably vigorous world of the end of the 19th century, when Paris represented the absolute model to be copied for the rising layers of Romanian society. Being "the greatest unknown dramatist", as Ionescu, a father of the Theatre of the Absurd and a follower of Caragiale puts it, Caragiale has still not found his way to the stages of the world. That is why transmitters such as theatre and film directors, who are able to translate the linguistic universe of Caragiale into images and the language of the stage, are so important, concludes Vişniec. (Translated by Edit Kulcsár)



KULCSÁR EDIT

A lélek külvárosa

„Ez a világ egy nagy zsibvásár, ahol minden improvizált, átmeneti, semmi sincs rendesen megcsinálva, semmi sem tartós.” (I. L. Caragiale, 1896)

Kortársai elűzték hazájából, sem díjakat, sem állást nem kapott, egy plágium per kapcsán még alkotói mivoltát is megkérdőjelezték. Ahogy a legnagyobb klasszikusokat (főleg a komédiaszerzőket), egyszer tagadták, máskor istenítték őt, közben mondatai szállóigévé váltak, intézményeket neveztek el róla, még a bankóra is felkerült a képmása tíz éve; a nagy utódok kinevezték nagy elődjüknek, stílus-teremtőnek, előfutárnak (ti. az abszurdénak). Közismert klasszikus lett, akit korszakról korszakra újraértelmeznek, újrafordítanak, mindig megtalálják az aktualitását.

Lehet-e még Caragialéről újat mondani? A román irodalom- és színháztudomány berkeiben aligha. Mégis folyamatosan születnek újabb és újabb elemzések. Szabó K. István rendező hívta fel a figyelmet az *I. L. Caragiale és a giccs¹* című könyvre. A *Zűrzavaros éjszaka* próbáira készülve forgatta haszonnal Ștefan Cazimirnek ezt a tanulmányát.

Ștefan Cazimir, a bukaresti univerzitás filológia professzora eddigi fél évszázados tevékenysége alatt hat könyvet írt Caragialéről, életművének egyharmadát szentelte a románnak



¹ Ștefan Cazimir: *I. L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Humanitas, 2012.

legnagyobb drámaírójának. Fent említett, 1988-ban kiadott könyvét 2012-ben, a nagy író halálának századik és születésének 160. évfordulóján újra nyomták. A szerző a címloldalon fontosnak tartotta megjegyezni: „második kiadás, felülvizsgálva”, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy fenntartja a benne foglaltakat, mert a diktatúra idején publikált szöveget minden változtatás nélkül adja közre.

1985-ben, Hermann István a giccsről írt könyvének² olvasása közben fogant meg benne a gondolat, hogy érdemes lenne megvizsgálni Caragiale életművének viszonyát a giccs jelenségéhez. Nem csoda, hogy Ceaușescu grandiózus giccs-építményektől és giccs-rendezvényektől hemzsegető diktatúrájában kedve támadt a jeles professzornak, hogy a jelenség gyökereit kimutassa Caragiale munkásságában. Beszéltek is 1989 márciusában a Szabad Európa Rádióban a könyv „szembeszökő aktualitásáról”, arról, hogy mennyire frappánsan illik a giccs teóriája a „terror és primitivizmus diktatúrájára”. Szerencsére hamarosan megdőlt a rendszer, így nem kérték számon a célzatosságot a szerzőn. A fordulat után kialakult életmód viszont új dimenziókban mutatta meg a giccs világméretű expanzióját.

Hermann István szerint a giccs Napóleon korában született: „Attól a pillanattól kezdve lehetséges a giccs, amikor minden közkatona zsebében hordhatja a marsallbotot. Ebben az értelemben teremtette meg Napóleon a giccset.”³ A polgári demokráciában nyílt meg minden egyén számára a felemelkedés lehetősége és illúziója is, ha azt minden alap nélkül próbálta elérni. Ezeket a sorokat olvasva villant be először Cazimir professzornak Caragiale világa, figurái. Például a *Zűrzaros éjszaka* fakeskedője, Dumitrache, aki úgy jár-ke, parancsolgat mindig átépítés alatt álló, sohasem befejezett házában, mint egy külvárosi Napóleon; polgári érelyeket, családfői tisztességet képzel magának, az önkéntes polgárőrség egyenruhá-

² Hermann István: *A giccs*, Kossuth Könyvkiadó, 1971; román nyelven 1973-ban adták ki Bukarestben, *Kitschul, fenomen al pseudoartei* címmel.

³ Uo. 16.





jában hadvezérként egrecíroztatja egy fős seregét: szolgáját, Spiridont, mert senki más fölött nincs hatalma.

A giccs mint kategória az 1870-es években Münchenben, az akadémista festők körében jelent meg először – tudjuk meg Hermann Istvántól. Az akadémizmus tökéletesség-mániája nem tűrt semmiféle vázlatosságot, ezt jelölte a *kitschen* szó, az angol *sketch* németesített változata. Mások szerint a szó eredetét a *kitschen* délnémet kifejezésben kell keresni, ami köznyelvi értelemben azt jelenti, hogy összetakolni, öreg bútorokból újakat csinálni. A giccs mint fogalom a második világháború után került be a köztudatba, ezután kezdődik meg a jelenség tudományos feldolgozása, illetve a szó jelentésének a tisztázása. A giccs vi-

rágzásának első korszakát az elemzők az 1870–1914 közötti évekre, a középosztály hatalomra kerülésének időszakára teszik. Ekkor élt és alkotott Caragiale is. Eugen Ionescu *Caragiale portréja* című írásában erről ezt olvassuk:

„Románia a balkáni középkorból, ami a román vidéken egészen a 19. század közepéig tartott, egyből a liberális Európában találta magát. Gyors reformokkal alakult ki az új osztályszerkezet: polgárság, kispolgárság, a kereskedő polgár-ör-egyenruhában, mint francia kortársa, csak sokkal ostobább kivitelben. A nagy-polgárság pedig semmiben sem különbözött a kispolgároktól. Mit sem értve a történelem menetéből, ambiciózusan politizáltak.”

Caragiale irodalmi munkásságát versekkel, publicisztikával, tárcákkal kezdte. Maga szerkesztette, *Claponul* című humoros élclapjába kirokikat írt a jellegzetes bukaresti figurákról: a korzózó felcicomázott asszonyságokról, a hölgyekről, akik románcok szereplőinek képzelik magukat, a kávéházban ücsörgő uracskákról, akik az irodalomról, politikáról, tudományról egyforma vehemenciával locsognak, a műgyűjtő és művészetrajongó borbélyról. Caragiale szorgalmasan gyűjti a „mintákat”. Huszonhat évesen írja meg első vígjátékát, a *Zűrzavaros éjszakát*: hét szereplővel, egy éjszaka történetét elbeszélve tökéletes kórrajzát adja kora társadalmának. Nem a helyzetkomikum és nem is a sokat emlegetett nyelvi komikum ennek a fajta komédiának lényege, hanem a típusalkotás képessége. „Érzéseim gigásziak, látásom szörnyűséges” – mondta magáról a szerző. Mintha egy mindent karikatúrává fölnagyító szemüvegen keresztül nézte volna a világot, pár vonással (gesztussal, szóval) jellemezni tudta a szereplőit. Jeles életrajzírója, Șerban Cioculescu írta róla: „Caragiale maliciózus tisztánlátása révén transzparenssé válik a felszín alatti pokol”.

MOFTUL ROMÂN

IEȘIE DE DOUĂ ORI PE SĂPTĂMÎNA ILUSTRAT

Anul I — Nr. 13.

— BUCUREȘTI —

Un număr 15 bani.

Director I. L. CARAGIALE.

Administrația: Strada Karageorgevici 14.

Prim-Redactor A. BACALBAȘA.

Caragiale 1879–1990 között írja meg négy vígjátékát (*Zürzavaros éjszaka* – 1879, *Leonida naccsás úr és a reakció* – 1880, *Az elveszett levél* – 1884, *Farsang* – 1885) és a tragédiáját (*Megtorlás* – 1890). Majd „elméletileg” is elkezd dolgozni nemzet-karakterológiai arcképcsarnokát szatirikus folyóiratában, melyet 1893-ban *Román moft* (*Moftul român*) címmel jelentet meg. (A nehezen értelmezhető *moft* szót fordíthatnánk például „hantának”, de ez kevés, hiszen Caragiale úgy tartotta, ez korának „jelszava”.) Nem hagy kétséget szándékáról: már az első számban beharangozza, hogy sorozatot indít útjára „nemzeti pszicho-fiziológiai” (patológiai) tanulmányaiból *Moft uraság* és *Moft asszonyosság* címmel, és ebben bemutatja mindazokat az alakokat, akiket „oly jól ismerünk, és akikbe lépten-nyomon belebotlunk.” Mintegy mindennek összefoglalásaként prózában is megörökíti korát: 1901-ben *Pillanatok* (*Momente*) című kötetében gyűjti össze novelláit és karcolatait. Novelláiban tovább bővíti a társadalmi arcképcsarnokot, a feltörekvő külvárosiak mellett megjelennek a bojárrok utódai, az arisztokrácia: a „high-life”, a királyi Peleş kastély vendégei is.

„Az entrópia egy rendszer lerombolását a rendezetlenség mértékének növelésével éri el.” – írja Ștefan Cazimir. A giccs-entrópia mindent felfal, ami a kollektív közepszerűség igényeit nem elégíti ki. Majd ezzel folytatja: „Caragiale irodalmi munkássága kibontakozásának időszaka, mely 1873 és 1912 közöttre tehető, pontosan megegyezik a giccs megjelenésének első időszakával. Az író teljes életműve, beleszámítva publicisztikáját is, a giccs jelenségét teljes körűen vizsgálja – okait, formáit és megnyilvánulási módjait egyaránt. Csak annyi hiányzott, hogy Caragiale magát a terminust is használja, de mint tudjuk, az még nem létezett. Az író viszont előzetesen megtalálta a fogalom szuggesztív és hatékony szinonimáját a kor hétköznapi nyelvezetében: ez a »moft« szó, amit a török nyelvből vettünk át, jelentése 'ingyenes', 'talmi'. Nálunk a szó jelentése ma a következő: »érték, tartalom, jelentőség nélküli dolog, melynek csak látszat szerint tulajdonítanak értéket vagy fontosságot; csekélyesség, hazugság, szélhámosság, üres beszéd, lódítás«⁴. A fogalom egy fontos értelmezése, amit más szótárak figyelmen kívül hagynak, de Caragiale szövegei élénken igazolnak, a 'hazugság', kiváltképpen a következő árnyalásokkal: »átlátszó hazugság, felületes és ügyetlen koholmány«. Ugyanerre mutat rá Eminescu-egyik feljegyzése: A moft a legkomikusabb román fogalom, a külső látszat és a belső tartalom kérérlhetetlen – és önmagában oly nevetséges – antitézise.⁵ A »moft« és a »giccs« közös gyűjtőpontját tehát a »hazugságban« lelhetjük fel: a hitelesség hiánya, az érték hiánya, a látszat győzelme a tartalom

⁴ Vö. H. Titkin: *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, Bukarest, 1906.

⁵ Miskolczy Ambrus fordítása

fölött. (...) A »giccs« szó segíthet egy idegennek jobban megérteni, mit jelent a moft. A »mof« szó által a románok könnyebben megérthetik, mit jelent a giccs. A moft jelöli a román giccset. A giccs – univerzális moft.”⁶

A 20. században indul a giccs hódító útjára az élet minden területén, „egyetemes, állandó, nagy hatókörű társadalmi jelenség” lett – olvashatjuk Abraham Molesnál. Ugyanabban az évben, 1971-ben jelenik meg Moles könyve a giccsről franciául⁷, mint a Hermann Istváné magyarul. Hajlamosak vagyunk arra, hogy valami távoli, a társadalom periferiáján élőkre jellemző, külvárosi jellegzetességnek tartsuk a giccs megnyilvánulásait. Moles szerint a giccs örök kategória, virágzási periódusai a bőség korszakához kötődnek; napjaink fogyasztói társadalmának jellegzetes terméke, életformájának meghatározója. A középszer eluralkodása, a banalitások uralma, az uniformizálás jellemzi társadalmi szinten.

Kortárs drámairodalmunk is előszeretettel tematizálja a szociálisan hátrányos helyzetű, elesett, kiszolgáltatott, külvárosi vagy vidéki embert. Caragiale komédiáinak helyszíne is a „mahala”, ami külvárosi területet jelöl. De nála a „külváros társadalom és helyrajz fölötti kategória”, ő a lélek periferiáján vegetálókról ír, a lélek külvárosát fogalmazza meg. Cazimir professzor könyvében ezzel kapcsolatban G. Ibrăileanut idézi: „A *Farsanggal* (1885) kezdve, folytatva a *Convorbiri Literare*-ban közölt pár vázlattal, és kiteljesedve később a csodálatos *Pillanatokban*, Caragiale, ha úgy tetszik, a külvárost szatirizálja. De egyességre kell jutnunk ezzel a szóval kapcsolatban. A külváros, ami Caragiale szatírájának a célpontja, nem társadalmi kategória, a kispolgároké, a hivatalnokoké, akik a város peremén laknak és intellektuális valamint anyagi képességeik korlátozottak. A külváros, amely Caragiale szatírájának célpontja, lelki kategória. Az intellektuális külvárosiasságról van szó, amely minden társadalmi osztályra érvényes: kispolgárokra is, hivatalnokokra is, de a föléjük helyezett gazdag emberekre is, a vezető hivatalnokokra, és néha a nemesi osztály ivadékaira is.”⁸

Caragiale komédiáinak szereplőiről elmondták már, hogy „reménytelenül züllöttek”, „a világirodalom legaljasabbjai”, és azt is megfogalmazták a szerzőről: „a romlottságot mitológia szinten jelenítette meg.” Mégis azt látjuk, hogy szereplői lazán, könnyedén és mindvégig energikusan adják elő magukat, nyoma sincs itt világvége hangulatnak. Mindig felfokozott érzelmi állapotban vannak, sohasem hallgatnak, locsogásuk-fecsegésük, a „szélhámos retorika” hivatott megeremteni a vágyott életformát, amiért semmit sem tesznek, amire egyáltalán nem alkalmasak. Mindannyian szerepet játszanak, álcázzák bűneiket, pedig hallgatólagos közmegegyezés van közöttük a kollektív ártatlanságról, ebben a világban lehetetlen „lebukni”. Ezt a világot a „gyengeségek láncolata” tartja fenn, még akkor is a hazugságot választják, ha orruk előtt van a nyilvánvaló igazság. A *Zűrzavaros éjszakában* Dumitrache, akinek egyetlen „ambiciája” a családi jó hírnév, felesége

⁶ Ș. Cazimir: id. mű, 27–29.

⁷ Abraham Antoine Moles: *A giccs, a boldogság művészete*, Gondolat, Budapest, 1975.

⁸ Ș. Cazimir: id. mű, 30.

hűtlenségét még akkor sem hajlandó beismerni, amikor kezében a bizonyíték. A „vakságot”, az egyetlen lehetséges utat választja egy olyan világban, ahol erőnyként értelmezik a „lódítás” tudományát.

Caragiale hitt abban, hogy ebből a „zsibvásárból” végül ki tud kászálódni népe. Maga fog cselekedni „okossága és ítélete szerint” – írja Berlinben 1907-ben. „S ha egyelőre még nem tudja elég jól... megtanulja! Megtanulja majd bajjal és áldozatokkal, ahogy az egész civilizált világ megtanulta. Erre még elég idő van: Isten – dícsértessék az ő neve! – nem szabott határt az időnek...”

Caragiale tehát időt ad nekünk a dolgok elrendezésére. Sajnos úgy tűnik, nem a civilizált világhoz való felzárkózás felé haladunk, hanem a civilizált világ süllyed le, a zsibvásár ölt globális méreteket. Ștefan Cazimir így foglalja össze az író jelentőségét könyve utolsó fejezetében: „Caragialéről, mint általában a klasszikusokról, elsősorban ünnepi alkalmakon beszélünk. A fennmaradó időben Caragiale beszél rólunk. És úgy tűnik, neki sokkal jobban megy. Amit mi mondunk Caragialéről, azt időről időre felülvizsgáljuk. Amit Caragiale rólunk mondott, bronzba öntve marad meg az örökkévalóságnak. Caragiale állandóan kiszabadul a formulákból, amelyekkel próbáljuk megfogni, ugyanakkor mi nem tudunk szabadulni a helyzetekből, amelyekben Caragiale tetten ért minket.”⁹

⁹ Id. mű, 159.



Edit Kulcsár: The Suburb of the Soul

The writer of the essay offers an interpretation of the oeuvre of the great Romanian dramatist, Ștefan Casimire, in the light of his book *Caragiale and Kitsch*, published in the Romanian language in 1988 and republished in 2012. The reference system in Casimire's study was inspired by the book of the Hungarian aesthete, István Hermann, entitled *A giccs (Kitsch)* (1971), translated into Romanian in 1973. The Romanian author points out that although the notion of kitsch did not even exist in Caragiale's time, the writer of "the suburb of the soul" depicted the "civilized bazaar" of his age in his works as still valid today. The topic carries relevance, says Edit Kulcsár in the wake of Casimire, because the cult of kitsch characterized not only Romania, "the dictatorship of terror and primitivism", but also the present condition of humanity, when the worldwide expansion of kitsch is witnessed.



Vargabetűk nélkül

Báti Julival Balogh Tibor beszélget

Báti Juli a közösségi portálokon sem titkolja életkorát. Beszélgetésünk idején ötvenhat éves. Kedvelt színészeim közé tartozik. Tanúja voltam lendületes pályakezdésének: Cynthia (Weöres Sándor: *Szent György és a sárkány*, r: Ascher Tamás, 1979, Nemzeti Színház), Molly (Arnold Wesker: *A konyha*, r: Zsámbéki Gábor, 1979, Nemzeti Színház). Láttam első színházában, Kaposváron: Omélia (Bresan: *Paraszt Hamlet*, r: Babarczy László, 1980, Balatonboglár), Doreen (John Arden: *Élnek, mint a disznók*, r: Ascher Tamás, 1980, Kaposvári Csiky Gergely Színház), Natalja (Turgenyev: *Egy hónap falum*, r: Ascher Tamás, 1981, Kaposvári Csiky Gergely Színház). Követtem pályáját a budapesti szerepeiben is. Most, amikor ez az interjú készül, Caragiale darabjának, a *Zűrzavaros éjszakának* a próbái folynak, melyben a színésznő Veta szerepét játssza.

– Ön egy évvel fiatalabb a húgomnál, többnyire fél szavakból is értjük hát egymást: tudom, milyen koncertekre járt a nemzedékiük, és azt is, hogy nekik már nem kellett a Coca Coláért Debrecenből Budapestre utazniuk, mint ahogyan én tettem a vasúti szabadjeggyemmel. Kólázott aktívan?

– Minket már nem ijesztgettek azzal, hogy egészségre ártalmas bódítószer, és a fogyasztása függőséget okoz. Ellenben voltak a társaságban nagy dohányosok, akik akkor még nem tudták, hogy a dohányzás viszont könnyen halálos lehet.

– Lehetett a dohányzás ártalmasságáról való hallgatásban valami taigeto-szi hátsó gondolat? A kólaszabadság elérkezése egybeesett időben az úgynevezett

Ratkó-korszak gyermektömegének gimnáziumokba, egyetemekre érkezésével. Zsúfolt tantermekben fulladoztak a diákok, ahol nem tudtak több osztályt indítani. A Színművészeti Főiskolán megoldották a bővítést: 1980-ban, amikor Ön végzett, a két színészosztályon kívül egy filmszínész osztály is diplomázott. Nem érezte a pályája kezdetén, hogy többen vannak, mint kellene?

– Nem tűnt fel. Vágytam rá, hogy sokat filmezzek. Akkoriban kilencven tévéfilm készült egy évben – amikor csak hetven, az már rossz év volt –, s láttam, mennyit hívják apámat, tehát volt perspektívám. Imádtam a filmeket, a magyarokat és a külföldieket egyaránt. Az utóbbiakkal nagy szerencsém volt, mert a szüleim révén bejutottam a Filmművész Szövetség zártkörű vetítéseire, a Gorkij fasor 38. szám alatti villa felső emeleti kis termébe, ahol, ugyan csak monoton szinkrontolmácsolással, de láthattam azokat a filmeket, amelyek Magyarországon nem kerültek a mozikba, vagy csak hosszú évek után.

– Álmodott filmszínészi karrieréről?

– Számomra a színház volt a természetes közeg. Gyerekkoromtól fogva, amikor csak tehettem, bejártam a Nemzetibe – főleg a mamám, Zolnay Zsuzsa jóvoltából. Természetesnek vettem, hogy majd én is színházban fogok élni. Külföldi filmszínész karrieréről nem álmodoztam. Később irigykedtem rájuk kicsit, hogy ekkora ráfordítással, amennyit én dolgozom, mennyit kereshetnék külföldön – míg itthon megélhetési gondokkal küzdök. A Katonával bejártuk a világot, és láttuk, mennyit keresnek a színészek. Régebben divat volt, hogy a magyar filmrendezők külföldi színészeket hívtak, ez nagyon fájt, igazságtalannak éreztük. Ráadásul tudtuk, mennyivel magasabb a gázsijuk, mint a mienk, hasonló szerepekért.

Fiatalon tehát egyáltalán nem vágytam külföldre, de később sem gondoltam, hogy ha külföldre kerültem volna, akkor az fúúú, milyen jó lett volna! Inkább azt gondoltam, hogy egy ekkorka országban jobb élni, mint egy olyan mamutvilágban, amilyen Amerika, ahol még a megismerkedés, a megfelelő körökbe való bejutás is nagyon nehéz. Nem képzeltem, hogy olyan szép, csinos és tehetséges vagyok, hogy kapcsolatok nélkül is felkapott volna az amerikai álomipar.

Egyszer viszont nagyon fájt, hogy nem jutottam ki Amerikába. Bacsó Péter filmjét, a *Sztálin menyasszonyát* szerették volna Oscar-díjra jelölni, de a Bacsó-stáb nem tudta kieszközölni az amerikai forgalmazást (az ottani bemutató vagy néhány nyilvános vetítés engedélyezését), ami a jelölés előfeltétele volt. Ezt iszonyatosan sajnáltam. Jó színészi feladat, szép munka volt, azzal kicsit utazgathattam, büszkélkedhettem volna.

– Az édesapját, Básti Lajost színházi, vagy filmszínészként őrzi értékesebbként az emlékezte?

– Számomra apám színházban a legjobb volt, természetesen. Ilyen orgánussal, ilyen megjelenéssel hogyan is ne lett volna az? Csodálatos volt. De filmezni is szenzációsan filmezett, mert azt is megtanulta: több száz filmet forgatott életében, volt mikor megtanulnia. Nem döntenék arról, miben volt jobb.

A magyarországi foglalkoztatási rendszerben nagyon rokonszenves, hogy nem válik külön a kettő, ellentétben Amerika és a nyugat-európai országok gyakorlatával, ahol az egyik tevékenység többnyire kizárja a másikat. Én egyformán imádok filmezni és színházban játszani: nem szeretnék választani köztük.

Apám nem volt büszke fiatalkori filmjeire, amikor kizárólag bonvivánnak használták. Az is igaz viszont, hogy a régi filmjein még magas fekvésű, vékonyka a hangja. Már nem keszthelyi tájszólással beszél – amivel sokáig küszködött, azért is nem vették fel rögtön az Akadémiára; két évbe telt, míg levetkőzte, de még rengeteget kellett dolgoznia azért, hogy a hangja olyan legyen, amilyennek ma őrzi az emlékezetünk. Csodálatos orgánumát a hatalmas nézőterek betöltésének az érdekében fejlesztette ki. Kellott hozzá az adottság, de kitartó gyakorlás, önképzés nélkül nem sikerült volna. Sajnos, dohányzott is nagyon sokat, ami szintén hozzájárult a beszédhangja elmulyléséhez. Egyébként viszonylag keveset tudok apámról, a pályájáról nem szívesen beszélgettem velem.

– *Csak a saját színészetéről nem beszélt szívesen, vagy általában sem?*

– Nemigen voltunk együtt. Amikor otthon volt, általában a vasárnapi ebédeken, megpróbált egy kicsit beszélgetni, de eszméletlen sokat dolgozott. Abban az időben még az volt a szokás, hogy reggel bementek a Rádióba, nyolctól fél tízig. Aztán tíztől próba volt a színházban, próba után megint rádió, majd este előadás vagy filmezés. Egybefolytak a napjai, amikor meg otthon volt, nagyon nagy csöndnek kellett lennie, mert akkor pihent. Sokszor a találkozás csak annyi volt, hogy végszavaztam neki, meg anyámnak is. Egyébként otthon is a színházról szólt leginkább az élet; hallottam, miről beszélgettek, hogy melyik rendező mit kér, mi jó, mi nem jó.

– *Nem akarták Önt polgári pályára irányítani?*

– De igen. Apám azt akarta, hogy ha már nem tud eltéríteni a színháztól, akkor legalább ne színésznő legyek, hanem dramaturg, vagy olyasvalaki, aki nincsen annyira közel a színpadhoz. Amióta élek, ezt mesélem, ne várjon újdonságot a múltidézésben! Szóval nem szerette volna, hogy színész legyek. Annyira tiltott, hogy először nem is jelentkeztem főiskolára. Elmentem Angliába bébisitternek, s közben nyelvtanfolyamra jártam, hazatérve pedig a Színházi Intézetbe mentem dolgozni, ahol régi cikkeket, kritikákat rendeztettem. Székely György volt akkor az igazgató, apám jó barátja. Egy poros szobába zárva, előadások, rendezők, színházak szerint kellett volna csoportosítanom az ott felhalmozott anyagot, de nagyon lassan haladtam, mert mindent elolvastam, ami a kezembe került.

– *Azt gondolta talán az édesapja, hogy túl sok az esze a színpadhoz?*

– Az eszem? Ja, értem a kérdést. Lehetséges. Nem voltam buta gyerek, bár az apám azt vallotta, egy színész minél többet olvas, minél többet gondolkodik a világról, annál jobb lesz. Laurence Olivier sem volt éppen buta. Gyártottak egy időben elméleteket a színészi kreativitás és hiteles interpretáció éles elmével való összeférhetetlenségéről, de szerintem ez iszonyú nagy hülyeség. Minél



Básti Juli Söptei Andreával I. L. Caragiale *Zűrzavaros éjszaka* című színművének próbái közben
fotó: Eöri Szabó Zsolt

okosabb az ember, annál jobb a saját szakmájában: teljesen mindegy, hogy az a szakma micsoda.

– Az Ön élelméjűsége bőséges humorforrás is. Előfordul, hogy munka közben valamit szellemesen fogalmaz meg, és a rendezője csak nagy-sokára fogja fel, mit mondott neki?

– Soha. Miért? Az én szellemességemet általában lehet érteni. Nagy mázlim van, egész életemben éles eszű, kiváló, jó humorérzéssel megáldott rendezőkkel dolgoztam. Kaposváron sem volt humortalan rendező, a Katonában sem, és a Nemzetiben is mindenki szenzációs humorú volt. A humortalan emberektől mentsen meg az Isten! – mondta Dajka Margit, meg Tolnay Klárka is –, és eddig szerencsém volt. Nedvek nélküli ember ne menjen színházba dolgozni!

– A pályája eszerint töretlen, nem is szakaszolható?

– Miért szakaszoljam? Az ember ide megy, oda megy, ezzel él, azzal él, amíg családot nem alapít. Egyébként mindenhol ugyanazok a buktatók, ugyanazokat a köröket kell lefutni, minden helyzet ugyanazt a problémát hordja magában, tehát mindig ugyanazt kell megoldani. Ellenben a közösség, ahova tartozok, az nagyon fontos. Ilyen szempontból nagyon szerencsésen alakult az életem. Lehettem Kaposváron, utána a Katonában is, mindkét helyen remek volt a társulat, de ilyenre alakult hosszú évek során a Nemzeti is. Az a három-négy hely, ahol megfordultam, ilyen volt, ezért is maradtam ott annyi ideig. Szeren-

csém volt. Azért nem tudok ehhez a kérdéséhez hozzászólni, mert kimaradtak az életemből a vargabetűk. Nem csapódtam alternatívokhoz, nem voltam szabadúszó soha, nem tudom, milyen az, ide-oda csapódni.

– *A pályája kezdetén Kaposvárra tehát nem csapódott, hanem szegődött. Mi hajtotta oda?*

– Az életnek az a fajta ábrázolása, ahogyan ők csinálták, nem az a régimódi patetikus megfogalmazás volt, ami akkoriban sok helyütt jellemző volt. Más volt az egész mentalitásuk, mint ahogyan például a Nemzetiben hozzáálltak a munkához: „Mi nem hibázhatunk, mert olyan nagy művészek vagyunk!” Igazában ez volt az, ami nekem nagyon nem tetszett, sokkal bizonytalanabbnak és képlékenyebbnek éreztem magam, s azt gondoltam, ezt őrizni kell. Különben is, az a stílus, ami az ő fogalmazásmódjukat jellemezte, nagyon tetszett nekem; úgy tartottam, ez nekem való, ebben szeretnék részt venni, ha már méltónak találtak arra, hogy odahívtak. Irtózatosan örültem, hiszen fiatal voltam, és ők álltak legközelebb az életfelfogásomhoz. Hittem benne, hogy ha a munkánk nyomán az emberek elgondolkodnak azon, mi a jó és mi a helytelen, mit szabad, mit nem, akkor tettünk valamit azért, hogy előbbre jusson az ország.

– *Amikor odakerült, már zárandokhely volt a kaposvári színház. Autókaravánok érkeztek Budapestről, és szinte különvonatok. Mutatkozott-e különbség a zárandokoknak tartott és a helyi nézőknek szánt előadások között?*

– Nem. Ott elsősorban azt tanították – amiről egyébként én is mindig így gondolkodtam már gyerekkoromtól kezdve –, hogy minden előadás egyforma. Ha csak négyen ülnének a nézőtéren, akkor is pontosan ugyanúgy kellene játszani, mint a premieren, és ha csak egyetlen is akad a négyből, akit megérint, akkor már nem dolgoztunk hiába. Amit korábban színpadi morálról gondoltam, az itt gyakorlat volt: adni, nyújtani valamit – minden körülmények között. Egyébként nagyon jó, értő közönséget találtam Kaposváron. Zsámbékiék nevelőmunkájának beérett a gyümölcse, mire én odaértem. A tájelőadások is érdekes képet mutattak. Akadt néhány település, ahol nem volt fogékony a közönség semmire, másutt viszont ellenkezőleg, bármire vevőnek mutatkoztak; fogták a humort, sírtak és nevettek, amikor



Básti Juli és Söptei Andrea
fotó: Eöri Szabó Zsolt

kellott: értettek minden rezdülést. Abban az időben 30–31 előadást játszottunk bérletben, és minden előadással mentünk tájolni is.

– Igazoló tanúja lehetek a visszaemlékezésének. Ebben az időszakban éppen a Színházművészeti Szövetségben dolgoztam, és Kazimir Károly főtitkár – finoman fogalmazva – nem támogatta, hogy a munkatársak kaposvári premierekre járjanak, ezért a nyájjal nem utazhattam együtt soha. Viszont él Kaposváron egy régi amatőr filmes barátom, hozzájuk mentem vendégségbe, s ő szerzett belépőt a hétköznapi előadásokra. Roppant tanulságos volt látni, hogy premierfegyelem van a színpadon, de ennél is figyelemre méltóbb, hogy, ha nem-értőnek mutatkozott is a közönség, mindig vele-érző volt, s ez az empátia a végére ráérzést eredményezett, majd őszinte, nem formális vastapsokat. Elfogadó hangulatban távoztak a nézők.

– A közönséget nem szabad lenézni. Ha az emberek érzik a nézőtérén, hogy figyelemmel, odaadással vannak irányukba, akkor egy idő után kinyílnak. Megérik, hogy értük történnek a dolgok.

– Mi vitte Kaposvárról a Katona József Színházba?

– A gyerekem. Kezdetben bébiszitterrel próbálkoztunk. Akkori férjemmel kötöttünk egy megállapodást – jellemző volt, hogy rögtön az elején illet kötöttünk –, hogy mi nem fogunk együtt dolgozni. Egyszer mégis dolgoztunk, és az katasztrófába is torkollott, mert folyvást civakodtunk szakmai dolgokon, s végig sértettük egymást. Tehát ő nem tartózkodott Kaposváron, amikor én ott voltam: én lenn a gyerekekkel, ő Pesten egyedül. Reggel bementem a színházba próbálni, délután még táncóra volt, aztán hazamentem aludni, este vissza megint a próbára vagy előadásra. Hiába volt lenn velem a gyerekem, egyszerűen nem tudtam vele lenni. Akkor felhoztam az anyámhoz Budapestre. Másfél évig folytattam ezt a kétlaki életet. Beültem éjszaka az autóba a kaposvári előadás után, adtam egy puszit Pesten a gyerekemnek álmában, majd reggel, mikor már felébredt, kapott egy másikat, én pedig hajtottam vissza a délelőtti próbára. Mikor beteg volt, többször is feljöttem hozzá hetente, dolgozni sem tudtam tisztességesen, mert nála járt a fejem. Kilométerek ezreit autóztam le, pokollá vált az életem. Be kellett látnom, ez az állapot nem tartható fenn. Emiatt váltottam színházat; de nem tudom, mit csináltam volna, ha nem hívnak, ha a gödöllői vendéjátékunkra nem jön el Zsámbéki és Cserhalmi, és a szünetben nem mondja a Zsámbéki, hogy gyere, beszélni akarok veled, majd azt, hogy menjek a Katonába.

– Tudtam, hogy a Katona prima hely, ugyanolyan, mint Kaposvár, csak éppen Pesten. A kaposváriak tartóztattak volna, sőt ijesztgettek is: Babarczy, meg a rendezőm, Ács János szinte pszichikai hadviselést folytatott ellenem, hogy még nem vagy kész, nem vagy felkészülve arra, hogy beállj a pestiek közé: érned kell, nem vagy még elég jó színész. Nem lesz elég feladatod, elkallódsz. Ha hittem volna is nekik, tudtam, hogy nincs más megoldás.

– Összeér most a beszélgetésünk három szála – jó, hogy Cserhalmi György személye felmerült –, a Ratkó-korszak, a filmgyártás visszaesése, a TV drámai osztályának (a tévéjáték-készítés bázisának) a felszámolása: a színész-ikonná válást, a ki-

ragyogás esélyét korlátozta a beszűkült a játéktér, és kialakult az éles versenyhelyzet. Érzett-e a pályatársai közül vetélytársnak valakit, vagy inkább a nemzedéki együvé tartozás volt a jellemző?

– Ez alkati kérdés. Mindenki megvan a hajlam a rivalizálásra, és mindenki kell legyen egészséges önzés ahhoz, hogy talpon maradjon – ez nem kérdés. Ugyanakkor én azokhoz tartozom, akik azt gondolják, hogy a csapatmunka mindennél előbbre való: egyedül nem tudunk annyit, mint amennyit együtt adhatunk. Nem vagyunk festők, szobrászok, írók – a színészet közös műfaj. Lehetek én fantasztikusan jó egy előadásban, ha a többi színész nem az, és ha a rendezői koncepció hibás, akkor megette az egészet a fene, abból a nézőnek szép estéje nem lesz. Muszáj együtt dolgozni. Az ember természetesen esendő, hiú lény, megpróbál kitűnni, de igyekeztem ezt mindig egészségesen kezelni. Amikor valaki nagyon előreszaladt, az nem tetszett, az rosszul esett, de én nem tévesztettem szem elől soha, hogy ez közös ügy: nem játszottam úgy, nem viselkedtem úgy sem az életben, sem a színpadon, hogy az csak rólam szóljon. Sőt, azt gondolom, egy jó színésznek éreznie kell, hogy a színpadon melyik az ő pillanata, és mikor érkezik el a partnere ideje, akkor neki vissza kell húzódnia ahhoz, hogy a másik is meg tudjon mutatkozni az ő szerepében. Nem terpeszkedem el a színpadon. Pontosan tudom, miként lehet magamra vonni a figyelmet, de nem teszem, mert tudom, hogy van egy közös cél – az előadás.

– A szöveggönyvön túl szeret-e hozzáolvasni, tájékozódni a darab beágyazottságáról, színházi előéletéről?

– Egyáltalán nem mindig, de ha megkívánja a feladat, akkor igen. Az én apámnak volt egy néhány ezres könyvtára, nekünk most a férjemmel, Puskás Tamással van egy ötezres, amit összegyűjtögettünk. Tele vagyunk könyvvel, nem nehéz megtalálni a hozzávalót. Az apám arra tanított, hogy minden könyvvel több vagy. A premontreiekhez járt, ott fontos volt az olvasás. Sajnálom, hogy a fiatalok, az én gyermekeim korosztálya már nem olvas annyira intenzíven, mint mi tettük. Elfogadom, hogy az interneten olvasnak, amire meg én vagyok képtelen.

Igen, ha szükséges, utána olvasok. Szeretem azonban, ha a rendező elmondja, milyen a darab világa, ő hogyan képzei. De például amikor a *Sztálin menyasszonyában* az elmebeteg lány eljátszásra készültem, inkább elmentem az elmebetegintézetbe, a karakternek megfelelő betegek megfigyelésére. Azért filosz nem vagyok, hogy mindenféle tudományos értekezésekkel sáncoljam körbe magam.

– A gyógyintézeti tájékozódása arra enged következtetnem, hogy általában is érdeklí a figurák lelki beágyazottsága.

– Ez engem nemcsak a színpadon érdekel, hanem a hétköznapiakban is. Valószínűleg azért is lettem színész, mert szinte semmi más nem érdekel, mint hogy az emberek miért viselkednek úgy, ahogy, milyen indokkal cselekszenek, és a tettük következményét hogyan viselik. Pszichológus szerettem volna lenni,

amikor apám eltiltott a színészettől, de éppen abban az évben nehezítették meg matematika-felvételivel a bejutást, ezért meghátráltam, pedig azt el tudtam volna képzelni, hogy pszichológus legyek. Az emberi viselkedés érdekel. A lelki anyagunk. Milyennek születünk, s ahhoz képest mivé leszünk, változtathatunk-e önmagunkon, illetve mivé gyúr minket az élet?

– Gondolkodott-e azon, hogy egy jó alakításban – a saját jó alakításában – mennyi az önkéntelen elem és mennyi a spekuláció?

– Ösztönös színész vagyok, általában megérzem, hogy milyen az az ember, akit játszom. Ám ahhoz, hogy pontosan azt a hatást keltsem, amilyen az elképzelt ember, mégiscsak át kell gondolnom, meg kell terveznem a dolgot, mert a színpad nagyon becsapós. Hiába játszom valamit, ha az a nézőtérrel másként érzékelhető. Ehhez kell a rendező, és ehhez kell a színészi tapasztalat arról, hogyan működik a színpad. Az ösztön létszükséglet: elképzelhetetlen számomra, hogy egy szerepet tisztán rációval meg lehessen oldani.

– A pszichológiai háttérrel öltik eszembe: nem játszott még Molnár Ferencet. Szeretne?

– Hogyne. Látja, ő nem agyalt, evidensen ismerte és formálta meg a szereplőit, annyira magától értetődően, kedvesen tudott igazi, izgalmas történeteket mesélni. Én is ilyen vagyok, azt szeretem a színházban, amikor történeteket mesélünk. Pedig fiatalon nagy forradalmárnak képzeltem magam, úgy éreztem, egészen más vagyok, egészen újszerűt akarok. Most már tudom, ez a fiatalság volt, szükséges állomás, e nélkül nem menne előbbre a világ. Shakespeare-t is azért imádom, mert elbűvölően mesél. Csodálatos világba vezet, lehet izgulni, figyelni, nem száraz konstrukció. Vagy Szomorú Dezső. Már csak a nyelve miatt is. Igazi dzsungel.

– Shakespeare-t említi. Túl azon, hogy van nála történet, és hozzárendelve a katarzist, közben hordoz majd' mindegyik műve valamilyen sejtelmet, valamilyen misztikus pszichikai töltetet is. Ophelia szerepét játszotta a Hamletben. Hogyan készült föl erre a szerepre?

– Ascher Tamás rendezte a darabot, akiben én vakon bíztam akkor – nagy bánatomra régóta nem dolgozunk együtt. Úgy játszottam, ahogyan ő kérte. Egyáltalán nem gondoltuk, hogy Ophelia örültsége színlelt volna. Színészként egyébként mi valamiképpen naponta „bekattanunk”. A színpadi öröm, a gyűlölet, a hazugság, a gonoszság, a gyengeség, a féltékenység lobbanásait az ember önmagából bányássza elő. Ha önmagunkban nem találjuk meg, vagy túl friss az élmény, és nem merünk még hozzányúlni, akkor keresünk egy másik példát, egy másik emberét, akit jól ismerünk. Ez is járható út, hiszen kívülről nézve akár még jobban is láthatjuk, milyen az az állapot, amit keresünk. De én soha nem hagyom ki önmagam, mindig találom magamtól valami kapcsolódási pontot, valami olyan történetet, ami illeszthető. Megvan minden mindannyiunkban – azt gondolom. A színész állandóan használja a lelke bugyrait, belőlük dolgozik, így azok folyamatosan nyitva vannak: könnyebb beléjük nyúlni, és színre hozni a tartalmukat.

– Egy számomra nagyon szimpatikus mondatot olvastam Öntől. A Sirály egyik próbája után megdicsérte Tompos Kátyát a nagyjelenetéért, akinek azonban bánatra váltott az öröme, amikor másnap a dicséret elmaradt. Ezt követően Ön odafordult hozzá minden próbájukon. Olyankor, ha a partnere számára talál valami használható fogódzót, átadja neki?

– Az évek során rájöttem, hogy ez nagyon veszélyes. Az én agyam másként jár, esetleg megzavarhatom a kollégát. Általában a közösség szokásától függ, hogy a társulat tagjai elfogadnak-e egymástól tanácsokat. A Katonában szinte az ottlétem utolsó pillanatáig megdumáltunk mindent: akinek bármi az eszébe jutott, rögtön elmondta a másiknak – például a *Három nővér* alatt is –, de ezek ritka, kivételes, kegyelmi szakaszok az életünkben. Azóta többször tapasztaltam, hogy nem nagyon szeretik a kollégák, ha beleszóllok. A rendező pedig végképp nem szereti, amikor egymást instruálják a színészek. Hallgatag lettem. Ha megszólítanak, megszólalok, ha nem, az se baj.

A rendezők, akikkel mostanában dolgozom, ellentmondást nem tűrően instruálják a színészeket, hogy az előadás úgy szólaljon meg, ahogy ők ki-gondolták. Ha abba bárki beleszól, ha a színész vitatkozna, esetleg másként gondolja, azt nem tűrik. Ami tehát régen Kaposváron mindennapos volt, hogy éjjel a büfében dumáltunk, aztán felmentünk a színpadra, éjjel kettőkor akár, és kipróbáltunk egy jelenetet, csak úgy magunkban, az mára eltűnt. Én nem mondom, hogy rossz ez vagy jó, de tény, hogy ez a fajta közös gondolkodás eltűnt. Sok minden nincs már, ami volt.

*(Básti Juli portréja a Nemzeti Színház hivatalos honlapjáról való,
Balogh Tibor portréfotóját Szebeni Szuszsanna készítette.)*

Without Roundabouts

Tibor Balogh Talks to Juli Básti

Juli Básti has been present as a leading actress on Hungarian stages: she has mostly played starring roles at the Kaposvári Csiky Gergely Színház (Gergely Csiky Theatre, Kaposvár), Budapesti Katona József Színház (József Katona Theatre, Budapest) and Nemzeti Színház (National Theatre). The fact that she is going to appear in Caragiale's *Zúrzavaros éjszaka* (*A Stormy Night*) at the National Theatre this season provides the immediate topicality of this interview. The actress opens up to Tibor Balogh's microphone about several topics: her professional dedication, the lifelong example of the excellent actor-father, Lajos Básti, the difficulty in balancing the roles of mother and actress, the primacy of the instinctive formation of roles together with the importance of intellectual preparedness and about her concept of theatre as communal art based, ideally, on the joint thinking of artists.

hang – szín – kép



Tamási Áron: *Vitéz lélek* (2013)
foró: Eöri Szabó Zsolt

A zenélő terek mestere, Olekszandr Bilozub

Már javában zajlottak a *Vitéz lélek* próbái, amikor minden előzetes hírverés nélkül megjelent két különös objektum a MÜPA és a Nemzeti Színház közötti tágas térben. *Hellowood* – tájékoztat minket a tábla az egyik installáció mellett: felfüggesztett gyalult fenyőlécek között kell átbújnunk, mintha egy zenélő doboz belsejében járnánk. A kanyargós ösvényen átkelve óhatatlanul nekiütközünk a mozgó léceknek, s fülünkben megszólal a belső erdő, melynek hangjait talán Szabados György hallhatta utoljára ilyen tisztán, amikor a preparált zongora húrjaiba csapott. Színpadi tereire visszaemlékezve azt feltételezem, hogy ilyesfajta belső hallással rendelkezhet Olekszandr Bilozub is, aki már hosszú évek óta Vidnyánszky Attila állandó munkatársa.

Attilától ezt olvashatjuk *A költői színház* című albumban: „Régóta használom a foszlánydramaturgia kifejezést, amivel arra utalok, hogy nem zárt drámai konstrukciókat alkalmazok, vagy ha ilyennel dolgozom, akkor szétcincálom a szöveget. Nem érdekelnek az ok-okozati viszonyok, mert az ember sem így működik, sokkal inkább az egész érdekel, amilyen a világ is, amiben minden »egyszerre« van.”

Olekszandr Bilozub úgyszintén rendező, de ezen felül színész is, és saját bevalása szerint igazi műfaja az opera. Látványtervezőként talán ezért is olyan szoros a kapcsolata Vidnyánszky Attilával, aki ha büszkélkedni akar egy-egy produkciójával, azt szokta mondani: „nálam még a tér is zenél”.

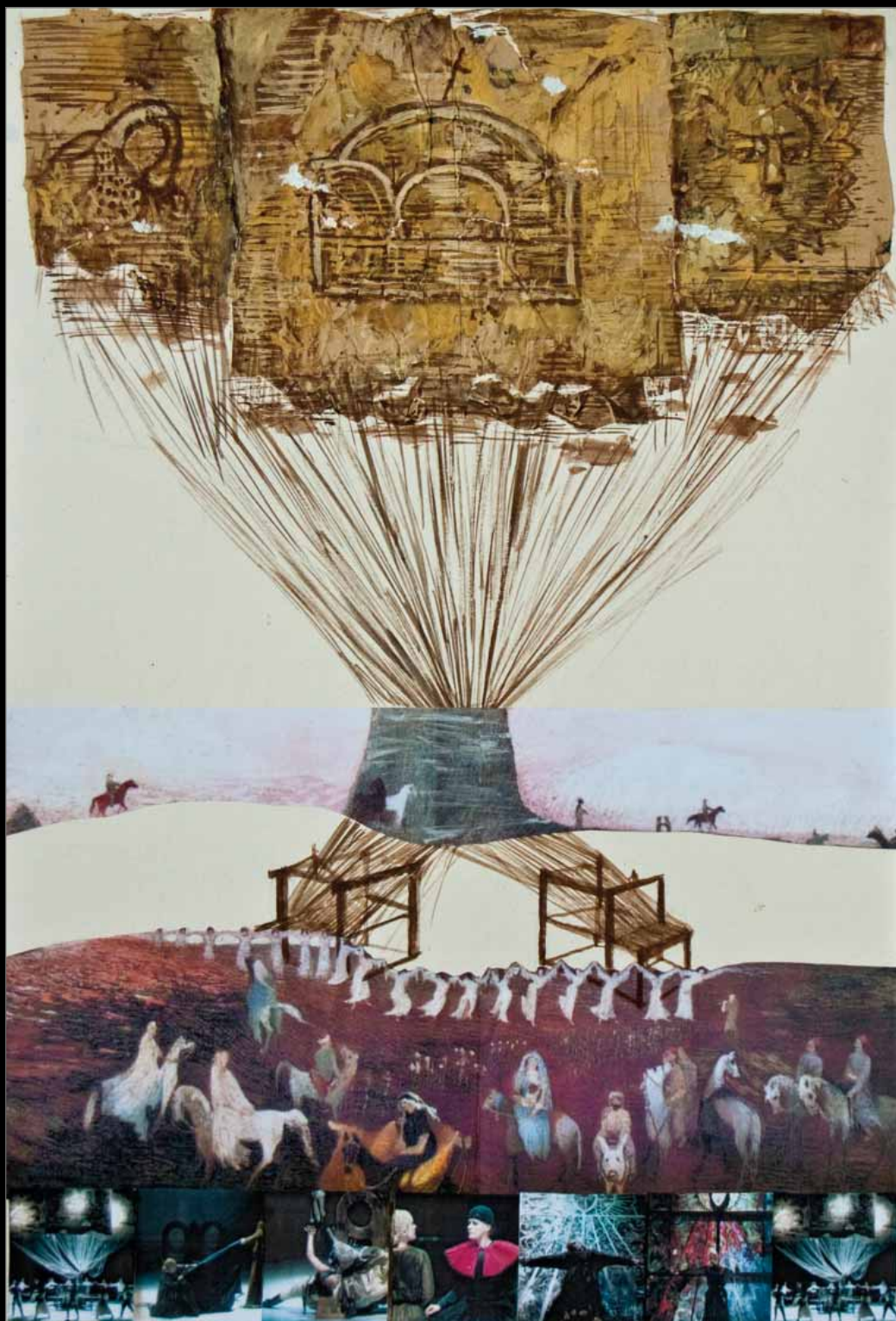
A Nemzeti Színházban 2002-ben bemutatott *Bánk bán*, melynek a dramaturgia lehetőtettem, döbrentett rá arra először, hogy miben áll Bilozub tervezői zsenialitása: a végtelenné tágitott és végsőkéig lecsupaszított „üres” színpadi tér közepére, a fekete padlóra egy világító fehér négyzetet festett fel, egyszerre választván el és kötvén össze az egymást követő jelenetek szereplőit, akik így akkor is benne maradtak a dráma terében, amikor konvencionális értelemben nem cselekedtek. Ez a fajta pszicho-tér, a szereplők mentális jelenlétének intenzitása rántotta be a történetbe a nézőket is. Ennek már több mint egy évtizede. És Bilozub minden azóta tőle látott produkcióban hasonló meglepetésekkel szolgál: téralkotó fantáziája kimeríthetetlennek tűnik.

A *Vitéz lélek*ben most mindenekelőtt az az apróságnak tűnő vizuális effekt vonta magára a figyelmet, ahogyan a – a *Bánk bán* színpadképéhez hasonlóan kiemelt – négyzet alakú centrális tér jobb hátsó sarka felhajlik, az ég felé kunkorodik. E megoldás láttán a néző egyszerre asszociálhat egy lebombázott, falak nélküli házra, melynek már csak a padlózata maradt meg, és arra, hogy kozmikus otthonunk valójában a ház körüli erdő, mely fizikailag kívül van ugyan, de melynek fáit igazából a mi belső energiánk, indulataink mozgatják, szöfaltatják meg.

Szász Zsolt



E. Rostand: *Sasfűök*, Csokonai Színház (2007), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Katona József: *Bánk bán*, díszletterv a Nemzeti Színház előadásához (2002)



Szóts Géza: *Liberté '56*, Csokonai Színház (2006), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Erkel Ferenc: *Bánk bán*, Csokonai Színház (2008), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Marin Držić: *Ribillió Rómában* (*Dundo Maroje*), Dubrovnik (2008), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: archív



G. Verdi: *A végzet hatalma*, Csokonai Színház (2007), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



W. Shakespeare: *Ahogy tetszik*, Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház (2009),
r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Ilovsky Béla



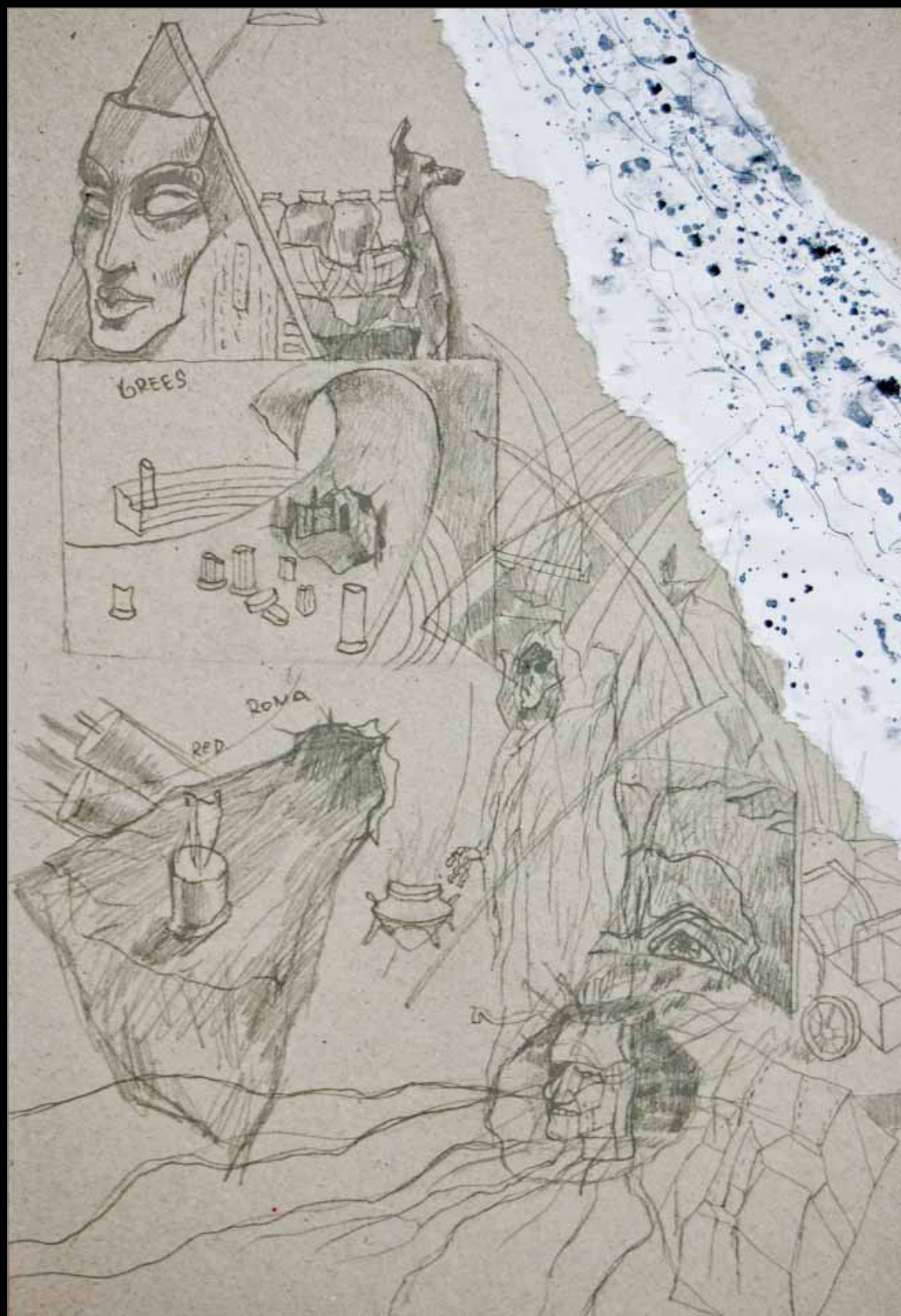
G. Puccini: *Turandot*, Csokonai Színház (2009),
r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Díszletterv Madách Imre *Az ember tragédiájához*,
Szegedi Szabadtéri Játékok (2011)



O. Zsukovszkij – Szénási M. – Lénárd Ö.: *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház (2010),
r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé Andrásfjodor Volkov Színház, Jaroszlavl



Díszletterv Madách Imre *Az ember tragédiájához*, Szegedi Szabadtéri Játékok (2011)



M. P. Muszorgszkij: *Borisz Godunov*, Csokonai Színház (2010), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Szarka Tamás: *Mária*, Csokonai Színház (2011), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Kodály Zoltán: *Háry János*, Csokonai Színház (2011), r.: Vidnyánszky Attila, fotó: Máthé András



Olekszandr Bilozub színész, rendező, díszlet- és jelmeztervező, képzőművész 1961. augusztus 8-án született Kijevben. Tanulmányait 1976-tól 1979-ig a Kijevi Iparművészeti Főiskola képzőművész-tervező szakán, 1985-től 1990-ig Kijevi Kulturális és Művészeti Egyetem rendező szakán, a Csajkovszkij műhelyben folytatta, majd 1996 és 2000 között Andrej Zsoldak társulatának színésze, díszlet- és jelmeztervezője volt. 2002-től a kijevi Ivan Franko Nemzeti Színház színésze és rendezője. Ugyancsak 2002-től Vidnyánszky Attila állandó munkatársa. Legutóbbi közös produkciójuk a Nemzeti Színházban *Vitéz lélek* című színműve, amelynek a díszleteit tervezte (bemutatója 2013. szeptember 21-én volt). Következő közös munkájukat, Claudel–Honegger *Johanna a máglyán* című oratóriumát a Nemzeti Színház ugyanez év novemberében mutatja be.



O. Bilozub a *Vitéz lélek* díszletében (2013)
fotó: Eöri Szabó Zsolt

Oleksandr Bilozub actor, director, scenic and costume designer and artist, was born in Kiev on 8th August 1961. He studied artistic design at Kiev Technical School of Art and Industry (today M. Bojchuk Institute of Applied and Decorative Art and Design) from 1976 to 1979 as well as directing at Kiev University of Culture and Art, Tchaikovsky workshop, from 1985 to 1990. He was actor, scenic and costume designer for Andriy Zholdak's company between 1996 and 2000. Since 2002 he has been an actor and director at Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Kiev. He has been collaborating with Attila Vidnyánszky from 2002, too. Their last joint production is *Vitéz lélek* (*A Knightly Soul*) at the Nemzeti Színház (National Theatre), with the opening night on 21st September, 2013, where Bilozub was responsible for designing the stage. Their next co-production, the oratorio by Paul Claudel and Arthur Honegger, *Johanna a máglyán* (*Joan of Arc at the Stake*), will be put on stage in November this year.



Borisz Godunov-díszletterv (2010)

EUGENIO BARBA



Hamu és gyémánt országa

Eugenio Barba könyve, a *Hamu és gyémánt országa*¹ nem sokkal Jerzy Grotowski halála után, 1999-ben jelent meg. Huszonhat eddig publikálatlan levelet tartalmaz, melyet a század korszakos jelentőségű színházi alkotója a hatvanas években, az úgynevezett „színházi előadások korszakában” írt tanítványának, Eugenio Barbának, aki Kantor, Brook és Grotowski társaságában már maga is ott van a 20. század második felének színházi panteonjában.

A levelek kontextusaként az olvasó szociográfiai értékű, páratlan megjelenítő erővel bíró önéletrajzi élménynaplót olvashat a kor Lengyelországról egy Skandináviából olasz ösztöndíjjal odakerült nyugtalan, nyüzsgő, dél-olasz temperamentumú diáktól, akit azonban egy érett, szakmai identitását meglelt elbeszélő elevenít meg a kilencvenes évek végén. A napló és az emlékirat szinte varratmentesen kapcsolódik egybe, és teszi lehetetlenné izgalmas olvasmánnyá ezt a százegynéhány oldalt.

Grotowski és Barba kapcsolata, bár csak három év köztük a korkülönbség, a Mester és a Tanítvány kapcsolata, a tanítványé, aki alázatos, hűséges kutyaként követi mestere minden lépését, aki egész Európát bejárja, hogy hírt vigyen a színház új prófétájáról, de aki kellemetlen kérdéseket is fel tud neki tenni. Aki lázad, elhagyja mesterét, majd visszatál hozzá, aki egyszerre hűséges és hűtlen, egyben azonban rendíthetetlen: a feltétlen szeretetben, mely mesteréhez fűzi. Kettejük kapcsolata ma már a színháztörténet része.

Ebben a könyvnek több mint a felét kitevő „bevezetőben”, mely a *Tanulmányaim Lengyelországban* címet viseli, páratlanul finom arányérzékkel keverednek a lelki történetek a szociológiai és történelmi dokumentumokkal; a személyes szakmai élmények a portrékkal, melyek ismert és ismeretlen alakokról, a szocialista Lengyelország bohémjeiről és besúgóiról készültek – mindenkiről és mindenről, amibe fiatal hősünk akarva-akaratlanul belebotlott.

Regős János

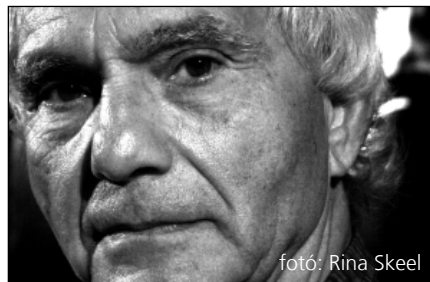
¹ E. Barba magyarul még nem publikált könyvéből a Szín folyóirat 2010-ben már közzétett néhány fejezetet, ugyancsak Regős János fordításában. Folyóiratunk részletekben a teljes szöveget közölni fogja.

Eugenio Barba előszava

*Lengyelországnak, ahol megtanultam, hogy a színház
küzdelem és vágyakozás a szabadságra*

„Az ág hegyén
a legmagasabb ágnak is a legtetején
ott piroslik az alma –
szüret idején megfélemedtek róla
a gazdák.
De nem ottfeledték.
Hiába próbálták elérni.”

Sappho



1994 áprilisában könyvtáram egy félreeső polcán találtam rá Jerzy Grotowski huszonhat levelére, melyeket 1963 júliusa és 1969 augusztusa között írt nekem. Valószínűleg nem az összes abban az időben írott levelét találtam meg; de nem lehet véletlen egybeesés, hogy az elsőt akkor küldte, amikor én Indiában voltam, az utolsó pedig szintén Indiából jött, amikor ő járt ott első alkalommal.

India közös pont volt a számunkra. Együtt ugyan sohasem léptünk a földjére, mégis első találkozásunk óta erős szellemi kapcsolatot és közös nyelvet alakított ki bennünk ennek az országnak a kultúrája, ellentmondásai és távoli elzártsága.

A levelek többsége 1964 és 1966 között íródott. Ezek még Grotowski számára a hírnév berobbanása előtti évek, számomra pedig az Odin Színház oslói, majd holstebrói megalakításának évei.

1970 után levelezésünk megritkult. Grotowski híres lett külföldön, és ez könnyebbé tette számára Lengyelország elhagyását. A Teatr-Laboratorium 13 Rzdów (13 sor Színháza) Opoléból Wrocławba költözése után a rezsim is enyhült. Már kevesebb bonyodalommal járt Lengyelországon kívül, Holstebróban vagy máshol Európában találkozunk. Elfoglaltságunk, munkánk gyakorta egyszerűbbé tette a telefonon való érintkezést a levélírásnál. Mondhatjuk úgy is, hogy levelezésünk megcsappanása inkább a kapcsolattartás könnyebbé válásának, semmint lanyhulásának a jele volt. Ezzel egy időben útjaink is szétváltak.

Minden energiámat a csoportomban lévő színészek tréningjére, egy előadás létrehozására, a bemutatásához szükséges kapcsolatok és a helyszín megtalálására összpontosítottam, valamint arra, hogy igazoljam, miért „laboratórium” az Odin Színház. Mindez annak az egészen fiatal színészekből álló csoportnak a materiális és szakmai túlélését szolgálta, melyet különböző nemzetekhez és nyelvekhez tartozó amatőrök és autodidakták alkottak. Ezek a foglalatosságok távol estek attól, ami Grotowskit foglalkoztatta. Abban a bizonyos pillanatban őt egészen másfajta feszültségek tartották izgalomban. 1970 végén hozta nyilvánosságra döntését, hogy nem készít több színházi előadást.

Grotowskihoz írott leveleimet a wrocław-i Teatr-Laboratórium irattárában őrizték. Amikor Ludwig Flaszen és a színészek 1984-ben – mialatt Grotowski hontalanként külföldön élt – bejelentették, hogy bezárják a színházat, ezek a levelek elvesztek. Így itt csak csonka formában tudom levelezésünket publikálni.

Grotowskival sokat és hosszan beszélgettünk ezekről a levelekről, a világról, amelyet megidéznék, a színlelés egész rendszeréről, meg a titkos rejtjelezésről, ami egyfelől kísérlet volt arra, hogy kimeneküljünk a rendőrség látóköréből, miközben másfelől valami regényes és naiv patinával vonta be lelkesedésünket, felfedezésünket, egymás iránti szolidaritásunkat, mely félúton volt egyfajta lancelotizmus (vagy parsifalizmus) és rocambole-izmus között. Sokszor még nekünk magunknak is gondot okozott a végső kód megfejtése. Ma már talán megmosolyogjuk ezt az egészet, de nem feledhetjük, hogy mindez igazi kaland volt, és egy olyan szerencsejáték, melynek a Teatr 13 Rzdow bezárása volt a tétje.

Feltettem magamnak a kérdést, hogy vajon ez a kaland felfogható-e a mai olvasó számára. Számos kétség támadt bennem e levelek publikálásával kapcsolatban. Jelenthetnek-e mást, többet a pusztá érdekességnél, mint amit bármely olyan dokumentum kívált, mely egy Grotowskihoz hasonló személyiséggel foglalkozik?

A relikviáknak sohasem tulajdonítottam különösebb jelentőséget. A múzeumok elkápráztatnak, de nem bírom elviselni, ha olyan embereket látok oda bezárva, akiket szerettem és még mindig szeretek; vagy ami még rosszabb, ha a saját életem darabkáit látom ott kiállítva.

De mindig is szerettem a történelmet, annak ellentmondásait, a drámát, ami mindig bekövetkezik, amikor a rendezett, könyvízü felszín konfliktusba kerül mindazzal, amit akaratlanul is elrejt.

Ily módon tornyosult fölém akadályként a kétség, megváltoztatva a feladatot. A huszonhat levelet egy olyan leírásnak kell megelőznie, mely a megfelelő kontextusba helyezi őket: Lengyelország abban az időszakban, úgy, ahogyan én láttam akkor. El kell mondanom, hogy egy kis vidéki színház miként vált számomra szellemi kontinenssé, képzeletem honává, ahová ki tudtam vándorolni. Egy álomvá, melyhez hűséges tudtam maradni.

Meg kellett próbálnom megértetni, hogy két harmincon aluli, csaknem azonos korú fiatalember vajon miért Kipling hőseinek mintájára, az öreg Lama és a fiatal Kim viszonyához hasonlítva írja le egymással való kapcsolatát.

A könyv első része, a *Hamu és gyémánt országa* egy töredékét meséli el a színház és egy szerelem felszín alatti történetének. Azzal a szándékkal írtam, hogy tanúságot tegyek a színháznak azokról a sorsdöntő éveiről a huszadik század második felében, amikor Jerzy Grotowski, Ludwig Flaszen, Jerzy Gurawski és a körülöttük lévő kis csoport színész volt az inkubátora, megalapozója és kirobbantója a színházi lázadásnak. A környezet a szocialista Lengyelország történelmének egy olyan szakaszában, melyet egy rendőrállam kietlensége jellemez, meg a szellemi és művé-

szeti élet valami sűrű szenvedélyessége is, amely egyszerre volt felszabadító kiáltás és a szabadság formájának fáradhatatlan keresése.

E nem is oly távoli évek minden szépsége, úgy tűnik, mára nyomtalanul elilant. És mint mindig, amikor a nyomok elhalványodnak, nagy a kockázata annak, hogy a történelem egysíkúvá válik, illetve másként fogalmazva: eltorzul mindazon tények igazságához képest, melyeket egymással kapcsolatba hoz.

Lehetséges például Grotowski színházát a 20. század első felének kutatásaihoz és reformjaihoz, az úgynevezett szláv vonalhoz kapcsolni: Sztanyiszlavkij – Vah-tangov – Mejerhold – Eisenstein – Grotowski. Vagy inkább, kevésbé szokványos módon, egy olyan vonulathoz, mely a rendező és a színész munkáját az irodalmi szövegen *belül* és annak *ellenében* határozza meg: Mejerhold – Brecht – Grotowski. Vagy ismét másként, egy olyan vonulathoz, mely túllép azon a horizonton, hogy az előadás a színházi munka végcéljának tekintendő: Sztanyiszlavszkij – Szulcerszicki – Copeau – Osterwa – Grotowski. Ezek mind helytálló kapcsolások. De jobbára csak azok számára járnak haszonnal, akik azt a feladatot tűzték ki célul maguk elé, hogy a múlt eseményeiben értelmet és irányt fedezzenek fel.

De mindezen magyarázatok hasznavehetetlenek azok számára, akik ma abban a helyzetben találják magukat, hogy az ellenséges környezet, az érdektelenség és a magány ellen kell harcolniuk, azzal az igénnyel, hogy otthont – színházat – építsenek maguknak, olyat, amelyet szeretnének. Őket nemcsak a huszadik századi színháztörténet fő sodra, a győzelmes harcokról szóló tudósítások érdeklik, melyek az idő távlatából mindinkább esztétikai forradalmaknak és alapfelismeréseknek tűnnek. Elődeik kalandjaiban a példát és az inspirációt keresik, hogy segítségükkel képesek legyenek úrrá lenni a napról-napra felbukkanó számtalan akadályon, és hogy megoldást találjanak a saját választásaikból fakadó súlyos problémákra. Hadicslek, technikák, elvek és ideák után kutatnak, melyek segíthetnek legyőzni a maguk alkalmatlanságának nyomasztó érzését. Azok számára, akiknek még nincs nevük, akik megpróbálnak felkutatni vagy megnyerni maguknak valakit, mindennél fontosabb segítség, hogy megismerkedhessenek azokkal a prózai, materiális körülményekkel, melyek a többi névtelen történetét jellemezték.

Portbou egy spanyol falu a francia határ közelében, ahol Walter Benjamin a náciak elől menekülve öngyilkos lett. 1995 tavaszán jártam ott, hogy meglátogassam a sírját. A temetőben kerestem, de nem találtam. Ekkor hirtelen ráébredtem, hogy nem is lehet ott: hiszen ő nemcsak hogy öngyilkosságot követett el, de ráadásul zsidó is volt.

A temető ott található, ahol a magas, sziklás tengerpart messze kinyúlik a tenger és az ég felé. Innen nem messze, a sziklás talajból kiemelkedve egy alagút bejárata látszott: belül olyan volt, mint valami acél bélcsatorna, mely a hadihajók páncélzatához hasonló fémlemezkből készült, és már jócskán porózussá tett a sós szelek okozta pusztító rozsda. Egy lépcsősor – ugyancsak acélból – vezetett végig az alagútban, egészen le a tengerig. S ahogy lefelé kezdtem haladni rajta, látomásom támadt. A távolban a tenger vizének kékeszöldjét láttam, és ezzel egy időben megláttam magamat is, ahogy közelítek hozzá. Az alagút hirtelen véget ért, egy

üveglap zárta le, melyen keresztül kilátás nyílt a tengerre, és amely ugyanakkor visszatükrözte azt is, aki leereszkedve ezeken a lépcsőkön belenézett. Szabad utat engedve érzelmeimnek csodáltam meg ezt az emlékművet, melyet Dani Karavan szentelt a marxista kabbalistának, s ez egészen addig tartott, míg a saját tükörképem ezen a félig átlátszó üvegen meg nem állított. Az üveglapra kicsiny betűkkel egy Walter Benjamin-idézet volt rávésve: *Sokkal terhesebb a névtelenek emléke előtt tisztelni, mint azoké előtt, akik híresek. A történelem építménye a névtelenek emlékének szenteltetik.*

A színháztörténet sorsdöntő mozzanatáról úgy szeretnék beszámolni, mintha névtelen fiatal emberek története volna. Annak szeretném láttatni, ami abban az időben valójában volt: egy földalatti történet, vakondok története. Fanatikusok voltunk, akiket egy káprázat ragadott magával? A nyilvános elismerés és az ünneplés váltotta ki, hogy ez a káprázat gyémánttá alakult át? A színház földalatti történetét nem lehet felszínre csalni holmi önfényezéssel és ésszerű *a pos-steriori* magyarázatokkal. Ez a történet véletlennek látszó, egymástól független események és váratlan találkozások folyamata. Mindennél előbbre való, hogy itt – az eredmények nagyszerűsége és a választások hatékonysága mögött – más erők és dimenziók is fölsejlenek: a lázadásra való hajlam, a korszellem előtti behódolásra való képtelenség, a vágy, hogy meghaladjuk jelen társadalmunkat és önmagunkat. Az erő, hogy szerelembe essünk, és magának a szerelemnek az ereje.

Nevezhetnénk-e másnak, mint 'szerelem'-nek azt a szenvedélyt, mely bizonyos színházművészeket egymáshoz láncolt, életképes lehetőségekké változtatva az ideákat, melyekről a szenvedélyes emberek akkoriban azt tartották, hogy néhány magányos mániákus rögeszméi csupán? Nem „love story” volt-e Szulerzsickij és Sztanyiszlavszkij között? És Vahtangov? Nem egy boldogtalan és viharos szerelem igaz története táplálta-e Sztanyiszlavszkij és Mejerhold kapcsolatát? Vagy az Eisenstein és Mejerhold közötti kapcsolatot?

Manapság a szenvedélyes szerelmet mindig egydimenziósan, pusztán mint erotikát szemlélik. Éppen ezért gyakorlatilag lehetetlen megérteni a 'Mester' fogalmát a maga teljes mélységében. Nehéz a nyilvánvaló dolgokon túl az olyan fogalmak mélyére hatolni, mint az egymásra hatás, a metódus, a leszármazás, a hűség vagy hűtlenség. Mintha a Mester nem az a valaki volna, aki csak azért mutatkozik meg, hogy azonmód el is tűnjék. Mintha csupán a tanítás és a csábítás volna a dolga, nem pedig az, hogy fáradságot nem kímélve elindítson bennünket a magunk alkotói magányának a felfedezésére – anélkül, hogy megsiratna.

Köszönetnyilvánítás

Nando Taviani – barátom és közeli munkatársam huszonöt éven át – volt az, aki rábeszélte a Grotowski- levelek publikálására, és arra, hogy a levelek elé írjam meg azoknak a sorsdöntő éveknek a történetét, melyeket mesteremmel Opolóban töltöttem. Olasz kiadóm, Carla Carloni az Il Mulinótól sokat segített abban, hogy

megszülessen ez a számomra akkor még túl korainak tűnő mű. A könyv hangvéte-
teléről, nyelvezetéről sok barátommal beszélgettem, akik voltak olyan türelmesek,
hogy elolvassák, és olyan jó szándékúak, hogy nyíltan bírálják is a kéziratot: Julia
Varley, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Clelia Falletti, Rina Skeel, Ugo Volli,
Stefano Geraci, Paolo Taviani, Roberto Tinti, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir
Wethal és Zbigniew Osiński. Mirella Schino bátorításával és hozzáértő segítségé-
vel, és sok-sok kétkedés után a könyv végül is elkészült.

Carpignano, 1996 július – Holstebro, 1998 január

Utóirat

Amikor a *Hamu és gyémánt országát* írtam, Jerzy Grotowski már súlyos beteg volt,
de aktív maradt, és tartottuk a kapcsolatot. Utolsó találkozásunkra Olaszország-
ban került sor 1997 novemberében, amikor a Bolonyai Egyetemtől megkapta a
tiszteletbeli doktor címet. Ismét szóba került ez a könyv, melynek az olasz kéz-
iratát akkor már elolvasta. Néhány részletet megbeszéltünk, és az ő leveleinek
a lefordítása is szóba került. A *Hamu és gyémánt országa* először Olaszországban
jelent meg 1998 júniusában. Jerzy Grotowski az olaszországi Pontaderában
halt meg 1999. január 14-én. Utolsó kívánsága az volt, hogy hamvait az indiai
Arunachalába vigyék, ahol Ramana Maharishi *ashramja* található.

Úgy döntöttem, hogy a könyv jövődöbeli kiadásában semmiféle változtatást
nem teszek, jelenjen csak úgy meg bennük Grotowski alakja, mintha még mindig
élne.

Eugenio Barba
Holstebro, 1999. január 25.



Eugenio Barba és J. Grotowski (1971)

Egy film, mely életet változtat meg

Andrzej Wajda győzött meg arról, hogy nekem Lengyelországba kell mennem. Vagy meglehet, hogy Wajda azzal a kifejezett céllal csinált egy filmet, hogy engem rávegyen, menjek Lengyelországba színházat tanulni. Ez a film a *Hamu és gyémánt* volt, melyet Oslóban láttam 1959 őszén. Ez a film szabályosan gyomorszájon vágott, újra és újra elmentem megnézni, háromszor, ötször, meglehet, tízszer is. A filmvászonról rám zúduló képek egy polgárháborúról szóltak, egy kétségbeesett szenvedélyről, a becsületről és az élet semmibe vételéről, az örület iránti toleranciáról és a történelem kegyetlensége által meggyötört emberi lények gyengeségéről. A főszereplőnek, Zbigniew Cybulskinak volt egy férfiasság, mégis sebezhetőségről árulkodó arckifejezése, mellyel évekkel később Grotowski színészének, Ryszard Cieslaknak az arcán találok ismét. A történet Lengyelországban zajlott, mely akkoriban olyan távoli ország volt számomra, mintha mondjuk Namíbia vagy Moldávia volna. Annyit tudtam róla, hogy királyság, és hogy az uralkodót Űbűnek hívják. Ma Lengyelország azokban az emberekben testesül meg számomra, akik úgy szerettek és úgy haltak meg, mintha csak énem szerves részei lettek volna.

Rohantam a könyvtárba, hogy olvassak valamit erről a felfedezésre váró országról, és véletlenül Sartre magazinjának, a *Les Temps Modernes*-nek az a száma került a kezembe, melyet a 'Lengyel Október'-nek szenteltek, ennek a vér nélküli forradalomnak, mely a liberális Gomulkát segítette hatalomra. Az ismeretlen költők, írók, filozófusok és drámaírók szövegeiből az ezeregy éjszaka országa tárult elém. Oda kellett mennem.

A lengyel irodalom tanulmányozására szóló ösztöndíjjal felszerelve 1961 januárjában érkeztem meg Varsóba, egyenesen Izraelből, ahol hat hónapig csavarogtam. Kiléptem a vonatból, a fejem teli álmokkal és erős elhatározással, hogy márpedig én színházi rendező leszek. Huszonnégy éves voltam, és egy szót sem beszéltem lengyelül.

Beiratkoztam az egyetemre, aztán elmentem a színművészetire, hogy a felvételi vizsgákról érdeklődjek: kellett egy részletes produkciós terv, scenográfiával, kosztümtervekkel, melyet a beleegyezésükkel franciául készíthettem el. Szophoklész *Oidipusz királyát* választottam.

Nekiláttam a produkciós terv elkészítésének, miközben lengyelül is tanultam. Jártam az egyetemi előadásokra, és bár keveset értettem belőlük, mégis alkalmat adtak arra, hogy megismerkedjem más fiatalokkal, akikkel aztán esténként együtt jártuk a diáklklubokat. Az egyik professzorom a külföldön akkor még ismeretlen ragyogó kritikus, Jan Kott volt.

Március elején felvételiztem Bohdan Korzeniewskinél, a színházrendezői szak tanszékvezetőjénél. Politikai meggyőződéselem Szophoklész szövegét 'optimista tragédiává' változtatta. Egy egész színpadot betöltő piramist képzeltem el Oidipusszal, Iokasztéval, gyermekeikkel és Kreónnal a csúcsán. A népet, valamint Teiresziást, a látnokot az alsóbb lépcsőfokokra számúztam. Az utolsó jelenetben, amikor Oidipusz vérző arccal elhagyja Thébát, Kreón pedig szörnyű sorsa fölött



Andrzej Wajda: *Hamu és gyémánt*, Zbigniew Cybulski

bánkódik, a nép felmászott volna a piramisra, hogy elsodorja Kreónt: vége az individualizmus korának, ahol a hősök rejtvények megfejtésével foglalkoznak, és pusztulásba döntik népüket.

Értelmezésem igencsak naivnak tűnhetett Lengyelországban, és tipikusnak egy olyan harcos baloldaltól, aki egy „szabad” nyugati országból jött. Alig öt év telt el azóta, hogy a lengyeleknek egy hosszú ideig tartó, kemény sztálinista rezsim után, az oroszokkal való kockázatos szembeszegülés révén sikerült visszahozniuk a hatalomba a liberális Gomulkát, valamelyest megszabadulva a Szovjetunió által rájuk kényszerített dogmatizmustól. Korzeniewski türelmesen hallgatta a magyarázataimat, kérdéseket tett fel a szereplőkről, a motivációikról, a kosztümökről és a maszkokról, melyeket a babiloni bazalt-reliefek ihlettek. Végül megkérdezte, biztos vagyok-e abban, hogy úgy fejeződjön be az előadás, ahogy terveztem. Meglepődve feleltem, hogy hát éppen ez a kulcs az *Oidipus* aktualitásához. Akkor megkérdezte, hogy miként tudna megállni az egész nép azon a kicsiny csúcson. Zavarba jöttem, nem tudtam eldönteni, hogy ellenvetése szó szerint értendő-e, amivel a kórusban résztvevő színészek nagy számára utal, vagy hogy valamilyen ironikus, mögöttes mondanója van-e vele.

Ez egyike volt az első leckéimnek Lengyelországban arról a fájdalmas ellentmondásról, mely a vágyálmokban és a konkrétumokban való gondolkodás, az általunk akart és a realitások által ránk kényszerített dolgok, az álmodozás és a történelem kíméletlen realitása között feszül. „Rendben, Barba, rendben” – mondta Korzeniewski bátorítólag. – Azt hiszem, jöhet tanulni az iskolánkba.”

A Madalinskiego utcában laktam egy kollégiumban. Az első emeleten voltak a külföldi diákok egy- vagy kétágyas szobákban, a többi emeletet a lányok foglalták el, négyen egy szobában. Szobatársam egy fiatal argentin zeneszerző, Romuald Pe-liński volt, akinek révén megismerkedtem a kortárs lengyel zenével – Szymanowskival, Lutosławskival, Pendereckivel –, és aki magával cipelt a modern zenének szentelt Varsói Őszi Fesztivál koncertjeire.

Elválaszthatatlan társam volt Erik Veaux, egy francia, akinek svéd volt az anyja. Nagyon jól beszélt svédül, és azzal szórakoztunk, hogy ezt használtuk titkos nyelvként. Szlavista volt, Witkacy és Tadeusz Borowski fordítója, és az ő lelkes elhivatottsága nyitotta meg számomra a kapukat a főváros művészeti és kulturális köreibbe. Az ő révén ismerkedtem meg Jerzy Andrzejewskivel és Jerzy Broszkiewicz-cel, mindketten ismert írók voltak; a fiatal drámaíróval, Sławomir Mrożekkel és az idős Artur Maria Swinarskival; és olyan kritikusokkal is, mint Artur Sandauer és Henryk Bereza, valamint a jól ismert filmszakértővel, Teodor Toeplitz-cel. Néha egymagam látogattam meg őket, néha Erikkel; de többnyire a Klub Literatówban találkoztunk.

Esténként gyakran mentünk el a Teatr Żydowski-ba (Zsidó Színház), ahol a felejthetetlen Ida Kamińska játszott jiddisül, vagy ellátogattunk a költőhöz, Miron Białoszewskihez, aki a saját lakásában tartotta az előadásait. A cenzorok szemet hunytak (és ez jellemző volt arra a korszakra) afölött, hogy tizenöt-húsz ember tolong a két piciny szobában azért, hogy láthassa Białoszewskinek saját avantgárd szövegeire készített akciót, amit egyedül vagy karcsú barátnőjével, a festő Lud-miła Murawskával adott elő.

Ezek a hónapok igen aktívak voltak: előadások, felfedezések, találkozások, utazások, és csupa vidámság. Napjain intenzíven teltek, ingázva az egyetem és a színművészeti között, barátaim és különféle, művészkörökből származó emberek társaságában, esténként egy vagy két előadásra is ellátogatva. Aztán vacsora, vagy irány a SPATIF, a színházi emberek klubja.

Óriási pezsgés volt a művészeti életben, különösen a költészetben, az irodalomban, a képzőművészetek területén, a filmben, a modern zenében, a jazzben és a színházban. Bár keveset értettem lengyelül, a scenográfia magas színvonala, és az olyan színészek játéka, mint Halina

Mikołajska, Irene Eichlerówna, Jacek Woszczerowicz, Gustav Holoubek, Jan Świdorski vagy Tadeusz

Łomnicki elegendő volt ahhoz, hogy lekösse a figyelmemet. Az olyan drámaírók, mint Jerzy Broszkiewicz, Tadeusz Różewicz és Sławomir Mrożek; az olyan rendezők, mint Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski, Kazymierz Dejmek, Krystyna Skuszanka vagy a fiatal Konrad Swinarski és Jerzy Jarocki; az olyan scenográfusok, mint Jan Kosiński, Józef Szajna, Tadeusz Kantor, Zenobisz Strelecki, Andrzej Stopka és Eva Starowieyska vagy a fiatal Krystyna Zachwatowicz – e művészek mindegyike garancia volt arra, hogy aznap este valami meglepő újdonsággal kerülök ismeretségbe.

A lengyel színház sokfélesége és minősége egyedülálló volt Európában, és én kötelességemnek éreztem, hogy segítsék ennek meg- és elismertetésében. Hosszú leveleket írtam más európai országokban élő barátaimnak, felvettem a kapcsolatot egy Milánóban megjelenő színházi magazinnal, a *Siparió*val, javasolva a szerkesztőnek, Benedetta Galassi Beriának, hogy csináljanak egy számot a lengyel színházról. Javaslatom tartalmazta a témákat, melyekkel foglalkozni kéne, a lehetséges közreműködők nevét és néhány lefordítandó darabot is. Ő elfogadta. Ennél fogva ismeretségi köröm tovább bővült. Megkerestem a *Teatr*, a *Dialog* és a *Pamitnik Teatralny* magazinokat, hogy tanácsot és cikkeket kérjek rendezőiktől, és magam is elkezdtem interjúkat készíteni.

1961-ben nem tartózkodott túl sok külföldi Lengyelországban, és az emberekkel való érintkezés könnyű volt. A 'nyugati' öltözék még a bárba vagy étterembe való belépést is megkönnyítette. Azonnal akadt valaki, aki odajött az emberhez és kész volt meghívni egy italra, meg hosszan elbeszélgetni. Soha azelőtt nem találkoztam ennyi nagylelkű és vendégszerető emberrel. Nagy csodálója voltam a lengyelek háború alatti, németekkel szemben tanúsított ellenállásának, annak, ahogy a szocialista rezsim alatt éltek a maguk kemény életét, a kulturális politikájuknak, mely több mint százhusz színházat támogatott, ahová a jegyek ugyanannyiba kerültek, mint egy moziba. Kíváncsivá tett ezeknek az embereknek a vitalitása, *dostojewczyśnaja* – túlárado energiájuk még engem is megfertőzött, lázas Dosztojevszkij-hőssé változtatott.

Utazások

Minden alkalmat megragadtam, hogy megismerkedjek más városok színházaival és rendezőivel. Meglátogattam Kazimierz Dejmeke Lódzban, és néhány napon át részt vettem a próbáin; elmentem Gdaskba a Lengyel Diákszövetség találkozójára, ahol ott találtam a legjobb diákszínházakat, köztük a Co To-t, melyben az a Zbigniew Cybulski kezdte színészi pályafutását, aki oly nagy hatással volt rám a *Hamu* és *gyémánt* című filmben.

Júniusban egy rövid utazást tettem Krakkóba, hogy találkozzam norvég barátommal, Dag Halvorsennel, aki szociológiát tanult a Jagello Egyetemen. Együtt mentünk el a Sary és a Slowacki Színház előadásaira, a '38' nevű diákszínházba, aztán az estét a *Piwnica Pod Baranami*ban fejeztük be, ebben a sok vitát kiváltó kabarében, ahol költők, énekesek és színészek léptek fel.

A legjobban azt a színházat szerettem, amit Nova Hutában, ebben a Krakkótól néhány kilométerre fekvő, a gigantikus öt éves terv keretében épült szatelit-városban láttam. A hatalmas acélgyár kéményei okádták a füstöt, s mindehhez szcenárióul ott álltak azok a rémesen kopott és elhanyagolt panelház-tömbök, a szocialista építészet legnyomasztóbb példái. A munkások ezreinek és családjaiknak épült hatalmas színházat Krystina Skuszanka és férje, Jerzy Krasowski vezette. Előadásai híresek voltak minőségi szövegeikről és teatralitásukról, ebben sokat

köszönhettek Józef Szajna scenográfusnak is. A háború alatt Szajna megjárta Auschwitz-ot. Ez volt az első alkalom, hogy egy ember karján láttam az odatetovált számot. Már az első találkozásunk alkalmával meghívott a lakásába és megmutatta a stúdióját. Gyakran találkoztunk, és késő éjszakába nyúlóan iszogattunk. Vele való együttlétek alkalmával gyakran támadtak ellentétes reakcióim. Olyan volt ez, mintha egy szellem előtt állnék, aki a történelem rémségeire emlékeztet, miközben magam előtt Orpheuszt láttam, aki ép lélekkel menekült meg a halál és a pokol torkából. Erős benyomást tett rám művészi vitalitása, az a lelkesedés, ahogy beszélt, ahogy képes volt számtalan pohár vodkát magába döntené (láttam, hogy hogyan is van ez az ivászat a lengyeleknél), az életéhsége és az, hogy milyen ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol a nőkre.

Krakkói tartózkodásom végén úgy döntöttem, hogy Varsóba utazom vissza Wroclawon, egy olyan városon keresztül, mely bár a háborús sebektől még romokban hevert, mindazonáltal mindenki dicsérte a szépségét. El akartam látogatni a Teatr Polskiba, hogy találkozzak az igazgatóval, Jakub Rotbaummal. Norvég barátom, Dag Halvorsen úgy döntött, hogy velem tart. Barátnője, Janka Katz, egy fiatal zsidó kritikus és költő² hallván terveinkről, megjegyezte: 'Miért nem álltok meg Opoléban? Egy barátom, Jerzy Grotowski él ott, és vezeti a Teatr 13 Rzdów avantgárd színházat Ludwig Flaszenel együtt.' Grotowski nevét még sosem hallottam, de Flaszené ismerős volt. Bár közismerten ódzkodott az írástól, mégis az egyik legjobb irodalom- és színházkritikusnak számított Konstanty Puzynával, Andrzej Kijowskival és Jan Błońskival együtt. Első könyvét, *A fej és a fal* címűt, a cenzúra elkobozta. Földalatti irodalomként néhány ritka példány mégis keríngett belőle, melyekből feltárult Flaszen kritikai attitűdje a hivatalos irodalommal és annak szempontrendszerével szemben.

Dag és én nem tartottuk rossz ötletnek, hogy megálljunk Opoléban és találkozzunk Flaszenel, már csak azért sem, mert minket, vidéki színházakba ellátogató külföldieket mindenütt vendégszeretően fogadtak, étellel, itallal kínáltak. Délután érkeztünk Opoléba, és a Ryneken, azaz a főtéren nem kis nehézségek árán meg is találtuk a Teatr 13 Rzędów-ot. Egy kis ajtón keresztül rövid keskeny folyósóra léptünk be, ami előtérként is szolgált, és egy nyolcvan négyzetméteresnél nem nagyobb terembe vezetett. A *Dziady* (Ősök) című darabot játszották Adam Mickiewiczről, aki a tizenkilencedik század egyik legnagyobb romantikus költője volt, és akiben honfitársai az Oroszország, Poroszország és Ausztria között felosztott Lengyelországban a lázadás és a nemzeti kultúra védelmezőjét látták.

Ez a premier kellett hogy legyen, mert ott volt Tadeusz Kudliński, a krakkói *Dziennik Polski* kritikusa. Dag és én még az előadás előtt találkoztunk Grotowski-val és Flaszenel és átadtuk Janka Katz üdvözlését. Grotowski magas fiatalember volt, kissé korpulens, kifogástalan modorú, tetőtől talpig feketében (fekete nad-

² Janka 1969-ben Dániába emigrált, amikor az új 'Anticionista' politika lehetetlenné tette annak a kevés zsidónak az életét, akik túléltek a náci megsemmisítő táborokat.

rág, zakó, ing, nyakkendő, cipő, zokni és napszemüveg, amit még előadás alatt és éjszaka is hordott). Úgy nézett ki, mint egy protestáns lelkész. Flaszen alacsonyabb termetű volt, kissé elhízott, meleg és ironikus, kis szakállal, á la Lenin. Mefisztó jutott róla eszembe, aki egy iskolai tanárban testesült meg úgy, hogy ne keltsen túl nagy feltűnést egy vidéki szocialista városban.

Az előadás abban a nyolcvan négyzetméteres helyiségben zajlott. Színpad nem volt. Az összesen mintegy negyven néző körben, elszórtan helyezkedett el, a színészek pedig közöttük mozogtak. Három lányt középre ültettek, akiket aztán egy adott pillanatban, általános zavar és röhögés közepette, a színészek vonszoltak ki a teremből. A színészek nagyon szélsőségesen voltak kifestve, néhányuk hosszú műszakállt viselt. Nagyon fiatalok voltak, mindnyájan harminc alatt.

Mivel hozzá voltam szokva a lengyel előadások többségének kifinomult scenográfiájához és színházi minőségéhez, nagyon meglepett ennek az Ősök előadásnak a csiszolatlansága. Zavart a színészek közelsége, mely miatt még kosztümjeik varrását is látni voltam kénytelen, meg az izzadtságfoltokat is az ingjeiken, egy álszakállat, ahogy kezdett leválni az arcáról. Az, ahogy a színészek közvetlen kapcsoltságba léptek a nézőkkel, meg ahogy néhány nézőt bevontak az akcióba, engem a diákkabarákra emlékeztetett, ahol ez mint konvenció elfogadott volt. Az Ősökben nem találtam meg azt, ami számomra a színházi élmény lényeges része volt: az érzelmi részvétel és az intellektuális távolságtartás kettősségét.

Röviden szólva, az első Grotowski-előadás, amit láttam, hidegen hagyott. Az, hogy felszámolták a színpad és nézőtér egymástól való elszeparáltságát, hogy a színészek a nézők között mozogtak, nem volt különösebb hatással rám. Végül is ez olyasmi volt, mintha a közönséghez való közelségnek az a fajtája, mely Krakóban Biaowski lakás-színházát vagy a Piwnica Pod Baranami kocsma előadásait jellemezte, bukkanna fel most újra ebben a kis opolei színházban. A játéktípus is zavart, leginkább az olyan amatőrökére emlékeztetett, akik túljátsszák vagy parodizálják a szöveget.

Az volt a benyomásom, hogy a színészek és a rendező is szörnyen komolyan veszik magukat. Néhány jelenet az ízléstelenség határát súrolta, vagy azt láttam, hogy a jó ötletek megmaradnak az intellektualitás szintjén. Az egyikben a főszereplő, Zygmunt Molik egy söprű alatt görnyedve járt, mintha az egy kereszt volna. Kétségtelen, hogy egy ilyen kép bonyolult és ellentmondásos hatást váltott ki a lengyel nézőkből: egyfelől a jól ismert dráma profanizálása volt, másfelől pedig a cári Oroszországra utaló célzás, mely a szovjet elnyomás alatt még mindig érvényes volt. Akkorra már azt a szövegrészt kihúzatta a cenzúra. Épp ezt a jelenetet elemezve írta a kritikus, Tadeusz Kudliński, hogy Grotowski itt az apoteózis és a gúny dialektikáját vitte bele Mickiewicz szövegébe. Grotowski azonnal magáévá tette ezt a formulát, mint a legjobb leírását annak, hogy miként közelít ő a klasszikus szövegekhez.

Az előadás után Dag és én néhány szót váltottunk Grotowskival, de ő nyilvánvalóan Kudlińskivel és néhány más vendéggel volt elfoglalva. Visszamentünk a szállodánkba, és másnap továbbutaztunk Wrocławba. Kószáltunk ennek a gyönyö-

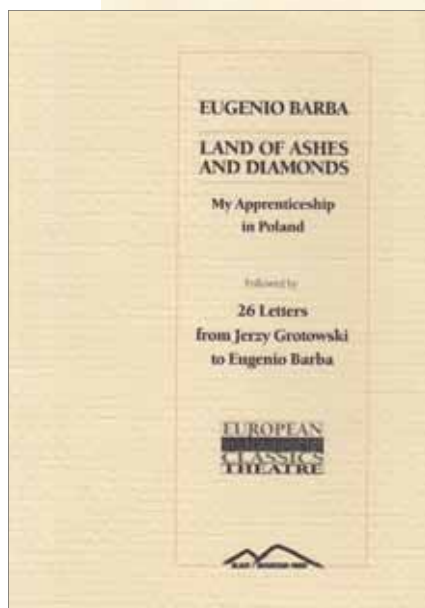
rú városnak a romjai között, ellátogattunk a Teatr Polskiba, ahol Jakub Rotbaum igazgatónál egy kitűnő ebéddel is megtiszteltek.

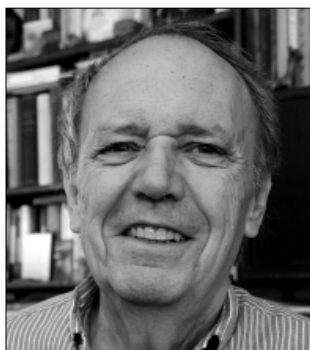
Itt volt a nyár, az egyetem és a színművészeti is bezárt a szünidőre. Döntenem kellett, miként töltöm a nyári hónapokat. Leszek Woźnak jött a megoldással, aki jegyben járt egy velem egy kollégiumban lakó iráni orvostanhallgató lánnyal. Leszek mint mérnök dolgozott a Chelmza cukorfinomítójában, Torun közelében, ahol Kopernikusz született. Azt vetette fel, hogy segíthetnék a dolgozók klubjában, talán valami színházat is össze lehetne ott hozni. Mivel erős vágy élt bennem, hogy a diákok és művészek körein kívül másokkal is megismerkedjek, azt javasoltam, hogy inkább találjon nekem valami munkát a gyárban. Így aztán a Norvégiában kitanult szakmámban, hegesztőként dolgoztam ott egy hónapot. Aztán csatlakoztam a 'társadalmi' munkások egyik brigádjához, amely, ahogy ez a szocialista rendszer idején bevett gyakorlat volt, vidékre utazott le, hogy segítsen a parasztnak a betakarításban. Varsóba visszatérve sajgott az összes izmom.

Eugenio Barba: *Land of Ashes and Diamonds* *My Apprenticeship in Poland*

Eugenio Barba (born in Italy, 1936) is the founder of the Odin Theatre and the International School of Theatre Anthropology, both located in Holstebro, Denmark. His book, *Land of Ashes and Diamonds*, appeared in English in 1999 but has not yet been published in Hungarian. It consists of twenty-six

letters written by Jerzy Grotowski mainly in the 1960s to the young author who was at the time a pupil of the famous director. The memoirs based on one time diary entries were conceived as an introduction to this volume, disclosing the personal experiences of Barba during his studies in Poland. However, these memoirs may also be read, in the first place by the young generations of our day, as an authentic document of the times making the bygone era of socialism visible through the eyes of an originally left-winger student from a Western European country. The part *Tanulmányaim Lengyelországban* (*My Apprenticeship in Poland*) of Barba's book is to be published in sequence in the upcoming numbers (translated by János Regös).





Antropológia és színháztörténet

Henryk Jurkowski: *Material jako wehikuł treści rytualu*

Mi történik akkor, amikor valaki két olyan tudomány, mint az antropológia és a színháztörténet összeillesztésének segítségével vizsgálja meg szakterülete múltját és jelenét? Ha azt várjuk, hogy a kecskeénekektől és a Dionüszosz-ünnepektől máig ívelő, a darwinizmuson átszűrő, meghökkentő, formabontó históriát olvashatunk ebben a könyvben a színházművészet alakulásáról, csalódni fogunk. Henryk Jurkowski (1927), a kiváló lengyel esztéta három évtizede megírta már az európai bábjáték történetét az ókortól napjainkig. Ezzel a nagyszabású munkájával nem volt megelégedve – erre utal, hogy néhány éve át is dolgozta. Aztán arról beszélt, hogy a színjátszás (és ezen belül a bábjátás) olyan forrásokból táplálkozik, amelyek egyidősek az emberré válással. Ekkoriban kezdett foglalkozni az antro-

pológiával, közelebbről Edward Burnett Taylor műveivel, az 1871-ben megjelent *Primitive Culture*-rel és a tíz évvel későbbi *Anthropology*-val. Ez a két forrás az alapja mostani vállalkozásának.



Henryk Jurkowski, fotó: Miglinczi Éva

Az antropológia eredete a legrégebb időkbe nyúlik vissza, mint tudomány azonban csak a 19. század második felére teljesedett ki. Nemi jóindulattal akár azt is mondhatjuk, hogy a színháztörténet egyidős vele. Önálló tudománnyá azonban csak a 20. század elején vált, amikor a színház komplex jelenséggé kezdte vizsgálni.

A különös frigy tehát biztatónak tekinthető mind a szerző, mind az olvasó szempontjából.

Az anyag mint a szertartás lényegének hordozója bevezetőjében Jurkowski Prótagoraszra, a szofisták nagytekintélyű bölcselőjére hivatkozik, akinek tételeiben

felfedezhetjük a materialista árnyalatú antropológizmus bizonyos nyomelemeit. És persze Taylorra, aki „nem csupán új területeket fedezett fel a kutatás számára, de a módszert is meghatározta, amellyel az evolúció figyelembe vételével kísérletet tehetünk a kultúra történetének értelmezésére.”

Mint a könyv címe is utal rá, a vizsgálódás középpontjában az anyag áll. Az anyagi világ tükröződése érdekli a *szertartásokban* és az azokból kialakult színjáték-típusokban. A báb vagy a színpadi figura mint fenomen ezúttal csak kiindulópont Jurkowski számára. Ezzel biztosítja a színháztörténet új megközelítéséhez szükséges látásmódot. A fétist vizsgálja, azt a tárgyat, amelyet az ősközösségi társadalmak különleges, földöntúli képességekkel ruháztak fel és kultikus tiszteletben tartottak. A fétis az emberek közötti viszonyok *objektívizálódása* következtében jött létre. Azt hitték, hogy a fétis segítségével befolyásolni tudják sorsuk alakulását. A *mágia*, az ősi vallás egyik formája lehetővé teszi, hogy az ősközösségi ember befolyást gyakoroljon társaira és a földöntúli erőkre. Az elképzelt világ így realitássá válik, amely a szertartásokban ölt testet. Innen már egyetlen lépés vezet addig a *rítusig*, amelyet az utókor színháznak nevez. A fétistárgyak tovább élnek a modern korban, vallási ereklyék formájában. És jelen vannak a teátrális szokásokban, közösségi játékokban és valamennyi kor színházában.

A könyv hat fejezetben tárgyalja a teátrális szokások alakulását. A *Figurák és anyagok világában* az ember és az őt körülvevő világ viszonyát, a valóság dualista, vagyis anyagi és szellemi magyarázatát, valamint a sámánok *animátori* szerepkörét taglalja a szó kettős

értelében: a sámánok egyszerre a közösség irányítói és a csodák létrehozói. Az *Ember és elődök* a születés előtti és a halál utáni lét filozófiai és vallási értelmezéseit járja körül. Az *istenek színjátéka* a teremtés mítoszait és a természetben fellelhető legfontosabb anyagok funkcióváltozásait vizsgálja: miként váltak a mindennapi szükséglet elemeiből művészi alkotások közvetítőivé. Az *állatok mint adományozók* fejezet az ember és az állat bonyolult viszonyáról, az állatkultusz kialakulásáról és változó funkcióiról, régi és jelenkori szertartásokról, valamint az árny értelmezésének szakrális és filozófiai metamorfózisairól szól. A *figurák létezésének új szakasza* az emberrel együtt élő istenek megváltozott funkcióit, a Dionüszosz-ünnepek vallási extázisát, az isteni és emberi alakok keletkezéstörténetét foglalja össze. Az *Új anyag – új energia – régi gondok* fejezet korunk változó és változatlan kérdéseit veti fel: miképpen tér vissza a művészet a szertartás ősforszáisaihoz? Miért nőtt meg a 20. században a báb, a tárgy, az élettelen anyag szerepe a művészetekben, mindenekelőtt a színházművészetben?

Jurkowski lenyűgöző okfejtése Mickiewicz *Ősök* című drámai költeményének példázatával zárul: a mű második részében a holtak (az ősök) megvendégelésének szokását eleveníti fel a költő. A litván és belorusz falvakban celebrált pogány szertartásban keresztény misztikus elemek is megjelennek – állapítja meg. S mint mondja, az *Ősök* pogány kultusza él tovább Tadeusz Kantor halálszínházában.

Balogh Géza

Henryk Jurkowski: *Material jako wehikul treści rytualu*, WUW, Varsó, 2011, p. 405.

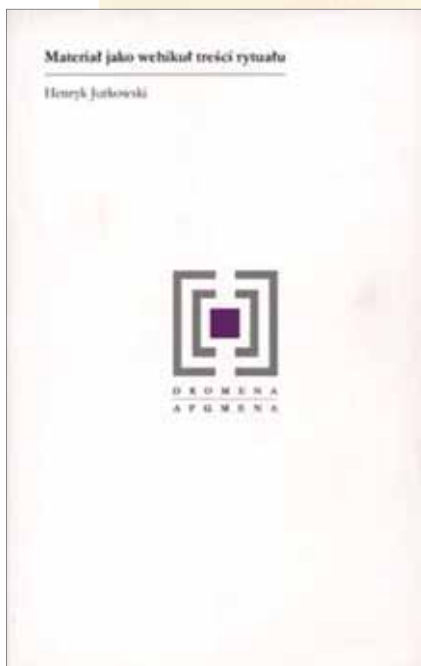


Anthropology and Theatre History

On Henryk Jurkowski's Book

The reviewer Géza Balogh, holder of Jászai Mari Award as a director of puppet arts, is also an excellent analyst of the theatre, author of the monograph *Bábjáték Magyarországon* (*Puppetry in Hungary*, 2010). In the present article he gives an overview of the collection of essays entitled *Material jako wehikul treści rytualu* (*Material as a Vehicle of the Essence of Ritual*) (Warsaw, 2011)

by the outstanding Polish puppetry aesthete, Henryk Jurkowski. As already suggested by the title, the significance of the book is seen in the anthropological approach "with a touch of materialism" to theatre history and, within that, the origin of the theatre, elaborated by Jurkowski on the basis of Burnett Taylor's two theoretical works (*Primitive Culture*; *Anthropology*). This approach is asserted when he researches into the shaping of theatrical rituals and the cult of the dead, or investigates the nature of *fetish*, *magic* and *rite*. The reviewer regards the posing of such cardinal questions by the author especially important as how art in our days turns to the ancient sources of ritual, or why the role of the puppet, the object, of the lifeless material increased in the 20th century.





Nemzeti – a Nemzeti Színház havonta megjelenő magazinja

Az októberi szám tartalmából

Premier: *Johanna a máglyán* (Vidnyánszky Attila, Strausz Kálmán, Tompos Kátya, Blaskó Péter) | Nézőpont: Osztovits Ágnes és Lévai Balázs a *Vitéz lélekről* | Gasztroszínház: Cserna-Szabó András Ibsen budapesti vadkacsájáról | Portré: Szarvas József | Az én színházam: Jelenits István

Bízni a szóban

Interjú Jelentis Istvánnal a színházról

„Vallom, hogy minden ember óriási érték, ám a színháznak kellene hogy legyen egyfajta minőségi szintje, és nem volna szabad az intézményeket anyagilag annak kiszolgáltatni, hogy minél több nézőt akarjanak becsábítani, mert ezzel a sokaság igényéhez kell igazodni, s ahhoz szükséges a »cirkusz« vagy nem is tudom micsoda. Én hiszek abban, hogy nem sokaság, hanem lélek. A tömegigények kielégítésének hajhászásában az a veszély rejlik, hogy a minőségi nézőket elveszítjük. Ugyanakkor a minőségi színház a szélesebb közönség számára sem volna megalázó vagy veszteség. Éppen ellenkezőleg.

Bizonyára vagyunk néhány színházra valók, akik mondjuk akár egy régi szerző darabjának a mai emberhez szóló értelmezésére vagyunk kíváncsiak: az ismert *szavak* új hangsúlyaira. Akár be is hunyhatom a szemem, mert nem vagyok kíváncsi többre, csak a szavak hatalmára, és az élmény ettől még eleven színház.

Cserna-Szabó András: Evett-e Ibsen Pesten vadkacsát?

„1891. április 20-án Ibsen tiszteletére a *Nórát* tűzte műsorára a Nemzeti Színház Márkus Emíliával a főszerepben. Újházi Ede játszotta Rank doktor szerepét. Az ősz mester az előadás után így dicsérte a híres kakasleves feltalálójának színpadi teljesítményét: „Igaz örömet érzek, ha olyan gondolkodó, önálló, értelmes színesszel találkozom, mint amilyen Újházi.” Másnap a *Continental* szálloda nagytermében fényes fogadást rendeztek az ősz mester tiszteletére...”