

tartalom

beköszöntő

Tamási Áron: Szűzmáriás királyfi (részlet) • **3**

kultusz és kánon

Tömöry Márta – Szász Zsolt: Örömondók
(A betlehemes szokáshagyomány esélyei a változó időben) • **9**

Pálfi Ágnes: A betlehemes játékok versnyelve és prozódíája • **24**

Zsávolya Zoltán: Az Isten pénze
(Betlehemesek Nyugat-Dunántúlon) • **39**

Szakralitás és posztmodern (Műhelybeszélgetés a 2013-as
DESZKA Fesztiválon – lejegyezte: Ungvári Judit) • **47**

fogalomtár

Végh Attila: Írott istenek • **58**

arcmás

Ihletáramok (Verebes Ernővel Balogh Tibor beszélget) • **66**

hang – szín – kép

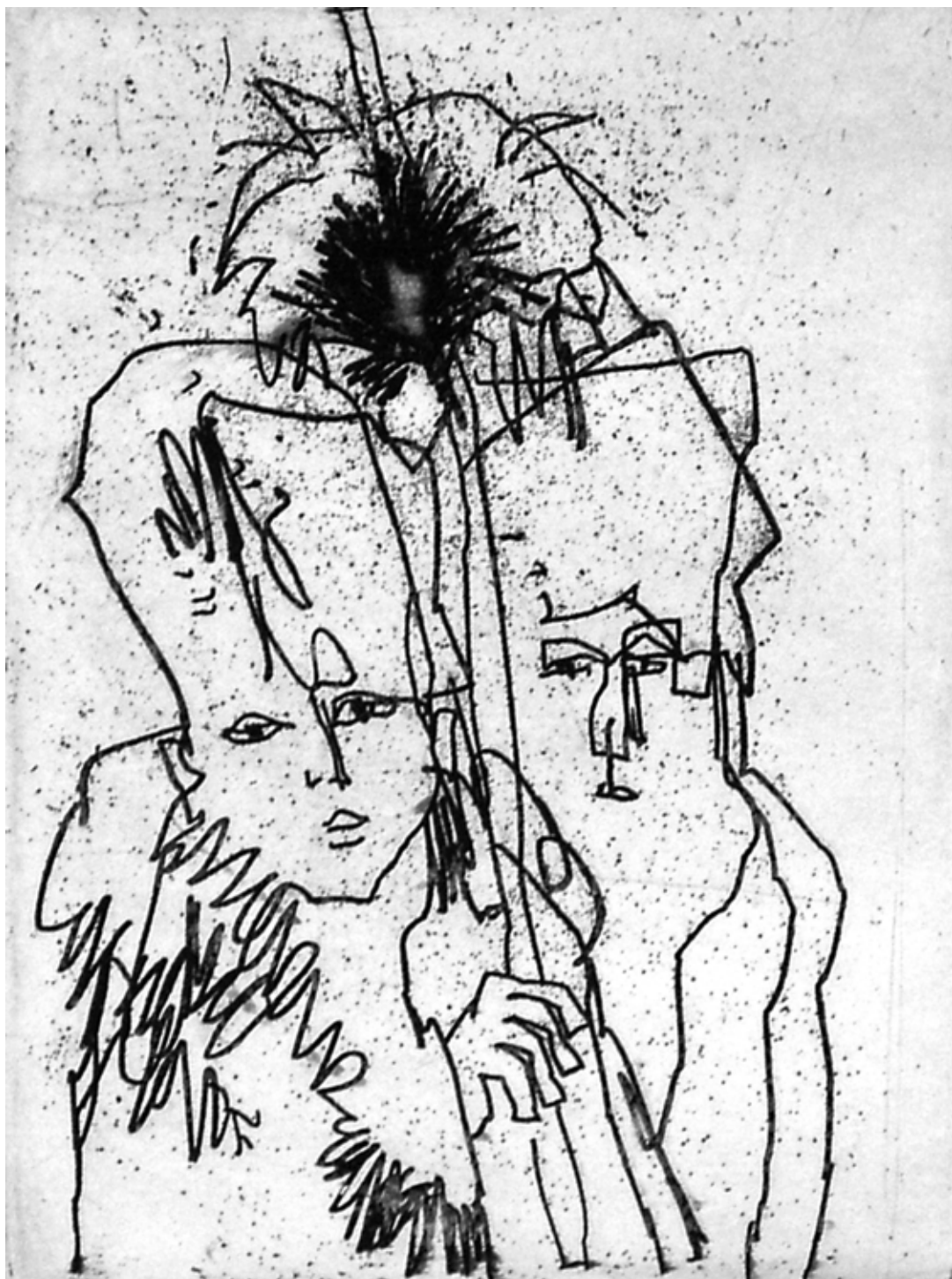
Vajda János: Cantus firmus (Szakralitás a kortárs zenében – az interjút
Ungvári Judit készítette) • **73**

nemzeti játékszín

Balogh Géza: Németh Antal és a rendezői színház.
Első rész: A felkészülés évei • **79**

kilátó

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim
Lengyelországban (3. rész – fordította: Regős János) • **95**



Csohány Kálmán: *Pásztói népszokások*, Vízkereszt, rézkarc, 1977



TAMÁSI ÁRON

Szűzmáriás királyfi¹

Szent este volt.

A föld örömet kiáltott az égre és az ég örömet kiáltott a földre:

– Jézus születék!

S ebben az előzőnlött örömben úgy ringott a völgyben a Csorja ház, mint a békesség tava: S a tóban két aranyhal: Bódika meg az anyja.(...)

Az asszony nem gyújtotta meg a lámpát, nehogy kívülről valami menekülő szomorúság béreppenjen a fényre. Csak a szabad tűz égett a cserepes alatt és táncolva világított a falakon, miközben meleg fodrokat hányt a szobában pihenő székely világra.

Künn a fagyott hó szembesütött a csillagokkal s a házfedélen időnként csattant a zsindely.

S mint két lepke, amely egyazon levélre szállott, boldog együttlétben úgy pihene anya meg a fia.

– Beh szép, édesanyám!

– Mi te, lelkem? – merült fel az asszony.

– Nézze, ez a tűz virágokkal telesüti a falat! Mind lengenek s a fejüket fenik össze.

Elnézték hosszan.

A lelkük rászállott a tűzvirágok gyenge leveleire és úgy lengette szárnyát.

– Ugye édesanyám, jobb helyt volna itt a Küsded, mint a betlehemi hideg szalmán?

– Isten odarendelte szegént.

És valahányszor szóltak, szavuk csak egy-egy felbukkanás vala, amilyent a hal cselekszik, amikor a nap melege süti hátán a vizet.

¹ Az Erdélyi Szépművés Céh 10. jubileumára Kolozsváron kiadott díszkiadás (1934) alapján. Első könyv, XV. fejezet, 98–111.

Ünnepi ruhában voltak mind a ketten, mintha egyik a más születése napját ülné. S mint a csodától elszédült pásztorok, egymásban nyertek erőt a nagy öröme, amely megilleti az Írásban megjövendőlt mustárfa első rügyvetése napját.

Egyszerre szent ének folyt a ház ablakába, mint a patak:

„Csordapásztorok, midőn Betlehembben nyájat őrizének éjjel a mezőben...

Bódika felállt.

– Jőnek – mondta.

– Hányan vattok?

– Valami tizenegyen.

...Elindulának és el is jutának szent hajlékába a béke Urának...

– Édes fiam, osztán ne ülj oda sokáig!

– Alig vevénk fel néhány házat.

...Széles világnak áldása a Küsded s ő mindenekben mily szükséget szenved...”

Már a kapuban zajongtak az éneklők és ropogtatták a havat. A szent nóta egy-egy futama még felrebbent a dermedt egek felé. Majd megcsendesedtek az eresztajtónál s párát lehelvén maguk elé, szép sorjában jöttek bé az ajtón.

– Dicsértessék a Maszületett szent neve.

– Mindörökké! – fogadta Csorjáné. – Kerüljetek beljebb.

Márton Elek volt a sor élén. Teli szájjal adta elé:

– Úgyis megkésénk. Ez Miháj s Bangó Józsi furt bögnék utánunk, hogy vegyük bé őket a nyájba, mert ha nem, elpusztítják magokat. Annyit tanakodánk, amíg félvéka dióban kiegyeztünk... [...]

Csorjáné kéri, vegyék be az ő fiát is, ő is adna érte diót:

– Mi eresztenők jó szívvel, de a kántálás törvénye nem engedi... (...)

Erre az anya kipótolja a diót – a fiúk tovább erősködnek:

– ... a félvéka dió még a föld fenekiből is meglegyen... Jól mondtam é?

– Jól. Nem állunk el a diótól!– zúgták erélyesen.(...)

– Ez a határozat(...) ha Bódi is belémegyen. (...)

S kimérik a diót akkurátusan, majd a magukéból két-két szemet adnak az újaknak, s szervezetter megindulnak kifelé.

Sarkig nyílt az ajtó. Négyesével és tömötten tódultak ki rajta.

– Jóhír szálljon nyomotokba! – hangzott a hátuk megett, de ők az örömszibongástól hallani se igen hallották immár az útra bocsátást. [...]

Az első kiszemelt házhoz érve átadják a vezérseget Bódinak, mondván:

–...aki a mű első béköszöntőnk, s észbelileg is tehetősebb, mint akarmelyik közöttünk. (...)

Életében először... megérezve az ő királyi voltát, hittek benne, fontolgtatás nélkül. (...) Egy határozott mozdulattal, amiben az uralkodás és a rohanás tüze lobbant meg, [Bódi] a nyáj élére állott és intve szólott:

– Jertek utánam!

Megindultak.

Bódika egyedül az élen.

Valami belső törvény rendelé neki, hogy különválva törjön előre legelő, amíg ereiben lefut a vérzajlás (...) Egyideig így ment, aztán tüzesen hátraugrott s két társát megölelvén, szinte duhaj erővel megadta a szent ének hangját:

„Ne féljetez pásztorok, pásztorok örömet hirdetek...”

Az izzószemű, nagyszándékú, őszű, és nyomorúságban nevedő legénkék ajkán felcsendült az ének. És az elrejtett székely faluból, amely önmagának az ország és a nagyvilág, felszállott az ének a nagy Csillag alatt megszületett népek Királyához, és szállott és hirdette, hogy az ujjongva repülő hírmadár ebbe a faluba is hullatott egy tollat; (...) a nem ismert nép nem ismert falujába és öröm nyugovék azon a tollún, és a szegényekről, és meg vala rajta a jele az új Fejedelemnek, aki nem hajtja soha ölésre a népet idegen országba és nem küld vad dülókat a nyakára és nem rémíti, hogy a történelem kútjába beléveti őt...

És így vidagozván szent énekekkel, mint holdfényen egyenletesen gördülő tengerhullám, úgy haladtak a faluvégre felé.

És közben itt is, ott is felzengett az égi nóta és világított az éjszakában, mint a pásztorok tüzei.

Mindegyre kántáló csoportok tűntek elő és veszték el a tisztafehér házak között, (...)

Egyébként is megbolydult a mai szent estére erősen a falu.

Felszegen sűrűn jártak a folyó araszos jegére a boldog csodalátók és fogadkozának Szűzmária segedelmére, hogy a merengetőben a kicsi Jézus kerek arcát veti a villogó vízre a hold.

Földöntúli öröm szállotta meg az embereket és az emlékezetükből kiséperte a pénzt, birtokot és minden e világi jókat. A szájak csak éneket termettek és jó szót. A vérből sem hullott ma este indulat és nem hulla parázna vágy, hanem megnyugodva csörgedezett mint a patak, amelyből szelíden isznak a Csillag után futott csordapásztorok gazdátlan juhait. [...]

– Egyet se tovább! – állott meg ... a kapu előtt Bódika. (...) Csak a sorrendet és formát igazították el. (...) a szokás úgy írta elő, hogy a kapun kívül kell azt apróra megcselekedni.

Néhány szóval és intéssel a gyönyörű rendet megalkotta Bódi. Azzal belépett a kapun, utána Márton Elek és utána egyenes lúdsorban a többi.

Felmennek a tornácra, először még ott énekelnek egyet.

(...) síri csendet hagytak, majd felcsendült Márton Elek hangja. Mondván a külső köszöntőt:

„Örülj és örvendezz nemes házigazda
Mivel felragyogott betlehem csillagja.
Örülj és örvendezz, kedves házunk népe
Mert idevezérelt a Csillagnak fénye.”

És a köszöntésre belülről ünnepélyesen megfelelt a gazda;
„Jónál jobb hírt hoztok, halljuk valahányan
Jertek azért beljebb akarmilyen bátran.”

Erre megnyílt az ajtó és újra szép sorba verődve lassan megindultak. Bódika katonás tartással vezette a nagyház közepére őket, míglen az asztal fejéhez elért. Itt megállott és várta, hogy reá mindenki feltakarjon. Akkor negyed fordulással egyszerre mind a tizenhárman arcot vettek a ház népe felé, s mintha parancs szólna, megmozdult a tizenhárom jobb kéz és levevődtek egyetlen mozdulattal a sapkák. S ebben az ünnepélyes pillanatban felhangzott Bódika száján a béköszöntő:

„Ahol a nap felkél, arrafelől jöttünk,
Istennek kedviért nagy utakat tettünk.
Mert egy Csillag vala amott felkelőben,
Hogy gyorsan induljunk éjféli időben.

Napkelet országból gyorsan elindultunk,
S ezen népes házba hozza el az utunk.
Mostan örvendezünk, mint virág az ágon,
Nevünk a vigasság, számunk tizenhárom.

Származásunk felől sem hagyunk kétségben:
Anyánk gonddal nevelt tartós szegénységben,
S kik a juhnyáj után bölcsen vánszorognak,
Fiai vagyunk mű csordapásztoroknak.

Hanem szegénységünk az Úr nem tekinté,
Szárnyas angyalával nekünk megjelenté,
Hogy földre lejöve világ Megváltója,
Kinek a mű nyájunk igaz szószólója. – Ámen.”

A végszóra kórusban köszöntek:

– Dicséртessen a ma született Jézus neve!

S ezzel a szertartás madara a néplélek fészkeből hirtelen elszállt. A sor meg-bomlott, az öröm mosolyt terített minden arcra...

És kezdődik a kínálás, Bódikát dicsérik:

– Szép béköszöntőt kanyarítál, fiam! (...) Bódikának a szívére hullott a meg-becsülés... (...)

– Az ész is olyan, mint az elásott aranypénz; érdekél apránként, osztán kigyúl.

Pálinkával köszöntik Jézust, majd a gazda a betlehemezőket az asztalhoz kíséri:

A háziak mind felállva maradtak az asztal körül, mert a legmagasabb vendég-becsülés illette meg azokat, akik a szent Gyermekecske hírért hozták a házhoz, asztalhoz ültetik, megvendégelik őket.

S közben tréfálkoznak, fűzik a szót Bódikáról.

Furcsa titkú gyermek volt... az volt a legnagyobb gyönyörűsége, amikor rátapadtak a szemek; amikor ő mondhatta meg másoknak, hogy mi van ebben a világban elrejtve a látóvakok előtt... (...)



– Nagy ember leszel, fiam – sóhajtotta a gazda. (...)

A hallgatás csendjében [Bódika] szemét végigszalasztotta a derült arcokon és egy köhintéssel jelt adván megzendítette a legszebb karácsonyi nótát:

„Betlehemi puszta öröndetes hír van...!”

[...]

...erősek tiszták, és Isten felé feszülők valának mind a tizenhárman és ragyogott az orcájuk, mint a betlehemi csillag.

Szerkesztette és az összekötő szöveget írta: Tömöry Márta



Petrás Mária: *Napba öltözött Mária*, kerámia

Áron Tamási: *Szűzmáriás királyfi (Prince of the Virgin Mary)*

Áron Tamási's exemplum, *Vitéz lélek (A Knightly Soul)* was the first premiere this September at the National Theatre under the directorship of Attila Vidnyánszky. The present novel excerpt evokes an experience from the writer's childhood, when, at the beginning of the 20th century, village children in Székelyföld (Székely land, eastern Transylvania) still used to go from house to house and perform a Shepherd's Nativity play. In the biographically inspired text folk songs sung even by today's Nativity players appear besides four-line verses which spring from Tamási's individual creativity. These substantiate the revival here from time to time of this ancient and sacred dramatic tradition via literary transmission. Dramaturge Márta Tömöry, founder of Nemzetközi Betlehemes Találkozó (International Meeting of Shepherd's Nativity Players), cleverly selected and homogeneously composed these excerpts from Tamási's novel of the same title.



Nyírlugosi öreg
betlehememesek
(Fotó: Molnár Péter)



TÖMÖRY MÁRTA



SZÁSZ ZSOLT

Örömmondók

A betlehemes szokáshagyomány esélyei a változó időkben

A magyar színháztörténet jókora lyukakkal, lezáratlan vitákkal teli történetének tán legtöbbet vizsgált, de színházi és drámai értelemben lényegében még feltáratlan fejezete a szakrális színjátszás, s azon belül is a betlehemes játékok hagyománya. Pedig a szent színház e népi formájának hazai gyakorlata máig létezik az egyes felekezetek templomaiban, oktatási intézményein belül, de a régi hagyományos formában is, amikor házról házra járnak a falusi játszóok. Ha fogyatkozó számban is, de az egész magyar nyelvterületen jelen van még ez az élő gyakorlat.

Az egyházi eredeztetést favorizáló kutatók szerint a betlehemes játék a templomi liturgia részét képező húsvéti trópusokból fejlődött ki, valamint a háromkirályok és a pásztorok játékanak, a Vízkereszthez kapcsolódó csillag-játéknak az összeolvadásával jött létre. (A tractus stellae játékról már a 11–12. századi szertartáskönyvek is megemlékeznek.)

Más kutatók talán éppen a régiség okán érvelnek amellett, hogy a kereszténység előtti pogány rítusokból egyenes úton fejlődött volna ki, s azoknak krisztianizált formája lenne a magyar betlehemes. Hivatkozások ebben a tárgyban elsősorban a Nyugat-Dunántúlon a 19. század végén gyűjtött regös énekekre, kiemelt módon a bucsui regös misztériumra mint egy összefüggő, archaikus képzetrendszert kódoló komplex rítusra történtek, történnek a mai napig – lásd Sebestyén Gyula kutatásait.

Lévén hogy Krisztus születése a korai keresztény egyház kalendáriumában az évkezdetre esett, annak az ünnepe volt, az egyház a korábbi (pogány) kultuszgyakorlatra építhetett, pontosabban arra az ünnepi gyakorlatra, mely – a természet rendjéhez igazodva – az évnek ezen a kardinális pontján az év-váltót dramatizált formában szentelte meg. Ilyen módon mindkét tábornak igaza lehet, hiszen a

biblikus és az egyházi vonatkozások mellett a magyar betlehemes szokásanyag számtalan pogánykori archaikus elemet őrzött meg a játék szimbolikus rétegében, úgy a szövegében, mint tárgyhasználatában, de gesztusrendszerében is. Ez a jelenség a vallási szinkretizmus ismeretében egyáltalán nem egyedi, és nem is csak magyar sajátosság.

A betlehemjárás szokáshagyományja nem csak könyvtárakban, kutatható, és nem kell feltétlenül elzarándokolni a hagyományörző településekre, mert a teljes Kárpát-medencét reprezentáló mustra révén immár huszonharmadik éve a Nemzetközi Betlehemes Találkozókon élőben is látható.

A téli ünnepekörhöz kapcsolódó betlehemes találkozók egyik legértékesebb tapasztalata számunkra az, hogy a játszókat küldő közösségek és azokon belül is a hagyományörző kulcsemberek ma már tudatában vannak feladatuk súlyának, elvárják, hogy szellemi kincsünket, ünnepi üzenetüket ne kezeljük pusztán tudományos adatként, muzeális és konzerválandó anyagként. Az átadók a kutatók partnereként be kívánnak kapcsolódni a gyűjtésbe, dokumentálásba, a nemzedéki átadás módszereinek közös kimunkálásába.

1991-ben az első, Kecskeméten rendezett találkozónkon megjelent egy ifjú japán színházkutató, Wakabayashi Kazuhiró, akit a bukovinai székely betlehemes játék híre hozott hazánkba. Jelen volt a partiumi találkozókra, tanácskozáson is, több cikkben fogalmazta meg véleményét. Hadd idézzük azt a japán mondást, melyet ő a betlehemezés gyakorlatára alkalmazott: „Itten toppa zenmea tenkai” (’Egy ponton áttörni, mindenfelé kiterjeszkedni’). Vagyis ő a betlehemezésben és a betlehemes találkozókban olyan lehetőséget látott, melyre felépíthető egy nemzetközi együttműködéssel megvalósuló összehasonlító népi-színháztörténeti kutatás.¹

Az akkor remélt áttörés azonban nem sikerült, pedig az elmúlt huszonhárom esztendő a magyar tudománytörténetben is példa nélküli változásokat hozott a diszciplínák és beszédmodok vonatkozásában. Feltesszük, hogy a technológiai robbanás nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az ilyen, a betlehemezéshez hasonlítható komplex jelenség-együttesek ma már összehangolt módon, nagyobb szélességben és mélységben vizsgálhatók (lásd pl. az antropológiai szemléletet képviselő iskolák előretörését.) Viszont átfutva a magyar néprajzi szakirodalmat, a 21. század második évtizedének elején még mindig úgy tűnik, hogy ma is azok az 1900-as évek elején megfogalmazott kérdések a legizgalmasabbak, melyeket az akkori néprajz-



A háromkirályok imádása, manuscript, a ranworthsi antifonális könyvből, 1460 körül

¹ *Mit tanulhatunk a betlehemezésből?* Művelődés, 1991. 11–12; *Betlehemes szokások a romániai Szatmárban.* Néprajzi Látóhatár, 1992. 3–4. sz. 72–75.

kutatók legjelesebbjei tettek fel: az etnikus eredeztetés kérdése, vagy például a gyűjtés – lejegyzés – megőrzés – továbbhagyományozás problémái.

1911-ben az Ethnographia XXII. számában Dr. Solymossy Sándor, a Magyar Néprajzi Társaság akkori főtitkára nevezetes főrévi gyűjtését bevezetendő arról ír, hogy ez a Pozsonnyal szomszédos sváb kisközség és az ott fennmaradt középkorias „népi produkció” nem hasonlítható az akkoriban híressé vált oberammergaui passiójátékhoz, ahol „fényes és rafinált eszközökkel párosítják az ódon áhítatos hagyományt”. *„A főrévi népjáték nem való a mai nagyközönség elé, amely kijózanultabb és erősebb hatásokhoz szokott, hogysem ez a teljesen naiv, és gyermekiesen régies előadás hatni tudna rá – írja a pesti közönségről –, csak maradjon meg e tisztos régiség ott a helyszínen, ahol annyi szeretettel ápolgatták, s változatlan formában fenntartották évszázadokon keresztül.”*

Tanulságos a folytatás. A Néprajzi Társaság az akkori dilemmát – hogy tudniillik szabad-e kiemelni közegeből az ilyen szent alkalmakra és zárt közösségek számára, önmaguknak bemutatott játékokat – feloldotta azzal, hogy 1912-ben a Népszínházban betlehemes bemutatót tartott a főrévi népszínjátékokból a fővárosi nagyközönség számára. A hagyományféltés, a hitelességre való hivatkozás, a nosztalgia, netán a fejlődés mítoszára szocializált városi ember kissé lesajnáló attitűdje viszont máig kíséri a betlehemezőket. Mint ahogy azokat is, akik, mint Volly István vagy Kodály Zoltán, nem kisebb dologra vállalkoztak, mint hogy e szokást a „magas kultúra” rangjára emeljék. Gondoljunk Volly István hazát és világot bejárta nagysikerű színpadi művére, a *Nagykarácsony éccakájára*, és a nyomában bontakozó mozgalomra. 1934-ben tartották az első előadást a pesti Zeneakadémia nagytermében. Voltak ebben az összeállításban betlehemes játékok és karácsonyi népi énekek. Felléptek benne elemista, tizenéves és egyetemista diákokból verbuvált énekkarok, valamint Volly szülőfalujának, Peregnek a „Kalász” kórusa. Az estet Budapesten kívül az ország számos városában is bemutatták. 1935-ben már felcsendült Kodály *Angyalok és pásztorok* című alkotása is, majd megszületett a *Karácsonyi pásztorlanc*, furulyakísérettel. 1943-ban, a *Nagykarácsony éccakája* tizedik évfordulóján a zárókórus a Magyar Filmhíradóban is helyet kapott. És nemcsak a magyar, de az angol, francia, svéd, lengyel rádió is közvetítette azt egyenes adásban, Dél-Amerikában hangfelvételtől játszották le saját közönségüknek. A II. világháború után, 1945-ben a Belvárosi Színházban, 1947-ben az Operaházban csendült fel tizenharmadszor, és 1990-ig az utolsó alkalommal a *Nagykarácsony éccakája*, 1948-ban már a készülődést is betiltották. (1970-ben Volly István a *Nagykarácsony éccakáját* a burgenlandi magyarokkal Felsőőrben rendezte meg, s ott azóta ez évente ismételt hagyománnyá vált.)

A Magyar Népzene Tára *Jeles napok* című második kötete, ez a Kodály által felügyelt akadémiai kiadvány még megjelent 1953-ban, azonban ezután csak a 60-as évek végétől kezdődhetett újra e témában a kutatás. De mivel tudatosan mellőzött területnek számított a magyar szakrális dramatikus hagyományok gyűjtése, feldolgozása és értékelése, ezt követően csak a 80-as évek második felére készültek el nagyobb összefoglaló munkák (1987-ben jelent meg például Szacsavay

Éva átfogó munkája, a *Bábtáncoltató betlehemezés Magyarországon és Közép-Kelet-Európában*). Az 1989-es változások után több kiadvány született ebben a témában, így például 1997-ben Tátrai Zsuzsanna – Karácsony Molnár Erika munkája, a *Jeles napok, ünnepi szokások*.

A dramatikus népszokások mozgóképi rögzítésének kérdését már az 1950-es években felvetette Raffay Anna és Szőcs István. Akkor készített filmjeikben a hagyományos régi faluképet és annak életét mint mentalitásában, hagyományaiban töretlen világot mutatják be. A szokások filmezése mégis csak nagy szünet után, a 60-as évek végén folytatódhatott. (Ekkor készült el a kölcsönös bábtáncoltató betlehemes játékról felvett anyag is.) Ma azonban, a videó és digitális fényképezés korszakában a képrögzítés tömegessé vált. Manapság már elmondható, hogy a betlehemesek egy része megszervezi játéuk videó-felvételét is. A Nemzetközi Betlehemes Találkozók videó-anyaga mégis egyedülálló, hiszen egy huszonkét éve töretlen folyamatot dokumentál, és méreteiben is impozáns.

A MMIKL kiadásában 2010-ben megjelent kötetben² az addigi találkozók válogatott szövegeit egy olyan pillanatban adtuk közre, amikor a falusi adatközlők egy része még elérhető, és a tudományos igényű visszagyűjtés az eredeti (helyi) közegben még megkísérelhető. (Sajnos a társadalmi változások, a globalizáció közösségromboló hatása súlyosabban érinti a Kárpát-medencét, mint hinni szeretjük!)

A betlehemes játék „randon kezelésének” ma számos tudati gátja van. A poszt-posztmodern kor értelmiségi elitje számára már nehéz megérteni, hogy meglelt embereket mi indíthat – a karácsonyi véghajrában, hitel-ügyintéző vásárlási lázban – arra, hogy maszkot öltsenek, régi szövegeket magoljanak, énekelve, csörgős botot ütögetve forogjanak, táncoljanak. Akik a Kodály-módszert is elavultnak

tartják, már nem értik, hogy a hitnek milyen szerepe lehet a tradíció, a régi – akár praktikus – tudások nemzedéki átadásában, miközben ismert a hagyományos szokások és játékok megőrzésének nemzetközi gyakorlata Írországtól Japánig.

A betlehemezés funkciójának, tartalmának és formájának mai megértését, elemzését – a műfajból következően, és azon túl is – számos tényező nehezíti. A nagy társadalmi mozgások, a háborúk, diktatúrák, a lakosságcsere, az ideológiai alapú tiltás mind-mind a szokás eltűnésének irányába hatottak, hatnak. Jóllehet mindezen hatások a magyarokat a 20. században hatványozottan sújtották, de ta-

² „...hanem vagyok Úristen követje”. A téli ünnepkör dramatikus szokásiból – a Nemzetközi Betlehemes Találkozók játékszövegei. MMIKL, Bp., 2010. Jelen írás e kiadványban szereplő tanulmányunk szerkesztett és aktualizált változata.

lán éppen ezért a feldolgozhatatlan – sorscsapásként megélt – változások nemhogy törtölték volna, hanem inkább felerősítették népünkben a drámai közlés igényét.

Talán ennek tudható be, hogy míg Nyugaton a hagyomány a karácsonyi látványosságok egyikének tekinti a betlehemi jászolt, addig nálunk például a bukovinai székelyeknél a második világháború idején történt keserves exodusuk eleven valósága adta betlehemes játékok drámai hitelét. Társadalomlélektani szempontból vizsgálva talán az sem lehet véletlen, hogy a kakasdi betlehem hangfelvételét éppen 1956. december 4-én sugározta a Kossuth rádió. Vagy egy még közelebbi példa: a Délvidék magyarsága a szerb háború idején fordult ismét a betlehemezés felé.

Napjainkban a globalizáció okozta kulturális sokk, a terjedő pénzügyi válság, valamint a médiák felől érkező nyomás, a világban bekövetkező változások tovább erodálták ezt az érzékeny műfajt, mely korábban hű képet adott egy közösség általános tudatállapotáról, s egyúttal megerősítésül szolgált a hit és erkölcs vonatkozásában. Törekény jégen állunk – az utolsó órában, utolsó percben: hányszor elhangzott már, de sajnos, hogy talán az utolsó spontán megnyilvánulások szemtanúi voltunk, vagyunk.

Az 1991-ben a Magyar Művelődési Intézet égisze alatt és a Bábjátékos Egyesület szervezésében indított találkozókat a kecskeméti és budapesti helyszínek után, 2006 óta Debrecenben rendezzük. Abban a döntésünkben, hogy a találkozó helyszínét a cívisvárosba helyeztük át, kulcsszerepe volt Vidnyánszky Attila nagyvonalú pénzügyi felajánlásának és annak a figyelemnek, mellyel e szokás felé fordult. A Csokonai Színház akkori művészeti vezetése komolyan gondolta, hogy a népi színjátszás tanulmányozása, értékeinek beépítése a kortárs színházművészetbe üdvös lehet a színpadi nyelvújítás szempontjából is. De mi tartotta s tartja életben mindmáig a Nemzetközi Betlehemes Találkozót? Díjakat nem osztunk, nincs versenyhelyzet sem. Mi ez az üzenet, melyet nem szűnő igyekezettel, komoly előkészületet igénylő szervezőmunkával, anyagi áldozatoktól sem visszariadva az otthoni közegből el akarnak hozni nekünk a játszó?

A karácsony misztériumát, szent titkát közvetítik a maguk egyszerű módján, sajátos identitásuk, magyar (vagy más) etnikus, helyi közösségi, kistáji, nyelvi, felekezeti önazonosság-tudatuktól vezérelve. A betlehemes hagyományról mint misztériumjátékról szeretnénk hát szólni az alábbiakban a szent cselekmény előadásának a magyar nyelvterületen előforduló hihetetlenül gazdag variációs készletéből néhányat felidézve.

Általános az előzetes *felkészülés, felkészítés*.

Mivel szent cselekedetről van szó, nem rontanak ajtóstól a házba – a kellő tájékozódás után összeállított útvonalon haladnak, s az előre megbeszéltek szerint érkeznek a házakhoz. Így is szükséges a „bekéretőző” szereplő előre küldése: „Szabad-e bejönni ide, betlehemmél? (a csillaggal?– Bejöhet-e az angyali vigasság?) – kérdi a Kengyelfutó, Hírnök, Huszár vagy Angyal. Az igenlő válaszra, gyakran kivont karddal, belép a betlehem vezére: a Hadnagy, a Püspök vagy maga Heródes házában, magyar koronásan. S bevonulnak vele az angyalok (a székely játékokban már ekkor bezúdulnak a néma, gyakran maszkot viselő pásztorok is).



Bukovinai székely
betlehemes „király”
(Fotó: archív)

Erdélyben a Székelyföldön ezt a játékot liturgikus jellege miatt *betlehemes szolgálat*nak is nevezik: a Király mint a betlehem vezére „felkonferálja” a kompániát: céljuk nem a „dombérozás”, léha játék, hanem hogy példát mutassanak Krisztusról. A prólógot a székelyeknél a szertartást vezető Király versre lépi ki – vélhetően a középkori eredetű iskolai színjátékok előírásai szerint. Majd megkezdődik a drámai bonyodalom: szózat hangzik az ajtón kívülről, alázatosan könyörgő koldusének-dallam vagy recitálás. Heródes a Királysolgát küldi a jövevények felderítésére. A szolga intrikus, óva inti urát a világrendet megingató trónkövetelőtől. Heródes tüstént el is kergetné őket. Csakhogy József szívósan rimánkodik, mai kifejezéssel élve az emberi jogokra hivatkozik („*még a pogányoknál is van engedelmesség, mért hogy Te házadnál nincsen kegyesség?*”). A király tüstént be is engedi őket „füttőzni”. Barátságosan üdvözlük egymást, ám a megátalkodott Heródes a megismételt kérést is elutasítja, javallva az istállót mint szükségesszállást.

Mária és József kesergésének az angyal vet véget, Máriával lefolytatott dialógja után a színen eddig horkolva alvó pásztorokat kezdi keltegetni az örömhírről. Ezek félálmlukban megrettennek, nem hisznek, álmukat folytatnák. Végül mégis elindulnak, s ajándékot visznek Máriának, hódolnak az új király előtt. Még egy víg táncot is eljárnak neki, majd maguk is adományt kérnek a házigazdától, és útra kelnek. Ez a legteljesebb, a szakirodalomban *erdélyi betlehemes szolgálat*nak nevezett játéktípus a székelyföldi és bukovinai székely közösségek közös kincse. Részint a már fent említett középkori liturgikus játékokra, de a szálláskeresés jelenete a reneszánsz és a barokk-kori iskoladrámák struktúrájára, nyelvi fordulataira is emlékeztet. Legkedveltebb része, a maszkos pásztorok jelenete egy archaikus, mimus-elemeket hordozó, valaha önálló profán játék maradványa lehet.

E pásztorjáték-rész jellegzetessége a szakralitásnak látszatra ellentmondó profán humor. Az öreg pásztorokat tehetetlen „bálványként”



Bukovinai csobánolás. Az öreg pásztorok, Csátálja
(Fotó: Széman Richárd)

kezelik a fiatalabbak (Kakasd); a felkerekedő pásztorok erővel cipelik őket a betlehemhez (Csátalja). Ennek ellentmondóan az öreg pásztorok ajándéktánca viszont bravúros (Lövete, Szentegyháza). Ami csupán a helyzetkomikumból és a nyelvi humorból nem olvasható ki, az a tánc rituális gesztusnyelve által közvetlenül válik láthatóvá, élményszerűvé téve a legszentebb tartalmat, a paródia sacrát.

A bukovinai játékok forgatókönyvei meglehetősen hasonlítanak egymásra – de ha megnézzük a videó-felvételeket, meglepődünk, hogy mekkora eltéréseket produkál a rögtönzés. A pásztorok száma változó (4–9), szerepük, a Kisded megajándékozása időben elnyújtva, több jelenetben, megszakításokkal kerül színre, kötetlen, humoros beszélésekkel fűszerezve. Egyenkint, párosával, s az öreget cipelve már tömegesen vonulnak a kisededhez, a formális adományozás ekként mégis személyes és emberivé válik. Nem értik, meg is kérdik a Világ Urának különös érkezését. Rejtekezésének értelmét, az alázatosságot felfogva – nagy közös hódolatuk színi formája is megrendítő. A színpad középterét vonalban elfoglalva egyszerre rogynak térdre a Kisded s Mária előtt (Szentegyháza), vagy kardjátékkal tisztelegnek előttük (Csíkborzsova, Budajenő, Telki).

A játékok spontaneitása a leírt szövegek ellenére is megmarad. Ebben érhető tetten a szóbeli közvetlen átadás, a színjátékot évszázadokon át fenntartó játékmód ereje.

Táncuk szimbolikusan is értelmezhető: az „új királyért” az élet új köreit indítja be e rideg világban. A különböző változatokban a furulyadallam azonos, viszont a körtánc sokféleségében és a kivitel virtuozításában mintha túl akarnának tenni egymáson az egyes játékok. Az adománykérő részben a játék visszakerül a profán jelenbe, „pásztori” szerepükben jól „beolvasnak” gazdáiknak. A szertartásvezető király végszava zárja a játékot, a híveket a példából

okulásra intve. Maszkjaikat levéve a pásztorok együtt éneklük az áldáskérő éneket:

Kérjük a szép szűzanyát, kérje értünk szent fiát,

Hogy nekünk is nyissa meg majd az égi hazát. (Szentegyháza)

A visai szálláskereső betlehemes játék-változatban – a Mezőségen ismert szereposztás szerint – József a háromkirályok egyikének alakjában lép fel, kezében jogar, a betlehemi templom felett vív, ütközik meg Heródezzel a befogadásért. Heródes kiutasítja „A szállás az istené” fordulattal. Ekkor irányul a figyelem az alvó pásztorokra, akik fölött a két angyal felemelt kezekkel énekel, felidézve a jelenet szentképi, ikonográfiai megfelelőit. Közben a „futár” figura – kinek a fején a két irányba mutató „janusi” sapka-maszk az évváltó szertartásmester szerepét jelzi – csengős, bokrétás vőfélybotjával veri a ritmust, extatikus hatást váltva ki.



Angyalbetlehemes, Angyal és a pásztorok, Szentegyháza
(Fotó: Széman Richárd)

A pásztorok nehezen mozdulnak e lenyűgözöttségből. „Nektek az Isten se kell?” – kérdi az öreg. „Ja, nem, no!” És máris indulnak, „mert a hajnalcillag feltetszett az égre”. Az ajándékozás és a hódolat a játék szép záró jelenete.

Betlehemes játékainkban a *révült* alváson, álmokon túl a *fényről* esik a legtöbb szó, az égre, a fényre vigyáznak, figyelnek – és ellentétként – az ember számára kimért lineáris földi időre figyelmeztetnek. Ez különös hangsúlyt kap a protestáns betlehemekben, például: „Fordul a kerék a talpán!” (Halmi)

A *mérai, kalotaszegi* reformátusok karácsonyi játéka a *Bő kovács* történetét dramatizálja, aki elutasítja Mária befogadását (a *bő* szó jelentése a régi magyar nyelvben ’javas, jós’, s a kovácsmesterség is a nagy sámánok egyik tudománya a régiségben). Éjjel 12 órakor megszületik Jézus a barmok jászolában; 12 angyal fonja a koszorút, s reggel 8 órakor már jön is József számon kérni a *bő kovácsot*. Az már siránkozhat: „Ha én tudtam volna, hogy te vagy Mária, aranyból is, ezüstből is szállást adtam volna.” – Az ítélet kemény: „Süllyedjen el a házad, vele minden barmod, csak a te szép vak leányod hóttig legyen boldog”.

Az *alföldi, tiszaháti* úgynevezett *perselyező* betlehemes játékokban a református pásztoroknál túlsúlyt kap a pásztorjáték, a katolikusoknál sokkal nyersebb, „pogányos” hangszerelésben. A sorra beérkező, vad farkasokkal is megvívó pásztorok jelenete elalvásukkal, felébredésükkel illeszkedik az evangéliumi történethez. Az Angyal glória köszöntését szójátékkal, a szavak elértéséből fakadó humorral adják elő: *Glória! – Gomolya stb.* –, de végül csak felkerekednének, ám ekkor ajándékozás helyett előbb még az Öreg vizsgáztatása, térítése következik. A kereszttetős ima-paródiában: „*Lúdhús, tyúkhús, friss cipó, pálinka a gyomromba idéfuss*” – a református diákköltészet hitvitázó szellemét idézik. Az Öreget néha jól kiporolják a fiatalok – például a Nyitra vidéki Gesztén, a beregi Gelénesen és a Kárpátalján is előfordul, hogy be van építve egy kosár a bunda hátába. Hatalmasakat szól a botütés a kosáron, az Öreg egykedvűen tűri az ütlegeket. Végül mégis ajándékot ad: táncát maga járja, a Jézuska kedvére. Topogó tánca a csörgős bottal, döngetése a nagyfejű fakalapáccsal, ugrálása közben a bolhák, tetűk, világba szórása, rázása – mágikus rítus-maradvány. Számtalan változatban látható mindez, a néző mégse un rá az ismételt poénokra („*Gyere Öreg Betlehembe! – Hova? Vén tehenbe? Nem lelem az ajtó kilincset! – Sarka fele, öreg! – Szalka fele?*”), az apró nézők számára például az újrachallás, ismétlés öröme hat. A csattanó tréfák nyomán megtörténik az ünnepi nevetésben való feloldódás.



„Kivilágítós”,
bábtáncoltató
betlehem,
Halmi
(Fotó: Széman
Richárd)

A dunántúli pásztorjátékokban álmukat mesélik a pásztorok, itt az „elveszett aranykor” felidézése folyik: az óriások világának képei, kolbászból font kerítés (Csantavér), világszipó óriásszúnyogok, óriás gombák (Göcsej) a jellemző motívumok. E „mintha-víziók” a révület képei, miközben a valóságban „varjúcsontot ropogatnak, üres kulacsot nyalogatnak”. Ám a védtelen Kisdéd befogadása egy akarat



Pásztorjáték
bábtáncoltató
betlehemmel,
Csenger
(Fotó: Széman
Richárd)

kapuján át közlekednek, szimbolikus gesztussorukat érdemes mélyebben elemezni. Miközben a maszkos Fehér Öreg, Kuba maga is átgázol egy láthatatlan falon, küszöbön, fabaltájával hadonászva ágál. Végül ráfekszik a baltára, testét mint sírhanatot oda-vissza átlépik az angyalpásztorok. Végül „feltámasztják”, s a betlehem elé terelik (fél térdre ereszkedve baltáját emeli a betlehemre, eltaszítják, eldől, majd botjaikkal felemelik). Most már „megtérítve”, bolhát, tetűt hintve ugrál, bőséget áldást szór a világba, a nézőkkel tréfálkozva (Füzér).

A közeli Bódva-menti változatokban hasonló a cselekmény. „Dicsérem a Jézust!” – köszön be a szépszáj angyal, hóna alatt apró betlehem. A hasonlóan szálas, „porcelánra keményített”, slingolt gatyás három angyalpásztor hatalmas döngő, csörgős botokkal járja köreit. Itt két Öreg van, a fehér Kecskés Peti, meg a fekete Berdó. Ők síri álmukban is párosan fekszenek, elválaszthatatlanul, fejtől-lábtól. Az angyalpásztorok leszorítják őket, miközben azok kurrognak-morognak (mint Kurrah és Berreh Vörösmartynál). Az angyal rájuk énekel, s újjászületve ugranak fel: „Bárcsak régen felébredtem volna, ... mert amit csak megálmodtam, mindent igaznak vallottam, hogy oda beléptem” – éneklük az angyalpásztorok, misztikus élményükről vallva.

A bábtáncoltató betlehemek Felső-Tisza vidéki, Buda-, illetve Balaton-környéki változataiban a dráma, mint cseppben a tenger, mint játék a játékban jelenik meg. A földre született Isten apró jászla a templomformájú bábszínpad mélyén áll. A szláv betlehemesekben, például a lengyel vertyep hagyományban az egész környező világ bábokként vonul fel a kisdéd előtt. Nálunk az angyalok, pásztorok örömtánca után a dunántúli játékokban a létrás kéményseprő és az ördög verekszik. E dunántúli bábszereplők nem beszélnek.

rattal történik, még vetélkednek is: „Én, én... Én hoztam a kisdéd Jézuskának a legszebb ajándékot: Egy göndörszőrű báránkát, arra is akasztottam egy kis harangocskát. Tudom, nyerek tőle gráciát! Ühüm, ühüm; cupp, cupp, cupp” – szól a gyermekkar (Törökkani-za, Doroszló).

A felföldi, úgynevezett bibliás, angyalpásztoros betlehemes játékokban a Paradicsomból való kiűzetést emlegetik az angyalpásztorok. A Paradicsom lezárt

Debrecen, Sárospatak vonzáskörzetében és a marosvásárhelyi bábtáncoltató játékokban a bábok szöveges jelenete igazi mini-dráma. A kegyetlen Heródes vérszomjasan fenekszik, fennhéjázik. Tüstént jön a kis Veres Vitéz (Marosvásárhely), illetve maga a Halál (Kölcse, Mezővári), hogy lefejezze. Hiába is „seggel, fartol” Heródes, egy kaszasuhintással fejét veszik! (Nyakáról cérnán lóg a báb feje.) Hassel Jóska főharangozó bolondul harangoz, a pap imádkozik a bűnös lelkiért, s már viszi is Plutóhoz a Pokolba, csizmatakarítónak.

A *bölcsőcske német eredetű játéka* leányok szokása, akik kis bölcsőben hordozzák adventi időben házról-házra a Kisjézus bábját. Bölcsődalokat énekelnek, a bölcsőt ringatják – a csók a Kisded „meglehelése”. De az általuk felidézett képek: a meleg tej, az állatok párája, a lépes mézecske és a tűzben tündöklő hajnali Betlehem képe megjelenik például a csallóközi énekekben (Gelle), Mária és fia párbeszéde a bölcsődalokban például a Medvesalján.

A *karácsonyi kecskejáték* a csattogós állú turka-bábbal és álarcos alakoskodókkal az óévet elbúcsúztató, újévet köszöntő balkáni alakoskodás rokona. Hatalmas bundás óriások vezetik, védik a kecskét, a turkát – a nemét firtató kíváncsiaktól (Hajdúdorog). Az agyonütött, s(egg)befújástól feltámadó turka (Hajdúszoboszló, Torontálvásárhely) tánca egyszerre idézi a meghaló és feltámadó Napot, mintegy az antik dionüszoszi ünnepek maradványaként.

Az egész Karácsonyeste elénk vetül a *Karácsonyi asztalterítés* című szokás-játék mágikus praktikái által (Alsó-Bodok) – szívfájdítóan szép régi világ ez! A nők hímes viseletben pompáznak, a közösen felszeletelt alma/óma, a jósló diók, a karácsonyi terítő alá szórt búza fölött a házaspár abrosz-húzogatósa: „Mit hús Ke’? – Konkolyt meg mindenféle gajzot! – Mit szór kend? – Búzának gyöngyit!” – szórja a négy égtáj felé

a búzát a férj, felidézve a karácsonyi asztalhoz fűződő hiedelemvilágot.

A betétként énekelt *Bő* – azaz gazdag kovács – témát ismerik a Zobor vidéken is (Alsó-Bodok), ott koldusének-dallamra fűjják. A kovács lánya, a vak, kezetlen Sarolta az, „aki elvezeti Szűzanyánkat a barmok jászolához”. S e jótettéért Mária intésére – „Édesanyja vagyok a Világ Urának” – látni kezd, és a kezei kinőnek.



Bölcsőcske-játék, Abaújszina (Fotó: Fejes Márton)



Hajdúdorogi kecskés játék (Fotó: archív, Déri Múzeum)

A csillagjárás hazánkban legkorábban adatolt, egykor általánosan gyakorolt, egyházi eredetű szokása a Vízkereszthez kapcsolódott. Háromkirályok napján betlehemmel és csillaggal jártak a gyerekek a Csallóközben, a Dunántúlon, Felső-Tisza vidéken. A Dél-Alföldön, például Baján valaha rugós csillagot rúgattak az összeütött kardok közé.

E vízkereshti játékkal a Háromkirályokat alakító fiúk hárman érkeznek, de drámai értelemben csak ketten cselekvők: ők a bal–jobb, régi–új, sötét–világos, a kezdet és a vég képviselői. Drámai összecsapásuk eredményeképp pattan ki kardjukból az a szikra, mely létrehozza, megteremti a szimbolikus Egyet, az új idők új királyát, Jézust. Feltűnő, hogy a rugós csillagként használt eszköz formai megjelenésében a régi kávas sámándobokat idézi.

A *Heródes-játék* a Háromkirály-járás és a pásztorjáték kombinációja. Egyedi formája a kárpátaljai, Rahó-vidéki gyertyánligetiek előadásában volt látható a betlehemes találkozókon; ennek szövegkönyvéből, mert igen archaikus, az alábbiakban rövid részletet idézünk. A középkori játékok formáját talán a betelepült német bányászok hozták Rahó vidékére. De a pásztorok és királyok gyönyörű koregráfiát követő körtáncra bizonyára helyi, régióbeli lelemény. A királyok a tánckörben egy irányban lépkednek, a pásztorok jobbra és balra is kilépnek.) A játékmód archaizmusa folytán ez a játék rokonítható a cikk elején említett főrévi betlehemessel.

A játék menete: a bekéretőző/kengyelfutó, engedélyt kér és kap a háziaktól, csöngős botjával jelez, s társai bevonulás után a középen elhelyezett betlehem két oldalán sorban felállnak egymással szemben. A szereplők: jobboldalon a helyiek, Heródes, a három zöldpásztor s a maszkos öreg, sőt József is ács-kellékével, a szekercével (a főrévi játékokban is ez a kelléke). Baloldalon a jövevények, a szentek sora, a Háromkirályok, lebegő kasmirkendő palástokban Mária, és az angyal fehérben, kékben. Az angyal kezében kard, melynek hegyén kereszttel díszített aranyalma van. A játékmód a középkori előadásmódra visszamenően kötött.

HERÓDES: (a sorból előrelép)

Íme, látom, ti itt mindnyájan

Idégenek vagytok

Honnan a ti származástok?

S miről szól az utazástok?

Mondjátok el szaporán!

I. KIRÁLY: (kilép a sorból, egy lépést tesz előre)

Uram, Királyom, mi Napkeletről jöttünk ide sietve.

Kérjük tehát, könyörgésünk ne legyen megvettette.

HERÓDES: (ismét előlép)

Mi volna az, amit Ti kértek? És mi a kívánságotok?

Hogy én is tudjam, s ne legyen hasztalan a járásotok! (visszalép)

II. KIRÁLY: (kilép)

Láttunk mi is Napkeleten egy szép csillagot feltűnni.

Azóta a szívünk vágya nem tud bennünk megszünni.

HERÓDES: (kilép)

Mit jelent az a szép csillag? Én is azt akarom tudni!

Mely nektek naponta nyugtot nem hagy, nyugodni!

(visszalép)

(...)

Ez nem lesz jó hír énreám nézve, ha igaz lesz, mit mondanak:

Vége lesz a koronámnak, vége lesz a trónusomnak.

Ének:

Ó, szerencsés éjszaka –

(a Háromkirályok és pásztorok tánckört járva³ éneklük)

(Mária⁴ és József panasza következik)

Ének:

Ó rengessük a kisdedet

Máriától születettet...

(Az ének alatt háromkirályok és pásztorok újabb táncköre)

(...)

(József a Háromkirályok elé áll. Azok egyszerre felmutatnak az égre.)

Így marad a csillag az egen, már nem merő futásban, mint van írva, a ház fölött megakadt!

ANGYAL: (énekelve)

Dicsőség a magasságban Istennek...

A három pásztor táncolva énekel

Ó pásztorok fel, keljünk, fel, keljünk (A Háromkirályok a betlehem előtt hódolnak)

I. KIRÁLY:

(...)

Aranyat hoztam a kisdéd Jézuskának,

és ezt nyújtom be neki, mint legfőbb Királynak.

II. KIRÁLY:

(...)

Tömjént ajándékozok, mint egyedüli Istennek,

Napkeletről, napnyugatig haladok és tömjénezek.

III. KIRÁLY:

(...)

Mirhát adok leborulva, mert az embert illeti!

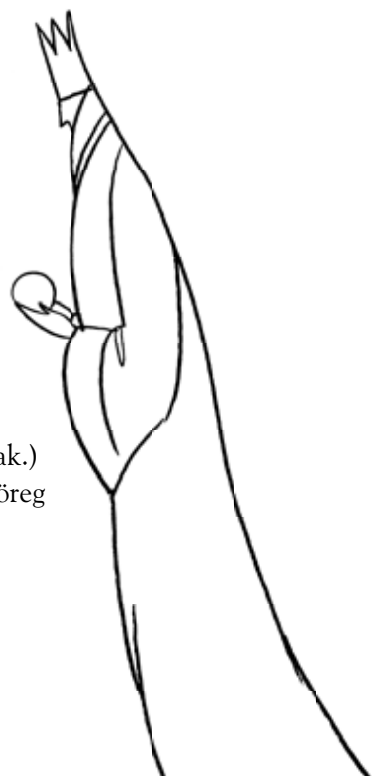
Szent Megváltónk e világot, mint ember üdvözítheti.

Ének:

Csordapásztorok midőn Betlehemben...

(A Királyok a Pásztorokkal együtt énekelnek, forogva táncolnak.)

(...) (Mindhárom Pásztor átadja jelképes ajándékát; mikor az öreg áldást kér a falura, a népre, az öreg mellé térdelnek.)



³ A tánckör helyváltogatást, vonulást, idővágást fejez ki.

⁴ Máriát itt is fiatal fiú, férfi játssza.

Mindnyáján:

Ó kis Jézus szeress minket!

Ó kis Jézus segíts minket!

Ó áldott betlehemi Jézus,

Soha, soha el ne hagyj minket!

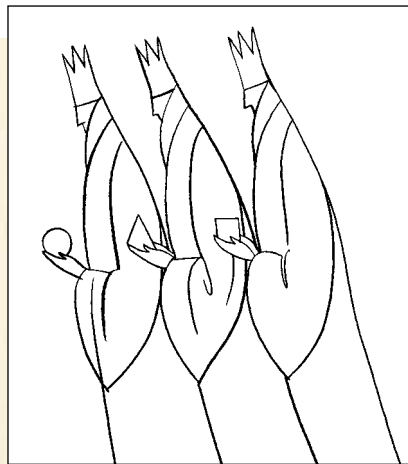
I. Király kilép középre, boldog karácsonyt kíván, s ajándékot kérve, záróénekkel kivonulnak)

„A drámáknak is lélekből kell újjászületniük... talán tényleg a játékbetlehem csilloga alatt, ahonnan Tamási elindult” – írta 1941-ben Hubay Miklós.⁵ Lükő Gábor szinte vele egy időben (1942-ben) *A magyar lélek formái* címmel adta közre azt a korszakos jelentőségű kötetét, melyben – kora akadémizmusát meghaladva – megélt módon, belülről és magyarul fogalmazva igyekezett megragadni azokat a végső mozgatórugókat, melyek a magyar népi műveltség szellemiségét áthatják. Bízunk benne, hogy a betlehemesnek, ennek a legarchaikusabb népi misztériumjáték-formának a bemutatásával mi is hozzájárultunk e végső mozgatórugók feltárásához.

Márta Tömöry – Zsolt Szász: Messengers of Good Tidings

The Chances of Shepherd's Nativity Plays in Changing Times

Márta Tömöry and Zsolt Szász have been organising the Nemzetközi Betlehemes Találkozó (International Meeting of Shepherd's Nativity Players), the representative pageantry of sacral folk drama since 1991. From all the Hungarian speaking regions in the Carpathian Basin the practitioners of this Europe-wide unique tradition assemble annually. The present paper provides a historical survey of the process which began more than a hundred years ago, when scholars together with urban people came across this exceptional asset of folk culture. Then the authors relate the benefits of the last twenty-three years. Reference is made to the several-hundred-hour video recording and the representative collection of texts published in 2010, which may serve as a source in the future not only for ethnography but also for theatre research and living theatre practice. All the more important it would be since the chances of folk tradition being passed down authentically are quite slim. The authors draw a comprehensive and true picture of the drama elements which comprise this form, so rich in variations, of folk play, what archaic motifs it includes, what it means to today's players themselves and, finally, what kind of good tidings it communicates, as a sacred theatre, to the audiences of all times.



⁵ Lásd Hubay Miklós: *Nemzeti színjátszás – Drámai magyarság*, Bp., 1941, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.



1. A játékosok felvonulása. Balról jobbra az ördög, a bethlehemi csillagot hordó, az angyal, Mária, Jézus, a három pásztor, a napkeleti királyok, Harcos és két testvér.
2. A csillagot hordó Mária és Jézust elcsavarták a bethlehemi kosármások. — 3. A falu népeinek megérkezése az ördögház. Az ördög megelégedett az alkalmat, a pásztorok bethlehemi csillag. — 4. A napkeleti királyoknak álomukban megjelenek az angyal, a ki őket Betlehembe küldi. — 5. Harcos tisztelet két irántukból a megcsillagok.

KARACSONTI NÉPI.



PÁLFI ÁGNES



A betlehemes játékok versnyelve és prozódiaja¹

A színtér nyelve és a nyelv színtere

A betlehemes játékok egy-egy dramaturgiai típuson belül is igen eltérő szövegvariánsokban hagyományozódnak. A szüzsé központi eseménye a Megváltó születése, ám e „jó hír” artikulálásának változatos módozatai a beszédmód *egyénytésének* nyilvánvaló szándékát mutatják. Vajon mi ennek a szembetűnő jelenségnek a magyarázata?

Míg Jézus kereszthalálának húsvéti passiójátéka többnyire nyílt színen, gyakran a szabadban, a nyelvi-etnikai (falu)közösség teljes nyilvánossága előtt zajlik, a téli ünnepkör betlehemes játékának közege a családi otthon intim, zárt tere. Az évkör e kitüntetett pontján ellentétébe fordul a szereposztás: nem a hívő járul a szentség elé, hanem a szentség kér bebocsáttatást minden egyes hívő hajlékába. (A templom kicsinyített mása a betlehemesek kezében ennek az irányváltásnak a jeltárgya, attribútuma.) A betlehemezés tehát nem a közösség egészének nyilvános eseménye, hanem egy olyan rituálé, amely a közösség minden egyes család(tag)ját külön-külön szólítja meg; mintegy azt sugallván ezzel, hogy a világ sorsa a kised születésekor *itt és most*, ebben az intim közegben dől el. A betlehemeseknek az otthon zárt terébe való belépése már önmagában is *kegyelmi aktus*: a Fiú testet öltését

¹ Jelen írásom rövidített, szerkesztett változata *A költészet és a dráma ritmusnyelve a betlehemes játékokban* című tanulmánynak. Lásd: „...hanem vagyok Úristen követje...” *A téli ünnepkör dramatikus szokásaiból*, Nemzeti Művelődési Intézet, 2009. 30–50.

előmozdító esemény, amely felülírja a szállásmegtagadás bibliabeli dramaturgiáját². Pontosan ebben különbözik a passiójátéktól, amely a szenvedéstörténetnek az evangéliumi „koreográfiához” hű megjelenítésével az egykori (és a mindenkori) közösség Jézussal szembeni bűnrészességének katartikus élményközegét hozza létre. A szenvedő Krisztussal vállalt sorsközösség műfaja a húsvéti ünnepkörben nem is a dráma, hanem a líra – lásd a Mária-siralom archaikus népi szövegvariánsait Erdélyi Zsuzsanna gyűjtésében.³

A betlehemezés olyan ünnepi alkalom, amikor a familiáris tér „szobaszínházában” nemcsak a játék szereplői lépnek föl valódi drámai perszónákként, hanem azzá válnak a betlehemeseket befogadó családtagok, a játék nézői is. Pap Gábor joggal fogalmaz úgy, hogy e játék kulminációs pontját nem is a színpadi értelemben vett cselekményben kell keresnünk: „A dramaturgiai csomópont az a pillanat, amikor maga a család megy oda a Betlehemhez, és megnézi, mi van a Betlehemben. [...] Vagyis itt a személyes átélésen van a hangsúly! Az egész 'produkció' ezt célozza. És az egész produkció nem ér semmit, hogyha ez a személyes átélés nem következik be.”⁴ E kardinális kérdés kapcsán joggal veti fel Pap Gábor azt is, hogy a mai közönséghez, amely a betlehemes játékot pusztán színpadi produkcióként szemléli, aligha érkezik meg a ma született Jézus.

Bevallom, a Betlehemes Találkozókon a közönség soraiban ülve engem is gyakran elfogott a kétely: szabad-e, lehet-e ezt a hagyományt ebben a tőle idegen színházi formában művelni, életre kelteni? S meg kell mondanom, hogy a megérkezés katarzisát, a szentség tapintható jelenlétét igazából a produkciókat követő személyes hangú párbeszédekben érzékelttem, amikor a műsorvezető Szász Zsolt az ország



Betlehemezők a háznál, Szakmár, 1969
(Fotó: Korniss Péter)

² A legarchaikusabbnak tekinthető székely betlehemesben a „szálláskeresés” önálló dramaturgiai egység. Lásd ehhez a betlehemes játékok tipológiai áttekintését: Tömöry Márta – Szász Zsolt: *„Jön a Karácsony, borzas szakállal”* = Debreceni Színlap, 2006, december.

³ A karácsonyi és a húsvéti ünnepkörnek ez a fajta éles szembeállítását természetesen joggal kérdőjelezhető meg, ha történeti nézőpontból vizsgálódunk. Hiszen – mint arra Bahtyin is felhívja figyelmünket – a középkori ember nemcsak a betlehemes játékokban hagyományozódó „karácsonyi nevetést”, hanem a „húsvéti nevetést” is kultiválta, ami sokkal inkább a szemléletbeli hasonlóság bizonyítéka: „A prédikátor szabados tréfákat és vidám anekdotákat engedett meg magának a templomi szószékről szólva, hogy ezzel megnevettesse a gyülekezetet, mivel az egykori felfogás szerint a nevetés hozta meg a vidám újjászületést a csüggedés és a bőjt napjai után.” Vö. M. M. Bahtyin, *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 247.

⁴ Pap Gábor, *Karácsony a magyar csillagos égen*, Debrecen, 1997, 46.

minden sarkából és a határon túlról idesereglett csoportok tagjait, vezetőit mint *vendéglátó*, mint családfő szólaltatta meg. Azt éreztem ezekben a pillanatokban, hogy végre itthon vagyok. S hogy nekem magamnak is ki kell tárnom az ajtót e már-már elfeledett anyanyelv előtt, amelyen a betlehemesek a „jó hírt” hozzák. A „jó hírt”, mely nem pusztá szó, hanem a költészet és a dráma eleven, életteli valósága...

A felező tizenkettes mint a statikus és dinamikus egyensúly metrikai bázisa

A betlehemes játékok egymástól igencsak eltérő szövegvariánsaiban is szembe-tűnő a felező tizenkettes gyakorisága, meghatározó szerepe. Ez a metrikai alakzat, mely terjedelménél és szabályosságánál fogva a befejezettséget, a törvényt, az egyensúlyt, a világrend állandóságát sugallja, igen alkalmas annak az egyházi kánonnak a közvetítésére, amely a születés eseményét az evangéliumi hagyomány szellemében idézi föl, szólaltatja meg. Nem az *itt* és *most* újra aktuális drámában való cselekvő részvételre inspirál, hanem oly módon emlékeztet a Megváltó születésére, mint a múltban már lezajlott eseményre, *egyszeri* csodára. Jó példa erre a bazsi betlehemesben az „Angyalok szavaló kórusa”:

Az ég ölelkezett ím akkor a Földdel,
Az egy igaz Isten az emberiséggel.
Új hit, új reménység szállott a szívekbe,
Lelki békesség és áldás a szívekre. (*csenget*)
Csak szeretet legyen mindenki szívében,
Áldás el nem marad, megsegít az Isten! (*csenget*)
E mai szent napon mi is megfogadjuk,
Hogy az Úr Jézust elhagyni nem fogjuk! (*csenget*) → 5/6 osztású tizenegyes!
Arany helyett hitet hozunk oltárához,
Szeretet tömjénét rakjuk zsámolyához.
S miként a pásztorok és a bölcsek tevék,
Buzgón leborulva áldjuk Isten nevét. (*csenget, letérdelnek*)
Áldott-áldott, ki jött az Úrnak nevében,
Hozsánna, dicsőség a magas mennyekben!
E földön meg legyen végre már békesség.
Az emberek között örök testvériség.

Versében, *Az izgága Jézusokban* Ady Endre ezt a fajta szemléletmódot elégikusan, ám egyszersmind kritikai élel úgy állítja elénk, mint az üdvtörténeti végkifejletre – Krisztus második eljövételére – való inaktív várakozást, mely óhatatlanul reményvesztéssel jár: „Kegyes hölgy Krisztust egyszer szült rég / S azóta is hiába várjuk / Rívó anyától s jámbor csemetétől / Hozsannás idők teljesültét”.

Mindazonáltal a felező tizenkettes a teljességbe, teljesülésbe vetett hit vers-formája – nemcsak az örök, változhatatlan (szaturnikus) törvény, hanem az ősbizalom metrikai alakzata is. S ennek a sorfajtnak a játékba hozása sehol sem aktuálisabb, mint az évkörnek éppen ezen a pontján: december, a tizenkettedik hónap végéhez közeledve, amikor lezárul, el/le/betelik az év (*tél* szavunk ugyanazt a teljesség-képzetet aktivizálja nyelvi tudatunkban, mint a *telik* ige).

A betlehemes hagyomány jó néhány szövegvariánsában megfigyelhető, hogy a felező tizenkettes egyfajta alapnyelvként, a költői beszédmód stabil metrikai bázisaként funkcionál. Drámai értelemben azonban ezt a sorfajtat az teszi aktívvá, hogy nemcsak a statikus egyensúly demonstrálására, hanem a dinamikus egyensúly létrehozására is alkalmas. Ez az „állni látszó mérleg” képletesen szólva akkor billen meg, mozdul ki stabilnak tűnő egyensúlyi helyzetéből, ha új elemmel, egy „föls” tizenharmadik (vagy még több) szótaggal bővül a sor; avagy fordítva: egy (vagy akár két-három) szótag helye is betöltetlen marad. Hadd idézzem erre példaként megint csak a bazsi betlehemesből a pásztorok replikáját az „Angyalok szavaló kórusára”:

PÁSZTOROK: (*csörgő, láncos botokkal a földet ütögetik és énekelnek*)

Bárcsak előbb felébredtünk volna, $4/6=10$

Hogy a kis Jézust megláthattuk volna. $5/6=11$

Már megcsendült a fülembé az angyal mondása, $4/4/6=14$

Hogy kis Jézus született rongyos istállóban. $7/6=13$

Odamegyünk, vagyon bátorságunk, $4/6=10$

Reméljük, hogy kis Jézust meglátjuk. $7/3=10$

Gyere pajtás, nosza pajtás, te is legyél társunk, $4/4/4/2=14$

Velünk van a jó furulyás, a régi bojtárunk. $4/4/4/2=14$

Mennyországba jer pajtás, jer pajtás, $7/3=10$

Ottan lészen jó tartás, sör, bor, pálinka. $7/5=12$

Egyik angyal furulyál, furulyál. A másik meg táncot jár. $7/3/7=17$ ($14+3$)

Vígan zengjetez citerák, Jézus született. $4/4/5=13$

Harsogjatok réztrombiták, Isten ember lett. $4/4/5=13$

No, hát pásztorok örvendeztetek. $5/5=10$

Köztetek van az Úr Jézus, dicsekedjetez-tek-tek-tek $4/4/5=13+3$ (!)

Dicsekedjetez! (*rácsapnak az Öreg vállára, aki megbillen*) 5

Koredó, örülhetsz, hogy velünk eljöhetsz, kedvedet töltheted, $6/6/6=18$ (3×6)
hogy mi Urunk született. 7

Hallod, hallod pajtás, zörgetik a kulcsát, amivel felnyitják $6/6/6=18$ (3×6)
a pénzes ládicskát. Osztogatják tízesét, húszasát, máriását, $6/7/7=20$ ($2\times 7+6$)
ripegős, ropogós bankóját. $6/3=9$

Azt láthatjuk, hogy a pásztorok hol alá, hol fölébe mennek az „ideális” tizenkét szótagnak, miközben ennek az egyensúlyi helyzetből való kibillentésnek a gesztusok nyelvén is nyomatékot adnak: „*rácsapnak az Öreg vállára, aki megbillen*”. S ami a szótagok gyarapításának technikáját illeti, meglepő tudatosságuk bizonyítéka



A chartres-i katedrális déli homlokzatának rózsablaka, Jézus és a tanítványok, XIII. század

a tizenötödik sor, ahol a *tek* toldalék háromszori megismétlésével ezt az eljárásukat még mintegy karikírozzák is. Ami a szöveg lejegyzését illeti, az utolsó sorok esetében (ahol egyébként túlsúlyba kerül a szöveg „szabályos”, 6/6-os tagolódása), másfajta tördelés is elképzelhető volna (a ritmikai olvashatóság kedvéért a rendelkezésemre álló kéziraton egyelőre csupán annyit változtattam, hogy a tizenkilencedik sor végén álló *a* névelőt átemeltem az utolsó előtti sor élére).

A többletnek és a hiánynak ez a folyamatosan fenntartott feszültsége, oppozíciós viszonya a formanyelv végső szemantikáját illetően úgy értelmezhető, mint a betlehemes játék drámai cselekményének szimbólum-értékű *ritmikai ekvivalense*, amely többféle, akár egymással ellentétes olvasatra is feljogosíthat:

1/ Jézus születésével olyan plusz-elem kerül a rendszerbe, amely fenyegeti annak stabilitását (lásd Heródes önvédelmi reakcióját, a betlehemi gyermekgyilkosságot);

2/ Érkezésével a Megváltó azt a hiányt tölti be, amely miatt a rendszer instabillá vált;

3/ A vallásalapító filozófus működésének hatására a „fölös” tizenharmadik elem „magamagától” selejteződik le (lásd Júdás öngyilkosságát);

4/ Krisztus nem háborút hoz, hanem békét szerez: „észrevétlenül” középre áll, hogy világügyelő pantokrátorként fenntartsa azt a tükörszimmetrikus egyensúlyi állapotot, amely a nyelvi forma síkján jelen esetben a felező tizenkettes metrikai sémájának feleltethető meg.

(Tagadhatatlan, hogy az értelmezésnek ezek a széttartó alternatívái ma, kétezer év elteltével ugyanúgy – vagy még inkább – aktuálisak, a hivatalos egyházak bármennyire is igyekezzenek azon, hogy hangzatos retorikájukkal felülírják ezt az elnémitott drámát, az egymásnak ellentmondó olvasatok artikulálásának etikai parancsát.)

A betlehemes játékok felező tizenkettesei – mint ezt a fenti példából is láthatjuk – jobbra 4–5 évszázaddal korábbi költészetünk nyelvezetét őrzik: sokkal inkább emlékeztetnek Zrínyi veretes, toldalékrímes strófa kompozíciójára, mint e metrikai alakzat 19. századi mestereinek (Arany, Petőfi) kifinomult ritmus- és rímtechnikájára, akik az ütemhangsúly nyomatékrendjét a sokszor ellentétes (jambikus) időmértékes lejtéssel oldották, lágyították. De a betlehemes szövegek költői dikciója a Zrínyiénél is jobban hasonlít Balassi verselésére, aki a róla elnevezett strófában a 6//6 osztású tizenkettést egy páratlan szótagszámú hetessel toldja meg. Az így létrejövő ritmikai impulzus oly módon dinamizálja a sort, hogy folyamatosan úgy érzékeljük, mintha a szöveg egy virtuóz férfi szólótánc plusz-figurával bővülő aszimmetrikus képletére íródott volna.

A világgöltészetre kitekintve talán érdemes megjegyeznünk azt is, hogy a felező tizenkettessel numerikusan és műfaji értelemben is rokonítható hexameter szótag-száma sem állandó: minimálisan tizenhárom, maximálisan tizenhét szótagot számlál, ami igencsak flexibilissé teszi ezt a sorfajtát. A felező tizenketteshez még inkább hasonlítható alexandrinban pedig tizenkét, tizenhárom és tizennégy szótagos sorok váltakozhatnak, ami azt jelzi, hogy a kötött szótagszám e terjedelmes sortípusok esetében korántsem univerzális és örökérvényű elvárás, normatív szabály.

A betlehemes játékok költői dikciójában két *egyidejű* tendencia érvényesül: a felező tizenkettes egyfelől olyan, „fölső” szótagokkal bővülő sorfajta, amely a kötetlen élőnyelvi ritmikus „prózába” való átmenet metrikai bázisaként funkcionál; másfelől viszont, belső ütemtagolódását tekintve, olyan variábilis ritmikai alakzat, amely hiánytalanul tartalmazza és meg is szólaltatja azokat az ütemegységeket, melyek a rövidebb sortípusokban mint szimmetrikus és aszimmetrikus ütempárok válnak metrumképzővé: nemcsak a négy szótagra épülő felező nyolcas, hanem a 4/3 vagy 3/4 osztású hetes és a 3/2 vagy 2/3 osztású ötös is benne rejlik s így elő is hívható ebből a sortípusból. Sőt, a felező tizenkettesben akár egyetlen szótag is lehet ütemképző, ha nem a „klapanciás” dikcióra készített alapmetrumot (4/2//4/2), hanem az értelmi tagolást érvényesítjük a ritmizálásában (lásd például Arany 1/2/3//3/3 tagolású sorát a *Toldiban*: „Hej, pedig üresen, vagy félig rakottan”⁵).

A betlehemes játékok ritmusnyelvében úgyszintén soha nem a metrum mechanikus érvényre juttatása, hanem a metrikai impulzus és az értelmi tagolás folyamatos egyeztetése figyelhető meg. Tipologizálásuk elsődleges szempontja pedig az lehetne, hogy az adott szövegben az élőnyelv ritmikailag kötetlenebb, „prózába” áthajló dikciója-e a jellegadó, avagy a versbeszéd kötöttebb ütemhangsúlyos alakzatai. (A *próza* terminusát azért indokolt itt idézőjelbe tennünk, mert a betlehemesek beszédmódja, de az élőnyelv általában sem azonosítható azzal az írásos formában létrejövő és hagyományozódó művészi prózával, amelyben a ritmus nem a szótagok és a szavak, hanem a mondatnál nagyobb nyelvi egységek szintjén válik tényleges formaképzővé.)

⁵ Lásd ehhez: Pálfi Ágnes – Turcsány Péter, *A verselés műfaji szemantikája Arany János Toldijában* = Irodalomtörténet, 1984/4, 327–332.; UŐK, *Arany Toldija és a magyar verselés története* = ItK, 1984/3, 361–371.

Vers és/vagy „próza”? – Az átmenet és a fordulat ritmikai alakzatai

A betlehemes játékok szövegvariánsaiban jól megfigyelhető, hogy a kötetlen élőnyelvi beszédmód előtérbe kerülése, dominánssá válása óhatatlanul profanizálja magát a műfajt is, ha hiányzik mögüle a metrikai háttér, a vers „szent” nyelvének ritmikai impulzusa. Eklatáns példája ennek a tarnaleleszi betlehemes⁶ népszínművekre emlékeztető dramaturgiája, amely a betlehemeseket fogadó család „prózai” előjátékával indul, s a szakrális történetet igen rövidre fogva, szinte csak jelzésszerűen idézi meg. A szentegyházaskalui „Angyalbetlehem”⁷, amely terjedelmét tekintve is az egyik legbővebb szövegvariáns, a másik végletet képviseli: a szabályos, hosszan áradó felező tizenkettesek dominanciája folytán az ugyancsak parádés drámajátékkal⁸ szemben (illetve mellett) az epikai narráció, a betlehemi történet fennkölt, oratorikus megszólaltatása lesz műfajilag a jellegadó. Nem kritikai éllel emelem ki éppen ezt a két példát, csupán annak érzékeltetésére, hogy nyelvi és egyúttal műfaji értelemben is mi az a két szélsőérték, amelyre a vers és/vagy „próza” kérdésköre kapcsán érdemes figyelemmel lennünk.

A korántsem teljes szöveganyag alapján is bizton állítható azonban, hogy a betlehemes játék voltaképpen drámai tétje a „szent” és a „profán” beszédmód, a vers és a „próza” dialogikus játékba hozása. Ezt átütő módon annak a dramaturgiai alaptípusnak a szövegváltozatai exponálják, ahol a cselekmény az angyal és a pásztorok színrelépésével, a családi otthon belső terébe való bebocsátásának jelenetezésével indul. Érdeemes volna e variánsok indító jeleneteiben tüzetesen megvizsgálni, hogy a verses és/vagy prózai beszédmód karakteres vagy épp csak nüansznyszerű eltérései hogyan tükrözik, illetve befolyásolják a dramaturgiai gondolkodás mikéntjét.

A bazi szövegvariáns azért is igen tanulságos, mert a felező tizenkettes nem csupán kész, eleve adott metrikai sémaként van jelen benne, amelyet ideális, „tiszt” formájában – mint láttuk – az „Angyalok kórusa” szólaltat meg. E sortípus mint a *keletkező* metrum ritmikai impulzusa az élőnyelvi dikció természetes folyományaként áll elő, s válik az ütemképződés bázisává. A belépő három pásztor (Palkó, Vendel, Öreg) dialógusában e flexibilis és variábilis metrikai alakzat mintegy a közös alapnyelv szerepét játssza. A betlehemes játék központi térelemének kulcsmetaforájával élve ez a sorfajta tárja szélesre a kaput, amely a *bent* és a *kint* világát, a „szent” és a „profán” szféráját nyelvi értelemben összeköti, átjárhatóvá teszi.

A felező tizenkettes Palkó, az első pásztor szájából akkor hangzik fel először, amikor belép a belső térbe: „Szerencsés jó estét, / neked, házigazda!” (lásd az alább idézett szövegrészletet). Ez a cselekvés aktusával *egyidejű* nyelvi fordulat karakteres eltérést jelez a bebocsátást megelőző párbeszéd ritmikus „prózájától”,

⁶ Vö. „...hanem vagyok Úristen követje”, 283–288.

⁷ Uo. 381–408.

⁸ E drámajátékban a mitikus réteg kiírtsága is egyedülálló. Lásd ehhez: Tömöry Márta – Szász Zsolt, *„Jön a Karácsony, borzas szakállal”* = Debreceni Színpal, 2006, december.

illetve az Angyalt beléptető dalformától, melyeknek közös ritmikai alapegysége az öt szótagos ütem. Érdekes itt megjegyeznünk, hogy numerikusan az öt szótag pontosan az a határpont, ahol az élőnyelv természetes tagolódása, a szintaktikai egységek részekre szakadása megindul. A hosszabb beszédszakaszok egyben tartására törekvő értelemképzés mellett, illetve bizonyos értelemben vele szemben itt lép be az a fiziológiai alapú – a légzésből eredeztethető – ritmikai impulzus, amely nemcsak az ütemhangsúlyos, hanem az időmértékes verselés sorfajtaíának kialakulásában is döntő szerepet játszik (lásd pl. az ötös, illetve ötöd- vagy hatodfeles jambus váltakozását a szonettben és a blank-versben). A bazsi betlehemes szövegében is igen jól megfigyelhető, hogy ez a bizonyos öt szótag *közös* ritmikai bázisa a kötetlen élőnyelvnek és a kötött sorfajokat (itt történetesen a közismert dalformát) játékba hozó versnyelvnek:

I. PÁSZTOR (PALKÓ): (*kintről megzörgeti a botját, bekiált*) Szabad-e betlehe-
mezni? 3/5

GAZDA: Szívesen látunk benneteket, csak kerüljétek beljebb! 5/4 5/2

ANGYAL: (*kápolnánál belép, énekel*)

Mennyből az angyal... 5

(*kiszól*) Gyere be te első pásztor! 4/4

PALKÓ: Szerencsés jó estét, neked, házigazda! Terítsd meg asztalodat fehér
abroszoddal, mert ma szegény szakállas pásztorok lepik el házadat! 6/6 7/6 7/6 3
(*megzörgeti a botját és kikiált*)

Gyere be, pajtás! 5

II. PÁSZTOR (VENDEL): Szerencsés jó estét, neked, házigazda! Mikor jöt-
tem, két farkas utamat állotta. Az vót a szerencsém, hogy a botocskám hosz-
szabb vót a farkas farkánál, mert másképp lerágta vóna. 6/6 7/6 6/5 4/5 3/5

III. PÁSZTOR (ÖREG): (*kint énekel*)

Pásztorok, pásztorok, mit cselekedtetek? 6/6

Hogy juhaitokról megféledeztetek? 6/6

I., II. PÁSZTOR: Gyere be, te vén dadó, mert odakinn megfagyó! 7/7

ÖREG: Szerencsés jó estét, nektek, kis fiaim! Megvagytok jó erőben, egész-
ségben? Ilyen öreg dadó létemre most érkeztem Jeruzsálem városából. Alig
gigyegek-gögyögök! Jajj! Összeesik. I., II. Pásztor az Öreget estében elkapják,
feltámoogatják. 6/6 7/4 6/7 4/4 4/5(4+1)

Ha megfigyeljük, Palkó, az elsőként belépő pásztor beköszöntő szövegét ko-
rántsem szabályos felező tizenkettesekben folytatja: a két rímteles hatost („Szeren-
csés jó estét, / neked, házigazda!”) egy plusz szótaggal bővülő hetes követi (akár-
csak a Balassi-strófában): „Terítsd meg asztalodat...”, majd ugyanennek a 6/6/7-es
tagolódásnak a variációs, 6/7/6-os ismétlődése, végül egy három szótagos fél ütem:
„fehér abroszoddal, / mert ma szegény szakállas / pásztorok lepik el / házadat!”
Ám, ritmikailag (és ezért aztán szemantikailag is) itt igazából a „*szakállas*” jelző a
„kilógó” plusz-elem, amely miatt megdöccen az ütem, s a mondat végére három

szótagnyi többlet keletkezik. Így aztán, bár grammatikailag lezárul, ritmikailag nyitva marad a sor – mint ahogy az a bizonyos kapu avagy ajtó is, ahonnan a másik két „szakállas” pásztor érkezése várható.

De felfigyelhetünk ebben a szövegrészben a „szent” és a „profán” szólamok közötti áthallásra, egyeztetésre is. Hiszen Palkó az angyal ritmusnyelvén, ugyanabban a 3/2 osztású ötösben („Mennyből az angyal” → „Gyere be, pajtás!”) szól ki Vendelnek, ami az égi és földi tér más-más régiójából érkező szereplők egymásra hangolódásának, a dialógusra és a nyelvcserere való ösztönös késztetésének hallható jele, bizonyítéka.

Vendel, a másodikként belépő pásztor, miután megismételte Palkó szabályos 6/6-os köszöntő-formuláját, szövegét ugyanabban a plusz-szótaggal bővített hetesben kezdi, mint az előtte szóló: „Mikor jöttem, két farkas / utamat állotta”. Azonban a folytatás nemcsak szemantikai, hanem ritmikai értelemben is meghökentető. Hiszen elvileg ez a mondandó a már előzetesen bekódolt ritmusképletre is rámintázható volna, szabadon variálva a hatos és hetes egységeket és megtartva a három szótagos zárlat (itt már szemantikailag motivált) ritmikai „csonkoltságát” is. Például így: *Az vót a nagy szerencsém / hosszabb volt a botocskám / mint a farkas farka / mert különben, úgy bizony / le is rágta volna / izibe*. Csakhogy egy ilyesfajta megoldás túlságosan is szabályos, kiszámítható, már-már mechanikus ritmust eredményezne, s nem kiugratná, hanem elbagatellizálná a pásztor különös, nem mindennapi kalandját a két farkassal, „akik” a betlehemi esemény helyszínére vezető útját kereszteték.⁹ A népi szövegalkotó azonban szerencséire nem így jár el, hanem úgy, hogy szembe megy ezzel a hallgatóság fülébe ekkorra már bekódolt metrikai elvárással, és a heteshez, de a hatoshoz képest is rövidebb ritmikai egységekre vált. Vendel „prózába” áthajló történetmondásában az imént már játékba hozott ötös lesz a domináns, egyre csökkenő, 6/5 4/5 3/5-ös szótagszámmal:

⁹ Aligha vitatható, hogy Vendel itt az asztrálmítikus szimbólumok nyelvén fogalmaz, s így nem elégedhetünk meg azzal, hogy képnnyelvét csupán a „szürreális” népi humor megnyilatkozásának tekintsük. Az évkörön a betlehemes játékoknak ez az állandó szereplője, a Farkas (illetve a Kutya) a Bak–Rák tengelyre merőleges (a Bak kisévköri programját „keresztbe verő”) Kos–Mérleg tengelyen jelenik meg: az egyik oldalon mint a Kos keleti jelzőállata bukkan fel (ebben a hónapban esedékes a Húsvét, Krisztus életáldozata és feltámadása), vele átellenben pedig a Mérleg és a Skorpió közötti égbolt-mezőn válik aktívvá (lásd Action, a szarvassá változtatott vadász mítoszát, akit saját kutyái tépnek szét). Vendel kalandja szemmel láthatóan egyfajta „rivalizálásról” ad hírt a fény születésének karácsonyi misztériuma és a tavaszponton (a Kos havának kezdetén) esedékes fényrobbanás kozmikus eseménye között, és arról tudósít, hogy ez a mérkőzés aktuálisan a téli napforduló időtere felé tartó Pásztor javára dőlt el. Ez pedig arra utal, hogy kozmikus értelemben a fényhozó Jézusnak, a Bak nullpontján való világra születés eseményének van hosszabb távú érvénye (hosszabb „botja”), mint az évenként esedékes fényrobbanásnak a Kos havában. De vajon miért? Vendel képes beszéde mindjárt jobban érthető, ha tudjuk, hogy a nagy világidő precessziós rendjében a Megváltó születésének ez a rendkívüli eseménye – a térbeli és időbeli zodiákus szinkronizálódása – 26000 évenként egyszer fordul elő. Lásd ehhez PAP Gábor, *Karácsony a magyar csillagos égen*, Debrecen, 1997, 47–48.

„Az vót a szerencsém, / hogy a botocskám / hosszabb vót a / farkas farkánál, / mert másképp / lerágta vóna”. Ezenközben azonban, mivel szövegének összterjedelme az előtte szólóéhoz képest nyolc szótaggal bővül, nyelvileg is mintegy megtörténik az a meséjében tematikusan jelzett (idő)nyúlás, ami szemléletileg kitágítja a teret, érzékeltetvén, hogy ez a kaland „kilóg” a kisvilág zárt formakeretéből s egy nagyobb léptékű (kozmosz) dimenzió felé nyit.

A harmadik pásztor belépését jelentező szövegszakasz első ránézésre már nem hoz ritmikailag újat. Ám az Öreg még kintről behallatszó éneke révén a felező tizenkettes valójában most rögzül, állítódik be úgy, mint a közös alapnyelv metrikai bázisa: „Pásztorok, pásztorok, / mit cselekedtetek? / Hogy juhaitokról / megfeledkeztetek?” Majd Palkó és Vendel replikájában a plusz-elemmel bővülő hetes emelkedik ugyanerre a rangra: „Gyere be, te vén dadó, / mert odakinn megfagyó!”

Az Öreg felező tizenkettessel indított, majd kötetlen „prózába” áthajló beköszöntő szövege ritmikailag és tematikusan is Vendel belépőjéhez hasonlatos – ámbár ő már nem a Gazdához, hanem, mint rangidős, pásztortársaihoz intézi szavait: „Szerencsés jó estét, / nektek, kis fiaim! / Megvagytok jó erőben, / egészségben? / Ilyen öreg dadó / létemre most érkeztem / Jeruzsálem városából. / Alig gígyegek-gügyögök! / Jajjj!” A tér konkrét lokalizálása (Jeruzsálem) révén most nem a mitikus, hanem a történeti idő válik foghatóvá: a Jézus születése óta eltelt kétezer esztendő, ami itt és most az Öreg alakjában testesül meg, válik tekintélyt parancsolóan jelenvalóvá. Ezért is hat oly váratlanul erővesztése, mely nemcsak fizikai, hanem szellemi (nyelvi) összeomlás is: „dadó” létére dadogni, kised módjára gügyögni kezd, mintha nem is ő lett volna az imént, aki magabiztosan formált mondataival belépett.

Rendkívüli a jelentősége annak, hogy az Öreg gyermekké való átváltozásának ezt a drámai fordulatát, a halál és az újjászületés *egyidejűségét* ez a jelenet elsődlegesen nyelvileg artikulálja. Mégpedig úgy, hogy a szavak lexikai jelentése mellett („dada” = ’öreg’) a szótagok hangalakjában rejlő jelentésképző potenciált is aktivizálja („dada” → ’dadog’). A „gígyegek-gügyögök” ikerszó játékba hozásával pedig már nem is csak a szótagot, hanem a fonémát, az i–e–ü–ö fonémasort exponálja úgy, mint a kised nyelvének „értelmen túli” jelentésképző elemét, bázisát. S ez a nyelvszemléleti fordulat a grammatika szintjén is tudatosul azáltal, hogy a „jajjj” hangalak itt egyszerre több formaszintet képvisel, aktivizál: mint szótag önálló, egytagú ütemképző (akárcsak a *Toldi* fent idézett sorában); s mint mondatértékű lexéma egyrészt – életképi szinten – az összezsugorítás fizikai aktusának nyelvi ekvivalense, másrészt – szimbolikus értelemben – az (újja)születés és a halál *egyidejű* drámai történésének akusztémája.

Ily módon a bazsi betlehemesben a nyelv közvetlen, elemi szintű értelemképző potenciálja felől nyer megerősítést Pap Gábor szimbólumfejtő olvasata, mely szerint e játék voltaképpen a cselekményének kulcsfigurája az Öreg, aki vélhetően *ugyanazon* a kozmikus útvonalon (a Nyilas–Ikrek tengelyen) érkezik, mint a kis Jézus, és leli meg a bejáratot a földi kisvilág közegébe.¹⁰

¹⁰ Pap Gábor, *Karácsony a magyar csillagos égen*, Debrecen, 1997, 25–26.

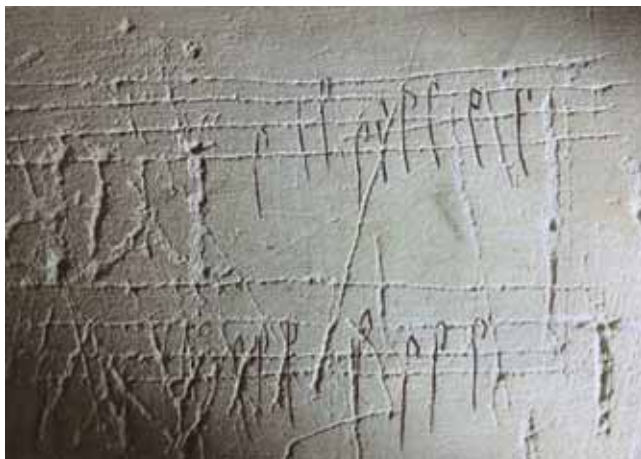
Szójátékok és „félrehallások” – a rím kettős természete

A betlehemes játékokban a rím formaképző szerepe, funkciója – mint ahogy a költői nyelvben általában is – kettős természetű. A rím egyrészt – Tinódi, Zrínyi és Balassi verseléséhez hasonlóan – az azonos grammatikai/lexikai kategóriát képviselő szóalakok végződésének alaki hasonlósága, egyezése révén jön létre – ebben a minőségében a *gondolatritmus* rendezettségét érvényre juttató *sorképzés* bázisaként játszik elsődleges szerepet. Igen gyakoriak a *ragrímek* („Az Isten áldja meg e háznak

gazdáját! / Nemcsak gazdáját, de minden lakóját! / Töltse meg sok jóval pincéjét, kamráját! / Áldja meg, áldja meg magyarok hazáját” – Tiszatardos); de nem ritka az *önrím* („Bárcsak előbb felébredtünk volna / Hogy a kis Jézust megláthattuk volna” – Bazsi) és a *sorbelseji* rím sem: „Menjünk mi is jászlához örvendező szívvel. / Boruljunk le lábához, mély hódolattal, hittel! / Isten Ő és megváltó, Atyánál közbenjáró / Nem félelmes: nyájas, kedves, / Mint kisgyermek jött hozzánk, / Biztatón mosolyog ránk.” (Boldva).

Viszonylag ritkább az a 19. századi költészetünkben egyre inkább előtérbe kerülő rímelési mód, ahol a hangalaki hasonlóság úgy mond „véletlenszerű”, nem az azonos grammatikai kategória folyománya: „Itt van már a rét közepén szegény, öreg Jakab, / Sántít, vérzik a szakállá, jaj, tán meg se marad! / Hogy miket tett ez a vénség a kis betlehemért, / Tanulhatunk mi is tőle bátorságos erényt” (Ada). A betlehemesek *asszonáncái* a 19–20. századi műköltészetben nevelkedett fül számára néha meglehetősen tompák, nem mindig csengenek „jól”. Holott láthatóan korántsem arról van szó, hogy a népi szövegalkotó/szövegmondó ne érzékelné a különbséget a tompán s az élesebben csengő rímek között, hanem hogy tudatosan él ezzel a kettősséggel – vélhetően azzal a szándékkal, hogy szertefoszlassa a hallgatóságban a tökéletes rend, a dolgok előre tervezhetőségének, kiszámíthatóságának forma-táplálta illúzióját. S bizonyára nem véletlen, hogy a hosszúpályi betlehemesben például éppen a Betyár szövegére jellemző ez a fajta „deviáns” rímtechnika (ami, hadd jegyezzem meg, fiatal kortárs költőinknél mostanában egyre nagyobb népszerűségnek örvend): „A múlt éjjel egy nagy úrhoz bementem, / Perselyemet az asztalára tettem. / Mondtam neki: tegyen bele pénzt, amennyit akar, / Mert ha nem tesz, akkor azonnal meghal. / Az Úr megijedt, nyúlt az erszényibe, / Elővette a pénzt, s a perselybe tette.”

Az időben és térben távoli, élő és élettelen dolgok „névmágiája”, a „véletlen” hangalaki hasonlóságukra rájátszó „szóviccek” nem tartoznak szorosan a sorképző



„Falfirkakotta”
a norwichi
katedrális
falán,
XIII. század

kötött versnyelvre jellemző rímelés körébe. Mégis az a meglátásom, hogy ezek a gyakorta „félrehallásnak” minősített, komikus hatást kiváltó szójátékok, ki- avagy beszélősok olyan állandósult formaelemei a betlehemes játékoknak, amelyek nemcsak e dramatikus hagyomány sajátos rímfelfogására vetnek fényt, hanem a rím tágabb értelemben vett poétikájára nézvést is tanulságosak. Azt az *organikus* nyelvfelfogást demonstrálják, juttatják ugyanis érvényre, hogy a fonémasor alaki egyezése, hasonlósága nem esetleges, véletlenszerű homonímia, hanem a teremtő nyelv jelentésképző potenciáljának „értelmen túli” bázisa, mélyrétege. A gyermek, a költő, a bolond prelogikus, analógiás gondolkodásmódja ez, akik mintha egyként nem vennének tudomást arról a racionális megfontolásról, hogy a nyelvhasználat szabályait a szavak pontosan körülhatárolható szótári jelentésére és „egzakt”, tudományosan bizonyítható etimológiájára volna célszerű alapoznunk. Ez a napjainkban uralkodó „felvilágosult” nyelvszemlélet – minden látszat ellenére – továbbra is azt a fajta merev, a normatív esztétika szabályai szerint megkonstruált művészi világképet preferálja, mely szigorúan tiltja a határátlépést, a „stíleklektikát”, és – népiesen szólva – a „hogy kerül a csizma az asztalra” kérdésével hozakodik folyamatosan elő.

A betlehemes játékok szövegalkotója azonban korántsem naiv, „együgyű” gyermek, aki pusztán vele született nyelvi ösztöneire hallgat, hanem nagyon is tudatos felnőtt, aki – mintegy bolondnak álcázván magát – e szójátékokkal, „félrehallásokkal” szándékosan provokálja azt a „felvilágosult” korszellemet, amelynek a hatása alól ő maga sem vonhatja ki magát. Bizonyos értelemben „kétlelkű” költő maga is; hiszen nem lehet nem észre vennünk, hogy replikáinak ezzel a pimasz rímtechnikájával nemcsak az egyházi kánon „szent” nyelvét parodizálja, hanem annak eltorzított, „görbe” tükör-képét, vagyis a maga „profán” nyelvezetét, beszédmódját is. Lássunk néhány példát e táncszókra is emlékeztető replikákra, az egymásra licitáló „félrefordítások” jellegzetes, bice-bóca rímtechnikájára:

ANGYALOK: GLÓRIA!

BOJTÁR: Hallod, öreg, gomolya!

JUHÁSZ: Jó is volna kettő-három az öreg gyomromba!

...

HERÓDES: Hallod, öreg, GLÓRIA!

JUHÁSZ: Ugorjon ki a szemed gubója!

(Hosszúpály)

A *horgosi* betlehemesben, ahol a rímhívó szó ugyancsak a „Glória”, az Angyal replikájának „cigányos” halandza-szövege mint saját „ferdítés” azért érdekes, mert ezzel egy „mágikus” nyelvi réteget, egy megfoghatatlan, kettős identitású „szereplőt” is megszólaltat, bevon a „szent” és a „profán” szólamok versengésébe:

ANGYAL (*csenget*): Glórija!

PÁSZTOR: Gomolya.

ANGYAL (*csenget*): Glórija!

2. PÁSZTOR: Vén gólya.

ANGYAL (*csenget*): Glória! Inek szelszűz deja!

MAKSZUS: Hallod, pajtás: tarka tehén ugati a fiját a góréba!

Ugyancsak ezt a „mágikus” nyelvi réteget hozza játékba a *lövétei* betleheimes, amikor a szereplők – rituális botos táncuk közepette – egy maguk alkotta „püngrüc”¹¹ nyelven replikáznak:

VÉN MOSZUJ: (*táncszót ropogtat*)

Jobbra fordulj! – Balra fordul! – De matyuke lancsodate!

Erre középre tartja botja végét, a többiek egyszerre ráütik a magukét, majd ritmikusán mondják, egymásnak adva a szót.

KECSKEPÁSZTOR: Kifajine!

BÁCS: Dejudáte!

VERES ÖVES: Decsokánye!

MISAEEL: Deszaline!

RONGYOS: Desaláte!

TÓDOR és az összes pásztor: He-nye-he!)

S lássunk egy példát a szatmári bábtáncoltatóból a „Betlehem – vén tehen” egymásra rímeltetése, amely az egyik leggyakoribb „félrefordítás”:

II. PÁSZTOR: Gyere, Öreg, Betlehembe!

ÖREG: Hova, hova, vén tehenbe?

II. PÁSZTOR: Nem, Öreg, nem, Betlehembe!

ÖREG: Oda, oda, Debrecenbe, sósperecet rágni!

E szójáték azért vált ki harsány nevetésre ingerlő komikus hatást, mert a betlehe-mi cselekmény helyszínének animális „vén tehen” metaforája egy olyan enigmatikus hasonlat, amely elsődlegesen, drámai értelemben a „profán” *életképi* jelentést mozgósítja, hozza „humorálisan” játékba. S rejtjelezi csupán, hogy e nyelvi „átkapcsolás” háttérében egy olyan szinkretikus világkép húzódik meg, amely korántsem tekinti lezártnak a „pogány” és keresztény kultusz közötti hitvitát, hanem éppen ellenkezőleg: a dialógus fenntartásában, a kétfajta nyelvállás, beszédmód, szimbólumkészlet nyílt színi ütköztetésében, megmértetésében, illetve kölcsönös egyeztetésének (újra)kezdeményezésében érdekelt.

Meggyőződésem ugyanakkor, hogy e szójáték világképi mögöttese akkor is „átjön”, ha megszólaltatója történetesen nincs tisztában a „vén tehen” metafora mitikus „konnotációjával”. Mint ahogy e replikából egyértelműen „átjön” a konszenzusra való törekvés attitűdje is. Hiszen ha a szövegalkotó szándéka pusztán a Betlehem kifigurázása, a szakrát megsemmisítő gúnykacaj kiprovokálása lett volna,

¹¹ József Attila kifejezése arra az általuk kreált „titkos” nyelvre utal, amelyen kisgyermekkorában nővéreivel társalkodott..

akkor alighanem a „szent tehen” közszájon forgó toposzát veti be inkább. A „szent” jelző használata azonban itt olyan nyílt színi blaszfémia volna, ami azon nyomban törölné a Betlehemre rímeltetett „profán” hasonlat enigmatikus voltát is. Kiszűrné a képből ugyanis azt a szemantikai többletet, amely itt e kultikus anyaállat „vén” jelzőjében összpontosul. A betlehemes játékokra mintha kiváltképp érvényes volna József Attila hitvallása, hogy a műalkotás minden egyes szava archimédeszi pont: olyan magáért beszélő, ugyanakkor önmagán túlmutató jel, vagy ha tetszik, „ős-sejt”, melyből a művész organikus működése akár újra is generálható.

Ahhoz nem szükségeltetik különösebb háttértudás, hogy belássuk: ennek a titokzatos (hisz testet nem öltő) „vén tehennek” a színen alakot is öltő férfi-párja éppenséggel e játék kulcsfigurája: az Öreg pásztor, aki a legszerényebb számítás szerint 365, ám az is meglehet, hogy 2000 évet számlál. S ha van némi nyelvérzékünk, felfigyelhetünk arra is, hogy a *v/f* szabályos hangmegfeleltetés folytán a „vén” és a *fény* szavunk jelentésbázisa eredetét tekintve vélhetően azonos. S így bízást megkockáztathatjuk a feltevést, hogy ennek az elaggott anyaállatnak legalább annyi köze lehet a fényhozó Messiás világra jöveteléhez, mint az Öregnek vagy mint Betlehemnek, amely (vagy *aki*) – mint az *anyaszentegyház* kicsinyített mása – ugyancsak nem pusztán díszlete, hanem főszereplője ennek a drámajátéknak. S ha e nem is annyira „rejteki” tudás szemmel látható nyomait követjük, minden esélyünk megvan rá, hogy egyszer csak konkréttá, foghatóvá váljanak számunkra e történet égi dimenziói is: azok a kozmikus mozgástörvények, amelyeknek (egykori) ismeretéről a betlehemes hagyomány „enigmatikus” képnyelve tanúskodik. Pap Gábor szimbólumfejtései ékesen bizonyítják, hogy ez az elfeledett tudás igenes visszaszerezhető, s hogy ezekből a szövegekből akár a teljes világkép rekonstruálása sem lehetetlen.¹²

A betlehemes játékok drámai tétje azonban nem ez. E hagyomány napjainkban is keletkező szövegvariánsai azért becsesek egytől-egyig, mert a mindenkori jelen, az aktuális helyszín, az adott közösség nyelv- és tudatállapotának hűséges lenyomatai. Annak dokumentumai, hogy *itt* és *most* milyen úton-módon próbálnak behatolni (betlehemezőik és vendéglátók egyként) önmaguk intim, belső terébe, ahol *személy szerint* válhatnak cselekvő részeseivé – egyszerre alanyaivá és tárgyaivá – a születés misztériumának. S hiába a



Mágikus ábra, a norwichi katedrális falán, XIII. század

¹² A „Betlehem – Vén tehen” szójáték mitopoétikus értelmezését lásd: PAP Gábor, *Karácsony a magyar csillagos égen*, Debrecen, 1997, 27, 34.

betanult versek, a tavalý még oly jól bevált koreográfia, a sikerre sosincs bombabiztos recept. A felszabadult *ünnepi* nevetés azonban jó jel – mindenek előtt a fesztelen *otthonlét* biztos jele, és – nem mellesleg – élő cáfolata annak a vádnak, hogy a kereszténység humortalan vallás volna. A betlehemezők „szóviccei” keltette nevetés olyan „spirituális gyakorlat”, amelyben az a „poén”, hogy felszínre hozza, élővé teszi a *tudom, amit nem értek – értem, amit nem tudok* paradoxonát. S ahogyan Novarina, napjaink jeles színházrendezője fogalmaz, ezzel „meggyógyít, kimos bennünket, hirtelen megújítja lelkierőnket... másképp köti össze a valóságot, fordítva csomózza a nyelvet, és átmegy a falakon”. Pap Gábor a nyelvi humornak ezt az elementáris hatását a betlehemes játék egyszerre konkrét és tárgyi metaforájával élve így teszi szemléletessé: a nevetés „olyan ajtó, amelyik fölfelé egyenesen az égbe visz tovább, lefelé pedig a földre hoz le”¹³.



Ágnes Pálfi: The Poetic Language and Prosody of Shepherd's Nativity Plays

Comparing the customary tradition of Shepherd's Nativity plays with Easter Passion plays in the introductory part of the essay, the author says that – in the case of the former – the admittance of the players to the confined space of the home is such an act of grace as, contrary to the re-acting of the death on the cross, transcends the biblical dramaturgy of the denial of accommodation. She then continues with an examination of the prosodic and poetic peculiarities of Shepherd's Nativity play texts, drawing attention to the distinctive role of the twelve-syllable verse form (Hungarian alexandrine). The dominance of this form, she argues, may be contributed to the Christmas mystery of the birth of Jesus crowning the year cycle of twelve months in European culture. She cites several examples in order to demonstrate the virtuosity of versifiers in alternating the rhythmic patterns of prose and verse to achieve semantic ambiguity and flexibility. Finally she quotes from texts again to demonstrate the function of puns, so-called “mishearing” and slant rhymes in composition as well as in the operation of linguistic humour, which, at the same time, play an essential role in bringing ancient wisdom to the surface.

¹³ Id. mű, 27.



ZSÁVOLYA ZOLTÁN



Az Isten pénze

(Betlehemesek Nyugat-Dunántúlon)

Játék és játszadozás

A vaskos könyvben, amelyet – halála után valami nyolc évvel – állítólag az angyali Bartók Béla társszerkesztett (a minden fontoskodásával együtt is pótolhatatlan Kodály Zoltán mellett!), igyekszem a nyugat-dunántúli karácsonyi énekekhez lapozni. Vagyis a többi vidéket most átugorva lehetőleg a szülőföldem környékéhez tartozókra rátalálni. Ha már konkrétan emlékezni nem tudok gyermekkorom népszokásaira (már csak azért sem, mert tanár-gyerekként nem én voltam a „nép”, inkább afféle „gyüttmentnek” tituláltak falusi pajtásaim), legalább ennyit tegyek meg a visszaidézés érdekében. Szorongat a kalendárium. Az év fénymegvonó, árnyékosan, félhomályosan rémjáró szakasza is szobába, asztalhoz szorít, de a jókora kiadvány maga megadná az alaphangot az emlékezéshez: hasonló időben mi hasonlót csináltam–kántáltam, mint amire itt lelhetek? Vaskos könyvem címe: *A magyar népzene tára*.¹ Polcnyi a folklór-sorozat, ez a kötete az úgynevezett „jeles napok” menetében forgatja körbe az év, a mezőgazdasági tevékenység-egymásutatók körhintáját. Ennek minden egyes képzeletbeli ülésén egy ének, egy nóta-csohor foglal helyet, és elérkezvén a december, pontosabban túlhaladva Szent András napján, a novemberben esedékes gazdasági záráson, elszámoláson, jöhet egy kevés ráérő idő a télben, jöhet a kissé bőséesebb *dramaturgiai kidolgozás*... De pontosan minek is a kidolgozása?

¹ II. kötet: *Jeles napok*. Sajtó alá rendezte Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953.

Szentcsalád-járás, betlehemezés, regölés, Vízkereszt-jelenetek és így tovább, de azért egyáltalán nem az, amit csak akarok, vagy amit akartok... Ahogyan Shakespeare mondja, vagy ahogyan Fekete István mondta, lévén hogy önála még olyan népszokások is terítéken voltak a naptári év fordulóján-elején, mint a korbácsolás, „likba vágás”. Mielőtt azonban elvesznék az ilyen kedélyes részletekben, meg kell vallanom, hogy ennél sokkal jobban, szorosabban tart fogva és irányít a szellem, s legyen az a *szellem* akkor már a Bartóké. Aki felől akár román is lehetnék. Igen, románok is lehetnének akár, mint ahogyan „félíg” azok is vannak közöttünk. Főleg a gyűjtésnek, mármint a népdalgyűjtésnek történő nekigyürkőzés szerint, mármint hogy őket sem hagyni ki. S nem kihagyni a szerbeket, ukránokat, szlovákokat sem. De mire irányít az a szellem, ha már egyszer édesmindegy, és mégsem mindegy nekünk itt, a Kárpát-medencében? Nos, jóllehet Burgenland szomszédságtól kezdődően, az Alföldön vagy akár Budapesten át, egészen a magyarok lakta vidékek legtávolabbi szegletéig, Erdélyig is elhatolóan hasonló a kottás MNT-ben a dalok (az egyes dalok) kimunkálása – tehát lényegében mindegy lenne, melyik variációra szavazok –, de igazán otthonos emlékeket ez a Zala megyei Kiskomáromban gyűjtött változat ébreszt bennem: „Csordapásztorok / midőn Betlehembben / csordát őriznek / éjjel a mezőben. // Isten angyal'i / jövének melléjük, / nagy félelemmel / telik meg ő szívük. // Örömet mondok / nektek, ne féljete, / mert ma született / a ti üdvösségtek. // Menjetek el csak / gyorsan a városba, / ott találjátok / Jézust a jászolba!”

Milyen városba? – tehető fel mindjárt a kérdés, avagy enyhén aszfaltbetyár módjára krakélerkedve – *milyen színű városban?! A mi falunkban* ugyanis, Acsalagon, a Hanság szélén, amerre utoljára 1956–57 telén vezetett kicsit kitaposottabb ösvény (a zöld határon át, a vasfüggöny ideig-óráig felnyíló résein keresztül Nyugatra), amúgy viszont mintha a mesterségesen megállított kelet-európai idő tréfát nem ismerő vakfoltja, zárványa lett volna, halott bugyor, szóval, a mi falunkban 1980-ban, bizonyos, hogy hosszú évek kihagyása után felújult az akkori kiskamaszok „életkori csoportjának” részéről a betlehemezés.

Dramatikus játékunk szövegalapját az egyik legrégebbi, legrátartibb parasztszalád sarja, a bandázás egyik pólusa, a gyermekvezér Kovács Tomi szolgáltatta. Otthonról hozta a szöveget, kézírással kockás papírra róva, eredetét nem firtat-



Csohány Kálmán: *Látogatás*, versillusztráció, rézkarc, 1967

tuk, eszünkbe nem jutott az „autentikusságában” kételkedni. Mihez képest is? Hiszen akár Tamás nagyapjától is származhatott, a népi-vallásos hagyományok megszakítási kísérletének immár több évtizede zajló folyamatában (Kádár-rendszer). Származhatott hát egy tudva-tudatlanul „ellenálló” főtől, annak a bizonyos amnéziás korszaknak a vége felé, mert pontosan ekkor került elénk az a szöveg, mely lehetett éppenséggel valamely amatőr folklór kutakodás (levéltári, könyvtári felragadás) eredménye éppúgy, mint valóságos, házi keletkezésű is. Elfogadtuk „a” Kovács Tamástól, vagyis a nagyapjától. Különben is az akkor utoljára negyven éve, az 1938-as Eucharisztikus Világkongresszus tájékán felújított községi templom (giccses) oldalfal-freskóin az „Engedjétek hozzám a kisdedeket!” jézusi szlogen alól mintha éppen ez a Tamás nézett volna vissza ránk, így pedig még nagyobb volt a tekintélye... Nem beszélve arról az apróságról, hogy a másik banda-pólus gyermek-vezére, „a” Sipőcz Jani korántsem volt olyan „szentes” – mondhatni, a „diabolikus princípiumot” testesítette meg, aminek az lehetett az oka, hogy a művészileg nem túlságosan kiképzett festőnek a falu apróságai álltak modellt... S nyilván Tomi apja is köztük volt *anno dacumal*.

Erre könnyebb magyarázatot találni, mint a betlehemi dramaturgiánk pontos eredetét, szcenírozását kinyomozni ennyi év után, vagy egyáltalán. Tomi meghozta a szöveget, és bevett a csapatba engem is. Ez volt a lényeg. Nekem. Akár csak annál a három éve zajló örök-futball meccsnél, amely minden tízpercben folytatódott az iskolában is a két „pólus-vezér” csapatkapitánysága mellett, és amelybe bármikor be lehetett állni, s bármikor ki lehetett belőle szállni bárkinek – épp csak egyértelműen kellett jelezni ezt –, de persze csapatot már nem lehetett volna váltani. A jó harca a rossz ellen, így tudtuk. Vagy csak tudtam? Akárhogyan is, a kiosztódó szerepek közül mindegyik gazdára talált. Én az „öregpásztor” lettem, mert volt néha ezeknek a hozzárendelődéseknek a való életben is alapja: minden más résztvevőnél legalább fél évvel idősebb voltam, következőképpen egy osztállyal feljebb jártam legjobb pajtásaimnál, hogynemondjam: barátaimnál... „Jóska, az öreg...” Akkor szoktam meg, hogy adott közösségeimben mindig én vagyok a legvénebb. Már hiányozna, ha ez nem így lenne, és bizony mennyire fog majd hiányozni, ha már sehol nem lehetek a legöregebb.

Azután az, hogy a legistentelenebb gyerek, Takács Pityu az angyal szerepét alakította az apja fehér ingében, amely őt nyaktól térdig beburkolta (elég csúnyán), a rossz „princípiumának” a jó által történő átítatódásával volt egyenértékű a szememben. Talán csak az enyémben, nem kérdeztem a többieket, és szerencsére magam sem fogalmaztam meg ezt ilyen tételesen. (Ahogyan a játék szövegének átgépelését sem ajánlottam fel – folklorisztikus veszteséget okozva így több évtizeddel későbbi, mai önmagamnak –, holott a faluban a tanácsitkárékon kívül egyedül nekünk volt egy ’60-as évekbeli, puffadó „karosszériájú” Optimánk.) A shakespeare-ien „mértéktartó” jelmez valahogyan a játékon kívüli világ, a „valóság”, a hétköznapi áttűnésének jele volt a képzelt, megidézett világban. Akárcsak a tusbajusz, amelyet állunk fölé minden szereplés előtt kihúztunk mi, mindenféle pásztorok (élükön én, az öreg), hogy aztán az esti fürdés meg a reggeli

mosakodás két lépcsőjében se tudjuk eltüntetni – egy hétig, tíz napig, amíg az esti játékjárás tartott, ilyen felemás pofával és állapotban látogattuk az iskolát. Pironkodtunk odabent, a dobkályha mellett, ám hamar túltettük magunkat az ilyesmin, hiszen a délelőtt amolyan félhíhetetlen átmeneti időnek tűnt fel előttünk, amin túl kell lenni a félelmes-hangulatos, szinte mitikus délután illetve alkonyat idejére. Az immár kísértetté halványodott Bartók nem létezett, régen nem volt már akkor se az élők sorában, de már Kodály sem volt jelen a népiességével és „módszerével”, ámbátor ő egy jó évtizeddel korábban még nyugtalanította a fehérnépet intelligens kecskeszakállával a Földön. A Tanár Úr! Tanárfélének amúgy semmi köze nem volt a jó egy héten át esténként tucatszor ismételt színjátékunkhoz.

Készültünk rá, hívtuk az estét, és 3–4 óraker, amikor már ténylegesen sötétedett, már csak karnyújtásnyira volt tőlünk a téli alkonyat (önkéntelen) „misztériuma”. És napközben is csak arra vártak a Hanság köldlédércei, hogy még lejjebb ereszkedhessenek... Bele a maguk láthatatlanságába, ami már a sötétség, az este, az éjszaka maga. Kiskamaszok önállósuló biznisze, csoport-rendeződése, valóságos dramaturgiája (is) a gyéren világított falu utcáin, házról házra. Emlékezetem szerint a serdületlenség előtti ártatlanság-demokráciánk keretei között lányok is erősítették a csapatot, de nem az angyalok szerepkörében, az talán túlságosan „sztenderd” lett volna. Persze, azért nem is az álszakáll-ragasztás ügyetlenségi imperatívuszáig ragadva éppen őket. Betlehemes játékunk, vagy tíz napon át minden este ismétlődő

fellépéseink gyakorlati tevékenység lévén szükségképpen az emberi játszmák csíraszituációit is tartalmazták. Játsszadózás is körítette a Játék üzemeltetését.

És azt is ígérte a Kovács Tomi, hogy ebből az egészből egy kis pénzünk is lesz, amin a végén – alkalomról alkalomra – megosztozunk. És lőn. Pénz is lett, tisztességes megosztozás is rajta. És valahogy mégsem vészett el a dolog spiritualitása, ennek ellenére sem. (Pénzügyi válságban lévő, hitelekre épített korunkban nem éppen elhanyagolható metaforika így szólni: a Megváltó elküldése a Földre, a világba felfogható úgy is, mint Hatalmas Kreditálás az Isten részéről, nagyszabású tőkeinjekció, a likviditás fenntartása érdekében tett



Csohány Kálmán: *Kis betlehemesek*, rézkarc, 1977

mennyei gesztus. Az Odaátról Érkező Deviza tehát szinte szó szerint értve Isten pénze. *Megfinanszíroz* bennünket, embereket, az emberiséget. S ennek e jó hírnök helyi, a lakókönyék szintjén illetékes hírnökei, kommunikációs ügynökei voltunk mi, a saját csapatunkkal. Ennyit tehattünk *az* ügy „híresítése”, közismertté tétele érdekében ott és akkor. Remélve azt is, hogy megtaláljuk közben a „számításunkat”...)

De az általunk konkrétan előadott játék dramaturgiájára, ha megfeszítenek, sem emlékezem. A befülledt téli konyhákban a láncsörgető, öregpásztori kampóbotommal az asztal alól kiriasztott macskák ellenben rémlenek, ahogy az esetenként pizsamában ajtót nyitó, egyébiránt szokásos tévénező estéli foglalatosságukban megzavart öreg parasztemberek is. A falusi lakosság tudvalevőleg korán tér nyugovóra, jól kell tehát eltalálni náluk a látogatás óráját és percét. Amint a bizalmukat pedig illik kiérdemelni, mondjuk, a kölcsönös ismeretség alapján, ne mond hassák (vagy éppenséggel nagyon is mond hassák), hogy: „Elindulának / és elbújtának, / Szűz Máriának / jóestét mondának. // Jaj, de sötét van, / elvétjük az utat, addig (a) tolvajok / meglopják nyájunkat.” (Galambok, Zala)

Ugrasztható csillag

A híres főrévi, Pozsony melletti sváb karácsonyi színjáték 20. század eleji előadói – mint azt Beluleszko Sándor állítja² – nem osztottak maguknak a bevételekből jutalékot. „A jövedelemből a kompánia, így hívják a játszó csapatját, csupán készkiadásait fedezi, a többi az építendő lutheránus templom javára gyűlik.” Ennyivel vallásosabb volt még az 1900 körüli századforduló? Aligha ez a legjelentősebb különbség; Isten pénze jó, szükséges a földi élet éléséhez; a protestáns etika kifejezetten az áldásos élet egyik fokmérőjeként tekinti a megfelelő anyagi elereshetőséget... A jelentős különbség a mi néprajzilag talán már nem hiteles, esetleg „tájidegen”, irodalmilag nagy valószínűséggel „szennyezett”, másodkézből valóvá tett, ámde mégiscsak a „történelmileg” nem elhanyagolható 1980-as időkben *konkrétan megvalósított* játékunkhoz képest, hogy míg a főréviek a vendéglő tánctermeiben, patkó alakú nézőtér által közrefogott térközép „színpadán” játszottak, ahová a közönséget kifejezetten meginvitálták, addig mi házról-házra jártunk, és egy este tíz–húsz helyen is elejétől-végéig eljátszottuk minden bizonnyal kezdetleges dramaturgiájú, ám azért határozottan, jól felismerhetően betlehemi tematikájú, amúgy igazándiból „háromkirályos”, főleg persze pásztorosan rusztikus betlehemesünket. Amely azonban legalább szorosan a szent család staffázsa körül forgott, míg a főrévi darab (már egyenesen: „darab”) Beluleszko dr. tanúsága szerint csak első részében forog a Megváltó születése körül, második része már afféle „paradicsom-misztérium”, Ádám és Éva történetére koncentrálva, míg harmadik elemként egy úgynevezett „bohózatos jelenet” adatik elő.

² Vasárnapi Újság, (58) 1911/3, 49–52.

A *Vasárnapi Újság* cikke szerint az egykori magyar székváros környékére mint valóságos „paraszt-színházba” jártak a városi, szenzációt, legalábbis kultúr-kuriózumot kereső budapesti, sőt bécsi vendégek. Mi ellenben szó szerint házhoz mentünk a produkciókkal, mint annyian a Dunántúlon, az Alföldön. Lehetne vitatkozni azon, hogy melyik előadási formációba épül bele jobban a közösségiség mozzanata. Az előadást kihirdető ördög-szereplő és a három pásztor, amint karikás ostoraikat pattogtatva bejárták a falut az előadást reklámozva, mindenkit azért csak nem hívhattak oda a „korcsma táncztermébe” úgynevezett közösséget alkotni. Különösen nem 20 és 40 filléres belépőjegyek mellett, amelyeket külön meg kellett fizettetni. Mi ellenben *elvileg* minden házat, háztartást lemorzsol-tunk; ha valahol nem találtuk otthon a háziakat vagy esetleges elutasításunk a későbbi fogadás lehetőségét nem zárta ki, nos, oda „könyörtelenül” visszatértünk egy-két nap múlva, és ilyen módon *gyakorlatilag* szinte mindenki velünk találkozottunk. Hajtott persze bennünket a pénznyereség motívuma is, ami 10–12 évesen még (vagy már?) nem akkora szegény talán... Hisz jó pénz, Isten pénze. Isten ügyének hirdetéséért járó anyagi jutalom. Mert az többnyire nem maradt el – a háziaktól, önnön háztartásuk védettnek érzett intimitásában, ahol szabadon lehettek bőkezűek, spontánul megkaptuk. Kovács Tomi, a bandafőnök következetessége végül is egyetlen háztartást sem (szívesen) engedett ki a figyelmünk markából. Ebben én különösen támogattam őt; ha nem így viszonyul, a régi Zasztavára emlékeztető, puffasztott karosszériájú írógépünkön talán saját kezűleg gépelem le a végiglátogatandók listáját.

Ami azt illeti, a főréviek munkásságában is jelen volt mindazonáltal a falubejárás mozzanata, ők sem zápuhtak be a vendégfogadóba(n). „Az év legelső előadását a játszóknak ünnepi felvonulása előzi meg” – közli erről Beluleszko. Ez nyilván alkalmat ad egy jó kis seregszemlére. Hogy tudniillik kikből is áll a csapat. Fényt vetve, mintegy mellékesen, arra is, hogy nálunk, Acsalagon pontosan milyen szereplők építhették fel az olyan gyakran ismételt előadást:

„A menetet az ördög nyitja meg, utána következik a betlehemi ugrasztható csillagot hordó parasztember, aki soha sincsen kosztümbe öltözve, azután az angyal, József és Mária, a három király, Heródes és testőrei, a pásztorok, mindannyian a trilógia első részének szereplői, legvégül pedig a tudás fáját vivő legény. Ez az utóbbi már a paradicsom-játékhoz tartozik, amelynek szereplői különben ugyanazok; Menyhért király személyesíti az Úristent, Gáspár Ádámot, Mária Évát, az angyal Gábor arkangyalt, az ördög a kígyót. Szabály azonban, hogy a harmadik, bohózatos részben az előbb szenteket ábrázolt szereplők nem vehetnek részt.”

Elismerésre méltó gazdaságosság nyilvánul meg a szerepmegosztás képletében: az isteni figuralitás az egyik király személyi transzponálása, az első ember (férfi) ugyancsak a királyi „gárdából” verbuválódik, az „amolyan leányosképű legény” által játszott egyik női szerep igen praktikusán cserélődik át a másik női szerepre, végül a kígyóba áttűnő ördög „csak” a gonosz egyik bibliai „totemállatát” idézi fel. Amikor azonban nem professzionális társulat tagjai állnak e megkettőződő szerepkiosztás mögött, akkor a játszás gyakorlatias egyszerűsítésénél nyilván többnek is

vehető a funkciójellegek illetén ki- és áthelyezése, s egyben mindjárt: rögzítése, átöröktetése. A lányos arcú fiú nyilván nem összetéveszthető a közösségben, nem teljesen véletlen a sátáni játéklehetőségek konkrét alakhoz kötése sem, és bizony természetűtől avagy vagyoni helyzetűtől fogva kellően méltóságteljesnek kell lennie a faluban a banda azon tagjainak, akik a háromkirályok valamelyikét, vagy egyenesen az Úristent személyesítik meg.



Csohány Kálmán:
Karácsonyi üdvözlét,
tusrajz, 1970-es évek

Habár Acsalag, vagyis az acsalagi előadás-változat felől közelítve azt a tanúságot kell tennem, hogy a társadalmilag magasabb állású vagy éppenséggel a mennyei hierarchia csúcsán elhelyezkedő alakok nem feltétlenül a dramaturgiailag is legjelentősebb szerepkörök tulajdonosai itt. Ellenkezőleg, a pásztoroké a főszerep, minthogy az egész jelenetű történet-elbeszélés a mezőn állataikat legeltető népfia, a pásztorok körében kezdődik, zajlik le, megy végbe, teljesedésbe. Mintegy az ő kebelük narratív–diszkurzív leágazásaként lépnek színre a többiek. A csillag feltűnik, s jelez; az angyal megérkezik, és „jelent”. És a pásztorok már *ott vannak*, hódolnak, amikor Gáspár, Menyhért és Boldizsár az arannyal, tömjénnel, mirhával megérkezik. (Mária és József a kis család földi–társadalmi díszlete az adott pillanatban – az Istenszülő teológiai jelentőségébe és problematikájába most ne menjünk bele.) A pásztorok tehát úgy vehetők, mint akik azon a tájon otthonosak, alapvetően ők vannak jelen a betlehemi jászol és főleg az istálló környékén; névtelenek ugyan a három koronás fővel szemben, ám akkor is ott maradnak *a környék gazdáiként*, amikor az előkelőségek már befejezték hódolásukat és hazatértek. Ez a tény pedig – jut most már eszembe – messzemenően tükröződik abban, hogy a játék lefolyásában nálunk abszolút a pásztoroké a főszerep. Úgymond a rusztikumon s az ipari és politikai szemét hegyein a hamisítatlan népi fiaké a kezdeményezés: ők, a névtelen, ám helyismeretileg uralkodó pásztorok, azahogy legelőször is az öregpásztor, tehát én, kortársi közösségem „vénsége” nyomulok be legelőször is az éppen aktuális konyha fekete-fehér kövére, ugrasztom ki a cirmost az asztal alól, kerülök szembe a pizsamában bőklászó, ámde istállószerű öregemberrel, én kezdek el hozzá-előtte beszélni, minthogy a pásztorok nevében lépek fel, az egész pásztorság nevében, akik a szó narratív-dramaturgiai értelmében kézben tartják a történetet. Az üdv-történet pozitív fordulatának, alapvető jóra-fordulásának elbeszélését, a históriát, az emberiség históriáját. Tudomást szereznek, odamennek, hódolnak. Közvetítenek. Odaengedik a királyokat is hódolni. S közvetítenek továbbra is, a gyermekeik, nemzetségi leszármazottaik, a népük, a népek, az egész emberiség felé.

Közvetítenek. Szerep szerint. De mint amatőr színészek, lehet, hogy rosszul, színházzsakmailag csapnivalóan, ám annál inkább *valóságosan* is. Annyira valóságosan, ahogyan a meglátogatott öregek valóságosan istállószerűak. Amilyen szagúaknak a pásztoroknak kellene lenniük. A szag teremti meg a valóságos kap-

csolatot a stilizált játék mindennapi realitása, valamint a reális, háztartási helyszín mindennapiságának emelkedett képzelet- és hitvilága között. Hogy a talán magtalan öregeknek is eljön az a Jézuska, (szinte) ténylegesen.

Legalábbis egy-egy felvillanó pillanatra.

Mert aztán felnyikkan és kirohan a macska.

És talán az öregpásztor akaratából, koravén cinikusságából következően.

De nem a Kovács Tamás akarata ellenére.



Csóhány Kálmán: *Háromkirályok*, rézkarc, 1977

Az öregpásztor ugyanis mindent egyeztet a bandafőnökkel. Semmi sem történhet annak akaratán kívül.

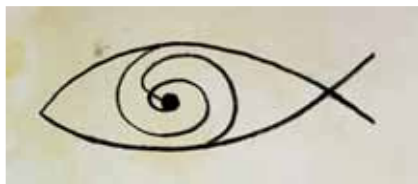
Naná, nála van, lesz az este végére az Isten pénze. Legalábbis ő osztja el. (Tomi Menyhárt király, tehát a főrévi értelemben akár az Úristen maga...)

Aztán tovább kell menni. Tovább egy házzal. Az egész utcával, az egész faluval. Az egész világgal. „Elölről”, „előlről” újra „s megint előlről”, mondhatnánk egy zenei utasítással: „Pásztorok, kellünk fel, / hamar indullunk el / Betlehem várossába, / rongyos istállócskába! // Siessünk, / ne késsünk, / hogy még ezen éjjel oda érhessünk, / mi Urunknak tiszteletet tehessünk!” (Kiskomárom, Zala megye)

Zoltán Zsávolya: *God's Money*

(Shepherd's Nativity Players in Western Transdanubia)

Zoltán Zsávolya (b. 1968), poet, writer and aesthete, was brought up in Csorna, Western Transdanubia. In the present sociographic writing he gives a vivid and subtle description of how in the recent past – the 1980s, the last phase of the Kádár era – the tradition of Shepherd's Nativity Playing was passed down and revived in the countryside. The story, which is narrated in a personal tone, is made particularly interesting by the author's own involvement as a child in a group of children players who initiated and also perfected the resurrection of this winter tradition.



Szakralitás és posztmodern¹

Sz. Zs.: Először mindenkire egy körkérddéssel fordulok: legutóbb milyen kötete jelent meg, és min dolgozik most?

P. Á.: „Kortyolgat az ég tavából” a címe a legutóbbi könyvemnek. Ez a József Attila-idézet a magyarok eredetmondájának szarvasát idézi; és azért is választottam ezt címként, mert Arany János a másik szerző, akivel foglalkozom. Két ballada-elemzés van benne tőle, a *Vörös Rébék* és a *Tengerihántás* című fejezetben. József Attilától a nagy versek közül az *Eszmélet* s a *Medáliák* elemzése, és a mitikus szarvas témája szerepel, mely meglepő módon a költő több versében is előbukkan. A könyv végére pedig egy rövid, merész nyelvészeti dolgozat került. Amivel most legszívesebben foglalkoznék, ha vissza tudnék találni hozzá, az egy nagyobb lélegzetű tanulmány. Tanítottam tizenegy évet a Miskolci Egyetemen, ahol világirodalomból négy nagy témát vittem, a Hamlet, a Don Juan, a Faust és a Don Quijote-témáját, és egyszer csak összeállt, hogy a négy evangéliumra rá lehet próbálni ezt a négy figurát. Eddig az evangéliumi szenvedéstörténet záró szakaszáról szóló rész, a kereszthalál ösz-

szehasonlító elemzése készült el, valamint Cervantes regényéről egy tanulmány. A többi egyelőre várja, hogy vissza tudjak térni ehhez a problematikához.

Sz. Zs. (*Verebes Ernő felé*): A délvidékiek internetes bibliográfiája nem mindig pontos. Én négy kötetedről tudok.

V. E.: Öt kötetem jelent meg, az utolsó egy verseskötet, csupa hatsoros, hatvan szótagú versből áll, nevezhetném őket bökverseknek is. De reményeim szerint önmagukon túlmutató bökversek ezek, néha egész komoly bökökkel. Egy-egy hétköznapi megfigyelés, fizikai törvény vagy érzelmi átsuhanás versbefoglalása mind.

Sz. Zs.: Annyit tudok még rólad, hogy *Gerendák* című darabod, melyet most a DESZKÁ-n fel fognak olvasni, a szabadkai színház drámapályázatán első díjat nyert.

V. E.: Nem egyedülként, egy másik drámával együtt. Most egy olyan kéziratot dolgozom, amelyben valamiféle narratív szövegeket hozok létre versformában, illetve rövid prózaként. Valahogy úgy, mintha nem is én írnám, hanem a magamból kivetített exóban megjelenő képzelet rajzolná meg a világot, s benne

¹ Ez a szakmai beszélgetés a 2013-as DESZKA Fesztiválon hangzott el. Résztvevői: Pálfi Ágnes költő, esszéíró; Verebes Ernő zeneszerző, költő, drámaíró; Végh Attila költő, filozófus, publicista; Szász Zsolt bábművész, dramaturg, aki egyúttal a beszélgetés szervezője és moderátora is volt.



Zöld fal, Patrick Blanc, Madrid

engem. Persze lehet, hogy ez csak nekem fontos, az eredmény itt is a szöveg.

Sz. Zs.: Attila a maga tizenhét kötetével közöttetek a „bajnok”. Mi volt a legutóbbi?

V. A.: Tavaly két kötetem jött ki a Helikonnál: egy esszékötet, *A ragyogás ideje*, ebben görög tárgyú, önéletrajzi ihletettségű, és különböző festőkről, művészekről szóló írások vannak, és a *Virrasztó Jenő álmai* című novelláskötetem a Magyar Naplónál. Most fejeztem be egy regényt, egy önéletrajzi indíttatású Faust-parafrázist. Emellett a Magyar Hírlap hétvégi kulturális mellékletét szerkesztem, ahová *Megyek az utcán* címmel írok egy tárcasorozatot, majdnem minden héten.

Sz. Zs.: Egy 2003-as Ökotájban jelent meg *A Holdbéli csónakos* című kisesszé, amelyet egy Cocteau-idézettel zársz, mondván, hogy a költő az utolsó arisztokrata, de aztán jön a guillotine...

V. A.: Ez pontosabban úgy hangzik, hogy manapság az arisztokratizmus egyetlen formája a költészet, és hogy a költő mindig a guillotine alatt végzi.

Sz. Zs.: Amikor telefonon beszélünk, és értesültél a mai beszélgetés témájáról, előre bocsájtottad, hogy ne bántsuk a posztmoderneket...

V. A.: Igen, mert a posztmodern jelző bizonyos körökben szitokszó, főleg jobboldali körökben, miközben ennél azért jóval használhatóbb fogalomról van szó szerintem.

Sz. Zs.: Verebes Ernő is úgy nyilatkozott nekem, amikor felkértem őt erre a beszélgetésre, hogy a definíciókkal szerinte is baj van, és nemcsak ebben az esetben...

P. Á.: Elgondolkodtam azon, hogy vajon miért a „posztmodern” szerepel a címben, hiszen színházi közegben vagyunk. A „poszt-dramatikus” szűkebb fogalma talán megfelelőbb lenne, annál is inkább,

mivel most két drámaíróval ülünk itt együtt a Csokonai Színházban...

V. A.: Szerintem, és azért is mondtam, hogy használható ez a fogalom, mert mondjuk, ha a Lyotard posztmodernről szóló könyvét elolvassuk, azért azok az alapvonalak, amiket ő ott fölvezet, teljesen létező dolgok. Tehát például ez a „minden egész eltörött”-érzés. Lyotardnak *A posztmodern állapot* címen lefordított könyve, ami valamikor a kilencvenes évek közepén jelent meg, ma is alapvetésnek tekinthető. Ott kifejti például azt, hogy a nagy narratívának vége. Megjelent a nagy háromkötetes irodalomtörténeti antológia, *A magyar irodalom története*, és bizonyos körök erre, hogy „története”, már azt mondták, hogy ez megint egy posztmodern baromság. Ez a Lyotardból következik, hogy nem lehetséges már egy átfogó irodalomtörténetet megírni, és ebben nem a posztmoderne a fő tettesek, hanem már Nietzsche. A nietzschei perspektivizmust ha felidézzük, az pontosan erről szól, hogy annyira diszperz már a világ, és annyiféle szellemi világ létezik, hogy ezt már nem lehet összerezni. És hogyha mondjuk a filozófusokról beszélünk, akkor azok az álmok, amiket egészen Hegelig a nagy rendszeralkotók dédelgettek, hogy meg lehet írni egy általános etikai, esztétikai, ismeretelméleti művet, ami majd illeszkedik, kompakt stb., ezek az álmok már nincsenek, és nem azért, mert lusták a filozófusok, hanem mert megváltozott a világ.

V. E.: Nagyon zavarba ejtő ez a „posztmodern” kifejezés, mivel nem érzem benne az öndefiníciót. Nem mintha ez olyan fontos volna, de mégis. Azóta van posztmodern, amióta a történelem fogalmilag mint egymást váltó civilizációs korszakok sora tételeződik, hisz valami-

hez képest valami mindig utórezgésként viselkedik. Magyarán, mintha a tradicionális gondolkodás egyfajta „mindent megelőző” szemlélet jegyében létezett volna, amelyhez képest a történeti ember korszakonként újra és újra önmagára eszmélt. Egy-egy korszak elmúlása viszont olyan fájdalom- és hiányérzettel járt, és jár ma is, amit most a *poszt* szócskával próbálunk jelezni. Vonatkozik ez természetesen a „modernre” is az úgymond klasszikus korszakok művészetével szemben. Mindazonáltal egy örök folyamatról van szó, melyben a „valami utáni” tartalmilag és formailag még nem körvonala-zódott. László András szerint a modern a posztmodern relativizálása, a posztmodern pedig a relativitás relativizálása.² Tehát tulajdonképpen egy önmagában nem létező fogalomról van szó.

Sz. Zs.: Engem kissé zavar ez a fogalmakkal való játszadozás. Például itt van a „paradigmaváltás” kifejezés, amit ha leegyszerűsítünk, nem más, mint a korszakváltás átnevezése. Vagy a világ-egész átnevezéséről volna itt szó?

V. E.: A világ-egész átnevezéséről beszélhetnénk akár pillanatról pillanatra is, ha képesek volnánk egy ilyen mutat-

ványra. Szerencsére a hasonló jellegű átfogalmazásokat csak időben visszatekintve tudjuk megtenni. Szerintem az a szó, hogy paradigmaváltás, de legalábbis annak kicsengése olyan gondolkodást feltételez, ami eleve egyfajta terjeszkedő tendenciát mutat. Most a terjeszkedést arra a fajta emberi természetre értem, ami horizontális, tehát egymás mellé helyez, térrabló módon viszonyulva a természet-hez, és nem vertikálisan, vagyis hierarchikus módon kezeli a környezetet, ahogy azt a történeti ember tette, tisztelettel viszonyulva mindenhez, ami őt körülveszi. Mindazonáltal a posztmodern – ha már így nevezzük –, e többszörös világ-végi hangulatban igen komoly szellemi értékeket is képvisel.

Sz. Zs.: Jó hívó szavakat adtál, hiszen színházban vagyunk, ahol a tér és az idő kiemelt szerepet játszik.

P. Á.: Én megint visszakanyarodnék oda, amit az előbb javasoltam, hogy a posztdramatikus korszak mint fogalom konkrétabb volna az esetünkben, színházról lévén szó. Lehmann egyik magyarul megjelent szövegében az olvasható, hogy a dráma mint írott szöveg megszűnik a kiindulópontja lenni a színházi előadásnak. Tehát a posztdramatikus nála mindennek előtt azt jelenti, hogy nem írott drámák adják az alapot a színházi előadás létrehozásához. Ez az egyik kérdés; a másik meg az, hogyan kötjük össze a „szakrális” és a „posztmodern” fogalmát. Magával a jelenséggel – a kortárs művészet és a szakralitás összekapcsolásával – én először Pilinszky színház felé fordulását dokumentáló esszéiben találkoztam. Ez a fordulat nála a hatvanas évek közepére tehető, Jerzy Grotowski és Robert Wilson előadá-



A beszélgetés résztvevői, DESZKA, 2013, Debrecen

² Lásd ehhez: László András *Tradicionális és létszemlélet*, Kötet Kiadó, Nyíregyháza, 1995.

sainak élményéhez kapcsolódik. Ma már tudom, hogy ezeket az írásokat olvasva ismerkedtem meg egyfajta posztmodern tapasztalattal és értelmezési kísérlettel, mely aztán Pilinszky esetében a darabírásában csúcsosodott ki. Nem vagyok biztos abban, hogy ez a vállalkozása igazán sikeres volt, de nálunk az első között volt rajta azon, hogy megújítsa a színház nyelvét. Noha soha nem írta le azt a szót, hogy „posztmodern”, mégis úgy gondolom, hogy az ő szemléletében ez a fogalom oda helyezhető a szakralitás és az „evangéliumi esztétika” fogalmai mellé. De hadd hozzam szóba egy talán még fontosabb személyes élményemet. Én 1972-ben, Halász Péter lakásszínházát látva döbbsenem rá először arra, hogy igazából mire is lenne való a színház. Arra emlékszem, hogy volt ott egy nő, aki szoptatott egy gyermeket. Meg egy ágyékkötős fiatalember, akin ugyan nem volt töviskorona, de mindjárt tudtam, hogy a kisdetről és a felnőtt Jézusról van szó. Körben ültek a nézők, középen pedig feküdt egy férfi, egy világvégi lény fekete szemüvegben. Le volt takarva újságpapírral és egy monológot mondott, közvetlenül a Mestert, Halász Pétert szólítva meg. Sajnos már az első mondatára is csak töredékesen emlékszem: „Nem azért szeretlek, Péter ... hanem mert jó színházat csinálsz”. Nekem ez volt az első „aha”-élményem a színházról. És bizonyára ezért is érzem úgy, hogy a posztmodern (illetve a poszt-dramatikus) és a szentség témája összetartozik.

Sz. Zs: Apám, aki könyvolvasó ember volt mezőgazdász létére, a hatvanas években nemcsak hazahozta, de fel is olvasta a legfrissebb szépirodalmat. Így a posztmodernnel én először az Ör-kény-egyperceseket hallgatva, alig tíz

évesen találkoztam (mert én őrá már mint posztmodern szerzőre tekintek); de még nagyobb hatással volt rám Weöres *Psychéje*. Később, amikor már magam is olvasó ember lettem, Esterházy Péter lett a kedvencem. Nekem ez a posztmodern kor-szakhatár a hetvenes évek elején direktben hozzá kötődik, a *Fancsikó és Pintához*. 1986-ban, huszonhat évesen a *Bevezetés a szépirodalomba* fülszövegét olvasva viszont már ellenérzéssel olvastam, hogy ez a mű: „nem szatíra, hanem pozitív konstrukció; nem hitvallás, hanem szatíra; nem pszichológus-ember könyve; nem gondolkodó-ember könyve; nem dalnok könyve, aki...; nem sikerszerző könyve...; a lényeg az, hogy olvasd el”. Ennek a negatív lejtésnek a németből honosított posztmodern és poszt-dramatikus esztétikák rendszeren megágyaztak itthon is. Lehmann nevezetes könyve németül 1999-ben jelent meg³, tehát szakmai körökben azóta van nálunk jelen, és teatralógia is csak azóta létezik. Színháztudománnyal diszciplínaszerűen addig nálunk nem foglalkoztak, azóta viszont önálló tudományág, ma már több egyetemen is tanítják. A Veszprémben indult Theatron színháztudományi műhelyhez és periodikához köthető ez a fordulat, ők hozták le az első fordításokat. Lehmann poszt-dramatikus koncepciójára ugyancsak a „tagadás ősi szelleme” a jellemző: nem kell Arisztotelész, nem kell drámaíró, és alkalmasint már rendező sem kell a színházhoz. De térjünk vissza ahhoz, amit Ernő szóba hozott: a tér és idő problematikájához. P. Müller Péter, az OSZMI egykori igazgatója, aki a pécsi Janus Pannoniusz egyetemen oktat teatrológiát, nemrégiben összefoglalta a hazai színháztudomány elmúlt tizenhárom évének teljesítményeit.

³ *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren (Frankfurt am Main), 1999.

Írásaiban ő a felvilágosodás időszakára, a 18. század végére helyezi a színháztudomány kezdeteit, ami a klasszika időszaka, mely a boileau-i hármasszabályról, az egy személy, egy időben, egy helyen normatív dramaturgiájáról nevezetes. Ami viszont P. Müller Pétert igazából feszíti, az az, hogy már a klasszikában, aztán még inkább a romantikában elburjánzott a szöveg, ami szerinte megölte a színpadot. Tehát ebben az általunk emlegetett színházi téridő koordináta rendszerben nála ilyen módon jelenik meg a szöveg problémája.

V. A.: A romantika elég nagy erővel tolul fel, ha a posztmodernről beszélünk. Már csak azért is, mert ez a kifejezés, hogy posztmodern, tipikus romantikus kifejezés. Ez olyan, mintha azt mondanám, hogy a nyugat alkonya. Innen nézve a posztmodern az új paradigmát hozni kívánó vágy kudarca, ennek pedig az az oka, hogy a mi szemléletünket, katarziszvágyunkat vagy esztétikai horizontunkat a romantika állította be. Ez azóta nem változott. Ehhez képest persze lehetnek elmozdulások, lehet romantikus hévvel törekedni a romantikamentességre, de végül mindig kibújik a szög a zsákból. Egyszerűen nincs mese, most még nem lehet a romantikától eltávolodni, és azt is gondolhatom ennek mentén, hogy a posztmodern az nem más, mint egy neoromantikus áramlat.

V. E.: Tanácstalan vagyok. Keressem azt az érzületet, melyre igazából nincs is szó, vagy keressem azt a szót, mely egy tudatosan fölállalt „mai” érzület képes kifejezni? A posztmodern fogalma úgy csapódik le bennem, mint egy olyan kifejezés, amelyhez immár konvencionális módon ragaszkodunk, holott egy teljesen összekuszált, magyarázandó világ pulzál benne. Szerintem valahol a megnevezhetőség, a kimondhatóság problematikájá-

val küzd a posztmodern, s előbb született meg a filozófiája, mint az esztétikája. Ámbár ez a kettő lehet, hogy ebben az esetben ugyanaz.

Sz. Zs.: Vajon a „valóság” fogalmának megrendülésére, illetve a valóság „kimondhatóságának” a dilemmájára is gondolhatunk itt? „Kimondhatóság” és/vagy „valóság” – hogy állunk ma ezzel a fogalompárral? Ezek a romantikában mintha még ekvivalensek lettek volna.

V. E. Nekem az ugrik be hirtelen a kimondhatósággal kapcsolatban, hogy miként is fest ma egy nyilvános posztmodern, értelmiségi társalgás. Vagyis közéleti értelemben mit mondunk ki, és mit nem. Hogyan húzódunk a mondani-valónk mögé, hogyan játsszuk el álszerűen, hogy semmit sem tudunk, ugyanakkor hogyan éreztetjük azt is, hogy ez nem igaz, csupán a spontán szókimondás „banalitását” kerülve igyekeztünk elégségsak maradni. Ma egyre inkább így fest a társalgás kultúrája, és itt kezdődnek a kommunikációs áttételű értelmezések is. Az emberi értelemnek olyan circulus vitiosus kezdődik a posztmodernben, ami külön kódrendszert és dekódoló rendszert igényel. A majdani illetéktankönyvekben talán már ezeknek is lesz helye.

Sz. Zs.: Tehát az igazság kimondásának belső kényszere helyett egyfajta külső szerepkényszer uralkodott el rajtunk.

P. Á.: A beszélgetésre készülve elolvastam az egyik legkésőbbi Grotowski-szöveget. Arról beszél benne, hogy amit mondunk, meg amit mondani akarunk vele, az két különböző dolog. A szöveg van elől, de az értelemadás nem a szöveg által történik, hanem – és erről egyébként Lehmann is beszél – a szituálás, a közeg dönti el, hogy mit értsünk alatta. „Hideg van” – egy bizonyos helyzetben ez azt jelenti, hogy csukd

be az ablakot. Grotowski ezt a pofon egyszerű példát hozza föl argumentációként. Szerintem ez az, ami miatt nem is érdemes kardoskodni amellest, hogy az eredeti drámát kellene színpadra vinni. Az eredeti darab megtartására irányuló ambíció azért nevetséges, mert a szituációt, a szöveg eredeti kontextusát nem ismerjük, nem tudjuk felidézni. A szituációt azt újra ki kell találnunk, mert az a mienk. Ez a két dolog – a szöveg és a szituáció – mindig is szétválasztható volt; az egy más kérdés, hogy erre most érzékenyebbé vált az európai ember. A politikai diskurzus is jó példa erre, hiszen az úgynevezett „tematizálás” ott is teátrális dolog: ha meg akarom nyerni a szócsatát, azzal kell foglalkoznom, hogy milyen eszközöket vessek be ennek érdekében, és nem azzal, hogy elmondjam, amit valójában gondolok. Sőt e tekintetben vissza kell fogni magam. Egyébként ez a kettősség nem áll annyira távol a drámaírótól, hiszen a játékeret ez alakítja ki.

V. A.: És ez mindig is így volt...

P. Á.: Én is azt hangsúlyoznám, hogy ez mindig is így volt. A rejtésnek és a megnyilatkozásnak ez a kettőssége mindig is együtt járt, és ennek a dinamikus összjátéka hozza létre azt a teret, amelyben egy igazi drámaíró otthon érzi magát.

Sz. Zs.: Valójában mindig abban meszterkedünk, hogy eljussunk a papírtól a színészig és a közönségig. Tehát a szövegnek, az interpretációnak, a befogadásnak ez az erőtere, játéka valójában maga a színház.

P. Á.: Azért volt Végh Attila *Amnézia* című darabja⁴ számomra nagy élmény, mert bele is íródott a szövegébe ez a játék. Azt gondolom, hogy egy jó rendező ki is fogja tudni olvasni belőle ezt a többletet, ami kulcsot is ad a színpadra állításhoz,

és ezt mint irodalmár nagyon fontosnak gondolom. Mert kiléptünk ugyan az irodalmi szöveg bűvköréből, igazából azonban mégsem mondhatunk le az írott drámáról. Lehmann is azt mondja például a színpadi párbeszédéről, hogy a régi értelemben vett drámai dialógusnak van csak vége. A 19. századi értelemben vett dialógus, ahogyan tapasztalom, itt a debreceni színházban sem nagyon jelenik meg már a színpadon.

Sz. Zs.: Vidnyánszky Attila azonban elég kategorikus a tekintetben, hogy a pártoszt nem volna szabad leváltani. Néhány éve a DESZKA-n volt egy beszélgetés Hubay Miklóssal, akinek egy 1941-es tanulmánykötetére fókuszáltunk. Érdekes, hogy a rendezők és a drámaírók már akkor a németes biedermeier-hatás ellen dolgoztak, mondván, hogy ne legyünk nagyon érzelmesek, érzelgősek, hiszen háborús időkben élünk, a tényekhez, a valósághoz kellene közelebb férköznünk.

V. A.: Most volna érdemes visszamenni oda, hogyan jön össze a szakralitás és a posztmodern. Az kell ehhez, hogy ontológiailag fordítsuk az ügyet. Ha posztmodern állapot van, akkor ugye vége a világnak, vagy legalábbis hamarosan, tehát akkor minden romokban hever, valami után vagyunk, a művészet csak játszadozás ezekkel a törmelésekkel, a romok újrarendezésével, csakhogy így nem lehet élni, ez a probléma. Élni akkor lehet, hogyha az ember a létezésnek vagy a természetnek (amit szintén erősen pusztítanak már) a csodáját átéli, és annak át tudja engedni magát. Tehát, ha az ember a létezést vagy a természetet úgy tudja kezelni, mint valami szinte szakrális erőt, mintegy felsőbb lényeket, akkor tud megmerülni benne, és ez a megmerülés kell ahhoz,

⁴ 2013-ban a DESZKA Fesztiválon ez a darab olvasószínházi előadásként került bemutatásra.

hog az életnek valami értelme legyen, ez az alázatos gesztus, hogy most belehelyezkedünk. Viszont ha már csak romok vannak, akkor maximum ironikusan tudunk viccelődni azon, hogy így mennyire értelmetlen az élet. Ezt az érzést viszont nem nagyon szeretjük. Az a kérdés tehát ma, hogy a szakralitás és a posztmodern, vagy az apatikusság (apatheia) és a pátosz között hol vannak nem is a középutak, hanem az összeköttetések. Melyikből mennyit eresztek rá az életemre, hogy ne érezzem magam muzeálisnak, ugyanakkor legyen kedvem élni?

Sz. Zs.: A színházban a színész nagyon is élő lény, tehát pátosz nélkül nem megy, apatikus se lehet szegény, még ha a leghűvösebb és legkényszeresebb dolgot is kell alakítania.

V. E.: Erről eszembe jut az a kijelentés, hogy a valóság nem megismerhető, mert ami megismerhető, az nem valódi. Megint egy puffer-zónában vagyunk, van rá szavunk, de ez az állapot nincs, nem definiálható. Az jutott eszembe, hogy tesz túl a posztmodern a szakralitáson, mert túltesz, és hogy tesz túl a szakralitás a posztmodernen, mert túltesz... Olyanféle szent zűrzavar alakult ki mára ebből az életünkben is, mint amilyen zűrzavaros irányzat-megnevezéseket használunk. Nem érzékeljük a szavak súlyát, minőségét. Ha a „szakrális” szónak az etimológiáját nézzük, benne van a szent, a borzalom, a titok, s az áldozat is. Ezen túl a szakrális mindig egy megszentelt helyhez kötött, és mindenkor egy közösségi létezést feltételez. A valláshoz néha igen kevés köze van, de egyik célja biztosan az, hogy tudatosítsa a közösségben, mi a fent és mi a lent. Itt Hermész Triszmegisztosz is visszamehetünk. A spirituális ugyanezt úgy fordítja, hogy bent és kint

(endo, exo). A szakrális számomra – ami a színházat illeti – talán az, hogy belépek oda, megnézek egy darabot, és ha nem találkozik önmagammal a végén, akkor az, amit láttam, nem nevezhető szakrálisnak. Számomra valamilyen történés akkor szakrális, ha a végén nem tudom hetykén feltenni a kérdést: na, és akkor mi van?

Sz. Zs.: Eszerint számodra a szakra és a katarzis egymást feltételezi.

V. E.: Nem okvetlenül. A katarzis, akár egy jótékony láz, önmagától jön létre, a szentséghez viszont egy bizonyos idő alatt lehet csak felnőni, még ha az a hétköznapiakban jelentkezik is.

Sz. Zs.: Ágneszt szólítanám meg, mert egy nő számára a hétköznapiakban is többet jelenthet az a fogalom, hogy életszentség.

P. Á.: Az a legnagyobb baj, hogy manapság visszaélünk a természettel, a sajátunkkal és a külsővel is. És – ahogyan Ernő is utalt már erre – mintha kergetné egymást bennünk ez a két egyidejű jelenség, a szakralitás és a posztmodern. Az ember művészként valahogy megpróbálja performálni ezt a konfliktust. Vannak már például olyan, úgynevezett objekt-art próbálkozások is, hogy tele-szórják maggal a földdel borított házfalat, hogy kihajtsa belőle az élet. Valójában ez ugyanolyan rítus, mint a régiségben a



Balogh Zsófia méhviasz szobra, Sensaria Galéria, 2012



Bambini di Praga, méhviasz, másolat: Balogh Zsófia

Luca-búza elvetése, tehát megint nincs új a nap alatt. De a zömmel női alkotók részéről ez a képzőművészeti projekt az életszentség egyfajta demonstrációja is. Friss élményem, hogy a barátnőm lányának, aki szobrász, megszületett a harmadik gyermeke. És elkészített róla egy élethű szobrot méhviaszból, s az egyik galéria kirakatában ki is állította mint „műtárgyat”. Döbbenetes élmény volt látni ezt a teljes kitettséget – a gyermekét és az anyáét is –, nem emlékszem hasonlóra. A saját lányom meg, amikor várta a második babát, megkért, hogy menjek be vele a rendelőbe és fotózzam le a magzatról az ultrahang-képet. De amikor az orvos meg akarta mondani, hogy fiú vagy kislány lesz-e, a lányom azt válaszolta, hogy legalább valami maradjon titok. Nagyon fontos kérdés szerintem, hogy meddig szabad elmennünk az

életszentség kifürkészésében. Időnként az a benyomásom, hogy az életszentség és a posztmodern kölcsönösen próbálja „felülírni” egymást, s hogy ebben az abszurd versengésben mindig az életszentség marad alul. Pontosabban az az ember, aki az életszentséget választja.

Sz. Zs.: Már néha azt gondolom, hogy a fiúk okoskodják túl, hogy mindent elvont fogalmakkal ragadjunk meg, s így nem jut el a tudatunkig az a megváltó gesztus, amit a lányok tudnának hozni.

P. Á. Készülvén erre a beszélgetésre a Lolita-jelenség is az eszembe jutott, az úgynevezett pedofília, ami voltaképpen az ember mohó vágya az ártatlanság birtoklására. Nabokovnak ebben a történetében a még alig kamaszodó kislány maga pusztítja el a saját ártatlanságát. Úgy sejtem, hogy nőként még csak most érünk el odáig, hogy egyáltalán reflektálni tudjunk arra, amiben vagyunk. Attila darabjában szerepel Laura, a faölelő lány, aki addig öleli a fát, amíg vissza nem öleli őt a fa. Lehet, hogy ez a varázslat a külső-belső természetünkhöz való visszatalálás egyedi esélye?

V. A.: A faölelő lány önéletrajzi szintén, mert szoktam járni fát ölelni. Gimnazista korom óta járok vadat, erdőt fotózni, és egyszer egy gyönyörű bükkösben voltam a Pilistetőn, és megöleltem az egyik bükkfát hirtelen felindulásból. Döbbenetes élmény volt, mert elkezdtem érezni, hogy lassan a fa visszaölel, és azt is, hogy most az édig érek. De azt is éreztem, a fa is csak így ér édig, hogy én ölelem, tehát, hogy ketten együtt tudunk az édig érni. És még azt is éreztem, hogy van ez a megalázott és megszorított természet, és azt is megölelem, nemcsak azt az egy fát, hanem az összeset. Esszé formában is megírtam ezt.

Sz. Zs.: Ernő darabjában is megjelenik a fa mint szimbolikus jeltárgy, csak az faragott...

V. E.: A *Gerendák* cím egyszerre konkrét és szimbolikus. De a darab nemcsak arról szól, hogyan lesz a malomból templom, hanem egy lelki transzformációról is. Ám ezeket megelőzően elsősorban magáról az istenadta tehetségről. Egyszer fölvetette valaki nekem azt a kérdést, hogy miért tudnak egyes emberek szebben énekelni, mint mások, természetesen átvitt értelemben is. Ennek a kérdésnek a nyomán addig dédelgettem magamban a gondolatot, hogy eljutottam az áldozat fogalmáig, miszerint a tehetséget az ember úgy kapja, hogy önmagát adja cserébe. Ez az a gesztus, melyben a képesség képtelenséggé válik.

Sz. Zs.: Tehát szerinted az ember mint nembeli lény az áldozat gesztusában válik valóra...

V. E.: Igen, és önmegsemmisítő lényé is.

Sz. Zs. Kimondhatóság és valóság – ez volt az egyik visszatérő drámai fogalom-pár a beszélgetésünk során...

V. E.: Ennek mentén halad a darabomban kibontakozó történet is, mely tulajdonképpen egy jézusi figura megszületésének a lehetőségéről szól. A cselekmény az 1930-as években játszódik, és a nagyhetet öleli fel. Ez a bizonyos nagyhét tehető lett volna más korba is, de nem ez a lényegi kérdés. A harmincas években számolták fel a szélmalomokat, akkor jöttek be a gőzmalmok. A történetben egy ilyen felszámolt szélmalomból imaház lesz, a szélmolnárból pedig – aki talán maga Jézus – sekrestyés egy részeges, de igazlelkű plébános oldalán.

Sz. Zs.: Végh Attilánál a cím ugyan-csak beszédes: *Amnézia*.

V. A.: Az alaphelyzete az, hogy két eltvedt ember találkozik egy erdőben, és nem

emlékeznek semmire. Csak annyit tudnak, hogy ki akarnak menekülni ebből, mert előtte valamilyen életük biztosan volt, oda akarnak visszamenni. Mindenféle misztikus dolgok történnek, az amnézia teljes, végül minden kérdéssé válik, persze a végén – fizikailag – sikerül visszamenniük az életbe, megmenekülnek, csak addigra már erősen kérdéses, hogy ez igazából menekülés, vagy éppen ez a legnagyobb elbukás. Az, hogy például ennyire tönkretettük a földet, rádöbbsentett minket a saját sebezhetőségünkre. Amiről eddig nem beszéltünk, az a végzetnek, vagy a sorsnak a kérdése. Ez is egy tipikus romantikus toposz, a végzet vagy a sors, hogy azzal a posztmodern mit tud kezdeni. Tehát azáltal, hogy posztmodern kiábrándul a szabad akarattól, vagy az embernek ebből a humanisztikus elképzeléséből, hogy azt csinálók, amit akarok, és én vagyok a világnak az ura, azzal hangsúlyozza a sorsnak, vagy a „belevettségnek” (ahogy Heidegger mondja), vagy a végzetnek a szerepét. És ez megint tipikus romantikus gesztus, vagy gondolat.

P. Á.: Lehmann ebben a szövegben arról gyözködi az embert, hogy föl kellene számolni ezt az eleje-közepe-vége dramaturgiát, és hogy Arisztotelésztől is jó lenne végre megszabadulni. Ugyanakkor elmondja, hogy az ember egy olyan lény, akinek a tik-takról is a kezdet és a vég jut az eszébe, tehát eredendően bennünk van valamiféle antropológiai megalapozottság, és nem Arisztotelész vagy a drámapoétikák erőltetik ránk a vég tudatát. Igazából nem tudom eldönteni, hogy amikor az óra ketyegését emlegeti, akkor Lehmann ironizál vagy komolyan gondolja a dolgot. Az vitán felül áll, hogy az európai művelődéstörténetben a kezdet és a vég apokaliptikus fogalom, mely elválaszthatatlan a keresztény üdvtörténet időfelfogásától.

Sz. Zs.: Van még itt egy fogalompár, ami szintén drámai módon kapcsolódik a keresztény üdvtörténethez, az egyéniség és/vagy személyiség problematikája. A kereszténység mint kultusz arról nevezetes, hogy e kultusz alanya és tárgya egy és ugyanaz, és ráadásul élő történeti személy, Jézus Krisztus. Mindebből következőleg az egyéniség kultuszát a nyugati típusú kereszténység törvényszerűen járhatja csúcsra.

V. E. Pedig a fejlődéstörténet is hullámhegyekből és hullámvölgyekből áll. Tik-tak: a töltődés és a kisülés rövid állapota...

P. Á: A levegővétel is beszívás, kifújás – de ez a hindu bölcseletben a ciklikus időszemlélet alapja. A hinduk szerint minden embernek bizonyos számú lélegzetvételre van kilátása, s a halála pillanatában végképp kileheli a lelkét, utolsót lélegzik...

V. E.: Hát igen, és talán nem mond ennek ellent az sem – erre a filmrendező Godard jó példa –, hogy minden törté-

netnek megvan az eleje-közepe-vége, de nem feltétlenül ebben a sorrendben. Néha a következményből adódik az előzmény, ami kényszerpályaként megélhető periódussá teszi egy-egy életszakaszunkat. Furcsa, időbeli paradoxon, amikor nem ismerve a következményt, célnak semmit sem kitűzve mégis úgy cselekszünk, hogy az következze be. A poszt-traumatikus élményből így ismét trauma lesz.

V. A.: Közben egy csomó mindenben gondolkoztam, főleg Hérakleitosznak az a mondat jutott eszembe, hogy „Az ébren levőknek egy a világuk, minden álmódó saját világba lép.” Mintha a posztmodern nem annyira a fölébredettségnek a világát hozná el, szóval mintha az álmvilágok szaporodnának, de osztódással. Én nem látom a visszatérést a régi nagy életérzéshez, mondjuk az ókori típusú teljesség-érzéshez, amikor sokkal rövidebb volt az élet, mint ma, de sokkal intenzívebben élték át.

Sacred and Postmodern

The participants at the professional programme of DESZKA Festival at Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre), Debrecen, in March 2013, were the following: Zsolt Szász, puppetry artist, dramaturge, director, also the moderator of the discussion; Ágnes Pálfi, poet, essayist; Ernő Verebes, composer, poet, dramatist; and Attila Végh, poet, philosopher, publicist. During the informal conversation topical questions such as the dilemmas of the periodisation of civilization and culture history, highlighting romanticism as a world view and concept of art still decisive to this day, and the relation of post-dramatic aesthetic, becoming increasingly dominant in the theatre within the postmodern paradigm, to the rudiments of poetry in the traditional sense (drama as base material; the changing states of dramatic monologue and dialogue, catharsis and pathos) were discussed. With regard to the connection between the sacred and the postmodern, holiness, man's attitude towards nature, became the focal point of the discussion. Along this the works *Gerendák* (Beams) by Ernő Verebes and *Amnézia* (Amnesia) by Attila Végh, presented at the very same DESZKA Festival in the Readers Theatre style, were commented on.



VÉGH ATTILA



Írott istenek

„A dionüszoszi ember szeme a természet leplezetlen és fölérhetetlenül hatalmas működésének szemléletébe merült bele nagyszerű elragadtatással; az ember ősi típusa elfújta a kultúra illúzióját, megjelent az igazi ember, a szakállas szatír, aki istenéhez ujjong. Mellette hazug karikatúrává zsugorodott a kultúrember.” (F. Nietzsche)

Az ókori görög vallásnak sohasem volt szent könyve, amely dogmatikusan előírta volna, miben kell hinni. A görög istenvilág sokszínű, időben és térben változatos képződmény. A papi kaszt nem sajátította ki magának az istenekkel való kapcsolattartás jogát. Minden városban más-más isteneknek voltak templomai, kultushelyei, és ahogy változtak az idők, úgy változtak az istenek is, akiknek emberen túli és metszően emberi tulajdonságaik is voltak: gyűlölték és szerettek, irigykedtek és veszekedtek. Viszályaik az emberi világ viszályait mintázzák. No persze ők halhatatlanok, erejük az ember erejének tízezerszerese. A görög világ a hit tekintetében csak abban volt egységes, hogy az istenek létét nemigen kérdőjelezte meg senki, de e halhatatlan lények Hésziodosznál vagy a homéroszi eposzban másként jelennek meg, mint például Arisztophanész komédiáiban.

Az aranykor mítosza

Az ókori szellemi világ megértési kísérlete olykor panaszos hangokat szólít bennünk. Ez természetes, hiszen az ember hajlamos a nosztalgiára. Csakhogy ezek a hangok néha kórossá szerveződnek, a hivatásos aranykor-síratók kórusává. (Szólamvezetőjük Hamvas Béla.) Dalaikat ismerjük: a lét életté sülyedt, az aranykornak vége, a szellem lehanyatlott. Az embernek – a „hazug karikatúrává zsugorodott kultúrembernek” immár nincs más dolga, mint panaszosan végigasszisztálni a világválságot.

Martin Heidegger mutatja meg, hogy ez a szemlélet hová vezet. Az ő filozófiai kutatásának tárgya az ember léte, a Dasein, a *jelenvalólét*. Az emberi élet alapvonása, hogy nehéz. Ennek legfőbb jele és következménye, hogy a jelenvalólét igyekszik megkönnyíteni élete terhét. Különböző könnyítő tendenciákba hanyatlik bele. (Arra az ellenvetésre, hogy a filozófia megnehezíti az életet, Heidegger azt feleli: valóban megnehezíti, így lesz annak súlya.) A dolgok könnyen vétele nem más, mint lemondás a filozófia tárgyának megpillantásáról.

A jelenvalólét – amelynek létszerkezetét Heidegger gondként (Sorge) mutatja fel – értelme a *gondoskodás*, a gondba vétel. A világ úgy van itt, mint amit már eleve gondjainkba vettünk. A gondoskodás során a jelenvalólét a világot *körültekintésében* tartja. Ha azonban gondoskodását – hogy életét megkönnyítse – feladja, ez a körültekintés *körülnézés*sé alakul át. Ebben a nézésben talál helyet magának a *kíváncsiság*, amely már csak a dolgok *kinézetére* kíváncsi.

A hanyatlás nem valami morális vagy ontológiai hiba, hiszen a gond eleve a világ felé hajlik, a gondoskodó a gondjaira bízott világban igyekszik feloldódni. (Ez a legbensőbb végzet, mondja a német filozófus.) A végzetnek ez a módja nem kiküszöbölhető, mert a jelenvalólét számára konstitutív. „A jelenvalólétnek valamely eredendő tökéletességben való elképzelései nem egyebek, mint a világba hanyatlás e hajlamának kisülései.”

Megérkeztünk. Mindazok tehát, akik a hanyatlás fenoménjét mint valami hibát, tehát mint valami kiküszöbölhetőt kezelik, nem veszik észre, hogy ez a tendencia az ember végzete. Az aranykor-síratók nézése a végzetet eljellegtelenítő tendenciákhoz idomul, vagyis felszíni lesz. Ez a felszíni nézésirány nem alapozhatja meg a *gondolkodást*, hiszen annak a *gond* felmutatása volna *egzisztenciális* alapja. A gondolkodás egzisztenciális feladatával szembenézni nem tudó körülnézés az őt körülvevő tradícióban feloszlik, *egzisztens* üggyé változik át. A saját létszerkezetét kellően át nem világított jelenvalólét pedig – ironikus módon – egzisztens ügyéért úgy küzd, mintha az életéről volna szó. Így hanyatlik a világba, így menekül minden olyan alkalomtól, amely tükröt tartana elé. Képtelen rá, hogy végzetével szembenézzon.

Ezek szerint, ha a kutatást tisztán tartjuk, ha nem ragadunk bele egzisztens ügyekbe, akkor a görög istenekről szólva talán nem kevesebbel szembesülhetünk, mint saját végzetünkkel. Ez mind nagyon szép, mondhatná valaki, de nem túl patetikus? Nem várunk túl sokat az ókortól? Magunktól?

A görög istenek az emberi sorsnak olyan kifürkészhetetlen alakítói, akiknek történeteire, a mítoszokra reflektálva az ember egyszersmind önmagára, saját lelki-szellemi helyzetére reflektál. Aki a görög mítoszok világában megmerül, az észreveszi, hogy ezek a mesék saját lelki életének mozzanatait, eseményeit írják le úgy, hogy miközben a reflexió mit sem veszít ontológiai súlyából, a belső történetek kollektív-szellemi, sőt, egyszersmind kozmikus értelemirányt kapnak. Ha Orpheuszt, aki alászállt a holtak birodalmába, hogy kigyómarta szerelmét visszahozza, lelkileg elég mélyre sikerül követnünk, vajon nem döbbenünk-e rá, hogy az életben is csak az lehet igazi társunk, akiért a magunk alvilágába szálltunk alá, hogy azután együtt jöjjünk föl a napvilágra?



*Orfeusz és Euridiké, Bozsik Yvette Társulat, 2012,
Fülöp Tímea és Vati Tamás (MTI Fotó, Földi Imre)*

Hogy a fenti kérdésekre feleljek: saját emberlétünk, végzetünk fénytelibb megértése a legkevesebb, amit várhatunk a görög mítoszoktól és tragédiáktól. (Ami pedig ennél több, arról nem lehet beszélni, mert az az érzések illanó nyelvén szól bennünk, olyan élményként, amely – attól tartok – másokkal nem megosztható.) Az emberi létezés borzalmát megélt, arról mindent tudó görögök vallották a szilénszi bölcsesség igazát, mely szerint mi, a nyomorult egy-napig-élők akkor lehetünk a legboldogabbak, ha meg sem születünk, de ha már megszülettünk, akkor jobb, ha minél előbb meghalunk. De ugyanezek a görögök a létezés csodájára olyan gyermekien, olyan nyíltan csodálkoztak rá, hogy még isteneiknek sem volt szükségük arra, hogy – szemben keletibb népek isteneivel – az emberi világtól túlságosan különbözzenek. Görög

módon gondolkodni, ez talán egyet jelent azzal: a göröglét ezen ambivalenciáját eggyé látni. Nietzsche-nek, Kerényinek, Heideggernek sikerült.

Homérosz istenei

Ha a görög tragédia isteneit akarjuk megidézni, akkor illő kissé visszafutva Homérosztól kezdeni a dolgot. Homérosz eposzai a korabeli nép- és himnuszköltészet talaján állnak, és mint ilyenek, hiteles képet adnak a görög istenvilágról. Xenophanész elítéli ugyan Homéroszt, mondván, hogy az ő isteneinek tettei nem isteniek, de egy évszázaddal később Hérodotosz már arról ír, hogy Homérosz és Hésziodosz adták a görögöknek isteneiket. A homéroszi mű valósága valahol a kettő között van: az isteneket nem Homérosz találta ki, de a homéroszi corpus – függetlenül az Odüsszeia és az Iliász istenképének eltéréseitől – valószínűleg híven őrzi a görög néphit vallásos elemeit, melyeket a költő csodálatos természetességgel illesztett a cselekmény epikus keretébe. Az aranyló derű, amely előnti az istenek uralta hellén tájat, szétömlik az eposz szemhatárán, és fölragyognak a hegyek, állatok, emberek. Ezek az antropomorf istenek a természeti tünetények és életesemények megszemélyesített alakjai, akik azonban villámlás- tenger- és halálarcukat lassan levedlik, de sosem egészen. Hérakleitosz még kijelentheti, hogy villám kormányoz mindent, de száz évvel később már senki nem mond ilyet, noha pontosan érzik, mire gondolt az epheszosi bölcselő. Ezek az istenek mindent tudnak, mindenhatóak, boldogok és könnyen élők, ugyanakkor irigyek és bosszúállók az emberekkel

és egymással szemben. Emberi ügyekbe gyakran beleavatkoznak, de az emberek előtt nem valódi alakjukban jelennek (vagy ha igen, akkor baj van, lásd Szemelé mítosza.) Valódi alakjukban – ahogy az Odüsszeiában Alkinoosz elmondja – csak a phaiákoknak mutatkoznak meg, de ez olyan kivétel, amely épp kivételes jellege miatt szerepel Homérosznál:

*„Mert a sok égilakó nyíltan jelenik meg előttünk
kezdettől, ha nagyonszép áldozatot mutatunk be,
és közibénk telepedve, velünk együtt lakomázik.
És közülüink ha az úton jár egy, még az elől sem
rejtőznek soha, mert törzsükhöz olyan közel állunk,
mint csak a Küklópszok s a Gigászok vad sokadalma.”*
(VII. 201–206.)

Az „átlag-görögnek” egy isten csakis *eksztaszisz*-ban mutatkozik meg (a phaiákok élete innen nézve folyamatos *eksztázis*). A görög *eksztaszisz* szótári jelentéssel: helyváltoztatás, eltérés, félreállítás (mint tiszteletadás), lelki zavar, megdöbbenés, elragadtatás. Az újszövetségi koinéban a szó önkívületet jelöl. Aki *eksztázis*-ban lép ki magából, az magasabb szférák felé lép. Oda, ahonnan végzetünket intézik a láthatatlan égi lakók.

Az istent a megszállott nem valahol kívül, az „objektív valóságban” látja meg, hanem sokkal mélyebben: belül, önmagában. Az Iliászban Akhilleusz Agamemnónnal verekszik, és a vita hevében neki akar rontani ellenfelének. Ám amikor kirántaná kardját, ott terem Athéné, és hátulról lefogja őt. Ennek a jelenetnek görög értelme, hogy Akhilleuszban győzött a józan megfontolás. Ahol józanság van, ott Athéné van jelen. Akhilleusz, amikor leengedte kardját, fölismerte magában Athéné jelenlétét.

Az emberi érzelmeket és tetteket istenek vezérlik. De ez nem külső vezérlést jelent. Amikor Arész a harcoló csapatok közt megjelenik, az azt jelenti, hogy Arész azonos a harccal. Minden, ami a mítoszba lép – írja Devecseri Gábor az általa fordított homéroszi himnuszok bevezetőjében – önmaga jelképévé válik. Akhilleusz és Agamemnón veszekedését is ő említi példaként. „Mi történt? Achilles észbekapott a vita hevében, józan gondolata támadt, de ebben a józan gondolatban fölismerte Athénét. Athéné innen éppoly kevésbé maradhatott volna távol, mint Arész a csatától; mert mint ahogyan Arész maga az öldöklő ütközet, úgy Athéné maga a józan gondolat és komoly megfontolás helyes döntése, a való helyzet mérlegelésének hasznos és biztató eredménye.” Az eposz ókori hallgatói, mondja Devecseri, minden hasznos és józan mérlegelésükben ott érezték Athéné jelenlétét. Ami a mítoszba lép, jelképpé válik. Az isten a mítoszba (a *müthosz*-ba, a mesébe, a történetbe) lép, és jelkép lesz: Athéné történetesen a józan megfontolásé. De mi történik a mítosz hallgatójával? Az is belép a mítoszba, és a józan megfontolás lelki tettebe belelátja az istennőt. Számára nem nehéz belépni, hiszen amúgy is a mítoszban él: a görögök minden hétköznapi cselekedete az isteni

jelenlét jegyében áll. „Athéné pedig éppen az emberi elmében, az emberi lélekben működő, megvilágosodó és megvilágosító, cselekvésre buzdító gondolat.”

A görögök érzelmeiben és tetteiben istenek élnek. Amikor az emberi lélek a többiek felé megnyilvánul, az istenek előállnak. Előállnak, mert a mitikus értelmezési keret megidézi őket. Az emberi kapcsolattartásnak – hogy azt ne mondjam: a társadalom fenntartásának – legfontosabb eszköze az arc. Az arcról leolvasható, mi van belül. Az arc olyan tartály, amely kiegyenlíti a külső és belső nyomás-különbséget, és az isteneket az emberek világába átszelídi.

A görög világban megszülető tragédia színpadi álarca ezt az átvezetést, ezt a megszelídítést akadályozza meg. Nem engedi, hogy az istenek jelenléte az emberi mimika formáját öltse. A színpadon látható emberi mozgásforma a kar tánca. A tánc az emberi mozgás rituális álarca. Nem engedi, hogy az istenek jelenléte a hétköznapi emberi mozgás formáját öltse. Ugyanilyen viszonyban van a színpadon énekelt dal a beszéddel. Az álarcos színész tehát valóban maga az isten, maga Dionüszosz. Az isten megpillantása ejti ámulatba és elragadtatásba a nézőket. A maszkot viselő színészek szavai abból a lélek-mélyből törnek elő, amelynek Dionüszosz az ura.

A tragédia születése

A tragédia világában az istenek ott vannak az emberek körül, de láthatatlanok. Szophoklész *Aiasz*ában az, hogy a hős megpillantja Athénét, annak jele, hogy a hős „nem normális” ember. (Oidipusz, amikor megfejt a Szphinx rejtvényét, szintén emberen túli dolgot tesz.) *Eksztaszis* ez is: *Aiasz* örülete olyan lelki zavar, amely az őrjöngéssel, az elragadtatással rokon.

A görög dráma születése Nietzsche felől úgy képzelhető el, hogy Apollón, a rend, az álom és a művészet istene, akinek fenséges alakját a dór művészet jelenítette meg, végül méltó ellenfélre talált. Az ellenfél nem az Olümposzról jön, hanem Nüsza erdejéből. Az erdőből, ahol a görögség legmélyebb ösztönei lapulnak. Megjelenik Dionüszosz, kultusza egyre terjed, és a delphoi úrnak nem marad más választása, mint valahogy kiegyezni a mélység istenével. Nietzsche így tudósít: „Ez a békekötés a legfontosabb momentum a görög kultúra történetében. (...) Két ellenfél megengesztelődéséről van szó, szigorúan tiszteletben tartandó határszéleik megállapításáról, és időnként egymás ünnepélyes megajándékozásáról. (...) Csak bennük (ti. a dionüszoszi orgiákban) hallatta a természet első ízben művészi örömujjongását, csak bennük válik a principium individuationis széttépése művészi jelenséggé.”

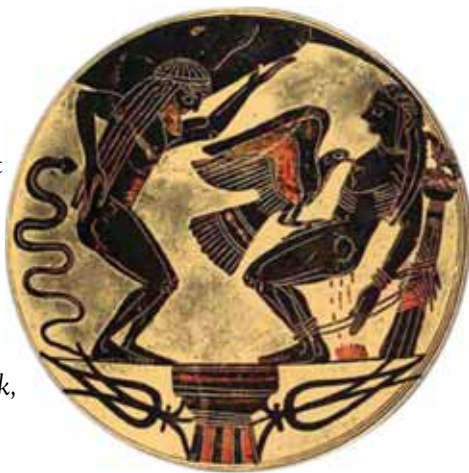
A művészi jelenségben megképzett istenek a görög tragédia aranykorában néhány évtized alatt döntő változásokon mennek keresztül. Aiszkhülosz tragédiájában a leláncolt Prométheuszt, mielőtt megjelenének a keselyűk, hogy a máját tépjék, meglátogatja Ókeanosz. Prométheusz csodálkozik:

„Mi ez megint? Hát eljöttél hozzám te is,
hogy szenvedéseim tanúja légy? Hogyan

merted hullámaid s a kővel önmagát
 beboltozó barlangot hagyni el, s a vas
 szülőanyját, e földet látogatni? Hogy
 balsorsomat lásd és együtt szenvedj velem?
 Hát nézd e látványt: azt, ki Zeusz barátja volt
 s egykor hatalmáért együtt küzdött vele,
 miatta mily kínok között vergődik itt.”

Mire Ókeanosz így felel:

„Látom, Prométheusz, és tanácsra kész vagyok,
 javad keresve, bár fortélyos vagy te is.
 Ismerd meg tenmagad s változtass elveden,
 mert változott az úr az istenek fölött.”



Atlasz és Prométheusz,
 fekete alakos vázakép, i. e. 550 körül

Ne gondoljuk, hogy a delphoi Apollón-templom parancsának (*Ismerd meg tenmagad!*) szó szerinti megismétlése pusztán a fordító, Trencsényi Waldapfel Imre műve. Ókeanosz az eredeti szövegben azt mondja: *gignószke szauton kai metharmoszia tropusz nusz*, azaz: ismerd meg magad, és változtasd meg új szokásaidat. A delphoi parancs Apollóntól, tehát az olümposzi istenek felől érkezik. Ókeanosz e párbeszédben azért idézi, hogy Prométheuszt, a dionüszoszi lényt megzabolázza. (Aiszkhülosznál ugyanis Prométheusz titánként szerepel.) Amikor Zeusz, vagyis az olümposzi, fényes erő megküzdött apjával, Kronosszal, és a neki ellenszegülő titánokat, a sötét erő katonáit a Tartaroszba vetette, akkor – Nietzschevel szólva – Apollón győzött Dionüszosz fölött. Az istenek új ura Zeusz lett, aki azonban győzelmét Prométheusznak köszönhetette. Amikor tehát Zeusz bűnéért, hogy ellopta a tüzet, leláncolja őt, nemcsak kegyetlenségéről, de hálátlanságáról is tanúbizonyságot tesz. Zeusz hálátlansága megfeleltethető annak a folyamatnak, amit Nietzsche úgy írt le: az apollóni világ elfedi a dionüszoszit, a tragédiából kivész a mélység, az apollóni tragédia a titáni elvet csak megszelídítve, leláncoltan viselheti el.

Prométheusz hosszú monológban sorolja, mi jót tett az emberekkel.

„Elmondok inkább azt, a balga emberek
 mily sok csapást mértek, míg értelmet én
 adtam nekik s hogy ésszel élni tudjanak.
 Halandó embereknek ezt fel nem rovom,
 csak ismerjétek meg ti jószándékomat.
 Előbb, ha láttak is, hiába láttak ők,
 s amit halottak, azt sem értették, akár
 az álmoképek, éltek végig életük,
 mindegy volt minden, téglából a nap felé
 nem tudtak rakni házat s megmunkálni fát,
 de földbe ásták magukat, mint a serény

hangyák, barlang zugában, hol nem jár a nap.
Nem ismerték a tél s az illatos tavasz
s a termő nyár szilárd ismertetőjelét,
terv nélkül végezték minden munkájukat
mindaddig, míg én nem mutattam meg nekik
a felkelő és letűnő csillagképeket.”

És így tovább, egészen a konklúzióig:

„Tudd meg tehát, egy röpke szó mindent
kimond:
ember minden tudása éntőlem való.”

Mire a Karvezető:

„Ne nézd mérték felett az emberek javát,
törődj saját bajoddal, így remélhetem,
hogy majd bilincseid lehullanak s megint
alábbvaló magánál Zeusznál sem leszel.”



Dionüszosz és szatírok,
Brygos vázaképe, Athén, I. E. 481

A szenvedő Prométheusz bűne, hogy *mértéken felül* szerette az embert (nevezhetjük ezt titáni eksztázisnak is), s hogy nem fogadta meg a két másik delphoi imperatívuszt sem: *méden agan*, (semmit se túlzottan), illetve *metron ariszton* (legjobb a mérték). Előbb Ókeanosz, majd a karvezető próbálja jobb belátásra bírni. A karvezető egyenesen arra szólítja fel, hogy saját, individuális bajával törődjön, mert akkor talál majd vissza a zeuszi magaslatokba. A zeuszi, olümposzi, apollóni világ a nietzschei létmegértésben az individuáció szférája. Dionüszosz ezzel szemben föld és ég titáni egységének istene. Ez az egység a titánok leverése után a múlté. Nem szabad beszélni róla, nem szabad megmutatni. Prométheusz az individualizációtól mentes, ősi világ szószólója. Le kell hát láncolni. A szószóló arcát maszk mögé kell rejtteni. A maszk nem más, mint leláncolt arc.

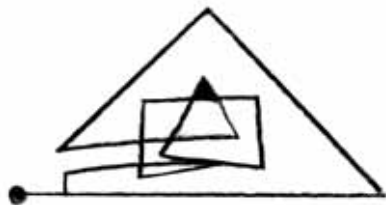
Ez mindenesetre elég jól hangzik, de van-e értelme? Mit láncol le az arcon, mit tart féken a lélekben a maszk? Mi az, aminek a tragédiák nézőit csak megszelídítetten szabad elragadtatásba ejtenie?

Ez az elragadtatottság az, amit Nietzsche drámai ősjelenségnek mond: „...dionüszoszi mámorukban tömegek érzik úgy, hogy ilyen szellemserég nyüzsgyi körül őket, amellyel meghitt azonosságban élnek (...) egész sereg ember érzi elvárásoltnak magát. Épp ezért a dithüramboszt lényegileg kell megkülönböztetnünk minden más kardaltól. A szüzek, akik babérággal a kezükben ünnepi menetben Apollón templomához vonulnak, s közben körmeneti éneket énekelnek, maradnak, akik voltak, és megőrzik rendes, polgári nevüket; a dithürambikus kar átváltozottak kórusa, akik polgári múltjukat, társadalmi helyzetüket tökéletesen elfelejtették: átváltoztak istenük időn és minden társadalmi szférán kívül eső

szolgáivá. (...) Ebben az elvarázsoltságban a dionüszoszi megszállott szatírnak látja magát, szatírként pedig meglátja az istent...”

Az istenek megpillantásának őseseménye önmagában egyre kevésbé elégítette ki az egyre szabadabbá váló, egyre kifinomultabb tragédiaeszményt. A drámához emberi cselekvés kell, a tragédia az emberi és isteni szféra összeecsapásának színtere, amelyben az emberi elem jelenléte egyre fontosabb. Szabó Árpád így ír *Szophoklész tragédiái* című könyvében: „A fennmaradt Szophoklész-művek legfeltehetőbb vonása az, hogy ezeknek a hősei mind magukra maradnak, jóvátehetőenül kiszakadnak abból a közösségből, amely éltető elemük kellett volna legyen. A tragikus megrázkódtatás éppen abból áll, hogy a hős tudatára is ébred egyedül-létének, a világból való kiszakítotttságának.”

Az istenek őrizte világból kiszakadt hősök történetei, az emberi viszonyokat fürkésző drámák, miközben egyre szabadabban róják saját útjukat, olykor a lélekerdőben eltévednek. Ám hőseik bármilyen messze járjanak is a görög istenek világló tisztásától, a szellem derengő távola mindvégig hátttere marad a lelkek történetének. Hogy értelme maradjon.



Attila Végh: Written Gods

In his essay the author warns us off following the “chorus of professional golden-age mourners”, whose leader in his view was the culture philosopher Béla Hamvas. Instead, we had better join Orpheus, since descent to the land of the dead in pursuit of our wedded companion is in fact descent into our own underworld in the hope of return to the upper world. The view of God in Homer’s *Iliad* mirrors an age, he says, when every ordinary action of Greek people took place in a godly presence and when mortals introspectively recognised the deity who did not guide emotions and deeds from the outside but from their inner selves. The essence of the turning point which followed the birth of Greek tragedy lies in hiding behind a mask all that is godly and it never taking the form of human mime again. In the glory days of the genre the actor in mask was Dionysus himself. Tragedy is deprived of its depth the moment the Titan-taming Apollonian world defeats and disguises the Dionysian world. In the works of Sophocles it is already the loneliness of man estranged from the world of deities that leads to the tragic shock, the author concludes.



arcmás



Ihletáramok

Verebes Ernővel Balogh Tibor beszélget

*„Hívatlan hódoló a kinnrekedt világ,
hajnalt kacsintva kövek közé köszön,
s mintha üdvén járnál, lebegsz súlytalan,
fenn. Fekete gyémánt koppan kriptaközön.”*

(Verebes Ernő: Valaki a vakablakban – részlet)

Verebes Ernő elsősorban zeneszerző, de az irodalom terén is több műfajban alkot: költő, próza-, és drámaíró. A Szarajevói Zeneakadémia zeneszerzés tanzakán szerzett egyetemi oklevelet, majd tanulmányait a Liszt Ferenc Zene-művészeti Főiskolán folytatta mint ösztöndíjas, Petrovics Emil növendékeként. Évekig volt a Szabadkai Zeneiskola konzervatóriumi részlegének zeneszerzés és ellenpont tanára, valamint az Újvidéki Rádió komolyzenei szerkesztője. Jelenleg a Nemzeti Színház fődramaturgja.

– A zene és a szó. Beszélgetésünkhöz Griff c. kötetének (Forum Könyvkiadó, 1998) az előszava adott számomra iránytűt. „Nyilvánvaló, hogy zeneértő, konkrét és elvont értelemben is jó hallású ember írta a Griff verseit. Két szempontból is. Az egyik nem szorosan a versírás módzataihoz kapcsolódik, hanem a versek sugallta világszemlélethez. Verebes Ernő versei ugyanis nosztalgikusak, néhol egészen heroikusak, és lehetne még tovább sorolni a jelzőket, csak egy valamilyennek nem nevezhetők: ironikusaknak. A zene ilyen.” – Egyetért ma is Toldi Évának ezzel a megállapításával?

Többé-kevésbé igen, a nosztalgiát kivéve. A múlt „jelenítése” nem feltétlenül nosztalgikus folyamat. Ami viszont a zeneirodalom nagy alkotásait illeti, valóban lehetnek patetikusak, heroikusak, éteriek, de számomra még véletlenül sem ironikusak, még kevésbé cinikusak. Sőt azt is megkockáztatnám, hogy a huszadik század poszt-tonális zenéjének vagy aleatorikus kísérleteinek hangzása még

kevésbé az. A zeneirodalom nagy, kivételes műveiben mintha közös erők munkálnának, s végül is mindegyik komolyan veszi önmagát, talán azért, mert valamilyen őssanyagból vették, vagy abból szakítottak ki egy darabot. Az árnyalatokra játszi könnyedséggel figyelő, gyakran a cinizmusba vagy szarkazmusba hajló ironiára az irodalom alkalmas igazán.

– S álljon itt még egy idézet ugyanebből az előszóból: „Verebes Ernő a verseiben sohasem ironikus, ő legfeljebb parodizál, legfeljebb humorizál, tréfál, viccel, játszik. Ezért mondom én, hogy költészetének világszemlélete zenei gyökerű.” Ön gazdag életrajzú ember, méltán tartják számon a nevét a művészet több területén. Egy „multidiszciplináris” művész bizonyára több forrásból merít ihletet. Ha valami szokatlan képzettársításunk támad, vajon ki vagy mi dönti el, tévképzet-e az, vagy megvilágosodás?

Véleményem szerint a forma fejlődési iránya dönti el idővel, hogy az, ami első pillanatra nem szokványos, meghökkentő, tévképzet-e, vagy sem. A kritikus olvasó számára tévképzet egy műben gyakorlatilag csak akkor létezik, ha egy azzal közeli viszonyban lévő képzet benne is él. A gyermeki agyban nem különül el ez a kettő, tehát a kicsinyek, rögzült képzet híján, hisznek a tévképzetükben is, ami esetükben teljesen normális, a fantázia szabad megnyilvánulása. Művészi szempontból a tévképzet és a megvilágosodás közti különbséget az ismétlődés, visszatérés tudatosíthatja. Ez azért is lehetséges, mert az újbóli visszatérés – például egy furcsa zenei részletre vagy mondatra – megszünteti a „nem szokványos” fogalmát, hisz az ismétlődés révén szokványossá, legitimmé tesz valamit. Tehát mihelyt egy nem szokványos összefüggésre visszatérünk, alkalmasint az kanonikussá is válhat. Például ha egy költő javítás helyett többször is elolvassa egy-egy kétes verssorát, könnyen megtörténhet, hogy lassacskán megbarátkozik vele.

– És a külső megerősítés?

A külső megerősítés szerintem abból is fakadhat, hogy valaki a munkája során képes volt-e megélni egy vagy több heuréka-pillanatot. E pillanat-pillérek ereje ugyanis megfellebbezhetetlen, s megérinti a befogadót is, még ha a teljes mű nem is állja ki az idő próbáját. Talán ezért tapasztaljuk azt, hogy gyengébb teljesítményeket is felkap a közvélemény. De lehet, hogy ez is csupán egy tévképzet.

– Bartók Béla szert tehetett volna világismertségre, ha az általa létrehozott újszerű harmóniákat valaki nem fedezi fel, ismeri el eredetiként műveiben?

Ezek a harmóniák mondhatni maguk fedezték fel önmagukat, mivel elemi erővel törtek fel a zeneszerzőből. Számomra ugyan furcsa, de egyáltalán nem rendkívüli, hogy Bartók esetében viszonylag későn jelentkezett a közönség részéről az a fajta percepció, mely végül is biztosította számára az elismertséget. Talán túlonúl elementáris, „agresszív” muzsika volt ez ahhoz, hogy rögtön elfogadják. A zeneszerző Amerikába való távozása is részben ennek tudható be, nem csak a háborúnak.



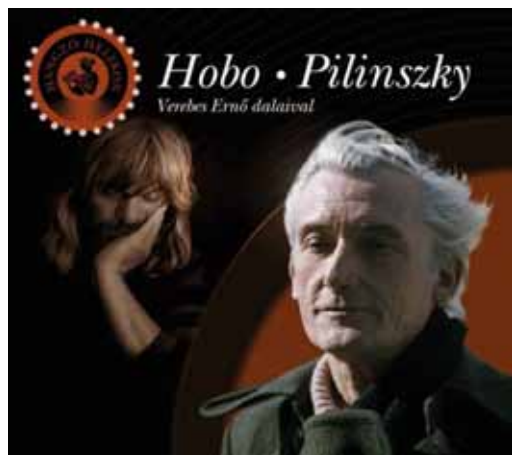
A népzenei alapozottság a későbbiekben viszont nagyban hozzájárult az életmű általános elfogadásához.

Úgy gondolom, némileg kockázatos is a nem szokványost elfogadni – függetlenül attól, hogy a befogadó tudja, hogy a kompozíció, amit lát vagy hall, erős, és egy olyan belső rendet követ, mely azt *művé* teszi. Nagy időléptékben gondolkodva a következőt tapasztalhatjuk: értelmünk fokozatosan megszokik valamit, törvényesíti, majd elveti azt, hogy valami mást, valami újat szokjon meg. Ezt nevezzük korszakváltásnak. A kései reneszánsz zenéjére hangolt embereknek például Bach zenéjét sem volt könnyű befogadniuk. Barokkosnak tartották: kuszának, érthetetlennek, nehezen emészthetőnek. Vagyis pejoratív jelzőnek számított az a szó, hogy *barokk*, amivel ma egy nagy korszakot jelölünk. Tehát sok esetben nem a kortárs percepció dönti el, hogy egy szokatlan összefüggés érvényes-e, vagy sem, hanem az utókor. De ha a szerző bízik magában, tudja, hogy más úton nem járhat, akkor előbb-utóbb van esélye rá, hogy elfogadtassa, amit „művelt”, hiszen jó esetben egy olyan erős rendszert teremtett, mely hasonló a természetéhez: axiomatikus.

– *Mi az alkotóközösségekben születő művek titka? A színházi rendező miként válhat vevővé egy zeneszerző intuícióira?*

A színházi zenéről azt mondják, hogy alkalmazott zene, ami azt jelenti, hogy több mankóra támaszkodva jár. Ez persze így nem teljesen igaz, mivel a színházi zenének is megvannak azok az ismérvei, amelyek önállóvá teszik: létezik ugyanis egy külső és egy belső formának való megfelelési és megfeleltetési kényszer. A belső forma létrehozása minden esetben megkerülhetetlen. Még a programzenének is egy saját belső rendszernek, formai törvényszerűségnek kell eleget tennie. A programzene nem színházi zene, hanem az *akarat zenéje*: valamiről szól, valami önmagán kívüli dolgot szeretne leírni. Nem csak hangokat prezentál tehát, hanem valami zenén kívüli történést is: egy hős kalandjait, természeti jelenségeket, szerelmet stb. Ilyenek például Liszt szimfonikus költeményei, és még sorolhatnánk a példákat, főleg a romantika egyes szerzőinek hasonló darabjait. De a zene akkor sem válik valami másnak a pusztá eszközévé, mindig saját magának az alanya és tárgya marad. Ha ez nem teljesül, akkor a kompozíció sem mint abszolút zene, sem mint programzene, sem mint színházi zene nem áll meg a lábán. Vagyis amennyiben ez a belső elrendezettség vagy megkomponáltság – ami minden művészi produktum feltétele – teljesen aláveti magát valami külső akaratnak, akkor nem beszélhetünk műről. A *das Werk* akkor nem létezik.

Ezért az igényes színházi zene önmagában is megáll. Hellyel-közzel ugyan lehet alárendelt, idő- és térkitöltő szerepe, de akkor inkább zenei effektusnak nevezhetnénk. A színdarabokhoz komponált zenék közül azonban nagyon sok olyan ma-



Hobo • Pilinszky,
zeneszerző:
Verebes Ernő,
hangzó: Helikon,
2010

radt fenn, melyekről később „levált” a színpad, a játék, a tánc, és maradt a zene: ezek immár szvitként, szereplők nélküli, önálló zeneművekként élnek tovább. Mindazonáltal a színpadi zene igenis külön műfaj, sajátos elbírálást érdemlő zenei diszciplína, mely ma már több esetben is a próbafolyamat során keletkezik.

– *Mi történik akkor, amikor a rendező egy Önéhez hasonló alkatú művésszel találkozik, olyannal tehát, akiben önmagában is több művész lakozik?*

Munkája során a rendező összművészként ugyancsak többféle társművészetet kapcsol össze, komponál egységes műalkotássá. Viszonylag sokat foglalkoztam színpadi zenével, de olyan problémám nemigen adódott, hogy értetlenségbe ütköztem volna. Többnyire az egymással egyeztetett zeneszerzői és rendezői szándék diktálja, hogy éppen milyen zene szülessék, valamint maga a mű, annak szövegvilága. A színpadi zenével szemben támasztott igények spektruma igen széles. Néha csupán két–három, öt–tíz másodperces szegmentumokat rendel a rendező (rámutat egy számárállkapocsra vagy egy hárfára, és azt kéri, hogy teremtsen meg egy bizonyos

színpadi pillanat zenei közegét, majd stopperórával méri, hogy meddig tartson a zenei effektus az adott hangulatban), máskor viszont az egész darabot a zene „diktálja”.

– *Fogadkoztam magamban a be-szélgetésünk előtt, hogy konkrét színházi előadással kapcsolatban nem kérdezek, a számárállkapocs említése mégis csak ki-hozza belőlem: egyik kedvenc előadásom a Szabadkai Kosztolányi Dezső Színház Szardíniája, tele szövegi és zenei szípor-kákkal: hogyan készülhet a „humorpart-nerségre” a zeneszerző?*



Verebes Ernő,
a Nemzeti
Színház
Fordított
színház
című estjén
(P. Claudel:
Délforduló,
r.: Nagy Péter
István,
fotó: Eöri
Szabó Zsolt)

Érdekes előrebocsájtanom, hogy régi barátom, Beszédes István József Attila-díjas vajdasági költő darabjáról van szó. Egy börtönsziget lakói az amnesztia hírért hozó államelnökre várnak, ám zátonyra fut az őt szállító hajó. Partot ér viszont egy Krisztusra emlékeztető idegen, akiről a fegyenctelep Golgotáján végül kiderül, hogy nem Jézus, hanem a hajó illuminált fűtője. A darabhoz szükség volt dalokra és úgynevezett keretzenére, sőt „keretzenékre” (magát a szót így többes számban még kevésbé kedvelem, mert azt sugallja, hogy a munka darabszámra mérhető, ami nem igaz). Nos, számomra a szöveg volt a fontos, és a Beszédes Pista lelkivilága inspirált elsősorban. Régóta ismerem őt, azt is, amit ír, s azt is, ahogyan írja. Az a fajta furcsa, de alapvetően egyszerű zene született ebből az összjátékból, amiben azért ott munkál a kisördög, és esetenként kimutatja a sarvát: ilyenkor a dal egy kicsit a saját maga karikatúrája lesz, amolyan jótékony fricska.

– *Hol ér véget a fricska, és hol kezdődik a játék, a játékosság?*

A homo ludens alighanem egyidős a homo sapiens-szel és a homo faberrel. A játékos ember már birtokában van alapvető mentális és érzelmi képességeinek,



és el is játszadozik ezekkel. Nyilván a gondolkodó ember – gondoljunk csak Rodin emblemikus szobrára – nem homlokát a tenyerébe támasztva gondolkodik. Pílszky írt erről a *Szög és olaj* egyik fejezetében. Viszont láthatunk úgy gondolkodni embereket, hogy zsebre dugott kézzel bambulnak a jelzőlámpánál, vagy a falat nézve a fejüket vakarják: sokféleképpen lehet gondolkodni, de magát a gondolkodást mímelve nem. Úgy csak pihenni lehet, vagy azt játszani, hogy eszünkbe jutott valami.

A játékos ember meg meri kockáztatni, hogy a gondolatait olyan kontextusba helyezze, melyek nem szokványosak. Most a zenéről beszélünk, mely anyagánál fogva a legelvontabb, legmegfoghatatlanabb művészet. Hogyan lehet a zene humoros? Biztos nem úgy, hogy egy gyors, merész dallamú scherzót annak nevezünk ki. A humor a zenében egészen mást jelent. Nem elég a hangulat, mert az főleg tempó kérdése: ha egy dallam vidáman fütyülhető, még nem jelenti azt, hogy humoros is. Jó példa erre Mahler *I. szimfóniája*, amelynek második tételében a szerző a régi amerikai „János bácsi a csatában...” kezdetű polgárháborús himnuszt parodizálja oly módon, hogy nem indulótempóban játszatja, hanem lassan, és nem dűrban, hanem mollban. Nos, mollban és lassú tempóban meghallgatva ez a zene már lehet humoros hatású. A nem szokványosnak azonban ilyenkor valami ismerthez kell kötődnie: ha nem ismernénk eredetiben e dallamot, akkor nem éreznénk át humoros voltát sem, de mivel ismerjük, tudjuk, hogy itt Mahler parodizál.

– *Az intellektuális szférát esztétikai kategóriának tartja, vagy esztétikumon kívülinek?*

Úgy gondolom, a művészetben az intellektualitás sem esztétikumon kívüli kategória. Mert ha egy okos ötletet nem működtet valami spontán elegancia, akkor lehet bármekkora az igazsága, nem fog életképesnek bizonyulni. De ide

tartozik a kimondhatóság és a kimondhatatlanság örök problémája is. Játékosan – megkockáztatom: humorosan – sokkal több mindent el lehet mondani, anélkül, hogy megszejtelenítenénk bármit is. Ugyanez a fajta ironia, önironia – sőt szarkazmus – fogadtatott el a kritikával és a közönséggel is számos kiváló, a maga idejében szokatlan művet (Jiří Menzel filmjeire gondolok például, vagy a francia újhullámra). Azok, akik ezzel a kódrendszerrel ilyen magas szinten tudnak bánni, megengedhetik maguknak azt is, hogy önmagukon ne vessenek. Egy fércműből nem lesz remekmű attól, mert komolykodik, illetve, egy jó műből sem lesz rossz, mert merészen ironikus hangvételi. Minden a maga kontextusában értelmezendő.

– *Mit jelent az Ön számára a délvidéki beágyazottság?*

Zentán nőttem fel, négy évig éltem Újvidéken, öt évig Szarajevóban; Belgrádban voltam katona, azután évekig Szabadkán tanítottam, miközben Magyarországon is voltak munkáim. Amikor a kilencvenes évek elején Budapestre kerültem ösztöndíjasként, nálunk már dúlt a háború.

Az a habitus, az a fajta temperamentum, amit felcseperedésem során a magamévá tettem (vagy nem tettem, de láttam és éreztem magam körül), vélhetően jó szélirányba terelt. Rengeteget köszönhetek a szüleimnek, a családomnak, akik megkíméltek attól, hogy át kelljen élnem az otthontalanság tragikumát. A hazátlanság mint állapot viszont már sokkal ismerősebb számomra.

– *Mennyiben más a szláv temperamentum, mint a magyar?*

Az emberi testek ugyanabból az „anyagból” vannak, a különböző népek fiai mégis másként dolgozzák fel például az elmúlás tragikumát. Az olasz nem szimplán elsenvedi, hanem vissza is pattintja azt, mondván: „jó, én meghalok, de hadd énekeljek még tíz percig, mielőtt elhagynám ezt az evilági színpadot”. A szláv viszont kétszer hal meg: egyszer az igazságaért, másodszor, hogy magát elsirassa. Vonatkozik ez a délszlávokra is, akiknek a mentalitását nagyon jól ismerem, hiszen ott nőttem fel. Például a montenegróiaknak a saját, nem szokványos hősiességükre két külön szavuk is van: *csojstvo* és *junastvo*. Ezek talán emberséggént, elszántsággént, eltökéltséggént fordíthatók, de jelentik mások megvédését, és az abszolút áldozatkészséget mint erkölcsi parancsot is. A Nyugat-Balkánon, ahol gazdálkodás nemigen folyt, de annál sűrűbben dúlt háború, a „junastvo” szinte apáról fiúra szálló genetikai kóddá vált. Minden generáció valóságosan megvívta a maga harcát, amiről egészen mostanáig úgy vélekedtek, hogy vajon miért ne lenne ez jó dolog. Ha visszanézünk, láthatjuk, hogy nem is olyan régen az európai erkölcsi kódex sem különbözött ettől túlságosan, viszont ma már Európa, teljes joggal, destruktívnak tartja ezt az archaikus balkáni szemléletet. Ebben a régióban a hősiesség mint jellemvonás egyben egyenességet és tisztaságot is jelentett, mely magát a személyt építi, miközben az „rendet rak” a világban. Pontosan ez az anakronizmus okozta a balkáni tragédiát, ezért nem fejeződhetett be rövid időn belül ez a háború. Ma már mindenki azt mondaná: „na jó, hagyjuk abba, még mielőtt elkezdenénk!” Akkor viszont nem ez történt.

Én egyébként nem éltem meg negatívumként soha – hisz tudatosan távol tartottam magamtól – azt a különbséget, ami köztem, és mondjuk egy anyaországi

magyar ember között fennállhat, bármiben is. Hogy a vajdasági művészeti kánon – mert van ilyen – kit fogad el és kit nem, technikailag ugyanúgy működik, mint az anyaországi vagy az európai. Ugyanazok az ismérvei, még ha kevesebb ember működteti is a rendszert. Magamat nem tudom, és nem is akarom besorolni.

Az tény, hogy annak idején Tito Jugoszláviájában mi magyarok is utazhattunk, szabad polgárok és szabad művészek lehettünk egy viszonylag gazdag országban. Mint ahogy tény az is, ezek után jött a nagy krach, míg itt, Magyarországon ez – hála istennek – pontosan fordítva történt.

– *Netán a kisebbségi mentalitás hasonlósága hozta közel Önt és Vidnyánszky Attilát?*

1991-ben alakult egy Szent Genéziusz nevezetű nyári színház Zentán, amelybe a Kárpát-medence valamennyi magyarul beszélő vidékéről jöttek színészek. Ide hívtuk meg Jeles Andrást rendezni, de ő betegség miatt lemondta a részvételt. A segédrendező Vidnyánszky Attila lett volna, akit felkértünk, hogy rendezzen egy előadást (26 éves volt ekkor). Ha jól tudom, az első magyar nyelvű rendezése volt ez. Goldoni *Mandragórját* vittük színre nyári produkcióként. A közös munka során ismerkedtünk meg egymással – a darab zeneszerzője voltam. Zenta után két évvel alakította meg Beregszászban a színházát Vidnyánszky, és jó néhány alkalommal dolgozhattam vele a későbbiekben, amiért ma is hálás vagyok neki. Vannak a szónál fontosabb, illetve beszédesebb dolgok: és itt nem csak a zenét említeném, hanem az együtt gondolkodást is. A szavak egyébként előbb-utóbb úgyis tette változnak a munka során, közös akcióvá és örömmé. Vidnyánszky Attila erkölcsi tartásával, bátorításával és bizalmával ebben a hitemben erősített meg.

Verebes Ernő portréfotóját Máthé András,
Balogh Tibor portréját Szkárossy Zsuzsa* készítette



Currents of Inspiration

Tibor Balogh's Interview with Ernő Verebes

Ernő Verebes is not only a composer but also an author in different literary genres, poetry, prose and drama, and at present he works as leading dramaturge of the National Theatre. In the interview he first talks of the relationship between the art of music and literature, the characteristics of stage music, the connection between music and humour as well as the nature of music parody. In the second part of the interview he makes public such important and hitherto unfamiliar contributions about his origins from the southern regions or the archaic roots of the southern temperament and mentality, as may throw fresh light, among other things, on the protraction of the Bosnian war which broke out in the last decade of the twentieth century. Finally he speaks about the working relationship with Attila Vidnyánszky, undiminished since 1991.

* A fotóművész neve 2013. októberi számunkban tévesen jelent meg.



UNGVÁRI JUDIT



VAJDA JÁNOS

Cantus firmus

Szakralitás a kortárs zenében

Három különböző műfajú művet ismerhet meg a színház- és koncertlátogató közönség ebben az évadban Vajda János zeneszerzőtől. A magyar kortárs muzsika egyik legjelesebb képviselője legutóbb Lorca két egyfelvonásosa alapján írt két operát: a *Don Perlimplint* és a *Don Cristóbal*t a miskolci *Bartók Plusz Operafesztivál*on mutatták be a Csokonai Nemzeti Színházzal közös produkcióban; a debreceni téátrumban 2013. november 22-én volt a premier. November 26-án a *Szent és profán kortárs kórusantológia* részeként a Kodály Kórus szólaltatta meg a zeneszerző *Mark the Music* című kompozícióját, a koncert egyben a kortárs szerzőket felvonultató, most készülő lemez anyagának a bemutatója is volt. Elkészült Vajda János *Cantus Firmus – A megtartó ének* című műve is, amelynek ősbemutatója a Kodály Filharmonikusok, a Kodály Kórus, a Csokonai Színház énekkara és a Lautitia Gyermekkar közös produkciójában 2014. április 11-én lesz Debrecenben, a Csokonai Nemzeti Színházban. Ez utóbbi mű a Debreceni Református Kollégiumban őrzött *Református Énekeskönyv* dallamainak feldolgozásával készült munkája, mely a zeneszerző több korábbi, szakrális tematikájú műveinek sorába tartozik, ám minden eddiginél nagyobb szabású vállalkozás.

Vajda Jánossal készült interjúnkban először új operáiról kérdeztük a szerzőt.

A két Lorca-darab együtt nagyon izgalmas összjátékot produkál, hiszen hasonló élethelyzetről beszél, de különböző módon. Mind a kettő a szerelemről szól, pontosabban egy idősödő férfi és egy

fiatal lány szerelméről, de míg az egyik tragikus, a másik komikus hangvételen. Meggyőződésem, hogy a zene mindennek-előtt érzések kifejezésére képes. Persze ez nem azt jelenti, hogy kizárólag érzelemből

dolgozunk, hiszen minden igazán jó zene a rációnak és az emóciónak az egyensúlyát teremti meg. Az viszont biztos, hogy amit „régies” kifejezéssel ihletnek hívunk, azt nem nélkülözheti egyetlen mai alkotás sem.

– Ez már az ötödik-hatodik operája, és mindannyiszor klasszikus művekből készült a librettó. Ennek mi a magyarázata?

Az, hogy ezek a klasszikusok már kiállták az idő próbáját, így alkalmasak lehetnek a zenés színházi előadások számára is. Ehhez persze én magam kevés vagyok, kellett hozzá az időközben sajnos eltávozott Györgyfálvay Katalin, aki nemcsak ezekben a darabokban volt a dramaturg, hanem korábbi operáimban is, és kellett egy olyan nagyszerű költő, librettó-író, mint Váradý Szabolcs.

– A librettó létrehozása nem lehetett könnyű feladat, hiszen – ahogy mondta is – ezek a klasszikus alkotások remekművek, tehát kompaktak...

Az igazán tökéletes művek nem hagynak helyet a beavatkozásnak. Nem véletlen, hogy Verdi nem Shakespeare-t zenésítette meg, hanem Boito „lebutított” változatát, amit aztán a zene emelt vissza Shakespeare színvonalára. A mi

esetünkben más volt a helyzet: Lorca *Don Cristóbal*ja nagyon sok szempontból rögtönzés-szerű mű, így elég nagy szabadságot engedett meg a tekintetben, hogy egy másik műfajba írjuk át. Remekmű ez is, természetesen, de azért hagy helyet a zeneszerzőnek.

– Az Ön munkásságában nagyon nagy szerepet játszik a vokalitás. Vajon miért?

Tény, hogy sok vokális művet írtam, próbálok is ellene tenni, időről időre igyekszem hangszeres zenével ellensúlyozni ezt a vonzalmamat. Lehet, hogy nálam azért van túlsúlyban az énekelt zene, mert a szöveg eleve orientál, ad egy irányt a megformálásnak, ami segít engem.

– Lényegében három különböző műfajú munkáját hallhatja ebben az évadban Debrecenben a nagyérdemű. Ezek a munkák hogyan viszonyulnak egymáshoz? Melyik műforma áll közelebb önhöz?

Erre nem tudok egyértelműen válaszolni. Nyilván az a legfontosabb, amin éppen dolgozom. Az aktuális darab problémái izgatnak, azokat kell (kellene) megoldanom.

– A kortárs zenei életben melyik műfaj a kelendőbb? Az, hogy milyen típusú művet ír a zeneszerző, függ-e attól, hogy melyiket könnyebb elfogadtatni, a bemutatóig eljuttatni?

A bemutatás lehetősége természetesen inspirálja a szerzőt, de ne feledkezzünk meg a zeneszerző és a közönség között közvetítő művészekről, a művek előadói-ról sem, mert az ő érdeklődésük, együttműködésük a legfontosabb. Jelzés értékű, ha az előadók bíznak a komponistában. Másrészt nyilván olyan művet adnak elő szívesen, melyet a publikum is vélhetően jól fogad majd. És persze egy alkotónak lehetnek olyan mániái, amiket akkor is megír, ha nem feltétlenül számíthat sikerre vagy azonnali bemutatóra.



G. Lorca, Vajda János: *Don Cristóbal*, Csokonai Színház, 2013 (r.: Keszég László, fotó: Máthé András)

– A Cantus firmust áprilisban mutatják be a Kodály Filharmonia együttese, a színház énekkarával és egy gyermekkarral, valamint szólistákkal kiegészítve. Hogyan született az elhatározás, hogy egy ilyen típusú zenemű szülessen?

Somogyi-Tóth Dániel igazgató keresett meg azzal az ötlettel, hogy jó lenne a debreceni kollégium könyvtárában található régi szövegek, versek, dallamok felhasználásával egy nagyobb szabású művet írni, amelyben a szokásos zenész-apparátuson túlmenően esetleg egy gyerekkar és szólisták is szerepet kapnának, emellett a produkció lehetőségét adna a tánc- vagy a mozgásművészet bekapcsolására is. Akkor elkezdtem ezen gondolkodni, s végül is megírtam a darabot, mely nagyjából egy hetven perc terjedelmű zenemű – gyerekkarra, vegyes karra, szimfonikus zenekarra és egy-egy bariton, illetve tenor szólistára. A szöveggöyvet magam állítottam össze Pálóczi Horváth Ádám, Csokonai Vitéz Mihály, Fazekas Mihály, Nagy István és néhány ismeretlen debreceni diákköltő versei alapján. Felhasználtam továbbá Janus Pannonius néhány sorát, melyet Pálóczi szövegeivel együtt zenésítettem meg. A művet mintegy keretbe foglalják a zsoltárookra épülő tételek.

– Mennyire voltak inspiratívák ezek a szövegek és dallamok?

Ha nem inspiráltak volna, nem lettem volna képes megírni a darabot. Az igazi kérdés az volt, hogy össze tudok-e hozni – elsősorban dramaturgiailag – egy logikus vagy legalábbis követhető formát. Remélem, hogy ez sikerült. A zsoltároktól indulunk el, oda is érkezünk vissza, és közben meglehetősen világias területekre tévedünk. Van egyfajta fiktív élettrajzi jellege az anyagnak: a gyerekkortól, fiatalkortól indulunk el, s a felhőtlen és felelőtlen mulatozáson át jutunk el a

szerelemig. Még a történet kezdetének ideje is tudható: 1774, maga Pálóczi adja meg ezt a dátumot egyik versében, melyet dallamával együtt használtam föl.

– Mennyire ötvözhetőek ezek a régies dallamok a kortárs zenével?

Kérdés, hogy mit értünk kortárs zene alatt. Ha a „csúnya” zenét értjük, akkor nem ötvözhető, de nem gondolom, hogy a kortárs zene csak csúnya lehet. Azt sem gondolom, hogy valamiféle eddig soha nem hallott hangzástól válik kortárssá valami, hanem attól lesz kortárssá, hogy ezeket a szerzőket, például Csokonait, kortársunknak tekintjük. Végül is két-háromszáz évvel ezelőtt is ugyanazok voltak a fontos kérdések: az élet, a halál, a szerelem – ezek alapvetően nem változtak. A technika rengeteget fejlődött, de az ember alapvetően ugyanaz maradt. Ugyanazok az érzelmek, fájdalmak, örömek foglalkoztatják, mint a régieket. Úgy gondolom, hogy Pálóczi vagy Csokonai igenis kortársaink, és a zsoltárokat sem véletlenül énekeljük még ma is. Erre utal a mű magyar címe: *A megtartó ének*.

– Műfaji értelemben minek nevezhető a Cantus firmus? Lehet műfaji kísérletnek is tekinteni?

Műfaji megjelölésként azt írtam rá a partitúrára, hogy kantáta, de csak jobb híján. Oratóriumnak azért nem nevezném a darabomat, mert az csak egy igazán szakrális mű esetében lenne helyénvaló, de itt nem teljesen erről van szó. Természetesen műfaji szempontból az is befolyásolt, hogy a tervek szerint ebben a produkcióban színpadi akciók is lesznek (bár nem tudom, végül ez megvalósul-e majd). Mindenesetre hagytam helyet a táncnak, a mozgásnak, és még azt is el tudom képzelni, hogy az előadásba betoldhatóak lesznek még további szövegek

is, gondolok itt például a kollégiumban található iskolai színjátékok szövegeire.

– *Zeneszerzőként hogyan viszonyul a szakrális témákhoz?*

Zeneakadémista koromtól írok különböző liturgikus szövegekre zenét, oratóriumot, ilyen szempontból ez a munka semmiféle újdonságot nem jelentett. Az viszont igen, hogy szakrális zsoltárokat és dallamokat olykor meglehetősen sikamlós világi szövegekkel úgy tudjak összehozni, hogy az ne legyen triviális vagy ízléstelen. Remélem hogy ez sikerült – persze ezt nem én fogom megítélni.

– *A saját műveit illetően elkülöníti-e a szakrális és a profán tematikát?*

Bevallom, ezen sohasem gondolkoztam. Minden darabnál, legyen az szakrális vagy profán, igyekszem megtalálni a számomra megfelelő zenei megoldást, amit persze befolyásol, hogy oratóriumot vagy vígoperát írok-e éppen.

– *A magyar kortárs szerzők között vannak-e olyanok, akik programszerűen foglalkoznak szakrális témákkal?*

Sokan vannak, a rendszerváltás óta különösen. Vannak, akik lényegében probléma nélkül álltak át a munkásmozgalmi dalokról a szakrális témákra, ez nem jelentett számukra gondot. Az viszont ettől függetlenül elmondható, hogy nagyon sokan írtak és írnak magas színvonalon, nagyon jó műveket.

– *Vannak olyan országok, ahol nagy keletje van a szakrális tematikának. Lengyelországban mint katolikus országban vagy Amerikában a Gospel-hagyomány révén egyenesen kultusza van a kortárs egyházi, templomi zenének. Nálunk mennyire tartják becsben ezt a gyakorlatot?*

Kérdés, hogy milyenfajta szakrális zenéről beszélünk. Azokról-e, melyek a templomban a szertartás részeként hangza-

nak el, vagy pedig koncertzenéről. A mai szerzők jó része, még akkor is, hogyha hitbeli meggyőződés vezérli, alapvetően koncertzenét ír. Én is így vagyok ezzel, és nem azért, mintha nem szeretnék templomi zenét írni. Nagyon nehéz feladat ez, mivel a templomi énekkarak alapvetően olyan emberekből állnak, akik a hittől vezérelve, esetleg jó énekhanggal, szívesen énekelnek, de a kottát nem vagy alig ismerik. Külön irodalma van annak az egyházi zenének, mely több száz év alatt alakult ki, és mélyen beleivódott a hívekbe. Jó néhány kollégám, köztük magam



Vajda János: *Mark the Music*, 2013, Kodály Kórus, közreműködött Réti Balázs (fotó: Máthé András)

is, elsősorban koncertzenét szerzünk, még akkor is, ha úgymond „egyházzenei” művet írunk. Ezek a darabok nyilvánvalóan nem vagy csak ritkán tudnak a szertartás részeivé válni. Persze meg lehetne próbálni, vajon tudnánk-e olyan művet írni, amit el tudnak énekelni a templomi énekkar tagjai is, de az a helyzet, hogy ezt még nem nagyon próbáltuk. Így aztán maradnak e kórusok számára a régi, jól bevált, használható kórusművek. A másik probléma, hogy bekerülnek a templomi repertoárba azok a zenék, amelyek nekünk, zenészeknek talán nem annyira tetszenek, de amiket a gyülekezet éneklő tagjai vagy a templomi zenészek szívesen játszanak:

a könnyűzenéhez közelálló vagy abból kiinduló darabokat. Felekezetre való tekintet nélkül el lehet mondani, hogy ezek manapság elárasztják a templomokat. Ami a zeneszerzőnek nyilvánvalóan nem öröm, de egyelőre kérdéses, tudunk-e olyan műveket írni, melyek kiválthatják ezt a gyakorlatot, vagy esetleg felhasználják ennek a kultúrának az elemeit, de magasabb színvonalon szólaltatják meg azt.

– *Mit tekinthetünk egyáltalán kortárs szakrális zenének? Lehet-e pusztán a téma okán szakrálisnak tekinteni egy pop- vagy a rockzenei alkotást?*

Biztos, hogy ez lehetséges, hiszen egyik zene sem alávalóbb a másiknál. De nem attól lesz valaki kortárs zeneszerző, hogy olyat produkál, amit eddig még soha nem hallottunk, hanem attól, hogy a mai világban él, szembesül mindazzal, ami körülveszi, és ehhez a zenetörténet elmúlt ezer évéből meríthet, válogathat eszközöket. Ez egyébként mániám, hogy hihetetlenül jó helyzetben van a mai zeneszerző, bármilyen furcsán hangzik. Egyfelől persze igaz, hogy a kutya nem hallgatja a kortársak műveit, a ma zenéjét, másfelől viszont egy mai szerzőnek egyszerre áll rendelkezésére az elmúlt ezer év szakrális és profán zenéje, a folklór akárhány változata, a könnyűzene. És mindez attól válik kortárrá, hogy egy ma élő ember kezdi el a maga számára értelmezni – ettől az új nézőponttól válik a műve egyedivé. És akkor is egyedi lesz, ha olyan elemeket használ, melyeket külön-külön már ismerünk, de ebben a konstellációban még nem hallottuk őket.

– *Hogyan viszonyulnak a színvonalas kortárs zenészekhez az egyházak: íratnak-e kimondottan egyházi zenét a mai zeneszerzőkkel? Kapnak-e ilyen megrendelést?*

Nincs túl sok tapasztalatom. A Kálvin-év kapcsán kaptunk megbízást két kollé-

gámmal együtt, nekem ez volt az első és eddig egyetlen ilyen típusú megbízásom. Egy másik kollégám kapott Pannonhalmáról nagyobb megrendelést a pápalátogatás kapcsán, de az is koncertzene volt, és nem került bele az ünnepi mise szertartásrendjébe. Ritka az ilyen megbízás, legalábbis az én tapasztalatom ez. Az, hogy mennyire lehet ezen változtatni, hogy kell-e, nem az én kompetenciám.

– *Évszázadokon keresztül igen erős volt a zene kapcsolata a liturgiával. Ma nincs arra igény, hogy a koncerttermen kívül, a templomi használatban is megjelenjenek szakrális művek?*

Ennek sok oka van, és jó, ha az ember először a saját oldaláról próbálja tisztázni, mennyiben felelős azért, hogy a zenéje a kutyának sem kell. A huszadik századtól és különösen annak a második felétől kezdve a zeneszerzés – főként a mindenkori avantgárd – elment egy olyan irányba, hogy sértődötten kizárta a közönséget, és szakmai fesztiválokban gettósodva kutatta a jövőt, semmibe véve a potenciális hallgatóságot. Ez elég hosszú idő ahhoz, hogy az emberek már ne várjanak semmi jót attól, ha egy új zeneművet valahol bemutatnak. Ezért a kortárs alkotást egy népszerű zenemű után, de még a szünet előtt szokták előadni, ami ha rossz, akkor a szünetig már nem megy ki a jól nevelt hallgató, ha pedig nem olyan rossz, akkor meglepődik, hogy nem minden kortárs zene olyan csúf. Abban, hogy a ma zenéje ennyire kikerült a közönség érdeklődésének köréből, nagyrészt mi, zeneszerzők vagyunk ludasok.

– *Már Lisztnek igen komoly törekvése volt, hogy az egyházi zenét megújítsa, de neki sem sikerült áttörést elérnie. Ma akkor ez az igény mindkét oldalról hiányzik?*

Nem hiszem. Vannak zeneszerzők, akik erre biztosan vállalkoznának. Úgy gondo-

lom, hogy a művészek oldaláról volna igény az egyházi zene megújítására. Ha tehát az egyházak részéről lenne ilyen érdeklődés, egész biztosan találnának olyan színvonalas szerzőket, akik szívesen próbálnának ebben a témában újat és jót írni.

– *Ám ahogy mondta, hamarabb jelenik meg a templomokban a könnyűzene, mint egy kortárs szerző szakrális műve...*

Igen, ez igaz, de ebben az is benne van, hogy nálunk a zenei képzés elsősorban hangszeres. A kórusírás technikáját külön nem tanítjuk. Vagy ha tanítjuk is, az csak esetlegesen, alkalmanként történik. Nagyon sok olyan fiatal kerül be úgy a Zeneakadémiára, hogy életében nem énekelt kórusban. Ezt a műfajt mindig kicsit gyanúsként is kezelik, mert ugyebár amatőrök énekelnek a kórusokban. Kétségtelen, hogy van egy bizonyos technikai gát. S hogy ezért a képzésben is nagyobb jelentőséget kellene adni a vokális oktatásnak, ami persze azon is múlik, hogy az illető tanárt érdekli-e egyáltalán az énekes zene.

– *A Cantus firmus szakrális műnek tekinthető?*

Nem, nem mondanám rá ezt egyértelműen. A műfaját, ahogy említettem, nem nagyon tudnám meghatározni, de bizto-

san szerepe van benne a hitnek, s remélem, az életnek is. Igyekszik a felhasznált szövegek, dallamok segítségével egyfajta életutat bejárni ez a mű. Olyat, mely a zoltártól indul, és oda is érkezik vissza. Közben nagyon sok minden történik, mint ahogy velünk is rövid életünk során: belefér a szerelem, beleférnek kicsipongások. A lényeg az, hogy az ember visszataláljon vagy hazataláljon.

– *Ez lehet az üzenete ennek a darabnak?*

A címből az következik, és ez volt a kiindulópontom nekem is, hogy ezek az énekek, szövegek – itt elsősorban a zoltárookra gondolok – valóban megtarthatnak bennünket egy olyan úton, mely vállalható a számadás pillanatában. Hogy amikor mérlegre tesszük, mi jót és mi rosszat tettünk az életünkben, az inga lehetőleg a jó felé lengjen ki. Ha meg lehet fogalmazni valamilyen üzenetet, akkor én azt a rendkívül egyszerű dolgot mondom és gondolom, hogy ezek az énekek, ezek a szövegek legyenek hatással az életünkre.

– *Ez egyfajta etikai üzenet?*

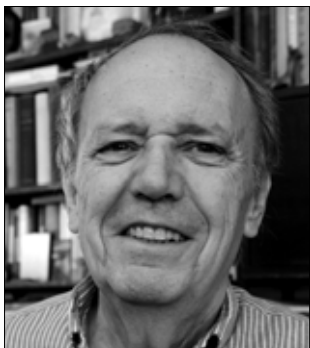
Őszintén remélem, hogy annak tekinthető, én annak szántam...

Az interjút Ungvári Judit készítette

János Vajda: Cantus firmus

(Sacredness in Contemporary Music)

Compositions of different genres by János Vajda (b. 1949), composer and holder of Kossuth Prize, are to be staged this season: two operas (*Don Perplimplín*, *Don Cristobal*), choral music (*Mark the Music*) as well as the sacral *Cantus firmus*, which promises to be a monumental “Gesamtkunstwerk” (total artwork). Judit Ungvári interviews the composer first and foremost on these new productions, focussing on the topics of sacred and profane. The answers suggest a disquieting situation with sacral genres and church music standing only a little chance of renewal in the national music scene at present. The composer sees the root of the problem in choral music education at the highest level and also in the fact that the church as a traditional customer does not any longer suitably encourage contemporary artists to compose new church pieces.



BALOGH GÉZA



Németh Antal és a rendezői színház

Elfogult vagyok Németh Antallal. Sokan vannak így ezzel, akik olyan szerencsések, hogy a közelébe kerülhettek, tanítványai vagy munkatársai lehetettek. Elfogultságomat nem tudom és nem is akarom leplezni. Életem nagyon boldog szakaszában, tizennyolc éves koromban ismertem meg őt, majd egy keserves időszakban szegődhettem rövid időre tanítványává. A boldog szakaszt annak köszönhettem, hogy – több sikeres diákszínjátszói vállalkozás után – 1954-ben a Madách Gimnáziumban bemutattuk Az ember tragédiáját. A próbák kezdetén felkerestük mindazokat, akiknek valamilyen módon közük volt az akkor éppen hét éve színpadról leparancsolt drámai költeményhez. Így jutottunk el Németh Antalhoz is, aki örömmel állt rendelkezésünkre tanácsaival, később pedig hármunkat, Lengyel Györgyöt¹, Pós Sándort² és engem meghívott, hogy vegyünk részt Faust-szemináriumán.

Ez a különleges színész- és rendezőképző tanfolyam már az érettségink utáni tanévre esett, amikor a Színművészeti Főiskola hallgatója lettem. Meglehetősen skizofrén állapotba kerültem: a Főiskola az ötvenes években a szocialista realizmusnak nevezett rögeszme kötelező bűvöletében a századelő naturalista színjátszására próbált nevelni, közben pedig Németh Antal óráin olyan korszerű színház kezdett kibontakozni előttünk, amely gyökeresen ellenkezett a főiskola elavult szellemével. A zilált helyzetet tovább bonyolí-

¹ Lengyel György (1936) a debreceni Csokonai Színházban kezdte pályáját, melynek hamarosan főrendezője lett. 1966-tól a Madách Színház rendezője, 1988-tól a Pécsi Nemzeti Színház, 1993-tól 2001-ig a debreceni Csokonai Színház igazgatója. 1966-tól tanít a Színművészeti Főiskolán, ill. Egyetemen, amelynek egyetemi tanára, jelenleg emeritus professzora.

² Pós Sándor (1936–2011) a szolnoki, majd a debreceni színház rendezője, 1967-től a Nemzeti Színház tagja, 1972-től a Magyar Rádió rendezője, később főrendezője. Ő alkalmazta színpadra Déry Tibor Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról című kisregényét.

totta, hogy egyik tekintélyt parancsoló főiskolai tanárom volt az a nyugalmazott nemzeti színházi színész, akinek a feljelentése – a felmentő ítélet ellenére – ürügyet szolgáltatott Németh Antal teljes félreállítására.

Azt csak jóval később tudtuk meg, hogy Németh Antal Tárogató úti lakásán tartott „titkos” összejöveteleinket a szemközti házból figyelték, és egy bizonyos dr. K. E. jelentette a 85. számú ház kertkapuján csöngető személyek adatait. Ilyesmivel akkor nem foglalkoztunk. 18–20 éves korban, úgy látszik, a veszélyérzet még nem fejlődik ki kellőképpen az emberben. Boldogan jártunk a különös hangulatú villalakásba, ahol a bejáratnál a fényképekről jól ismert kamaraszínházi Tragédia makettje fogadott, ha meg beljebb léptünk a nappaliba, ott Éva gipszszobra állt egy sarokban ugyanebből az előadásból. Hatalmas könyvtárból ritka külföldi könyveket kölcsönözhattunk, megkóstolhattuk felesége, Peéry Piri³ karácsonyi bejlijét. Abból se vettünk észre semmit, hogy a Népművelési Intézet óradíjai és Piri asszony szerény fizetése mellett néhány régi munkatárs és jó barát tapintatosan ott felejtett borítékjai biztosították akkoriban a megélhetésüket. Békebeli nyugalom áradt az ódon bútorokkal berendezett lakásból. Valamilyen varázslat folytán sikerült kirekeszteniük a külvilágot. Mintha nem egy sötét kor legsötétebb éveiben éltünk volna. Tőlük megtanulhattuk azt is, hogyan kell méltósággal elviselni a bennünket ért sérelmeket.

Néhány viszontagságos esztendő után még egyszer Németh Antal közelébe kerültem. A Népművészeti Intézetben felolvasószínházat szervezett. Az első bemutató Tennessee Williams Üvegfigurák című drámája volt. Könyves Tóth Erzs⁴ Amanda Wingfield szerepére készült, Laurát a főiskolás és korábban ugyancsak Németh Antal-tanítvány Balogh Emese⁵ játszotta. A két férfiszerepet Bátonyi Györgyre⁶ és rám osztotta az Igazgató Úr (mert így szólítottuk). Ezt a Németh pályája szempontjából jelentéktelen vállalkozást azért hozom szóba, mert élénk cáfolata annak az állításnak, hogy a színészi játék kevésbé érdekelte. Hogy a színészt gyakran magára hagyta. Hogy nemigen adott instrukciót. Ebben a felolvasó színházban nem volt látvány, nem volt szcenika, nem volt világítás. (Egyes ellenfelei előszeretettel csúfolták „fővilágosítónak”, mert a próbákon állítólag inkább a világítással törődött, mint a színészekkel.) Volt viszont három pályakezdő színész. Ötvenöt év távolából is jól emlékszem türelmére, aprólékos játékmesteri munkájára, tapintatos szigorára, amellyel egyengette hármunk szerepformálását. Könyves Tóth Erzsivel félszavakból értették egymást, de a három tinédzsertől elvárta, hogy

³ Peéry Piri (1904–1962) színész, író. Az Országos Kamaraszínháznál kezdte pályáját, majd Szegeden és számos fővárosi színháznál volt szerződésben. A bambuszfejú esemő (1938) és A megtalált pokol (1946) címmel regénye jelent meg, Makacs Kata címmel filmforgatókönyvet írt (1943). Németh Antallal 1924-ben kötött házasságot.

⁴ Tóth Erzs (1904–1975) a Szegedi Városi Színházban Németh Antal több rendezésének főszereplője. 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház, 1947–48-ban a Madách Színház, 1950-től nyugdíjba vonulásáig az Állami Bábszínház tagja.

⁵ Balogh Emese (1939) Miskolcon, Szolnokon, Győrött, Szegeden és Debrecenben végigjárt a drámairodalom nagy nőalakjait, Évát, Melindát, Antigonét, Desdemonát, Júliát, az Amerikai Elektra Laviniáját, A néma levente Ziliáját. 1979-től a Várszínház, 1982-től nyugdíjba vonulásáig a Nemzeti Színház tagja.

⁶ Bátonyi György (1935–2008) évfolyamtársam a Színművészeti Főiskolán, majd kollégám a Bábszínházban. Néhány év után a Magyar Rádió bemondója lett.

megkínlódjanak a megtisztelő feladattal. És munka közben mintha megfeledezett volna róla, hogy nem a Nemzeti Színház következő premierjére készül. Vagy talán képtelen volt másképp dolgozni.

A bemutatón zsúfolásig megtelt a Népművészeti Intézet földszinti bábstúdiója. 1945 után ez volt Németh Antal első nyilvános szereplése a fővárosban. Tomboló sikert arattunk, mint egy igazi színházban. Alighanem az is volt: igazi színház. Németh Antal színháza.

Nagyon sokat köszönhetek neki. Egész további életemet meghatározta. Bábjáték iránti vonzalma segített el ahhoz a műfajhoz, amely később az igazi önkifejezést jelentette számomra. Németh Antalón kívül csak prágai tanulmányaim során találkoztam olyan meghatározó mesterekkel, akik hasonlóan mély hatással voltak színházi ízlésemre és gondolkodásomra. A prágai tavasz leverése után ők is megjárták a poklot, akárcsak huszonnégy évvel korábban magyar sorstársuk.

Felkészülés

„Körülbelül két-három évtized óta naponta hallunk új színházi forradalmakról, melyek valósággal lehetetlenné tették a modern színpadművészet terén való eligazodást és egyes stíluskorszakainak egységes felfogását. Az összes rendezői forradalmaknak volt azonban egy közös jellemzőjük, nevezetesen az, hogy mindnyájan a mai színpadi formához, a zárt nézőterű, rivaldával, függönnyel és díszletekkel határolt úgynevezett Guckkastentbühnéhez ⁷ igazodtak. Bármilyen radikálisan változtatták is meg a rendezést, a színpalat, a ruházatot, a testjátékot és az előadott darabok tendenciáját – mint például a könyvéről nálunk is jól ismert Tairov vagy a jelenlegi moszkvai Színházi Laboratórium igazgatója, Mejerhold –, ez csak az eddigi színház horizontját tágította ki, anélkül, hogy az előző struktúrát elhagyta volna.”

Németh Antal huszonnégy éves, amikor ezeket a sorokat írja. Cikke *A holnap színjátszása* címen jelenik meg az Új Földben.⁸ A lánglelkű forradalmár



Németh Antal a Magyar Rádió drámai osztályának vezetőjeként, 1935

⁷ Németh nem szívesen használja a hiányosan lefordított „kukucsalkó színpad” kifejezést, hiszen a magyar változatból éppen a *Kasten* (=szekrény) maradt ki, a *dobozszínpad* elnevezés pedig csak évtizedekkel később kezd elterjedni a hazai szakirodalomban.

⁸ I. évf. 1. sz., 5–6. Az Új Föld 1927 februárjától áprilisáig működő, az avantgárdot népszerűsítő folyóirat Remenyik Zsigmond és Tamás Aladár szerkesztésében, művészeti szerkesztője Bortnyik Sándor. Többek között Hevesy Iván, Illyés Gyula, Kállai Ernő, Palasovszky Ödön írásai jelennek meg benne.

nemcsak a valóságot utánzó, elavult színjátszásnak üzen hadat cikkében, de a reneszánszban kialakult és a barokk idején tökéletesített, máig élő, egyedül üdvöztőnek tartott dobozszínpadnak is. Ekkor már egyértelműen a rendezői pályára készül, és fenekestől fel akarja forgatni a magyar színházi életet. Túl van az útkeresésen, saját *Sturm und Drang* korszakán, amikor habzsolta a művészeteket, egyformán rajongott az irodalomért, a nyelvészetért, a képzőművészetért és a zenéért.

1903. május 19-én született Budapesten. Ez az adat megbízhatónak tűnik, valamennyi lexikonban így található – egy kivétellel. A kivétel 1900-at jelöli meg születési éveként. A nyilvánvaló elírás nem is érdemelne figyelmet, ha nem éppen az általa szerkesztett *Színházi lexikon*ban akadnánk rá. Ha figyelembe vesszük Németh szinte rögeszmés precizitását, akkor aligha valószínű, hogy véletlenről van szó. Nála kevésbé körültekintő szerkesztő esetében is nehezen képzelhető el, hogy éppen a róla szóló cikk adataiban forduljon elő sajtóhiba. Akkor pedig engedtesék meg a következtetés, hogy az elírás szándékos. Az okára is van magyarázat: Németh Antal huszonhét éves a lexikon megjelenésekor. Semtelenül fiatal egy tudományos munka során betöltött felelős pozícióhoz. Csalt a szerkesztő úr. Kegyes csalás, hiszen az előkészületek során tapasztalhatta, hány színésznő keresi fel kétségbeesetten, hogy változtassa meg lexikonjában valódi születési dátumát. Hogy néhány évet letagadhasson az életkorából. A színész életkora a „munkaeszköz” szoros tartozéka. Befolyással van az árfolyamára. Németh Antal tanul a kezüket tördelő, leleplezéstől rettegő díváktól. És fejtetőre állítja a tanultakat: három évvel öregebbnek adja ki magát, hogy a tudós szerepében kevésbé legyen zavaró a fiatalsága.⁹

Már a Tavaszmező utcai Zrínyi Miklós Főgimnázium tanulójaként vonzzák a különböző művészeti ágak. Zenei tanulmányokat folytat, zongorázik, titokban a karmesteri pályára készül. Góth Sándornál¹⁰ magánúton színészetet tanul, Blattner Géza¹¹ bábszínházában részt vesz egy *Faust*-bábjátékban, a *Lúdas Matyi*ban pedig Döbrögit játssza. Kapcsolatba kerül Kassák Lajossal, bejáratos folyóiratai, a *Tett* és a *Ma* szerkesztőségébe. Mácza János¹² hatására versmondással próbálkozik, az iskola dísztermében 1919. május 1-jén orosz ingben elszavalja Kassák *Mesteremberek* című versét, amiért később majdnem kicsapják.

⁹ Néhány évvel ezelőtt elmondtam felfedezésemet Monori Kornéliának, Németh Antal második feleségének. Ő erre elküldte férje születési anyakönyvi kivonatának másolatát. Németh Antal precizitása – úgy látszik – az özvegyére is hatással volt.

¹⁰ Góth Sándor (1869–1946) a Vígszínház stílusának egyik megteremtője, Németh Antal 1935-ben a Nemzeti Színházhoz szerződött, ahol eljátssza – többek között – a *Faust* első részének Mefisztóját. Magániskolája mellett 1931 és 1939 között a Színiakadémia tanára.

¹¹ Blattner Géza (1893–1967) az európai művészi bábjáték egyik legjelentősebb alakja. 1925-ben Párizsba megy, ahol megalakítja az Arc-en-Ciel Bábszínházat. Barátja, Németh Antal javaslatára 1937-ben bemutatja *Az ember tragédiáját*.

¹² Mácza János (1893–1974) elméletében, a *Teljes színpadban* (Bécs, 1921) az irodalom, a képzőművészet és az előadóművészet szintézisének kidolgozására tesz kísérletet.



Blattner Géza (jobbról) Rónai Dénes műtermében, 1919 (Fotó: Rónai Dénes, OSZMI Archívum)

Érettségi után beiratkozik a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára, esztétikát, irodalmat és művészettörténetet hallgat. Az anyagi gondokkal küzdő család nem tudja támogatni a tanulását, apja már a gimnázium befejezését is csak a tanárok rábeszélésére hajlandó engedélyezni. Eleinte osztálytársai korrepetálásából, később újságírásból tartja fenn magát. 1921-ben a *Magyarság* munkatársaként kiállításokról ír recenziókat. Ekkor kerül szoros kapcsolatba a képzőművészettel, és alakul ki erőteljes vizuális kultúrája, amely később egész rendezői látásmódját meghatározza.

Fontos fordulat az életében, hogy 1927-ben Weimarba, 1928-ban pedig a berlini egyetemre kap egyéves ösztöndíjat. Bölcsészdoktori oklevelét 1929-ben szerzi meg. Doktori értekezése, *A színjátszás esztétikájának vázlatja* újraértelmezi a *mimézis* szerepét a színjátszásban: „A színjátszás már eredetében sem utánczás, ha megvan-nak is a maga természeti vonatkozásai, hanem egy magasabb létezési forma átélése. A totemisztikus népek állatait és az anyajogú kultúrák misztériumainak isteneit a költő alkotta alak váltja fel. A démont és a félistent a felfokozott létintenzitású ember. Mert a drámaíró – néhány naturalista dráma csekély kivételével – mindig sűrített és hatványozott életű ember. A színész tehát nem életet utánó, hanem – ha már ezt a szót használjuk – azt a lényt, akit életre kell keltenie.”¹³

Az egyetemi évek alatt több száz cikke jelenik meg a *Magyarság* című napilapban, amelynek nyolc évig a színházi rovatát vezeti, valamint a *Budapesti Szemlé*-ben, a *Napkelet*-ben, a *Magyar Művészet*-ben és másutt. 1928-ban a *Magyarság* felelős szerkesztője, Milotay István¹⁴ felmond neki, mert lesújtó kritikát merészel írni a Nemzeti Színház egyik művésznőjéről, aki az ő baráti köréhez tartozik.

Bécsben megnézi Tairov színházának vendégjátékát, a *Salomé*-t, a burleszk-ké átvarázsolt Lecoque-operettet, a *Giroflé és Giroflát*; *Az ember, aki csütörtök volt* című, Chesterton¹⁵ regényéből készült konstruktivista remeket, Berlinben Reinhardt előadásait nézi, Jessner próbáit látogatja, Piscator nemrég megnyílt színházát, a Theater am Nollendorfpfplatz expresszionista látványosságait figyeli, Münchenben Vahtangov *Turandot hercegnőjének* német adaptációjáért lelke-

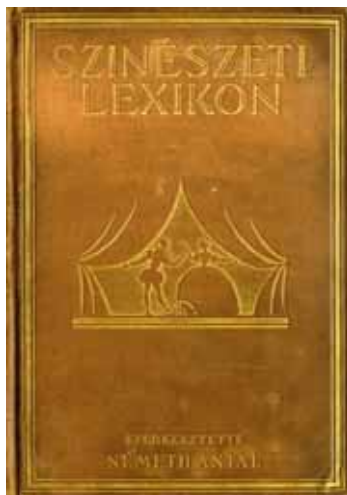
¹³ Lásd: Németh Antal: *Új színházak!* Tanulmányok. Szerk.: Koltai Tamás, Bp., 1988.

¹⁴ Milotay István (1883–1963) publicista, szerkesztő, országgyűlési képviselő. 1920-tól 1934-ig az általa alapított *Magyarság* felelős szerkesztője. A második világháború után emigrált, Braziliában és Svájcban élt.

¹⁵ Chesterton (1874–1936) *The Man Who Was Thursday* (1908) című, rabaleais-i humorral megírt allegóriája egy detektívtörténet álarcában a gonosz misztériumát kutatja.

sedik.¹⁶ 1928. május 26-án rendezőként is bemutatkozik: az Országos Kamara-színházban Strindberg *Húsvét* című misztériumjátékát állítja színpadra. Az Alapi Nándor¹⁷ szervezésében létrejött utazó együttes igényes műsorral járja az országot, Ibsen, Molière, Shaw, Pirandello, Molnár Ferenc műveit viszi el azokba a városokba, amelyeknek nincs állandó társulata. A huszonöt esztendő s színháztudósnak kapóra jön a meghívás, először, de nem utoljára éppen állástalan, néhány hete kapta meg Milotaytól a felmondólevelét.

Már a húszas-harmincas évek fordulóján gyanúsak voltak színházi berkekben a túlságosan műveltek, az elmélet felől érkezők. Hevesít még az ötvenes években is „irodalmár” rendezőnek bélyegezték, ha erre nem is igen akarunk ma már emlékezni. Németh Antal pedig származásával, tájékozottságával és egész tevékenységével provokálta a bennfenteseket. A józsefvárosi proligyerekből lett tudós előbb kritikusként hívja ki maga ellen a szakma haragját, majd szerkesztésében 1930-ban megjelenik a *Színészeti lexikon*, amely „weimari” ízlésével és szemléletével üzen hadat a naturalizmus kényelmes bűvöletében megrekedt színházideálnak. Néhány évvel



később két újabb úttörő munkával jelentkezik: 1933-ban jelenik meg *Az ember tragédiája a színpadon*, 1935-ben *A Bánk bán száz éve a színpadon* című monográfiája. Ha e műveken kívül más nem maradt volna utána, akkor is megkülönböztetett hely illelné meg a magyar színház történetében. Ám ezek – egyéb írásaival, tanulmányaival és cikkeivel együtt – tevékenységének melléktermékei, éppen úgy, mint egész életét végigkísérő színészpédagógiai működése. Németh Antal elsősorban rendező volt; korát megelőző, a korabeli színházi ízléssel perlekedő, a korszerű európai irányzatokat meghonosító alkotó. Ádáz csatákat, szűk esztendőket, nélkülözést és minduntalan vissza-visszatérő mellőzést zúdítva ezzel önmagára.

A *Színészeti lexikon*ban átfogó tanulmányt ír a rendezésről, amely világosan tükrözi avantgárd elkötelezettségét. Történeti áttekintése Goethétől a 20. század reformátoraiig, Gordon Craigig, Sztanyiszlavszkijig, Tairovig, Mejerholdig, Vahtangovig, Lugné-Poë-ig, Copeau-ig, Reinhardtig, Piscatorig, Jessnerig terjed. Rendezői hitvallását így foglalja össze: „A rendezés történelmi szerepét abban pillanthatjuk

¹⁶ Egy évvel Vahtangov halála után előbb a nürnbergi Stadttheater, majd tíz évvel később a müncheni Prinzregententheater rekonstruálta a híres előadást, amely Moszkvában is több felújítást ért meg.

¹⁷ Alapi Nándor (1885–?) vidéki társulatoknál működött, majd a székesfehérvári színház igazgatója lett. 1924-ben megalapította az Országos Kamaraszínházat, amely 1933-ig működött. Németh Antal igazgatása idején két évig a Nemzeti Színházban ügyelőként dolgozott. Később a Nyilaskeresztes Párt tagja lett, 1944-ben külföldre távozott. További sorsa ismeretlen.

meg, hogy egyensúlyozó szerepet vállalt a színész köré kikristályosodó teátrális elemek erőjátékában. Közvetítő a közönség, a kor és a koron kívül eső dráma, az önmaga irányítására képtelen színész, a valóság ábrázolásáig eltévelygett, öncélú látványosságra hajlamos díszlet és a többi színpadi hatástényező között. Az individualizmus térhódításával megszűnt a közönség egységes beállítottságú teátrális ösztöne, amely azelőtt irányította a színjátszás stílusalakulásait. Ehelyett a rendező vállalta a színházi alkotás irányítását. Kétirányú szenzibilitással kell tehát rendelkeznie a rendezőnek: egyrészt anyagának bonyolult lényegét felismerő, átérző, átélő, másrészt a közönség művészi akaratát felfogó érzékenységgel.”¹⁸

E hitvallás gyakorlati megvalósítására nyílik lehetősége, amikor 1929 májusában levél érkezik berlini címére: „Magas helyről jött és legjobb ajánlás folytán a szegedi Városi Színháznál f. évi szept. 1-jétől (jövő színi évad kezdete) betöltendő drámai rendezői állásra vonatkozólag hajlandók vagyunk a tárgyalásokat már most felvenni.”¹⁹ A szűkszavú ajánlat aláírója dr. Pálffy József kormányfőtanácsos, a Szegedi Városi Színház intendánsa, a magas helyről jött ajánló pedig a szegedi kötődésű kultuszminiszter, gróf Klebelsberg Kunó, akinek figyelmét az állástalan Németh Antal korábban egy terjedelmes levélben hívta fel magára. Felvázolta művészi elképzeléseit, decentralizációs elveit és klasszikusokra épülő műsortervét.

1929-ben a Szegedi Városi Színház rendezője lesz. Első rendezése a *Csongor és Tünde*. Sokan kétségbe vonják Vörösmarty korszakot lezáró és új korszakot nyitó mesedráájának színszerűségét. Németh vitába száll ezzel a véleménnyel. Másik két nemzeti klasszikusunk, a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* mellett a *Csongor és Tünde* is végigkíséri egész pályáját.

„Nemcsak jelképesen, átvitt értelemben, de konkrétan, közvetlenül is azt kell vallanom, hogy valójában három magyar klasszikus volt a színházi tudományokban vezetőm és mesterem: a színészi felfogás és játék terén a *Bánk bán*, a képzelet legköltoibb játékait a néha durván reális színpadra kényszerítő és az álmok szubtilitásának szférájába emelő *Csongor és Tünde*, végül mindkettőt együtt képviselő, legnagyobb tanítómként a madáchi *Tragédia*” – írja harmincnégy évvel később *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában* című visszaemlékezésében.²⁰

Másfél hónapos makói vendégjáték után, szeptember 21-én veszi kezdetét az 1929/30-as szegedi évad az új rendező bemutatkozásával. *Csongor* szerepét ugyan csak új tag, Bognár Elek²¹ játssza, *Tünde* Pártos Klári²², *Lédér* a frissen Szegedre

¹⁸ *Színészeti lexikon*, II. kötet, 728. Győző Andor kiadása, Bp., 1930.

¹⁹ A levél az OSZK Németh Antal-hagyatékában található (Fond 63). A rendkívül gazdag anyagot Németh 1935-től kiemelt figyelemmel kezelte, majd élete utolsó éveiben mint a Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának munkatársa személyesen gondozta.

²⁰ Vö: *Új színházat!* Bp., 1988, 443.

²¹ Bognár Éva (1904–1985) később főleg komikusként és karakterszínészként működött. Beszédtechnikát is oktatott. Két szakkönyv szerzője (*A szónoklás és előadás művészete*, 1940, *A szavalás, színjátszás és rendezés művészete*, 1947).

²² *Tünde* Pártos Klári (1907–?) 1923-tól három évig Miskolcon, majd Szegeden játszott hősnő- és naivaszerepeket.

került kolozsvári szubrett, Kiss Manyi. Díszlet- és jelmeztervező Jaschik Álmos²³, akinek színpadképe állandó keretet biztosít a játéknak. A horizontot stilizált, óarany színű, mint az ikonok hátttere. A színpad két oldalát mélykék falak határolják, ahonnan ferde színpadsík vezet hátrafelé. A színhelyek változását stilizált díszlet-elemek és a világítás változásai érzékeltetik. Az újszerű előadást lelkesen fogadja a szegedi sajtó. Németh Antal „a nyugati modern rendezői technika nyugodt, egyszerű vonalában stilizálta a külsőségeket és a színészek a maguk legjavát adták”²⁴ – állapítja meg az egyik beszámoló, majd hozzáteszi: „A meghökkentően modern, ugyanakkor mutatós díszletek Jaschik Álmos tehetségét dicsérik. Az évadnyitó bemutatóra összesereglett telt ház előtt Galamb Sándor²⁵ egyetemi tanár mondott bevezetőt.” Egy másik kritika még határozottabban fogalmaz: „Németh Antal dr. debütáló rendezése friss levegőt, nyugat-európai felfogást, eredetiséget hozott játékbán, kiállításban egyaránt az eddig bizonyos konzervativizmussal dolgozott szegedi színházba. Osztatlan, általános elismerés kísérte munkáját.”²⁶

Második rendezése Lev Urvancov²⁷ *Maruszja* című szentimentális története egy kazáni cselédlányról, Könyves Tóth Erzsí főszereplésével, a harmadik a *Cyrano de Bergerac* Táray Ferencel²⁸ a címszerepben. A *Földnélküli Jánost*, Lengyel Menyhért és Karinthy Frigyes közösen írt darabjának előadását Táray sikeres alakítása ellenére hevenyészettnek tartja a Szegedi Napló kritikusa. Az *arany ember* premierjén pedig botrány tör ki, mivel a rendező elhagyja az eredeti művet meghamisító utolsó képet. A nézők lábdobogással, füttel fejezik ki elégedetlenségüket, a merészebbek az igazgatói irodában adnak hangot tiltakozásuknak. Végül Táray úgy próbálja jobb belátásra bírni a közönséget, hogy a vasfüggöny előtt elmondja: Kolozsváron is a regény eredeti befejezésével játsszák a színpadi változatot. Fontos bemutató Pirandello *Öltöztessük fel a mezteleneket*²⁹ című drámája, amely egy szerencsétlen sorsú nevelőnő kálváriáját állítja színpadra. A főszerep Peéry Piri kirobbanó sikere.

²³ Jaschik Álmos (1885–1950) később 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház arculatának markáns meghatározója, Németh Antal állandó munkatársa, a korszerű díszlettervezés egyik úttörője hazánkban. Munkáit mesészerű, szecessziós, népi díszítőelemeket alkalmazó dekoratív formanyelv jellemzi. A *Csongor és Tündét* még három alkalommal tervezi Németh rendezéseihez.

²⁴ Idézi Sándor János: *A szegedi színháztörténet krónikája* című monográfiája. Szeged, 2003, 408.

²⁵ Galamb Sándor (1856–1972) tanár, színháztörténész, dramaturg, ebben az időben a szegedi Tanárképző Főiskola, később a Színészegyesületi Iskola igazgatója. 1935 és 1944 között több klasszikus magyar drámát az ő átdolgozásában és rendezésében mutatt be a Nemzeti Színház.

²⁶ Szegedi Szemle, 1929 szeptember.

²⁷ Lev Urvancov (1865–1929) orosz szerző.

²⁸ Táray Ferenc (1884–1961) a fővárosból Németh Antal hívja vissza Szegedre, majd a Nemzeti Színház tagjaként fontos szerepkört tölt be a harmincas-negyvenes években.

²⁹ *Vestire gli ignudi*, 1923.

Németh nagy ambícióval készül a fiatal Berczeli Anzelm Károly³⁰ *Isteni színjáték* című drámájának januári premierjére, amely egy mai ember mai szenvedéseit ábrázolja. A fantasztikus keretben játszódó történetben groteszk jelenetek váltakoznak tragikus helyzetekkel. Az előadás nagy tetszést arat. Az író „minden elismerést, vastapsot, gratulációt és szép ívelésű jövőt érdemlő munkát végzett első színpadi alkotásával” – írja a Szegedi Napló. A Délmagyaror-



Berczeli Anzelm Károly: *Isteni színjáték*, Szegedi Városi Színház, 1929. január (Fotó: archív, OSZMI)

szág is elégedetten állapítja meg, hogy a színház „költő előtt nyitott kaput. Tehetség kibontakozását segítette elő”. Dante szerepében Táray remekel, a főhős, Kádár bankhivatalnok alakját megrendítően ábrázolja Nagy György³¹, és „megrázó alakítást nyújt kis szerepében Ajtay K. Andor.”³²

Néhány nappal az *Isteni színjáték* után Németh Antal még egy rendezése kelt meglepetést. A *Fideliót* állítja színpadra „leegyszerűsített színpadon, mindvégig ugyanabban a keretben”³³, Jaschik Álmos díszletében. A szokásos kulisszák helyett egy nyolc méter magas háttérfa emelkedik, amely előtt dobogó helyezkedik el. A szereplők ezen a dobogón, koncertszerűen éneklik szerepeik nagy részét. Az évad második felének kiemelkedő vállalkozása Katona *Bánk bánja*, amelyet a lelkes kritikus „fővárosi nivót meghaladónak”³⁴ nevez. A naturalista hagyományokkal szakító előadásban a címszerepet Táray, Melindát Könyves Tóth Erzs, Gertrudist Uti Gizella³⁵ játssza.

1929. november 16-án Németh Antal kezdeményezésére nagyszabású színpadművészeti kiállítás nyílik a Kultúrpalotában, amelyen közel száz díszlet- és jelmezterv, valamint – igazi újdonságként – tíz makett látható. Az anyagot Jaschik Álmos és növendékei készítik.³⁶ A vállalkozás bevallott célja, hogy nem törté-

³⁰ Berczeli Anzelm Károly (1904–1982) szegedi költő, író, műfordító. *Fekete Mária* című misztériumjátékát 1937-ben mutatták be a Szegedi Szabadtéri Játékokon.

³¹ Nagy György (1905–1945) színész, újságíró, író. Kezdetben a Színházi Élet munkatársa, majd a Vígszínház, a Szegedi Városi Színház és a Belvárosi Színház tagja, 1940-től az OMIKE művésze.

³² A Délmagyarország és a Szegedi Napló 1930. febr. 1-jei kritikái.

³³ Délmagyarország, 1930. febr. 8.

³⁴ Délmagyarország, 1930. ápr. 22.

³⁵ Uti Gizella (1884–1937) Budán, Makó Lajos (1854–1908) társulatánál kezdte pályafutását, majd vidéki nagyvárosokban működött. 1917-től a szegedi színház tagja.

³⁶ „Műhelyiskolájában” (amelyben egy ideig Németh Antal díszlettörténetet tanított) Jaschik vezette be elsőként Magyarországon a makettépítés tanítását.

nelmi visszapillantást kíván nyújtani, hanem az élő színház modern törekvéseit próbálja befolyásolni.

Németh Antal rendezői pályakezdése akkor is szerencsésnek mondható, ha tudjuk, milyen körülmények között és mennyi idő alatt készült el akkoriban egy-egy produkció. Ő is, mint valamennyi rendező és színész, gyakorlatilag végig próbálta az évadot: két-három hetenként volt újabb bemutatója, többnyire kész vagy alig átalakított díszletekkel, a színészek saját ruhájában. És a fennmaradó időben munkaköri kötelessége a repertoár karbantartása, régebbi előadások felújítása, a szerepátvételek lebonyolítása. Ezért ne lepődjünk meg, hogy az adattár az első szegedi évadban 29 rendezését tartja nyilván.

A színház deficitje azonban a művészileg magas színvonalú előadások ellenére egyre emelkedik. Az 1930. február 26-i közgyűlésen a város vezetése elhatározza, hogy „mivel az összes színház gazdasági válsággal küzd és a szegedi magánvállalkozó színgazdátok működésénél eddig szerzett kedvezőtlen tapasztalatok is a házi kezelés mellett szólnak”, a városi színházat a következő évadban is házi kezelésben tartja. Mivel azonban minden hibáért Tarnay Ernő³⁷ igazgatót teszik felelőssé, úgy döntenek, hogy az igazgatói állásra országos pályázatot írnak ki. A felhívásra tizenegyen jelentkeznek, köztük Németh Antal is.

Pályázatában kifejti a reformmozgalmakkal és a Városi Színházzal kapcsolatos nézeteit. Ennek lényege, hogy „az elveszett Kolozsvári Nemzeti Színház helyébe Szegeden kell megteremteni az ország második Nemzeti Színházát”. Hivatkozik németországi tapasztalataira, felsorolja a hazai vidéki színjátszás művészi és gazdasági elmaradottságának okait, a fővárosi műsor utánzását, amely nem veszi figyelembe a helyi kulturális tradíciókat, és akadályozza az eredeti profil kialakítását. Konkrét javaslatok között szerepel Claudel *Angyali üdvözlete*, Knut Hamsum, Zelma Lagerlöf, Jacinto Benavente³⁸, Massimo Bontempelli³⁹ egy-egy műve, Hauptmann *És Pippa táncol*⁴⁰ című misztikus mesejátéka, majd felsorolja azokat a klasszikusokat, amelyeket – mint írja – „új rendezésben, újszerű beállításban” kíván műsorra tűzni. Öt magyar művet jelöl meg: a *Kocsonya Mihály házasságát*, a *Karnyónét*, a *Liliomfit*, Teleki László *Kegyencét*, Kisfaludy Károly *Kérők* című vígjátékát és Csepreghy Ferenc⁴¹ *Vízözön* című, bibliai tárgyú népszínmű-paró-

³⁷ Tarnay Ernő (1886–1940) színész, rendező. A Magyar és a Király Színház egyesített társulatánál kezdte pályáját, majd a Belvárosi Színházhoz szerződött. 1927-től a szegedi színház igazgatója. 1933-tól haláláig a Vígszínház rendezője.

³⁸ Jacinto Benavente (1866–1954) a század első felében a spanyol színműirodalom vezető egyénisége. Nobel-díjas.

³⁹ Massimo Bontempelli (1878–1960) pályája elején az olasz fasiszta párt tagja, majd lelkes antifasiszta, kitiltják Rómából, kényszerlakhelyül Velencét jelölik ki. Életműve a klasszicizmustól az absztrakt és intellektuális formáig jut el. Ő maga mágikus realitásnak nevezi stílusát.

⁴⁰ 1936. febr. 10-én, Németh Antal igazgatásának első esztendejében mutatta be a Nemzeti Színház, de mindössze két előadást ért meg.

⁴¹ Csepreghy Ferenc (1842–1880) első drámai művét, a *Magyar fiúk Bécsben* 1872-ben mutatta be a Nemzeti Színház. Legnépszerűbb darabjai a Népszínházban évtizedekig sikerrel játszott *Sárga csikó* (1877) és a *Piros bugyelláris* (1878).

diáját. Az egyetemes drámairodalomból tíz mű bemutatását tervezi: Szophoklész *Oidipusz-trilógiáját* (tehát az *Antigonéval* kiegészítve), a *Vízkeresztet*, Racine *Phaedráját*, Calderon *Az élet álom* című regényes színművét, Goethe *Egmontját*, Molière *A képzelt betegjét*, Ibsen *Hedda Gablerét*, Goldoni *A fogadósnéját*, Schiller *Stuart Máriaját* és D'Annunzio *Őszi alkony álma* című drámai költeményét.

Operai tervei hasonlóan merészek. Hét magyar művet kíván bemutatni: Erkel *Bánk bánja* nyitná az évadot, majd színre kerülne a *Háry János*⁴², Goldmark Károly *A házi tücsök*⁴³ című meseoperája, Hubay Jenő 1923-ban komponált *Karenina Annája*, Szabados Béla⁴⁴ *A bolond* című zenés legendája és báró Orczy Bódog⁴⁵ *A renegát* című – Kemény Zsigmond *Zord idő* című regényéből készült – daljátéka. Az európai repertoár terve sem kevésbé ambiciózus: Massenet *Manonja*, a *Lakmé* és a *Falstaff* szerepel benne. Tervezi továbbá egy fiatal magyar zeneszerző új operájának ősbemutatóját és egy kortárs külföldi komponista művének magyarországi premierjét.

Németh Antal nem hazardárjátékos, aki egy pályázat megnyerése érdekében túlzott és megalapozatlan ígéretekkel akarja elkápráztatni a bírálókat. Megszállott fantaszta, akárcsak egyik példaképe, Gordon Craig. Álomszínházának gyönyörű példája ez a pályázat, amelynek minden szava mélyen átgondolt. Jellemzőek a „könnyű műfajra” vonatkozó javaslatai: Lecoque *Angot asszony lánya* és *Giroflé és Girofla* című operettje mellett (utóbbi nyilván a Bécsben látott Tairov-előadás hatására került a kedvencek közé) két Offenbach-mű, az *Orfeusz az alvilágban* és egy Magyarországon ismeretlen daljátéka, Edmond Audran⁴⁶ egyik darabja, Millocker *Koldusdiákja*, a *Denevér*, valamint egy újabb hazai kuriózum, Erkel Elek⁴⁷ *Tempefői* című operettje olvasható a tervezetben. A felsoroláshoz hozzáfűzi, hogy népszínmű-programot is tervez a naturalista parasztdramákat megelőző korok java terméséből. Részletesen elemzi a színpad műszaki állapotát, és költségvetési tervet mellékel, amelyben kitér a sztárrendszer anyagi vonzataira. „Tévedés azt hinni, hogy kizárólag nagy fizetésű sztárokkal lehet jó előadásokat produkálni – írja. – Az együttes kialakítása kell, hogy alapját képezze a színház színésznevelő munkájának. Fiatal erők összehangolt, stílusos ensemble-produkciója van olyan művészi érték, mint gyöngye keretben egyetlen virtuóz játéka. Minden színházat, minden rendezőt az együttes-szellem megteremtése tett híressé.”⁴⁸

⁴² Kodály dalművét négy évvel korábban, 1926-ban mutatta be az Operaház, de átdolgozott, kibővített, máig ismert változata csak 1928-ban került színpadra.

⁴³ Az 1895-ben írott opera Dickens műve nyomán készült.

⁴⁴ Szabados Béla (1867–1936) Rákosi Jenő szövegére szerzett művét a Magyar Színház mutatta be 1898-ban, majd népies dalmű-változata az Operaházban is színre került 1911-ben.

⁴⁵ Orczy Bódog (1831–1892). Az említett daljáték Magyarországon soha nem került bemutatásra, egy olasz stagione társulat adta elő Londonban, 1881-ben.

⁴⁶ Edmond Audran (1840–1901) francia zeneszerző, kizárólag operetteket szerzett, amelyeket hazáján kívül alig játszottak.

⁴⁷ Erkel Elek (1843–1893) Erkel Ferenc második fia, 1860-tól a Nemzeti Színház dobosa, majd ügyelő és segédrendező, az 1875-ben megnyílt Népszínház első karmestere haláláig. Több mint harminc népszínművet komponált.

⁴⁸ A pályázat részleteit a birtokomban levő gépirat fénymásolatából idézem.

1930. március 27-én döntés születik az igazgató személyéről. A színházi bizottság és a közgyűlés egyaránt Kürthy György⁴⁹ pályázatát fogadja el. A döntésről értesülő – és szintén pályázó – Tarnay keserűen jegyzi meg: „Becsülettel estem el, a politika mérgezett töre döfött le hátulról”. A megjegyzés arra utal, hogy Kürthy egyes lapértékesítések szerint „felekezeti és társadalmi uszító névtelen levelekkel operált”⁵⁰. A Délmagyarország is megszólal a feszült helyzetben: „Beszélik, hogy a színtársulat néhány tagja formális szövetségbe tömörült és ennek a tömörülésnek az a célja, hogy irányt szabjon az új igazgatónak az új társulat megszervezéséhez.” Az állítólagos „szövetségbe tömörüléssel” kapcsolatosan Németh Antal neve is felmerül, ezért egy nyilatkozatban visszaautasítja az alaptalan vádat, és kijelenti: „a színház jövője szempontjából igen károsnak tartom, hogy a színház ügyébe politikát is kevernek.”⁵¹

A második szezont a *Hunyadi László*val kezdi, amelyet ismét stilizált, szcenírozott koncertként állít színpadra Jaschik Álmos díszletében és jelmezeivel. Elismeréssel jegyzi meg a sajtó, hogy „díszesek voltak a külsőségek és kedvező a kezdet.” Egy héttel később a *Légy jó mindhalálig* kerül színpadra Németh rendezésében. A premieren Móricz Zsigmond is jelen van. A rendező nagy ambícióval készül két ősbemutatóra, Sík Sándor *István király* és Keresztury Dezső *Haláltánc-játék* című egyfelvonásosára, amely egy műsorban kerül bemutatásra Hauptmann naturalista drámájával, a *Hannale mennybemenetelével*. Utóbbit egy túllüggőnyre vetített lázálom vízióival teszi izgalmassá a rendező.

Aligha kétséges, hogy Németh Antal sugallatára kerül színpadra a pályázatában szereplő *Háry János* is, bár nem ő rendezi az előadást. Az évadnyitó *Hunyadi László* emlékeztet némiképp a sikertelen pályázat koncepciójára, amely másik nemzeti operánkkal, a *Bánk bánnal* kívánta indítani a szezont. A pályázat tervei közül egyetlen darab valósul meg, *A kérők*, amelyet a commedia dell'arte módjában állít színpadra. A játéktér közepén megint egy dobogó áll, mint opera-rendezéseinél. Leegyszerűsített kapu-jelzések között harsány stílusban zajlik a játék. „A színészek előttünk léptek fel a dobogóra, előttünk mentek le róla, esetleg a lábukat lelógatva ráültek, a monológokat meg kimondták a közönségnek” – írja a Szegedi Új Nemzedék.⁵²

A színház azonban egyre rosszabbul megy, kínosan kevés a néző, a sajtó részéről pedig egyre keményebb támadások érik az új igazgatót. Amikor decemberben Németh Antal megrendezi Edgar Wallace *A titokzatos mester* című krimijét, a negyed ház előtt lezajló premier másnapján gúnyos hangú „olvasói levél” jelenik

⁴⁹ Kürthy György (1882–1972). Müncheni építészeti tanulmányok után a Thália Társaságnál kezdi színészi pályáját, majd 1906-ban a Nemzeti Színház tagja lesz. 1923–24-ben a pécsi színház igazgatója, szegedi igazgatása is mindössze egy évig tart, majd visszaszerződik a Nemzeti Színházhoz. Németh Antal 1935-ben nyugdíjazza.

⁵⁰ Mint a szegedi évekkel kapcsolatos számos információt, ezt is Sándor János korábban említett munkájából merítettem.

⁵¹ Délmagyarország, 1930. ápr. 5.

⁵² 1930 november.

meg a Délmagyarországon, a Szegedi Napló lokálpatrióta kritikusja pedig kijelenti: „ilyen előadásokkal nem szabad megsérteni a szegedi közönséget”.⁵³ Az évad során még egy operát rendez, *A sevillai borbélyt*, ezen kívül jobbára kortárs magyar vígjáték-szerzők darabjait kénytelen színpadra állítani.

1931-ben megbukik a Bethlen-kormány, a szegedi színház városi felügyelete megszűnik, a társulat a világválság miatt konzorciumot alakít. Szeged konzervatív városvezetése megkönnyebbül a politikai változások nyomán, kapóra jön a konzorcium, amely sok egyéb mellett azt is jelenti, hogy megszabadulhatnak Németh Antaltól. Az elszánt színpadi újtó egy időre nemcsak nemzeti színházi álmairól, de kenyérkereső foglalkozásáról is kénytelen lemondani.

A szegedi kudarc után előbb egy újabb ösztöndíj segítségével európai tanulmányútra megy (így kialakuló kapcsolatai révén még némi rendezői tevékenységre is lehetősége nyílik: Münchenben műsoros estet, a párizsi Magyar Házban kabaré-összeállítást készít), aztán Tormay Cecile meghívja a Napkelet című laphoz segédszerkesztőnek. A Napkelet 1923 januárjától 1940 augusztusáig megjelenő irodalmi és kritikai folyóirat, amelyet a Nyugat vetélytársaként hozott létre a Magyar Irodalmi Társaság. Számos fiatal író (Keresztury Dezső, Németh László, Szerb Antal) pályakezdését segítette, de kritikai rovata is magas színvonalú.

Németh Antalnak segédszerkesztői tevékenysége mellett arra is lehetősége nyílik, hogy néhány rendezést vállaljon. Az Országos Kamaraszínháznál Massimo Bontempelli *Ezerarcú asszony* című komédiáját, a Katolikus Körben Mozart *A színgazdátóját*, Offenbach *Az elisondói lány* című daljátékát, a Városi Színházban Auber *Fra Diavolóját*, az Országos Színészegyesület növendékeivel pedig Káldásza színművét, a *Sakuntalát*⁵⁴ viszi színre.

Közben újabb nagyszabású terveket sző. Felkeresi a bajor állami színházak intendánsát, és Jaschik Álmos vázlatai segítségével bemutat egy scenikai tervet *Az ember tragédiája* lehetséges müncheni előadásáról. Amikor világossá válik, hogy az elképzelés nem talál megértésre, másik barátjával, Horváth Jánossal⁵⁵ a római Királyi Opera és a veronai Aréna monumentális szabadtéri színpadára készít részletes rendezői tervet⁵⁶ Madách művéhez. Ekkor készül el Farkas Ferenc kísérőzenéje, akivel hónapokig dolgoznak az előadás előkészítésén. Az álom a budapesti olasz kultúrattasé lelkes közbenjárásával már-már megvalósulni látszik (állítólag Mussolini személyesen írja rá az aktára a beleegyező „sí” szócskát), amikor egy felháborodott magyar kultusz-államtitkár illetéktelen magánakciónak nyilvánítja, és megghiúsítja.

⁵³ Szegedi Napló, 1930. dec. 5.

⁵⁴ A darab címe eredetileg *Sakuntalá felismerése*, és valószínűleg a 4–5. század táján született. A címszereplő az indiai női eszmény legsikerültebb irodalmi ábrázolása. Magyarországon a Nemzeti Színház mutatta be 1933-ban, Bajor Gizi főszereplésével.

⁵⁵ Horváth János (1907–1958) müncheni, római és párizsi tanulmányok után 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház díszlettervezője és scenikai felügyelője, Jaschik Álmos mellett Németh Antal másik fontos munkatársa. 1945 után külföldre távozott.

⁵⁶ Ha megvalósul, ez lett volna a drámai költemény első szabadtéri előadása, hiszen a Szegedi Szabadtéri Játékokon csak egy évvel később, 1933. augusztus 26-án játszották először.

1934-ben váratlanul meghívják egy Pirandello elnökletével rendezendő római színházi kongresszusra, amelyet az olasz Királyi Akadémia rendez. A vendégek között van Gordon Craig, Tairov, Maeterlinck, Jules Romains, Yeats és a Bauhaus megalapítója, Walter Gropius. Magyarországról Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc és Németh Antal vesz részt az egyhetes rendezvényen. Németh három előadást tart. Az első a magyar állami színházak helyzetéről tájékoztat, a második az állam és a színház kapcsolatát, a harmadik az ősi színjátékforma és a huszadik századi médiumok, a film és a rádió kölcsönhatását elemzi. Mint utólag kiderül, a sikeres szereplés nagy hatással lesz Németh Antal sorsának további alakulására.

Néhány héttel később, nyilván monográfiája, *Az ember tragédiája a színpadon* hatására a székesfőváros kulturális vezetése felkéri, hogy a fővárosi felügyelettel működő Budai Színkörben rendezze meg Madách drámai költeményét. Nagy kedvvel fogadja el a feladatot, de a színház igazgatójával, Sebestyén Gézával⁵⁷ való első találkozás alaposan kedvét szegi. Kiderül, hogy mindössze egy hét próbaidő, a kiállítás költségeire pedig százötven pengő áll rendelkezésre. A direktor megnyugtatta, hogy nem lesz semmi baj, hiszen a három főszereplőnek, a sztárvendég Beregi Oszkárnak⁵⁸, Molnár Arankának⁵⁹ és neki magának is régi, „lejátszott” szerepe Ádám, Éva, illetve Lucifer. A díszletek és a jelmezek is készen vannak egy korábbi előadásból. A kedvesezett ifjú rendező erre önérzetesen kijelenti, hogy ilyen körülmények között a neve nem szerepelhet a színlapon. Sebestyén az anekdota szerint egy ízléstelen megjegyzéssel válaszol („Na mondja már, legfeljebb egyedül marad a Madách!”), amely évekig terjed Németh Antal hamarosan megszaporodó ellenségei ajkán⁶⁰.

Több mint három évtized távolából Németh így emlékezik vissza az előadás létrejöttének körülményeire: „Beregi hangzengető modorosságait nem reméltem

⁵⁷ Sebestyén Géza (1878–1936) színész, színiigazgató, több fővárosi és vidéki színháznál működött, 1920-tól a buda-miskolci társulatot, 1924-től 1931-ig a Városi Színházat és ezzel egy időben a Budai Színkört is vezette.

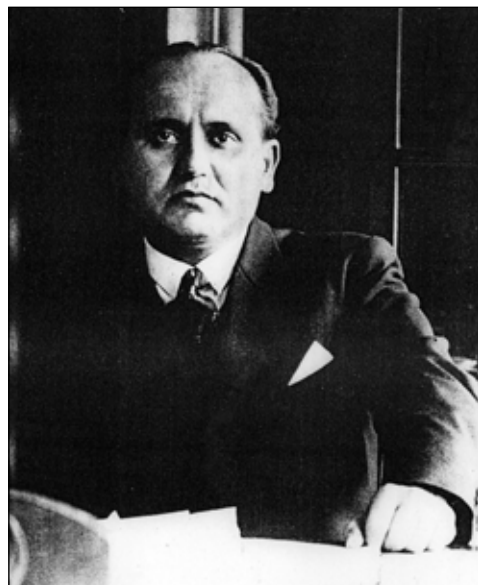
⁵⁸ Beregi Oszkár (1876–1965) Kolozsváron kezdte pályáját, majd a Vígszínház első társulatának tagja volt. 1899-től a Nemzeti Színház művésze. 1907-ben Reinhardt Berlinbe szerződött. 1919 után emigrációba kényszerült, 1930-ban tért vissza Budapestre. 1940-től az OMIKE Művészakció főrendezője. Szinte valamennyi budapesti színházban fellépett. 1945 után ismét emigrált, 1955-ben az Egyesült Államokban telepedett le. Számos magyar és német filmben játszott.

⁵⁹ (1902–1982) Sopronban, Kecskeméten, Pécsen, Miskolcon, a Városi Színházban, majd Kassán játszott. A húszas-harmincas években népszerű naiva és szubrett volt.

⁶⁰ A színlap végül dr. Kádár Imre költő-újságíró-drámaíró-színiigazgatót (1894–1972) tünteti fel rendezőként. Németh a Magyar Országos Tudósító útján egy közleményt juttat el a lapok színházi rovatához: „A Budai Színkör Madách-előadásával kapcsolatban az a hír terjedt el, hogy az előadást én rendeztem. Ki kell jelentenem, hogy én csak néhány tanáccsal szolgáltam a technikai megoldás egyszerűsítésével kapcsolatban. [...] Felkérem a mélyen tisztelt kritikus urakat, hogy az előadás ismertetésénél nevem megemlítését mellőzni szíveskedjenek.” – Idézi Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon*. Bp., 1990. 50.

megszüntetni, ellenben néhány játékmozzanatra felhívtam figyelmét. Többek között arra, hogy a történelmi színek végén az eszmélő Ádám ismerje fel Lucifert olyankor is, amikor erre nincs szöveg; így például a guillotine alatt a tanulságot levonó Ádám álljon előttünk. Molnár Aranka a színészi jelentékenység hiánya miatt színtelenebb volt, mint amilyennek az örök asszony színpadi megjelenítését látni szerettem volna. Sebestyén a hagyományos színpadi intrikus eszközeivel, jó vidéki rutinnal mondta végig szerepét...”⁶¹ Németh szavai nemcsak elegáns stílusfordulatai, finom és találó megjegyzései miatt érdemelnek figyelmet, de a fiatal rendező színészvezetéséről is sokat elárulnak.

A szerény lehetőségekhez képest mégis sikerül viszonylag korszerűnek mondható előadást létrehozni. Az ócska, saját szavai szerint „pszeudonaturalista” díszleteket Horváth Jánossal átalakíttatja, egy dobogó segítségével állandó játékteret szerkesztenek, diavetítést alkalmaznak⁶², utalva csupán az egyes helyszínekre. A produkció váratlan sikert hoz, amelyen a direktor maga is meglepődik. Nem tudja levenni műsorról, már-már veszélyben a nyári operett-bemutató. Az alkalmi produkciót kénytelen két előadásra átvinni a nyári szünetet tartó Király Színházba, majd egy alkalommal a Városi Színházban, a mai Erkel Színházban is eljátszák. Itt a hatalmas színpadon természetesen elvész az intim hatásokra épülő produkció, de Németh Antal ekkor már ezt se bánja. A római kudarc után újabb merész álmokat sző a *Tragédia* nagyszínpadi lehetőségeiről: „a budai színkörbeli, látványról lemondó, leszűkített megoldás után kísérletet teszek a *Tragédia* egy maximalista térszínházi előadására.”⁶³



Németh Antal mint a Nemzeti Színház igazgatója, 1935 után
(Színházi Élet, fotó: László)

De az álmok helyett hamarosan a valóság talaján kell birokra kelnie eszméi megvalósításáért. Alig egy esztendővel a Budai Színkör premierje után felgyorsulnak körülötte az események. 1935 májusában kinevezik a Rádió drámai osztályának élére, két héttel később a debreceni Tisza István Tudományegyetem magántanára lesz, június 1-jén pedig elfoglalja a Nemzeti Színház igazgatói székét.

Aligha kell több egy éppen harminckettedik születésnapját ünneplő ambiciózus fiatalembernek.

Nem sejti, mennyi keserves megpróbáltatás vár még rá ezután.

⁶¹ Németh Antal: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában* (1967). In: *Új színházat!* 450.

⁶² A vetítéshez szükséges rajzokat részben Németh Antal grafikus-fotográfus öccse, Németh József készíti.

⁶³ I. m. 451.

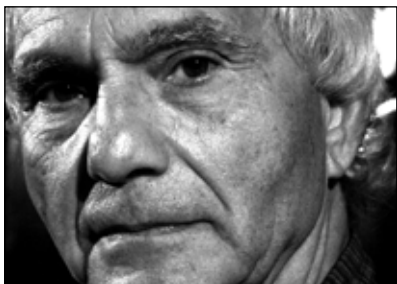
Géza Balogh: Antal Németh and Director's Theatre

The Beginnings (Part 1)

Dr Antal Németh (1903–1968) was a director, theatre manager and author on theatre history. He studied literature and art history at the university, in Budapest and Berlin. In 1928 and 1931 he pursued courses of theatre studies in Berlin, then in Vienna, Munich, Paris and Cologne. In 1928 he joined the Országos Kamara Színház (National Chamber Theatre) and in the same year became a founding member of the Színpadművészeti Stúdió (Stage Art Studio). He ran courses in stage design and the history of scenic design at Álmós Jaschik's private school of applied arts. He was director at the theatre in Szeged between 1929 and 1931. He organised an exhibition of stage art in Szeged in 1929. He participated in the Roman Theatre Congress in 1934. He became head of the radio drama department in 1935 before he was invited as honorary lecturer to the university in Debrecen. He managed the Nemzeti Színház (National Theatre) from 1935 until 1944. In 1944 he launched a course in stage direction. He put plays on foreign stages several times. Although he was cleared from suspicion by the people's tribunal, he had to suspend his theatrical activity up till 1956 and in the meantime he was tutoring private students. From 1950 he studied the theory and history of puppetry at the Népművelési Intézet (Institute of People's Education). He was director at the Kaposvári Csiky Gergely Színház (Gergely Csiky Theatre, Kaposvár) between 1956 and 1957, Kecskeméti Katona József Színház (József Katona Theatre, Kecskemét) between 1957 and 1959, and Pécsi Nemzeti Színház (National Theatre, Pécs) between 1959 and 1965. From his retirement in 1965 he worked at the Department of Theatre History at the OSZK (National Széchényi Library).

His theatre artistic career was accompanied by extremely many contradictory opinions. Fate was either most kind or most unkind to him, like to no one else. There was a time when the theatrical profession talked exclusively of him, mainly at the beginning of his career. He was reviled and admired. He was scolded by esteemed and relentless critics and mediocre and hurt actors alike. Celebrated stars and uneasy disciples listened to his teachings in awe. Later, in 1945, even his name was forbidden. After nine hard years of glamour at the head of the National Theatre, the favourite was dismissed by the political power. Even many among those in the profession whose way he had been paving now denied him. He got nicknames like "Hóman-boy", "lighting engineer" or "doctor". The first one alluded to his scandalous coup-like occupation of the National Theatre, the second one to him devoting allegedly much more time to scenery than acting during rehearsals, whereas the third one to his exceptional erudition.

After a personal introduction, the author of the present series, Géza Balogh, himself a student of Antal Németh for a short time, discusses the first phase of the extraordinary director's career. He takes into account the sensitivity to all art of the young Antal Németh, who came from a humble background, as well as the socially turbulent times, the cultural and intellectual milieu of Europe and Hungary in the 1920s and 30s. He expresses appreciation for the scholar, who, well ahead of his time, lay the foundations of a new discipline, (Hungarian) theatrology, as the editor of *Színészeti Lexikon* (*Theatrical Lexicon*), published in 1930. The author presents the young director making his debut in Szeged in the light of the programme plans of two seasons.



EUGENIO BARBA

Hamu és gyémánt országa

Tanulmányaim Lengyelországban

Átkelés sivatagokon és autóstoppolás

Említettem már, hogy Grotowski huszonnyolc éves volt, alig három évvel idősebb nálam, és én mégis mint mesteremre tekintettem rá, már az első naptól fogva, amikor úgy döntöttem, hogy megszakítom varsói színi-tanulmányaimat és elszegődöm hozzá.

Már a kezdet kezdetén más-más szerepekkel azonosítottuk magunkat, s ennek választott beceneveinkkel is nyomatékot adtunk. Ő volt az öreg Lama, én pedig Kim, a kamasz Kipling regényéből. Ő volt a spekulatív Faustus, én pedig az életet habzsoló Don Juan. Ő volt az introvertált Ramakrishna, én pedig az extrovertált Vivekananda. Grotowski akkor már színész volt, különféle újságokban publikált, az ifjúsági politikai mozgalom vezető képviselője, az indiai és kínai filozófia előadója volt, és tanársegéd a krakkói színművészetin. Mégis valami megmagyarázhatatlan védelmezői ösztönt ébresztett fel bennem. Állandó egészségügyi problémái voltak, főleg a veséjével. Meglehetősen tapasztalatlannak, sőt vidékiesnek tűnt a számomra. Nekem akkor már ezerféle munkám volt, ezerféle helyen: tengerészként hosszú utazásokat tettem Keletre, és vádorlegényként kószáltam végig Görögországot, Lappföldet, Törökországot és Izraelt.

Abban az időben Grotowski az oroszok kívül más nyelven nem beszélt, így aztán gyakran fordítottam számára szövegeket. Bosszantott és sajnáltam is őt amiatt az igazságtalanság miatt, hogy a szabad utazást tiltó rendelkezések áldozata. Abban az időben a szocialista Lengyelországban lehetetlen volt útlevelet kapni és külföldi valutát igényelni. Csak ösztöndíjasként, hivatalos delegáció tagjaként, vagy olyan formális meghívólevél birtokában lehetett kiutazni, amelyben valaki vállalta az illető úti- és tartózkodási költségeit.

A művész sok dolgot ismer, de ez csak akkor tudatosan benne, amikor művét befejezte. Ebben a tekintetben Grotowski még éppen hogy csak elindult. „Tudása” embrionális állapotban volt, és senki sem figyelt fel rá, mint ahogy később, 1966-tól kezdve ez megtörtént, amikor szinte egyik napról a másikra lett belőle elismert, nagy mester. Sem közismert, sem pedig különösebben nagyra értékelt személy nem volt a lengyel színházi körökben. Nos, miért is álltam meg hát Opolében?

Hazudnék, ha azt állítanám, hogy villámcsapásként hatott rám az Ősök előadása – a legelső produkció, amit a Teatr 13 Rzkdów-ban láttam –, vagy hogy már ott a helyszínen le lettem volna nyűgözve Grotowskitól elméleteitől, a színészek és nézők irányításától, a gúny és az apoteózis dialektikájától. Egyáltalán nem voltam tudatában annak, hogy egy színházi forradalom részese vagyok, és hogy művészi kalandjaiban egy konkvisztádor követőjévé váltam. Félrevezető volna, ha ma azt mondanám: Grotowski fedeztette fel velem, hogy a színházi mesterség csak olyasvalamibe oltható bele, ami már amúgy is a véredben van, és hogy ezt a valamit nem csupán az agyaddal gondold el.

Rendezőasszisztensi szerepem az *Akropolis*-ban és a *Doctor Faustus*-ban abból állt, hogy ültem és figyeltem a próbák menetét, valamint a tréningeket, utána pedig leültem kettesben Grotowskival, előadtam kommentárjaimat, hangot adtam kételyeimnek, magyarázatot kértem tőle, javaslatokat tettem, megosztottam vele valamennyi asszociációmat, benyomásomat és kérdésemet. Mindezt harminc hónapon át megtettem. Csak ritkán adódott lehetőség arra, hogy én magam rendezzem a színészeket. Ha mégis megtörtént, az mindig fájdalmas tapasztalat volt. A színészek alig leplezett ironikus mosollyal hajtották végre, amit javasoltam nekik, s többé-kevésbé nyílt reakciójuk folytán úgy éreztem, teljesen le vagyok bénulva instrukcióim banalitása miatt. A próbák alatt mozdulatlan, mégis figyelemmel teli és érzékeny lény voltam, aki cselekvő módon sohasem avatkozott bele a munkafolyamatba.

Az Akropolis próbái alatt figyeltem József Szajná – felgyűrt ingujja alól kilátszott az Auschwitzban odatetovált szám –, amint durva zsákokat tépkedett, zsigerelt csak azért, hogy aztán újra összevarrja, majd kilyuggassa őket. A lyukakra aztán rongyfoltokat rakott: ezek voltak azok a bizonyos kosztümök, melyek a kegyetlenség és a gúny hatalmánál fogva kalodába zárták és dehumanizál-



ták a performerek akcióit. Le nem vettem volna a szemem a színészekről, akik egy halom fémcsővel küszködtek, cipelték őket körbe-körbe; a csövek néha ott lógtak a fejem fölött, majd beleszögelték őket a padlóba a lábam előtt, használták őket mint ágyat, kunyhót, sőt még ágyastársként is. Néhány percnyi terjedelemben ezek a situációk a mennydörgés és villámlás erejével robbantak. Aztán ahogy tovább ismétlődtek, már kezdtek unalmassá válni. Ez lenne a rendezővé válás útja? Mintha a székemhez lettem volna láncolva, s közben azt kérdeztem magamtól, mit is tanulok én itt.

Ma már ezt válaszolnám: megtanultam, hogyan van benne a cselekvés a várakozásban és a várakozás a cselekvésben, és hogy az életben a várakozás és cselekvés közti különbség csak a vakok és – színházról lévén szó – a türelmetlen nézők számára létezik. Megtanultam „látni”, a felszín mögé hatolni, figyelni annak érdekében, hogy eljussak a mélységekig, koncentrálni, hogy felismerjem, ami lényeges és meg tudjam különböztetni a fölöslegest a szükségestől. Hittem, hogy együtt kell működni az isteni gondviseléssel; de az isteni gondviselés az nem csak olyasvalami, ami megóv a hajótöréskor, amelyben mindenki más elpusztul. Az is az, ami a többieket óvja meg, miközben elszedik tőled a palánkot, amelybe kapaszkodtál, s hagyják, hogy elsüllyedj a vizes sivatagban. Ezzel nyugtattam magam: *tu l'as voulu George Dandin...* (Te akartál George Dandin lenni...) Lojálisnak kell maradnod az elhatározásodhoz, ki kell tartanod mellette a végsőig, követned kell, bárhová is vezet. Tanultam Lao-Cétől, az öreg gyermek-embertől, aki egy fekete bölény vezetésére bízta magát vándorlásai során. De ez a bölcs és poétikus képzet nem nyugtatott meg.

Valóságos átkelés volt ez a sivatagon. Létezik egy technika, mely segít túlélni a végtelennek tűnő órákat, harcolni lábaid lassú és nehézkes lépteinek monotóniája ellen, amikor egy olyan úton araszolsz előre, mely látszólag sehová sem visz, van egy technika arra, hogy legyőzzük a kísértést, mely állandóan azt súgja füledbe, hogy nem érdemes folytatni. Lehetetlen átkelni a sivatagon, ha csak magadra gondolsz. Egész tudatodat, akaratodat, szenvedélyedet egy másik személyre kell irányítanod. A *Vol du nuit*-ben (*Éjszakai repülésben*) Saint-Exupéry leírja repülőgépek lezuhanása utáni vándorlását az egyiptomi sivatagban. Olyan volt ez, mint ha gondolatban szorosan a keblére ölelné barátját, Henri Guillaumet-t, az Aero-postale egyik hősét, aki miután lezuhant az Andokban, öt napon és öt éjszakán át vándorolt, és próbálta leküzdeni a vágyat, hogy feladja és lefeküdjön a hóra. Guillaumet-nek úgy sikerült túlélnie, hogy állandóan a feleségére gondolt, aki ha ő eltűnik és a holttestét sem találják meg, nem kapott volna nyugdíjat. Csak úgy lehet átkelni a sivatagon, ha „máshová” összpontosítunk, más valakivel vagyunk elfoglalva, és akkor nem érzékeljük az időjárás viszonyokat, a kimerültséget, a test nyűgeit és a tudat kétségeit.

Számomra ez a „máshol” volt az az elsődleges kötelék, mely Grotowskihoz fűzött, e saját korombéli baráthoz, aki egyszerre volt sebezhető és erős. Egy kötelék, amelyben a gyengédséget és a késztetést, hogy védelmezsem őt, egy olyan affinitás erősítette, mely napról napra közelebb hozott bennünket.

Ahogy a napok teltek, láttam, hogy egyre halványul bennem a bizonyosság, hogy amiben részt veszek, az a jövőbeli rendezői pályámat szolgálja. A színház, ahová kerültem, valóban olyan volt, amilyennek azt a kritikusok, a szakmabeliek többsége és a politikai hatóságok leírták: bizarr, formalista, és bármifajta művészi vagy társadalmi visszhang nélküli vállalkozás. Tárgyilagosan szemlélve, a tények őket igazolták: kevés néző volt, gyakran nagyon kevés, néha semennyi.

Magam nem mindent értettem, ami a munka során történt. De néha, miközben az *Akropolis*-ban egy-egy jelenet ellentétekre épülő ritmusvilágát, kegyetlen részleteit figyeltem, a látásom megkettőződött, és figyelmemet egy láthatatlan könnyfátyol fordította befelé, énem titkos és ismeretlen része felé. A jelenet zeneisége és mozgalmassága a Pán szélrohamaként borzolta fel érzékeimet. Hangokat hallottam, válaszoltam rájuk, s miközben elmerültem ebben a dialógusban, az előadás megszűnt létezni. Ott álltam a középpontjában, és túlléptem a határain, valahol máshol voltam. De hol?

Keltem át a sivatagon és akaratlanul is az a meggyőződés töltött el, hogy a színház olyan lág, melynek táplálásához fára – a színész testére és lelkére – van szükség, hogy égjen. Ebben a hatalmas homoktengerben egyszer csak megláttam az égő csipkebokrot. A lág egy pillanat töredéke alatt csapott fel a színészből, és megvilágította énem egy titkos részét. Beszélt, *mythos-somá*vá vált, megrázott, és kézen fogva végigvezetett egy árnyékos ösvényen, segített legyőzni kételyeimet és félelmeimet.

A nyár beköszöntével félbeszakadtak az *Akropolis* próbái. Grotowskit beválasztották a Helsink-i Világifjúsági Találkozóra¹ utazó lengyel küldöttség tagjai közé. A *Batory* nevű óceánjárón utaztak, mely a fesztivál alatt a szállásuk is volt. Grotowskival találkozót beszélünk meg Finnországban, hogy az újságokban és színházi körökben információkat adjunk közre a Teatr 13 Rzędówról.

Autóstoppal mentem Finnországba, ahol Lars Biströmnél szálltam meg, aki a finn tévénél újságíróskodott, és akit még Oslóból ismertem. Azonnal beleegyezett, hogy interjút készít Grotowskival, szervez neki egy sajtókonferenciát és bemutatja őt a színházi embereknek. Az ő háza volt a támaszpontunk. Az egyik este Lars egy rákvacsorára hívott meg bennünket: ez az ősi páncélos – mint mondta – archetipikus rezonanciákat provokál majd ki belőlünk, a külső burok kemény-



Teatr 13 Rzędów, *Akropolis*, fotó a próbáról

¹ A szocialista országok által rendszeresen megrendezett fesztivál. Ez volt az első alkalom, hogy egy vasfüggönyön túli országban rendezték meg a találkozót.



Jelenetkép az *Akropolis*ból

sége és a hús puhasága közti antitézis pedig dialektikusan felébreszti bennünk a gúny és apoteózis képességét.

E finnországi tartózkodásnak Grotowski számára beláthatatlan következményei voltak. Ott találkozott Raymonde és Valentin Temkine-nel, akik meghatározó szerepet játszottak külföldön való megismertetésében. Raymonde színházi kritikus volt Párizsban, a Camus által alapított *Combat* számára írt, meg más francia és svájci magazinoknak is. Egy tamperei autóbusz kiránduláson találkoztak Grotowskival, amikor egy modern szabadtéri színházat tekintettek meg. Temkine-ék húsvétkor eljöttek Opoléba, és látták az *Akropolis*-t. Ettől a pillanattól fogva biztos és nagyvonalú támogatókká váltak,

minden tőlük telhetőt megtettek Grotowskiért és színházáért. Párizsi lakásukban bármelyikünk szívesen látott vendég volt, ha éppen arra járt. Raymonde Temkine számtalan cikket írt a színházról, Grotowski vízióiról, és 1968-ban azzal koronázta meg munkálkodását, hogy kiadta *Grotowski*² című könyvét. A Teatr-Laboratorium 13 Rzędów 1966-os párizsi turnéját ez a fáradhatatlan asszony készítette elő, akinek írásaival, kapcsolataival sok kaput sikerült megnyitnia. Meggyőződése mellett a végsőkéig képes volt harcosan kitartani.

Augusztus elején, amikor visszatértünk Varsóba, a Hotel Bristol bárjában kettesben előre megünnepeltük Grotowski huszonkilencedik születésnapját. Néhány nappal később – ismét egy hivatalos delegációval – három hétre Kínába utazott. Én eközben a Kulturális Minisztériumon keresztül egy Lengyelországban turnézó bolgár cirkuszhoz szerződtem. Három hét alatt harminckét előadást tartottunk Częstochowában, Opolében és Kłodzkóban, egy sátorban, ahová több mint kétezeröt száz nézőt zsúfoltak be. Lenyűgözött a művészek kemény élete, akik számára a túlélés a szó szoros értelmében attól függött, hogy mennyire hatékonyan végzik napi több órás tréningjüket. Utána írtam egy jelentést a Minisztériumnak, amelyben megjegyzéseim és észrevételeim Grotowski színházi elképzeléseivel színeződtek át. Beszéltem „sámánokról” és „természetfölötti” akciókról; a *somáról* (a testről), annak hatékony működéséről, erejéről és tökéletesítéséről; olyan lélektani tényezőkről, mint a közönség izgalma és eufóriája; a veszélyes színpadi akciók drámai minőségéről; az elemi teatralitásról, amit a zene, a fények és a dobpergés emel ki; a nézőről, aki tudatában van annak, hogy a következő akció ugyan más lesz, de ugyanolyan éles dinamikájú; a scenika és más felesleges elemek mellőzéséről;

² La Cité, Lausanne 1968; olaszul a következő évben jelent meg a De Donatónál.

a közönséggel való kapcsolat különbözőségéről – ami arisztokratikus és távolságtartó a légtornászok esetében, laza és burleszk a bohócok esetében; a számok mesteri egymáshoz illesztéséről, és arról, hogy mindez miként hat a nézőkre. Nem fért kétség Eizenstein megfigyelésének helytállóságához az „attrakciók montázsát” illetően.

Szeptember közepén mentem vissza Opoléba. Grotowski beszámolt kínai útjáról, én pedig a bolgár cirkusznál szerzett élményeimről. Az Akropolis próbái a végső szakaszukhoz értek. Az október eleji első nyilvános előadás kapcsán valami érzelem-félét észleltem magamon, ugyanakkor mégis volt ebben az érzésben valami nem reális. Ismét magam előtt láttam azokat a napokat és órákat; pont-ról pontra felidéztem a konstrukció monotoníáját, és most én magam is messze sodródtam egy kis hajó fedélzetén. Grotowski dedikációja jutott eszembe, amit a *Kordian* című előadás műsorfüzetébe írt: „Eugéniónak, aki készül a harcra, jó kezdés gyanánt a szakmában való nehéz és fáradságos kalandhoz.”

Kinyitottam az Akropolis programfüzetét, és mintha csak egy imádság lett volna, úgy olvastam újra Tadeusz Borowski lengyel író szövegét, aki megjárta Auschwitz-ot, és a tábor felszabadítása után követett el öngyilkosságot:

Dolgozunk a föld alatt és a földeken, hol van fedél a fejünk fölött, hol esik ránk az eső, dolgozunk lapáttal, taligával, csákánnyal, kötőrő kalapáccsal. Cementes zsákokat cipeliünk, téglát rakunk halomba, síneket fektetünk, kerítéseket állítunk fel, földet döngöliünk. Egy új civilizáció alapjait építjük. Csak most ismertem fel igazán az antikvitás értékét. Mit fog tudni rólunk a világ, ha a németek győznek? Hatalmas épületek, autópályák és gyárak nőnek ki a földből, és emlékművek, melyek a fellegekig érnek. Családjainkat, a betegeket és az öregeket megölik. Legyilkolják a gyerekeket. És senki nem fog tudni rólunk semmit. Hangunkat elfojtja a költők, jogászok, filozófusok és hercegek üvöltése. Ők alkotják meg a szépet, jót és igazat. Egy vallást teremtenek.

(...) Egyszer a táborba érkeztünk éppen vissza. Egy zenekar kísérte a foglyok menetét. Egységek tucatjai érkeztek és várakoztak a kapu előtt: emberek tízezrei. És ekkor teherautók jelentek meg, tele meztelen nőkkel. Kinyújtott karral kiáltották: „Mentsetek meg bennünket. Visznek a gázkamrába. Mentsetek meg.” És elhaladtak mellettünk, férfiak tízezrei mellett, akik ott álltunk, teljesen némán. Senki sem mozdult. Egyetlen kar nem emelkedett föl. Mert a halottakkal szemben mindig az élőknek van igazuk.

A színház új testamentuma

Ma, ha Grotowskiról van szó, általában a „szegény színház” kifejezésre gondolnak, arra a fajta előadásra, mely a színész és a néző közvetlen kapcsolatára épül, olyan más művészi eszközök segítsége nélkül, mint a scenográfia, a zene vagy az irodalom. Így aztán az ő mindent felforgató tettét Lope de Vega „három asztalára, két emberére és egyetlen szenvedélyére redukálják”. Az e fajta gondolkodás nyomorúnak mutatja századunk leghatásosabb forradalmát, mely négy alapvető területen változtatta meg a színház materiális valóságát: a színpad és a nézőtér viszonylatá-

ban; a rendező és a szöveg viszonyában; a színész funkcióját tekintve; és a színházi mesterség fejlődési lehetőségeinek kiterjesztését illetően.

Richard Wagner hozta létre először a színpad és a néző közötti érzelmi integrációt Bayreuth-ban, amikor a színpadot és a nézőteret is sötétbe borította. S mivel ezáltal megakadályozta a nézőket abban, hogy egymást lássák és zavarják, a színpadon zajló cselekmény mágikus körébe vonta be őket. Ezt az integrációt mélységében fejlesztette tovább Sztanyiszlavszkij, aki a színészi munkára összpontosított, melynek „őszintesége” érzelmileg kell hogy megragadja a nézőt.

Azzal, hogy Grotowski megszüntette a színész és a néző egymástól való elválasztását, szó szerint is megvalósította a színpad és nézőtér egységét. Kopernikusi forradalom volt ez, mely előre megjósolhatatlan következményekkel járt az előadás dramaturgiájára, a színész munkájára és a nézői befogadásra nézve. E két tér – a színészek számára való színpad, és a nézők számára való nézőtér – elkülönítésének megszüntetését ahhoz lehetne hasonlítani, mintha az állatkertben távolítanák el a rácsot az oroszláncetrecreől. A rácsok védelmében akár néhány centiméterre is állhatunk az állatok királyától, mégis védve érezzük magunkat. Vegyük csak el ezeket a „rácsokat” az előadásban, és biztonságérzetünk menten eltűnik, így részvételünk egy teljesen más intenzitásra tesz szert. Manapság az ozmózis közkeletűvé vált már mind a hagyományos, mind az utcaszínházaknál, és ugyancsak nehéz elképzelni azt a sokkot és megütközést, melyet a hatvanas évek elején az olyan produkciók váltottak ki, mint az *Akropolis*, a *Doktor Faustus* és az *Állhatatos herceg*, illetve azok az eszmék, melyek ihlették, és az a módszer, amellyel megalkották őket.

A szövegbe való rendezői beavatkozás nem újdonság a századunkban. Vagy egy sajátos interpretáción keresztül valósult meg, mely teljesen átértelmezte a művet anélkül, hogy egyetlen szót is megváltoztatott volna (ez történt némely esetben Sztanyiszlavszkijnál), vagy oly módon, hogy „újraalkották” a szöveget (ahogy Mejerhold tette Gogol *Revizorával*). Grotowski ugyanakkor azzal a makacs meggyőződéssel közelített a klasszikusokhoz, hogy azok mindig tartalmaznak egy archetípust, egy helyzetet, melynek mint létfeltételnek alapvető jelentősége van az ember számára. Ahhoz, hogy a nézőt ennek tudatára ébressze, olyan ekvivalens szcenikai megoldásokkal élt, melyek koherens módon eredeztethetőek voltak a szövegből, de olyan szélsőségesen változtatták meg annak formáját, ami példa nélküli volt a színháztörténetben, és amit abban az időben szentségtörésnek tartottak. Ez a folyamat a szöveg számára egy új *avatar* ('testet öltés' – a szerk.) volt, mely itt ugyanazt a funkciót töltötte be, mint a mítosz, melyet az athéni görög tragédiaköltők teljes szabadsággal interpretáltak, mint egy mátrix variánsait (például Antigóné Szophoklésznél meghal, míg Euripidésznél életben marad, és férjhez megy Haimónhoz, Kreón fiához).

Grotowski indította el azt a rendezői hagyományt, mely kíméletlen módon boncolja föl és operálja át az irodalmi struktúrát. Az ő célja nemcsak az volt, hogy kortárs módon adja elő a szövegeket, hanem hogy általuk újragenerálja a szélsőséges történelmi események tapasztalatait, azok közösségi és egyéni rögeszméivel

együtt. Vonzódása a klasszikusokhoz és őszinte hite azok értékében a blaszfémian és profanizáción keresztül nyilatkozott meg.³

Mint dramaturgiai eljárás a szövegnek ez a lecsupaszítása annak érdekében, hogy az archetipikus lélek felszabaduljon, olyan színészekben testesült meg, akik technikai értelemben egészen kivételes minőséget képviseltek a kor színházában. Henryk Tomaszewskinek köszönhetően Lengyelországban volt hagyománya a pantomimnek, és voltak fantáziadús diákszínházak is, melyek stílusukban szakítottak a hivatalos színházakat jellemző valóságutánnal. Voltak hagyományos színházak is, ahol – hála az olyan drámaíróknak, mint Ionesco, Beckett, Rózewicz, Mrozek; a scenikusoknak, mint Szajna vagy Kantor; a rendezőknek, mint Skuszanka, Swinarski – a színjátszás egy kifinomult teatralitásra tett szert.

De Grotowski előtt egy olyan színész képe lebegett, aki képes igazi látható, hallható „jeleket” alkotni, olyan jeleket, melyek mindenk előtt fizikai sokk-ként hatnak a nézőkre és a kollektív képzeletre. Ezen asszociációkkal telített „jelek” dinamikájának kutatása nem a lélektanon vagy az ok-okozatiságon alapult, hanem a színházi logikán. Ez a logika egy organikus jellegű koherenciában gyökeredzik, előfeltétele pedig egyfajta fizikai és lélektani fegyelem, más szóval technika. Ennek a technikának a kézben tartása egy olyan személyes folyamattá válik, mely képessé teszi a színészeket arra, hogy felfedezzék saját flórájukat és faunájukat, bevezetvén őket a kollektív képzelet számukra adatott területére. Sztanyiszlavszkij meghatározása szerint a tréning és az előadáson való munkálkodás lényegében a színésznek önmagán mint individumon való munkájává is válik. Ez a dialektika – tehát a csontra metszett szöveg, és a színész, akiben a szöveg szelleme inkarnálódik – nem valamiféle elvont elmélet vagy káprázat, hanem technikai elv, konkrét gyakorlatok és cselekvések sora, melyek részletesen le vannak írva.⁴

Manapság csodálhatjuk Grotowski szellemi nyitottságát és az alkotó folyamatba vetett hitét. Ez a hozzáállás segítette őt új perspektívák felfedezéséhez, és ahhoz, hogy kutatómunkájában ne akadályozzák saját elméletei és preconcepciói. Beszédes példája volt ennek a tréning. Úgy kezdődött, hogy néhány színész az *Akropolis* próbáin felmerülő tényleges gondjait szerette volna megoldani ezzel. Később aztán Grotowski engedte, hogy mindez önálló érvényű tevékenységgé nője ki magát, ami már nem szükségképpen állt kapcsolatban az előadásra való felkészüléssel.

Van egy állandó és egymást kiegészítő kettős aspektus Grotowski színházi munkásságában. Egyfelől az előadás egy „laikus” rituálé, mely a színészeket és né-

³ Ez a fajta témakezelés sok színházművészt felháborított, például a francia rendezőt, Roger Planchont, de mindenk fölött a kritikusokat. Raymonde Temkin, aki oly feltétlen rajongója volt Grotowski munkáinak, megindítóan őszinte, amikor bevallja, hogy „erőszakot kellett tennem magamon, és túllépnem olyan tabukon, melyeket az egyetemi oktatás táplált belém”. Grotowski, *La Cité*, Lausanne 1968, 87.

⁴ Lásd Eugenio Barba: *Expériences du théâtre laboratoire 13 Rzędów*, Opole, 1962; *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Padua 1965; Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.

zók egy különleges ozmózisba burkolja, és arra készíti, hogy az emberi létállapot okozta sebekben elmélkedjenek. Ennek a koncepciónak a referenciái és példái kapcsolódnak a színháztörténethez, mégpedig a *Wielka Reformához* (Nagy Reformhoz – a szerk.), ahogy a lengyelek nevezik azt a megtermékenyítő és mindent felforgató korszakot, mely Antoine-nal, Sztanyiszlavszkijjal és Reinhardtal vette kezdetét, és a harmincas években a nácizmussal és a sztálinizmussal ért véget.

Másfelől létezik itt egy titkos feszültség, mely az előadás művészi és társadalmi értéke mögött húzódik meg, és egyfajta vallásosság (nem vallás) felé mutat, mely – már amennyire én megismertem Grotowskit – mindenek előtt a hinduizmussal áll kapcsolatban. Ez az a feszültség, mely az esztétikán és a technikán keresztül az áthágás (transzgresszió) felé taszította őt, ami kulcsszó Grotowski opolei éveinek terminológiájában. Az előadás az áthágás (transzgresszió) aktusa, mely lehetővé teszi, hogy leromboljuk korlátainkat, felülemelkedjünk gátlásainkon, kitöltsük a bennünk tátongó űrt, kiteljesítsük önmagunkat, belépünk a szentség területére. A színészek provokálják és kihívások elé állítják önmagukat s a nézőket, profanizálják a képzelgést, az érzelmességet, az általánosan elfogadott véleményeket. A tabuknak ez a megszenteltetés sokkot vált ki, széttöri a történelmi és életrajzi körülmények által ránk kényszerített maszkokat, lemeztelenít bennünket. Grotowski az áthágást (transzgressziót) alkalmazta a klasszikus szövegekben ránk hagyományozott értékekkel szemben, a színházról és a színházi gyakorlatról alkotott eltérő elképzelésekkel, valamint a gyakorlatias vagy az elkorcsosult ideologikus művészettel kapcsolatban is.

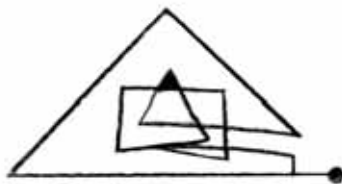
Ez a fajta attitűd ravasz módon volt felforgató egy szocialista rendszerben. A szocialista hatóságok hamar rájöttek, hogy ez nem egy formalista színház, hanem egy olyan „erő-központ” mely az ő manipulált világuk kellős közepén növekszik, és elutasítja ezt a világot. Szimbolikus elutasítás volt ez, az egyetlen elérhető fegyver a művész számára. Azokban az években elkésztő volt az úgynevezett „elkötelezett” művészek vádaskodásait olvasni és hallgatni, akik azzal vádolták Grotowskit, hogy apolitikus. Ez a fajta attitűd teljességgel vak volt, hogy észrevegye gondolkodásmódjának és színházi gyakorlatának szélsőségesen lázadó voltát, arról a küzdelemlről és stratégiáról nem is beszélve, mellyel saját igazságát védte, anélkül, hogy elárulta volna önmagát, vagy hagyta volna, hogy összeúzzák.

Grotowski a maga különleges színházi víziójával és azzal a technikai felkészültséggel, amivel mindezt meg is valósította, fél tucat előadásnak adott életet. Ezek aztán félreértésekkel, indulatokkal, zavaros reakciókkal és félremagyarázásokkal terhelt visszhangot keltettek, noha csak igen kis számú néző látta őket. Csak az *Akropolis*, az *Állhatatos herceg*, és 1971 után az *Apocalipsis cum figuris* jutott el külföldre. Grotowski eszméinek felforgató ereje elsősorban az 1968-ban angolul megjelent *Szegény színház felé* című könyvéből, valamint azon cikkek és esszék tömegéből ered, melyek mindenfelé terjesztették Laboratóriumának legendáját. A hatvanas évek végén A Színház Új Testamentuma által képviselt forradalom az új színház lehetőségeit illetően számtalan elképzelést ihletett, és változatos gyakorlati formákban valósult meg. Pontosan emiatt elterjedése mind jobban áthatot-

ta mindenütt A Színház Ótestamentumának jelenvalóságát. Ez a felforgatásban, bátorságban és meg nem alkuvásban mutatott példa esztétikai kategóriává, illetve egy gyökereitől elszakított technikává vált, mely nem állt másból, mint az áthágás (transzgresszió) igényéből és a transzcendencia szomjúhozásából.

Az egyik ok, amiért Grotowski abbahagyta a színházcsinálást, az volt, hogy a színházi előadás többé már nem elégítette ki az áthágás (transzgresszió) iránti igényét. Ezt követő tevékenysége során továbbra is a színészi technikából merít, de ez a tevékenység mindenek előtt az őt annyira izgató szentség másfajta megnyilvánulásainak felfedezését teszi lehetővé. Így tartja továbbra is életben a provokációt és a transzgressziót önmagára és azokra vonatkozóan, akik a színházi szakma területéről figyelik őt, és próbálnak megbizonyosodni arról, hogy mindannak, amit tesz, van-e még jelentősége számunkra, mesterségünk számára, és hivatásunk örökségként való áthagyományozásának érdekében.

Fordította: Regős János, lektorálta: Durkóné Varga Nóra



Eugenio Barba: Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland (Part 3.)

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. Thememoirs 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, thesememoirs 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 publication of the first part of Barba's book, *Tanulmányaim Lengyelországban (My Apprenticeship in Poland)*, was launched in the October issue and it continued with the second part in the November issue of *Szcenárium*. This time the third part of the text is published (translated by János Regős).