

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VIII. évfolyam 1. szám, 2020. január



Valère Novarina beköszöntője • A narráció eredete – Olga Frejdenberg tanulmánya • „A Gardzienice egy teljesen más világot képviselő kuriózum” – Pászt Patrícia összeállítása • Włodzimierz Staniewski jegyzetei a *Menyegző* rendezői koncepciójáról • A hatalom ikonográfiája és az ikonográfia hatalma – Szőnyi György tanulmánya A *viharról* • Az idegen megértése – Végh Attila esszéje • Boráros Szilárdot a cseh bábos iskoláról Szász Zsolt kérdezi • Onodi Daniela a magyarországi szlovák színházi múltjáról és jelenéről • „Senki se mer egyedül élni” – Regős János beszámolója Formanek Csaba együttesének tyumenyi sikeréről

SZERZŐINK

Boráros Szilárd (1968) scenográfus, bábművész, a Magamura Alkotóműhely vezetője

Frejdenberg, Olga (1890–1955) klasszikafilológus

Janovics Jenő (1872–1945) színész, rendező, a Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója

Novarina, Valère (1947) drámaíró, rendező, képzőművész

Onodi Daniela (1954) dramaturg, a Vertigo Szlovák Színház vezetője

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

Pászt Patrícia (1971) műfordító, tolmács, dramaturg, a Krakkói Magyar Centrum alapító igazgatója

Regős János (1953) színházi szakíró, a Szín-Játékos Szövetség elnöke

Staniewski, Włodzimierz (1950) színház- és filmrendező, a Gardzienice Színházi Központ alapítója

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

Szőnyi György Endre (1952) irodalomtörténész, az SZE és a Közép-európai Egyetem oktatója

Végh Attila (1962) költő, próza- és esszéíró



Támogatók



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

Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

VALÈRE NOVARINA: Metamorfózis • 3

kultusz és kánon

OLGA FREJDENBERG: A narráció eredete (első rész)
(Fordította: Páti Mónika és Pálfi Ágnes) • 5

mitem 2020

„A Gardzienice egy teljesen más világot képviselő kuriózum”
Pászt Patrícia összeállítása Włodzimierz Staniewski színházi műhelyéről • 18

WŁODZIMIERZ STANIEWSKI: A *Menyegző* rendezőjének jegyzetei
(Fordította: Regős János) • 28

műhely

SZŐNYI GYÖRGY ENDRE: A hatalom ikonográfiája és az ikonográfia hatalma
Shakespeare-olvasatok, különös tekintettel *A viharra* • 38

VÉGH ATTILA: Az idegen megértése • 54

nemzeti játékszín

JANOVICS JENŐ: A nemzeti filmgyártás kezdetei Kolozsváron • 59

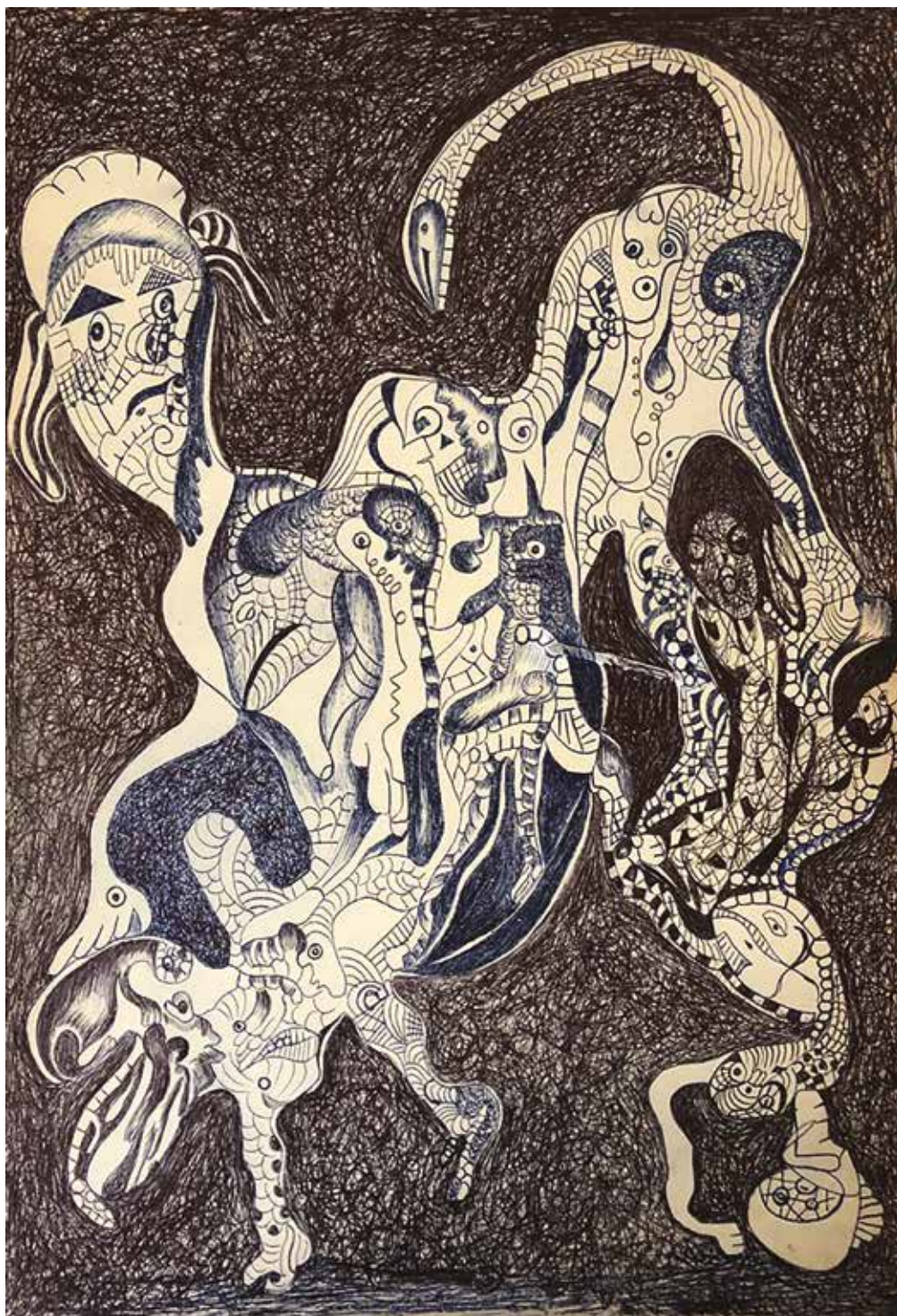
orbis pictus

„A közös fogalmakhoz közös élmények kellenek”
Boráros Szilárd scenográfus bábművésszel Szász Zsolt beszélget
(Lejegyezte: Ungvári Judit) • 79

kilátó

ONODI DANIELA: A magyarországi szlovák színjátszás
Különös tekintettel a Vertigo Szlovák Színház működésére • 92

REGŐS JÁNOS: „Senki se mer egyedül élni”
Magyar siker a tyumenyi fesztiválon • 97



Guy Régis Jr. Haitiban élő író, színész, fesztiváligazgató Valére Novarina előadását üdvözlő kép-
küldeménye 2019 szeptemberéből, a La Colline Színház Twitter oldalán (forrás: #theatredelacolline)

VALÈRE NOVARINA

Metamorfózis*

Mindig vakon dolgoztam, mindig a sötétben tapogatódzva kezdtem... Az írás műveletét organikusnak, állatiasnak gondolom, és nem gépiesnek, mechanikusnak. A mondatok maguk is testek: meg lehet fordítani, fel lehet boncolni, „derékon lehet kapni” őket. Ez az írói munka kimondottan manuális megközelítése. Arról van szó, hogy ráleljünk a dolgok megjelenésének, előhívásának, felbukkaszásának „kézzel fogható” örömére.

A *Képzeletbeli állat* létrejöttékor bizonyos korábbi szövegrészletek variációiból indultam ki. Körkörösén, egyre mélyebbre ásva dolgoztam mindig is. A variációk lehetővé teszik, hogy „másképpen lássunk rá” a dolgokra. Vissza-visszatérek régi festményeimhez, szövegeimhez, hogy megvallassak velük valamit. Valamit, amit talán még csak félig mondtak ki. A festészetben az a titokzatos, hogy minden gesztus visszahat. Nyomon követhető. Elég egy csepp színt hozzáadni, s az egész megváltozik. Ez ugyanígy érvényes az írói munkára is. Rá kell újra lenni a szavak erejére, élességére, amihez olykor csupán egyetlen szótag megváltoztatása is elég. Egy semmiség képes előidézni a metamorfózist. Az előadás olyan, akár egy erdő: villózik, soha nem ugyanaz. Mindig „más”.

Az énekes részek lényegiek, a zene nem felcicomázza, hanem feltárja őket. A zene megnyitja a teret, ahol a gondolat játszódik. Brecht azt mondta, hogy nála „a figurák akkor énekelnek, amikor hazudnak”; az én előadásaimban akkor énekelnek, amikor igazat szólnak.

A nyelv fegyver, lövedékek készlete. A színész a nézők tudatának falához hajítja a szót. Az előadás egy támadás. A színház egy kódobáló művészet. Egy energiakoncentrátum.

A nyelv egy szobor, mely közöttünk nyeri el formáját, amelyhez mindenki hozzátesz valamit. A nyelv helye a tér, és nem valami semleges, absztrakt, oxigén nélküli, anyagtalan hely. A nyelv nem az ideák világához tartozik. Vagy egy papírlapon van, vagy egy test által kilehelve, vagy a színpadon. A színházba azért jövünk, hogy újra tudatosítsuk annak az élő köldökzsinórnak a létét, mely a testet a térhez köti.



* A szerző 2019 májusában, Adélaïde Pralon és Fanély Thirion által lejegyzett gondolatai a 2020-as MITEM-re meghívott *Képzeletbeli állat* keletkezéséről. Fordította: Ridég Zsófia.

Artemisz, Aiász és Akhillész ábrázolása a Firenzében őrzött François váza egyik fülén. Kleitász athéni vázafestő munkája i. e. 570-ből (forrás: pinterest.com)





OLGA FREIDENBERG



A narráció eredete¹

(első rész)

1.

Az a tény, hogy a metafora kéttagú szerkezet, mely két értelem átvitt értelemmé történt egységesülése során alakult ki, nem jelentett valamiféle kivételt az antik költői gondolkodásban. Ellenkezőleg: a metafora természete szolgált elvi mintául az egész antik művészet, egyebek között az irodalom számára (bármennyire is feltételesen alkalmazható e terminus a múzsai művészetek esetére).

Az ókori görögök világképe nem volt sem dualisztikus, sem monisztikus. Minden szellemi produktumuk arra utal, hogy gondolkodásukban a kettősség nem szembenállást jelent, és ezzel sajátosan különböznek a keleti népektől. Képzeteikben a kettősség egységet (двуединство) alkot, megfér bennük egymással a világosság és a sötétség, a jó és a rossz princípiuma, amelyek át is alakulhatnak egymásba. A görög gondolkodásnak ez kölcsönöz életigenlő jelleget, mely megszabadít a sötét végzet visszafordíthatatlanságának képzetétől. Ismeretes, hogy a „fatalitás” és a „katasztrófa” mai értelme Seneca és az európaiak fejében született meg; a görögök felfogásában a „katasztrófa” egyszerűen ellentétes irányú fordulatot jelentett, lefelé tartó, de mégiscsak „fordulatot” egy olyan körforgásban, mely aztán letről új lendületet nyert fölfelé. Ananké csak az idő egy rövid intervallumában jelentette a végzetet. Az a képzet, hogy világban rejlő ket-

¹ Oroszul lásd: O. M.: Freidenberg: *Proiszhozhgyenyije narraciji*. In: O. M. Freidenberg: *Mif i lityeratura drevnosztyi* [Mítosz és irodalom az antikvitásban.], Moszkva, 1978. 206–229. Jelen fordítás első megjelenése: *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elmélet-írók tanulmányai (Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit), Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 250–284. A fordítás első részének korrekciójára a következő publikáció alapján került sor: O. M.: Freidenberg: *Proiszhozhgyenyije narraciji*. In: *Poetyika*. Trudi russzskih i szovjetszkih poetyicseszkih skol (szoszt. Djula Kiraj i Arpad Kovacs), Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 290–298.



Ananké sorsistennő és a párkák ábrázolása Edmond Lechevallier-Chevignard 1857-ben készült acélmetszetén (forrás: wikipedia.org)

tösség egységet alkot, mely strukturálisan a jó princípiuma és annak „árnyéka” közötti párharcra vezethető vissza, a szellemi szférában, s leginkább a műzsai művészetekben olyan kéttagú konstrukciókat eredményezett, melyek a két tag poláris „szembenállásán” alapulnak. A jó princípiumával mindig szemben állt „az ellentétes” princípium, mely azt mint elmaradhatatlan antipólus kísérte. A nyelvben, a retorikában, a ritmustanban, a műzsai műfajokban, az egyes alkotásokban, illetve azok bizonyos részleteiben ez az egység a két tag belső szembeállítása révén – s az ennek eredményeként létrejövő új, harmadik taggal kiegészülve, vagy anélkül, csonkán – jött létre. Közismert tényekre hívnám föl itt a figyelmet: a vallásban azokra a hármasság és kettős természetű istenségekre, melyek együttesen fejezik ki az egységet; a párharcban a két

küzdő fél és a döntőbíró együttes jelenlétére („hármasság” egy egységen belül); a nyelvben a belső antitézist alkotó kéttagú szerkezetekre (μεν – δέ); a retorikában a háromtagú szerkezetekre (bekezdés – tárgyalás – befejezés); a ritmustanban a hosszú–rövid, illetve az emelkedő–ereszkedő verslábak antitézisére; a szobrászatban a szimmetria elveire; a verstanban a két- és háromtagú strófákra – és vég nélkül folytathatnám még a sort.

A leginkább „negatív” minőséget a hübrisz képviselte, amely kísérője volt minden „igaznak”, s annak fonákját jelentette. A hübrisz (ὕβρις) egy jellegzetesen antik elképzelés sajátos kifejeződése volt, a morális és vallási normák megsértésének elve (életmódbeli és szellemi cinizmus). A továbbiakban a komédiával való összefüggésben fogok beszélni róla. A műzsai („irodalmi”) műfajokban egy másik, formailag kéttagú „ellentét” is megfigyelhető: a költészet és a próza szimbiózisa. Még ősbibb jellege volt ennek a kéttagú egységet (двуединство) alkotó polaritásnak az irodalom ritmikus nyelvi szisztémájában, amely még nem viselte magán sem a próza, sem a költészet kialakult jegyeit; ez a polaritás fejeződött ki a melosz² és a recitativo kettősségében. Legjobb példája, mely számunkra az antikvitásból fennmaradt, az ókomédia kardalában figyelhető meg, melynek szerkezete a „pozitív” ódéből (melosz) és epirrhémából (recitativo), illetve a „negatív” ódéből (antódé) és epirrhémából (antepirrhéma) épül föl; ily módon itt kettős „szembeállítással” van dolgunk: egyrészt a melosz–recitativo, másrészt

² Melosz: zenei aláfestéssel kísért szöveg.

ezek „ellentétes” formái révén. (...) A komédiára jellemző ódé (dal) tartalmaz – mégha parodisztikus formában is – fennkölt gondolatokat, az epirrhéma pedig szándékoltnak alantas, néhol egészen sértő hangvételű. Az ódé formája leggyakrabban könyörgésszerű, az epirrhéma pedig a nézővel folytatott beszélgetés. Az ódé lírai jellegű, míg az epirrhéma négyütemű trocheusokból áll. Ez a négyütemű verselés természetesen még nem próza, de a két gondolati tag – az ódé és az epirrhéma – metrikai azonossága mellett egyikükben a zenei jelleg a hangsúlyos, a másikban pedig az ezzel ellentétes, beszédszerű, recitatív jelleg a domináns.

Az ének és a beszéd ilyen típusú „szembeállítás” – ami metrikailag a melosz és a recitativo kettősségét jelenti – idővel komédiává és tragédiává alakul. Ugyanakkor egyetlen meloszon belül is (akár drámai, akár lírai) megtalálható ez a bizonyos kettős vagy hármas felosztás: a strófa, az antistrófa és az epodosz. Ez a szerkezet éppen a dal legősibb formáira jellemző: a kardalokra és a közösségi énekekre. A strófák és az antistrófák metrikailag teljesen azonos szerkezetűek; az epodosz az első két tag érzékelhető összefoglalása, végső gondolati összegzése. Ez a kéttagúság, mely magának a dalnak a szerkezetében maradt fenn, arra mutat, hogy a későbbi költészetre, illetve prózára való felosztás elemeit valamikor egy közös dallamrendszer tartalmazta. Egyes esetekben a dal mindkét tagjának verstanilag ugyanolyan szerkezete volt (strófa és antistrófa); más esetekben eltérő (óde és epirrhéma). De mindig megkülönböztette és egymással szembe is állította őket az eltérő tartalom, mely a kéttagú gondolati egységet tézisre és antitézisre bontotta: a tagok egyike valamilyen pozitív értelmet fejezett ki, míg a másik, tőle elválaszthatatlanul, egy vele ellentéteset hordozott magában. A komédiabeli ének, a kardal szerkezetében az „ellentételezettség” még nagyon erős. Ez később a fennkölt és az alantas stílus kettősségében élt tovább olyan műfajokban, mint a satura – ahol a költészet és a próza egymást keresztezi –, illetve azt követően a szépirodalmi próza. Néhol a fennkölt stílust parodizálja az alantas, más esetekben a fennköltet továbbra is a dal őrzi, az alantast pedig a beszéd, és előfordul az is, hogy a fennkölt téma a fentebb stíl által fejeződik ki, míg az alantas a mindennapi beszédmód által.

A satura olyan formában maradt fenn napjainkig, hogy nehéz tartalmában szétválasztani a két elemet; itt meg kell jegyezni, hogy az ókori keleti népek folklórjában is megtalálható a költészet és a próza saturához hasonló „keveredése”. Számos nép folklórjában föllelhető a híres „ének–beszéd” (*singen–sagen*) kettősség, ami megcáfolja a két műfaj tudatos „összekeveréséről” vallott korábbi elképzelést, mely valószínűleg a római írótól származik (satura = „keveredés, egyveleg”). Túlzás nélkül állítható, hogy Görögországban a költészet és a próza, mely egyazon ritmikailag ellentételezett szisztémából ered, ősidőktől fogva együtt létezik. De még helyesebb volna azt mondani, hogy Görögországban nem volt különálló próza és költészet. Az ókorban a prózának nem volt még meg a ritmizációtól és a „képektől” független gondolati jellege. Ha az antik irodalmi próza ritmikus és metaforikus, folklorisztikus formája még kevésbé választható el a költészettől. Ehhez hozzá kell még tenni, hogy Attikának alig volt különál-



Görög nyelvű Theokritosz románccs fémetszetes angyalszárny-keretben egy Velencében kiadott 1543-as könyvben (forrás: onassislibrary.gr)

ló költészete: ami volt, azt prózája foglalta magában. Amikor mégis szükség volt a dal műfajára (például a drámában), ahhoz más, idegen eredetű nyelvi formát kölcsönöztek. A költészetre, illetve prózára való felosztás viszonylagos érvénye igen jellemző az antikvitásra. A költészetben és a prózában ugyanolyan funkciót tölt be a képszerűség, majd később az úgynevezett „alakok összessége”. Ugyanakkor érdemes e műfajok formai sajátosságai mögé hatolni, hogy tisztázhassuk különbözőségüket, és hogy a görög prózát mint fogalmi funkciót betöltő költészetet értelmezhesük. Egyébként, ha a műfaji határokról beszélünk, megállapíthatjuk, hogy Görögországban általában nem voltak kialakult irodalmi műfajok. Minden műfaj – akár költői, akár prózai – ellentételezettségének minőségileg eltérő formáiban vált megkülönböztethetővé. Így a dráma lehetett prózai jellegű, például Lu-

kianosznál, vagy lírai természetű, mint Theokritosz jeleneteiben. De a költészet is kifejeződhetett prózában, ahogy Gorgiasznál, vagy drámában, például a kommosz esetében. Xenophónnál a próza a költészet műfaji jegyeit öltötte magára, Szóphrónnál pedig a drámáét. A próza műfaji sajátosságai alakulnak ki a legkésőbb; lényegében ez már túlmutat az antikvitás keretein. Az antik korszakban a költészet és a próza közti formális különbség nagyon jelentéktelen és viszonylagos: a próza a verstől csak abban különbözik, hogy metrikailag és zeneileg kötetlenebb. Az antikvitásban sokkal jelentősebb az a tény, hogy költészete és prózája egymással összefonódva jelenik meg, minél ősbibb formákról van szó, annál összeforrottabban: szimbiózisuk belső szembeállításukon alapul.

2.

Olyan kéttagú szerkezetek, melyek összetevői között ellentmondásos a viszony, már Homérosznál előfordulnak. De itt most nem a költészetről és a prózáról van szó, hanem a párhuzamosan megjelenő egyenes és függő elbeszélés két, egymással ellentétes összetevőjéről. Az *Iliász* olyan szerzői elbeszélés, amelynek számos részletét egyenes beszéd alkotja. Az *Odüsszeia* pedig függő beszédek sorozata – személyes elbeszélés formájában. Később ezt a szerkezetet stilizálja a görög regény, ám az *Odüsszeiában*, hasonlóan az ókori keleti népek (különösen az in-

diaiak és az arabok) folklorisztikus elbeszéléseinek nagy többségéhez, összekeveredik a személyes és a függő beszéd; egy egységes folyamatos elbeszélés helyett *in medias res* kezdés után az elbeszélés visszatér a kiindulópontához, az alapszűzsé hol eltűnik, hol újra előbukkan. Az elbeszélő önkényesen bánik a térrel és az idővel is, figyelmen kívül hagyva mindkettőt. Itt azonban nem általában beszélek az *Odüsszeia* és az *Iliász* szerkezetéről. Az *Iliász*ban előforduló kéttagú szerkezetekről van szó, melyek hasonlatok, szembeállítások vagy ellentétek formájában jelennek meg (ezeket általában a „példa” elnevezésű bizonytalan terminussal illetik). A hasonlatok két tagja közül a második egy belső antitézist tartalmaz. A szembeállítások szintén két részre tagolódva, önmaguk alkotják ezt az ellentétet – egyrészt az eposzban betöltött funkciójuk szerint, másrészt saját magukon belül is. Hasonlat (igen ritka kivételtől eltekintve) nem fordul elő a személyes beszédben; első fele függő beszéd, a második egy „kép”, mely két „hasonlított” párharcát (agón) ábrázolja. A szembeállításnak másféle a szerkezete. Ez mindenekelőtt személyes beszéd. Egy adott hőshöz szól, annak egy bizonyos (leginkább passzív) viselkedése okán, amellyel szembeállít egy másik típusú (leginkább önmaga által képviselt) aktív viselkedést. Ez a személyes beszéd formájában megjelenő felszólítás is két, érzékelhetően különálló részre tagolódik: a személyes narrációra és a fogadalomra vagy könyörgésre. Tartalmában ez figyelmeztető jellegű tanács, melynek célja a passzív hős aktivizálása. Kétségtelen, hogy ebben is megtalálhatók az ókomédia kardalát képező epirrhéma és dal elemei: a személyes beszéd, mellyel a hallgatóhoz fordul, önmagára utal és önmagáról szól – hálaadás, fohász vagy átok formájában. Ezeknek az intelmeknek (parainesis) az elemzése rámutat, hogy alapjuk a két „ellentétes” princípium; két ellenfél szerepel bennük: vagy a jó és a rossz két hordozója, vagy egy aktív és egy passzív hős, vagy a dicséret–gyalázkodás és a fohász–átok ellentétes motívumai állnak egymással szemben. Ezen intelmek agonisztikus jellege vitathatatlan. Céljuk: a hőssel egy másik hőst szembeállítani, és ezáltal arra készíteni őt, hogy olyan legyen, mint a másik. Más szóval, az ellentétes szerkezetű tanácsok célja: megváltoztatni a hős pozícióját – a nem-cselekvőből cselekvővé kell válnia, vagy – jóval ritkábban – a cselekvőből nem-cselekvővé (= meg kell halnia). De a tanácsadó szájába adott elbeszélés is a két ellenfél párharcának mintájára épül föl. Az „ellentétek” támadó jellege (sértegetés, átok) rokonítja azokat egyrészt a kardal epirrhémájával, másrészt – az *Iliász*on belül – azokkal a vetélkedésekkel, melyek öndicséretből, a másik ócsárlásából és a harc előtti szitkozódásokból állnak. Az intelmek eredete



Aiász, Akhilleusz és Athéné együttes ábrázolása egy feketealakos athéni vázán i. e. 510-ból, Louvre, Párizs (forrás: hitoryhit.com)



Szatírkórus és aulosjátékos, Polion vörösalakos vázáképén, i. e. 430–420, Metropolitan Museum of Art New York (forrás: metmuseum.org)



Komédia-színészek teljes madármaszokban, egy feketealakos attikai vázáképén, i. e. 500, British Múzeum, London (forrás: thinglink.org)



Görög kórus az áldozati oltárnál, i. e. 480 körüli attikai vörösalakos vázáképén, Antikenmuseum, Bázeli (forrás: theaterwissenschaft.ch)

a két hős (két állat, két dolog), a cselekvés–nem-cselekvés, később a győzelem–vereség, az élet–halál alanyi–tárgyi hordozóinak párharcában lelhető föl. A (halálra) vereséget mérő győztes (az élet) dicsérete körforgás-szerűen önmaga ellentétévé válik, s a legyőzött (a nem-cselekvő, a halott) hős győztessé (cselekvővé, élővé) lesz. Ilyen „csere” játszódik le egyrészt a szó, a Logosz, másrészt a történés – a párharc – szintjén. A pusztulásra ítélt áldozat könyörgését az ellenségre szórt átkok kísérték. A kardalban a dicsekvő szerző elvont értelemben áldozatnak tünteti föl magát; győzelmet kér (könyörög) az istenektől és az emberektől, ócsárolja ellenfelét, kész a szitkozódásra és a trágárságra is. Azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni az állat-alakoskodást sem, lásd a kardal szerzője által felléptetett kórust: hiszen nem ember szól itt, hanem madarak, vadállatok, rovarok stb. tömege. A kardal nélküli középkomédiában ilyen „áldozatként” szerepelt az öregember, akit „üldöztek”, akire „vadásztak”; miközben csúfolták, ütötték is, szitkokat és átkokat zúdítottak rá, pusztulásba kergették, de ő csak imádkozott, bánkódott, „túrt”. Az ó- és középkomédia közti átmenetet képviseli a görög regény. Itt az istenek „cselekszenek”, a hősök pedig „túrnek, szenvednek”. Ez jellemző a regények általában vett szüzséjére. A befejező részben a hős a szentélybe megy, és az istenség előtt elmesél mindent, amit „elkövetett és elszenvedett”, majd történetét az oltárra helyezi, és mindörökre a szentélyben hagyja. A görög regény igen ősi anyagból táplálkozik. Itt az „elbeszélés” alanyi–tárgyi jellegű; nincs benne különbség aközött, hogy ki beszél, mit és kinek. Itt a hallgató az isten; az elbeszélés az isten felé irányuló könyörgés, aki hallgató és néző, akinek „színe előtt” zajlanak az események. Ő maga az elbeszélés, 'aki' első személyben

történik; – egy olyan személyes elbeszélés ez, mely magáról az elbeszélőről szól, mint egyfajta ima. Tartalma: cselekvések és nem-cselekvések, tettek és azok elszenvetései. Az aktivitás–passzivitás két ellentétes eleme képezi az ősi mítosz-elbeszélés lényegét, akár irodalmi formában, akár mint szertartás valósul is meg. Az efféle mítoszban az elbeszélő azonos saját elbeszélésével: saját maga aktív és passzív állapotát jeleníti meg az ellentétes erőkkkel vívott harcban. Mint ismeretes, ezen alapul minden eposz, melyeknek hősei mást sem tesznek, mint harcolnak, vagy éppen „vereséget szenvednek”, míg újra nem győznek: itt általában véget is ér az elbeszélés. De a görög regény még archaikusabb nyomokat őriz. Az elbeszélés olyan áldozatként jelenik meg, melyet az oltárra helyeznek. Ez a kép egyértelműen azt jelenti, hogy az elbeszélés az áldozati állathoz hasonul – miközben az elbeszélő már emberként és szubjektumként jelenik meg. De a görög regény alapját képező mítoszokban az áldozati állat maga a hős volt, aki hol cselekedett, hogy elszenvedte azt, ami történt, aki könyörgött, kesergett és átkozódott. Éppen ezeket a hőseket mutatja be zoomorfikus alakban az ókomédia, melynek kardalában e hősökből álló kórus úgy lép föl, mint egy könyörgő, szitkozódó, önmagáról első személyben beszélő szerző. A tragédiák hőse a közösség, mely egyúttal az áldozati állat szerepét is betölti. Az efféle hős különösen jellemző a palliata és az eposz műfajára: a párharcok jeleneteiben, ahol az egyik fél önmagáról beszél, dicséri magát és átkozza a másikat, míg az könyörg és szenved, illetve az „intelmekben”, melyek a könyörgést és az átkot is magukban foglaló elbeszélések.



Aiszóposz és a róka ábrázolása i. e. 490 körüli vörösalakos tányéron, Vatikáni Múzeum, Róma (forrás: pinterest.com)

A mítosz-elbeszélésnek kialakult jellegzetességei vannak. A legfontosabb, hogy nem önálló, hanem a két-vagy háromtagú szerkezeteknek rendelődik alá, amelyben még föllelhetőek a könyörgés és az átkozódás elemei is. A másik jellemzője, hogy egy olyan beszédformát képvisel, mely magáról az elbeszélő személyéről szól; a tartalma pedig: a cselekvések és nem-cselekvések, a győzelmek és vereségek elszenvetésének az elbeszélése. Az aktív és passzív princípium szétválasztásával az elbeszélés kettős jelleget ölt: a cselekvés elbeszélése elkülönül az elszenvetés elbeszélésétől, az elbeszélés alanya elválik annak tárgyától. Az egyenes beszéden belül elkezd szétválni a megtett és az elszenvedett dologról való közvetett elbeszélés, mint amely a „győzelemről”, illetve a „vereségről” szól. A hangsúlyt itt az „önmagán belüli” mozanatra helyezem. Mert amikor az alany és a tárgy egylényegűsége megszűnőben van, a tárgy éppen az alanyon belül kerül függő pozícióba, melynek eredményeképp, ahogy az ókori elbeszélésben is megfigyelhető, a közvetlen elbe-

széliesen *belül* létrejön az elbeszélés valakiről. Legnagyobbbrészt magában ebben az „én-elbeszélésben”, az aktív „énben” leledzik az a passzív „én”, mely az elbeszélés tárgyává válik. Így jön létre az antik elbeszélés kettős szerkezete, mely az első időkben még osztatlan egységet alkot, amelyben még ott van a szubjektív „én”, de amely már önmagában tartalmazza, függő pozícióban, az objektív „ént”. E primordiális elbeszélés formája a közvetlen beszéd; eleinte a narráció tárgya maga az elbeszélés szubjektuma. Tartalmát a győzelmek és a vereségek képezik.

Kezdetben minden efféle egyenes beszéd két összetevőből áll, mely tartalmazza a kettéválasztott szubjektív–objektív „ént”, az elbeszélőt (szerzőt) és az elbeszélés (szüzsé) tárgyát. Egyikőjük aktív, a másikuk passzív. És az, amit elbeszél, valami passzív dolog (jogtalan sérelem elviselése, nem-cselekvés, bánat, hiábavaló könyörgés), mely aktív jelleget ölt (hőstettek, csaták, támadás, bosszú). Idővel az ilyen szerkezetű beszéd áttérjed az alkotás egészére. Bizonyos esetekben ez alkotja a melosz–recitativo, a költészet és a próza ellentétes funkciójú tézispárjának egységes értelmét. Speciális esetekben („ellentétek”) az ilyen típusú beszéd a passzív, nem-cselekvő hőst cselekvésre felszólító, aktivizáló értelmet kap. Ez a jelenség folyamatosan jelen van az antik irodalomban: annak, ami eredetileg egy láncszemet vagy egy egységet képezett a folklórban, később, fogalmi „újjászületésekor” csak egy jelentéktelen része él tovább, összes funkciója pedig már abban az alkotásban jut érvényre, amelybe belekerül vagy amelyben továbbfejlődik.

3.

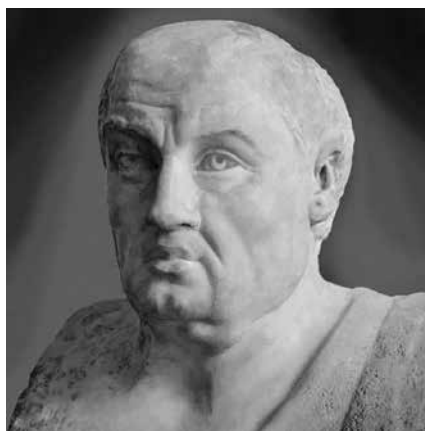
A beszéd a történetmesélés (рассказ) első formája, ezért funkcionált olyan sokáig az elbeszélői narráció (повествование) alkotórészeként. Jobban mondva a beszéd még nem elbeszélés (повествование), hanem csak annak helyettesítője. Az pedig, hogy a dráma jelenik meg legkorábban és legősibb formájában a folklórban, nem a szertartás elsődlegességének köszönhető, hanem annak, hogy a dráma egy elbeszélés-előtti formát képvisel: olyan vizuális kifejezési mód, amelynek még nincs szüksége sem történetmondásra, sem cselekményre; a kar be- és kivonulása, a vetélkedések és a beszédek által képződik meg mint szerves egész. Miért éppen Görögországban volt a dráma virágkora? Mert a görögök még nem tudnak elbeszélni. Rómában már meg nem születhetett, Senecával csak másodlagosan születhetett újjá a dráma, mely a görög tragédia képi formanyelvét az értelem (понятие) fogalmi nyelvére cserélte le.

A szubjektum és objektum szétválasztásakor az elbeszélés (рассказ) belső kéttagúsága külső kéttagúsággá válik, mivel egyik része egyenes, a másik pedig függő beszéd; ennek következtében jön létre a későbbiekben, a fogalmak stabilizálódásakor, az anarratív elemmel párosuló narráció. Az elbeszélés (рассказ) és a narráció közötti terminológiai megkülönböztetés teljes mértékben feltételes

a részemről; a képszerű beszédnek azt a kéttagú szerkezetét fogom elbeszélésnek nevezni, amelynek egyik tagja fogalomként való újjászületéskor a narrációt képezi majd. Amíg nincsenek fogalmak, az elbeszélés (paccas) tulajdonképpen olyan szóbeli „kép”, mely – figyelmen kívül hagyva az időt, a valósághoz való „hűséget” – valami szemmel látható dolog bemutatása. Ezen a fejlődési szinten a dráma és a narráció-előtti alanyi-tárgyi beszéd semmiben sem különbözik egymástól. Jó példa erre a palliata. A színpadon egy öregember fürkészi az ajtó mögül szobában tartózkodó fiát, aki egy hetérával szórakozik. Egy olyan látvány részese lesz, mely szolgálja segítségével tárul fel előtte. Azt „nézi”, amit a szolga lát. Így azt mondhatja a fiának: „Látlak téged mulatozni” – ez nyelvtanilag főnévi igenévvel álló tárgyeset (accusativus cum infinitivo); az alany aktívan szemlél és beszél, a tárgyat passzívnak érzékeljük. Ez az elbeszélés és egyben a színpadi dráma első formája is; utóbbi az előbbtitől annyiban különbözik csak, hogy az alanyi-tárgyi elbeszélő miközben beszél a látott dologról, ő maga is látható, mint az elbeszélés tárgya. Az

alap a „szemmel láthatóság”, mivel a vizuális benyomások a legfontosabbak; a jelenségek külsőségeikben, „látszólagosságukban” érzékelhetőek, mint mozdulatlan, időtlen képek. Ezen alapul az elbeszélést egy ideig helyettesítő szertartás is. Ily módon például hiába volt köztudott, hogy Adónisz meghalt, a szertartás mégis minden esetben újra bemutatta a halálát konkrét formában, a közösség színe előtt, haldoklását jelen időben, szemmel láthatóan ábrázolva, mivel még nem létezett az ismétlődés fogalma. Az elbeszélés nem általánosítás volt, hanem egy bizonyos konkrét kép, mely közvetlen, látható formában jelent meg.

A görög irodalom telis-tele van személyes elbeszélésekkel és egyenes beszéddel: úgy Homérosznál, mint a történetíróknál; a líra és a retorika mint műfajok a személyes elbeszélésből nőnek ki; a regény az egyenes beszédet stilizálja irodalmilag. Ezzel szemben a függő beszéd a rómaiakra, különösen a történetírókra jellemző, amivel nyilvánvalóan a régi egyenes beszédet váltják le a fogalmiság révén.



Seneca márvány büszte a 3–4. századból, Pergamonmuseum, Berlin (forrás: jokimgor.pw)



Palliata-játék színészei a koréggossal, padlómozaik, Pompeiből, Régészeti Múzeum, Nápoly (forrás: wikimedia.org)

A függő beszéd a fogalmak keletkezésének érdekes példája; ezért lehet a születőben lévő elbeszélés (повествование) jellemző formája. Az egyenes beszédben az alany – mely egyben tárgy is – közvetlenül szól önmagáról és nem-önmagáról, mivel az elbeszélés tárgya még nem különült el. A függő beszédben sincs ez másként. Ez utóbbiban sem egy közvetítő harmadik személy (szerző, elbeszélő) által történik az elbeszélés, bár itt már nem egy, hanem két alany van. Az ilyen típusú elbeszélésnek az a lényege, hogy logikai alanya tölti be a tárgy funkcióját, igen szemléletesen jelezve azt a folyamatot, ahogyan az elbeszélőből (рассказчик) kiválik az elbeszélés (рассказ) tárgya. Ez a kizárólag az ókori ember gondolkodására jellemző szerkezet az accusativus cum infinitivo. Éppen a narratív mondatokban (в повествовательных предложениях) fordul elő, hiszen ezek építik föl az elbeszélést (повествование). Az accusativus cum infinitivo (főnévi igenévvel álló tárgyeset) két személyt tartalmaz: egy beszélőt, és azt, akiről az elbeszélés szól, egy aktív és egy passzív felet. Ez a tárgy szerepét betöltő passzív második személy nem önálló, az igei szubjektum állapotától függ. Ebben a vonzatos igében az alanyi jelleg hangsúlyozódik, vagyis egy gondolat, érzés, szó, vagy normatív elképzelés. Tőle függ a tárgy, mely egyidejűleg egy másik tárgyas ragozású ige logikai alanya is. Vagyis e szerkezet egyik tagját az aktivitás és az egyéni vonások jellemzik, míg a másik fél pozíciója passzív, egy nem cselekvő, állapotot kifejező igenév utal rá, amelynek nincs idő-, személy- és számmutatója, személytelen és atemporális, mozdulatlan, térbeli kiterjedés nélküli. A későbbiekben az alany szerepét betöltő első tag elválik a tárgyi funkciójú második tagtól, és az elbeszélésben (в рассказе) annak tárgyától független szerzőként lép föl.

A főnévi igenévvel álló tárgyeset (accusativus cum infinitivo) szerkezetével állítható párhuzamba az a jelenség, hogy a függő beszéd az ὡς ('mintha') kötőszóval használatos az elbeszélés során. E kötőszó története igen érdekes. Egy kitalált dolog („úgy, mintha”) képszerű kategóriáját a fogalmi gondolkodásban az idő, a cél, a mérték, az ok és a következmény logikai kategóriája váltja föl, s mint ilyen válik a hasonlat és a narráció szervezőelemévé. A függő beszéd kéttagú, akárcsak a hasonlat. Ami a homéroszi hasonlatban a passzív, magyarázatot igénylő összetevő, az itt a tárgy szerepében álló logikai alany lesz; a „mintha”, mely a hasonlatban összeveti egymással a valóságosat az elképzelttel, az elbeszélés alakzatának nem-valóságos, hihetetlen jellegét hangsúlyozza. Mi így fogalmazunk: „Azt mondta, hogy...; az ókori ember így beszélt: „Azt mondta, mintha...”. A hasonlat aktív, magyarázó tagjának a függő beszédben az aktív vonzatos ige felel meg. Mindez arról tanúskodik, hogy a függő beszéd („elbeszélés”) és a hasonlat is a képszerű, kéttagú, alanyi-tárgyi „fikció” egy és ugyanazon fogalmi átalakulásának eredménye. Mindkét esetben ugyanarról van szó: amiről beszélnek vagy amit összehasonlítanak – egyformán hihetetlen („olyan, mintha”). A hasonlat vagy az elbeszélés képe nem valóságos, hanem csak πλάσμα, „fikció”, és nem véletlen, hogy a görögök minden elbeszélést μῦθος-nak ('mítosz'-nak) neveztek. Az elbeszélés olyan valami, ami nem létezik a valóságban, csak hasonló ahhoz,

„kép”, „igaz történet”, szándékos kitaláció. A szerzői elbeszélés szerepét betöltő függő elbeszélés idővel elkülönül a személyes narrációtól és az anarratív közlés (изложение) funkcióját tölti be; ugyanakkor továbbra is a – jobbára személyes – elbeszélés kísérője marad. Természetesen mindig szem előtt tartom azt a tényt, hogy az antik irodalmi tradíció a társadalmi tudat tükrözője, bár nagy késéssel, még azután is, hogy a mindennapi gyakorlat teljesen átalakult.

Aki nem érti az antik elbeszélésmód kettős természetét, nem képes sem megérteni, sem megmagyarázni az antik irodalmi műfajok sajátos szerkezetét. Ebben a vonatkozásban az a legfontosabb, hogy az „egyikről” mindig a „másik” beszél. És ez a „másik” – maga a narráció. A történetíró tényeket foglal össze, egyrészt dokumentálva azokat, másrészt a narráció segítségével. Az eposzban a tényeket a kontextuson kívül álló narráció „beszúrásainak” révén ismerjük meg. A tragédiában a cselekmény történéseit a szüzsén kívül álló kar narrációja kommentálja. Pindarosz kardalköltészetében minden dalhoz tartozik egy narratív „betoldás”, hiszen a mitikus hősről szóló narráció nélkül érthetetlen lenne például Hierón vagy Arkeszilaosz alakja. [...] Egy és ugyanazon dolog mindig kétféleképpen, az expozíció kettős eljárása által kerül elbeszélésre: az egyik a konkrét (képszerű), a másik az elvont (fogalmi). A képi sík már nem elégséges önmagában, elveszti önállóságát; funkciója megváltozott: a kép tartalma új, elvont gondolatok formájául szolgál. Ilyen típusú hasonlat hozta létre a metaforát, amelyben ugyanaz a kép kettős értelmet hordoz: egy konkrétat és egy elvontat. Az elbeszélő szerkezetben a hasonlat formája még archaikusabb volt, elemeinek ama sorrendje folytán, mely korábban a metaforát is jellemezte: nem egy kettős értelemmel bíró kép volt, hanem egy kétagú szerkezet, amelyben a kép és a fogalom még egymást követte, de szétválaszthatatlanul; az értelem pedig mindkét tag által összeadódva fejeződött ki. [...] Az eposzban a mitikus hősnek nincs belső jellemrajza; tulajdonságai egy másik hőssel való összehasonlításként írónak le (például Akhilleusz – Meleagrosz), vagy szembeállítás révén („intelmek” formájában: ne légy olyan, mint volt valamikor egy ilyen és ilyen... vagy ellenkezőleg: ne légy olyan, hanem ilyen...), illetve a valakivel vagy valamivel való megmértetés so-



Apollón a mitikus hollóval egy Delfiben talált edényen, i. e. 5. század, Régészeti Múzeum Delfi (forrás: wikimedia.org)



Atalanta, Meleagrosz, Akhilleusz és Patroklosz történetének „párhuzamosan előadott” meséje a Klitiasz által az i. e. 570 körül készített vázákép részletén. Az ún. François váza jelenleg a Firenzei Régészeti Múzeumban látható (forrás: hellenicaworld.com)

rán. A kardalban, amikor Szürakuszai Hierónt kell jellemezni, az énekes a mitikus Ixiónról beszél, akinek a szüzsé szerint nincs semmiféle köze a szürakuszai türannoszhoz. Amikor az ódában az élőket kívánják dicsőíteni, a holtakat dicsérik. Ha a tragédiaköltő Médeia állapotát akarja bemutatni, Kirkéről beszél, a cselekmény csak Médeia sorsát exponálja, Kirké sorsáról a kar énekel. Egyes esetekben az, ami a cselekményben történik, hasonlít ahhoz, ami az elbeszélésben elmondásra kerül (kardalköltészet, tragédia), míg más esetekben az, amit az elbeszélés foglal magában, hasonlít ahhoz, amit a cselekmény tartalmaz (homéroszi hasonlatok). És míg a mítoszt a réalison keresztül ismerjük meg (eposz), a realistát a mítosz teszi érzékelhetővé (tragédia, líra).

A *singen–sagen*-re való felosztás azért sem állja ki a kritika próbáját, mert az ének (vagy az elbeszélés) önmagában hordozza ezt a két elemet: a narratívát és a leíró. Így áll a dolog a kardalköltészettel is, amelyben együtt van jelen a könyörgés, a narráció, a dicsőítés és a gnóma³. Önmagában az ének, illetve a beszéd kettőssége nem ad magyarázatot a kérdés lényegére.

Az antik narrációnak még nincs saját funkciója. Valami másnak a kedvéért alkalmazzák, egy önmagán túlmutató elgondolás céljából, annak rendelve alá. Hol valamit illusztrál, hol oktat, hol hasonlít, hol összemér, hol pedig szembeállít egymással két dolgot. A narráció nem „beszúrás” Homérosz és Hésziodosz leírásaiban,



Hésziodosz Asszonykatalógusának töredéke egy Oxyrhynchus-ban talált papiruszon
(forrás: wikimedia.org)

sem nem szórakoztató „anekdota” Hérodotosznál és Plutarkhosznál. A *Lakoma* vagy bármelyik regény elbeszélései egy közös szüzsé kedvéért íródtak, bár úgy tűnhet, tematikusan nem kapcsolódnak hozzá. Az egész értelme teljes mértékben a részleteken keresztül bontakozik ki, mint ahogy például Hésziodosz *Munkák és napok* című művében a fejezetek együttesen hozzák létre a kompozíció egészét, illetve közvetett módon, amikor az egyenes beszéd a függő konstrukció részét képezve jelenik meg. Platón A *lakomát* Erósznak szentelte, aki nincs is a szereplők között, de azért közvetett pozícióban jelen van az Erószról szóló elbeszélések révén, illetve Szókratész személyében, aki az Erószban megtestesülő ideát képviseli.

A narráció alárendelt szerepe (ha szabad így kifejezni), közvetítő funkciója nagyon jellemző a parabolákra (példázatokra, mesékre). Itt is kéttagú a szerkezet: elbeszélés plusz tanulság. Ahogy a hasonlat, úgy a mese is két, látszólag egymástól független részből áll: az egyik tag a narrációt, a másik az általánosítást tartalmazza. A mese hasonlat is lehetne, ha két tagja a „mint” kötőszóval kapcsolódna egymáshoz.

³ A *gnóma* irodalmi, költészeti műfaj. Jellemzője a tömören megfogalmazott szentencia.

Vegyünk példának egy tetszőleges homéroszi hasonlatot:
...(s mint) seregélyeknek s csókáknak fellege rebben,
szörnyű visongással, mikoron meglátják szállani az ölyvet,
mely a kicsiny madarak számára halált hoz, –

és hagyjuk el ebből a hasonlatból a „mint” kötőszót, behelyettesítve azt egy általánosítással – az eredmény egy mese (parabola, példázat) lesz: „A gyengék elborzadnak, megpillantván az erőseket”. Így azonban ez a kép a danaiszok elől menekülő akhájok hasonlatává válik. Mitől? Először is, az „úgy... mint” szerkezet bevezetése következtében. Másodsorban pedig attól, hogy nem a csókák, hanem az akhájok jellemzésére szolgál. Mindkét esetben egy és ugyanazon elbeszélés (рассказ) változtatja meg különbözőképpen a mögöttes alapgondolatot, attól függően, hogy milyen értelmi funkciót tölt be – nem maga az elbeszélés, hanem az általa kifejezésre juttatott közös értelem. Itt sincs önálló szerepe az elbeszélésnek. És ebből adódóan az egész antikvitásból hiányzik a független, önállóan funkcionáló, az anarratív szövegből kivált elbeszélés műfaja.

Az elbeszélés kéttagú szerkezetében az elvont a konkrétan keresztül válik jelenlővé. Különösen az antik példázat szemlélteti kitűnően a konkrétban föllelhető elvontat, vagyis a képben kifejezett fogalmat. Ez a narratív formájú metafora. Minden parabola átvitt értelmű (иносказательна). Késői formáiban a mese átvitt értelmű allegorikussá válik. Lényegében az egész antik narráció is metaforikus természetű. Az antik elbeszélést mindig anarratív elem kíséri; még ha ez az elem vagy az elbeszélés egész környezete nem is példázat- vagy allegória-típusú egyértelmű általánosítás, akkor is minden esetben jelen van benne a tisztán fogalmi gondolkodásra jellemző sokféleség (leírás, vita, argumentáció stb). Az antik irodalmi narráció még azt mutatja, hogy – mint minden hasonlat (иносказание) – egyszerre tartalmazza a képet és tölti be a fogalomképzés funkcióját. Sajátossága viszont abban áll, hogy egy olyan rendszer része, amelyben a különálló kép és fogalom egymást kölcsönöské áthatva jut érvényre, fejeződik ki – egy egységes, közös értelem létrehozójaként.

Páti Mónika fordítását átdolgozta: Pálfi Ágnes

Olga Freidenberg: The Origin of Narrative

Russian classical philologist Olga Mikhailovna Freidenberg's (1890–1955) pioneering poetic studies are now known world-wide. In Hungarian, two of her articles, chapters from the book *Image and Concept*, 'Metaphor' and 'The Origin of Narrative', were first published in 1994. Added to the poetic interpretation of the rhetorical forms of the ancient Greek narrative, the latter paper, appearing here in a revised translation, also touches upon, in many respects, the evolution of the world view reflected in the linguistic structure of classical Greek drama. The re-publication of this study is made relevant by the fact that this year's MITEM will feature two productions (*Amor*, directed by Theodoros Tersopoulos, and *The Wedding*, by the Polish Gardzienice Theatre, directed by Włodzimierz Staniewski), the creators of which are consciously committed to the heritage of the first major period of European drama.



„A Gardzienice egy teljesen más világot képviselő kuriózum”

Pászti Patrícia összeállítása

Włodzimierz Staniewski színházi műhelyéről

A Gardzienice Színházi Gyakorlatok Központja (valójában Gardzienice Színházi Gyakorlatok Kutatási és Megvalósítási Központja) 1977-ben jött létre Włodzimierz Staniewski kezdeményezésére. A társulatot egy Lublin melletti faluról nevezték el, ahol a színház székhelye található. A kulturális központoktól távol eső hely kiválasztása a színház alap gondolatát tükrözi, mely szerint a művészeti tevékenységek számára új, természetes helyszíneket kell keresni. Gardzienice is egy ilyen autentikus település, ahol a lengyel, orosz, ukrán és zsidó kultúra évszázadokon át szervesen összefonódott egymással. A társulat nemzetközi hírnévre tett szert, a kritikusok a kísérleti antropológiai színház egyik legkiválóbb példaként emlegetik. A Gardzienice Színházi Központ számos projektet valósít meg a kutatás és művészet, a zene és kultúra, és a társadalmi értelmezett humán tudományok területén. A Lengyelországban és külföldön egyaránt rendszeresen végzett színészi foglalkozásokat és ifjúsági workshopokat is magába foglaló oktatási tevékenység eredményeként 1997-ben megalakult a Színházi Gyakorlatok Akadémiája.

Falun élnek, egy elszigetelt területen. Éjszakai gyakorlatokat végeznek az erdőben, felejthetetlen színházi eseményeket és előadásokat rendeznek. Hogyan vált a Gardzienice színházi társulat a világ minden tájáról érkező színészek zarándokhelyévé?

Az út Lublinból Gardzienice településig mindössze 40 percig tart, de valójában ez egy időutazás. A környékbeli falvak pontosan úgy néznek ki, mint ahogy azt a II. világháború előtt a kelet-európai zsidó szerzők műveikben leírták. A színháznak otthont adó kastély-együttes bejárata előtt romokat látunk – egy korábbi szeszfőzde maradványait. Épp hogy átlépünk a főbejáraton, már kezdődik is az esemény. A színészek a főépület bejáratához invitálják a vendégeket. A színház igazgatója és egyben rendezője, Włodzimierz Staniewski, valamint színészekből és zenészekből álló teljes társulata itt köszönti az Európa

különböző részeiből érkező vendégeket. Amint leszáll az est, és elkezdődik a kétnapos „Színházi Maraton” első előadása, az időgép felgyorsul. Azonnal egy új világban találja magát a néző – egy kimerítő és érzéki görög ünnepen, amelyet közvetlenül egy 2500 évvel ezelőtt létező kultúrából vettek át, de lengyelül celebrálnak.

A négy előadás közül az első, Euripidész i. e. V. századból származó műve, az *Iphigénia Auliszban* hurrikánként söpör végig úgy, hogy a nézők lélegzethez sem jutnak. A Gardzienice színészei közel egy órán át táncolnak, mozognak, énekelnek, kiabálnak, beszélnek, játszanak, vibrálnak, magukkal ragadva a közönséget. Mindezt tökéletes összhangban, több tucat mozgó korból és táncoló lábból álló *egyetlen testként* teszik. Egy pillanatnyi időt sem hagynak a közöny, az unalom számára, vagy hogy a néző gondolatai elkalandozzanak. E Színházi Maraton résztvevőjében a harmadik és negyedik előadás láttán az a kérdés is felmerülhet, hogyan lehetséges, hogy a korábban látott előadásokat, melyek semmiképpen sem hasonlítottak ehhez a specifikus energiával és esztétikával teli ábrázolásmódhoz, szintén színháznak nevezik? A Gardzienice egy teljesen más világot képviselő kuriózum.

A társulat a világ egyik legismertebb és legtitokzatosabb színházi csoportja. A művészvilágban egyedülálló munkastílusáról ismert, különböző történelmi korszakok színházi hagyományait kutatja és ápolja – az ókori görög drámáktól a 20. században Lengyelországban kifejlesztett avantgárd munkamódszerekig. A kelet-lengyel faluvilág szegény és távoli szegletében, annak szívében elhelyezkedő különleges színház és színházi iskola, valamint a szakma és vendégeik számára kialakított közös lakóhelyiségként szolgáló kastély-együttes érdekes jelenséggé vált és a világ minden tájáról érkező színészek és színházi szakemberek zarándokhelyévé tette a központot.

Staniewski 1950-ben született egy Wrocławhoz közeli vidéki kisvárosban, a kommunista Lengyelországban. Krakóban járt egyetemre, és a helyi színház-



A Gardzienice Színházi Központ egyik megújult épületegyüttese, a kastély a hozzá tartozó előadótérrel (forrás: adamwalamus.pl)



Jelenetkép a 2010-ben bemutatott *Iphigeneia w T...* előadásból, Gardzienice Színház, r: Włodzimierz Staniewski (fotó: Krzysztof Bieliński, forrás: gardzienice.org)

ban kezdett el dolgozni. Színészként kezdte pályafutását, mestere pedig nem más lett, mint Jerzy Grotowski, a lengyel és nemzetközi színházi élet meghatározó alkotója, úttörője. Az 1933-as születésű Grotowski – mint köztudott – ellenezte minden olyan színházi produkció eszméjét, amely kész szórakoztató termékeket nyújtott a közönség számára. Vissza akarta állítani a néző és a színész mély találkozására épülő színházat. Egy totális színház létrehozására törekedett, melynek a színész teljes egészében átadja magát, lelkét pedig feláldozza a teremtség oltárán. Az volt a célja, hogy színész „ön-expozíciójának” hatására a közönség spirituális élményt éljen át. A színészek különösen intenzív képzésére összpontosított, ideértve a kemény fizikai és vokális képzést is. 1962-ben megalapította a „13 sor” Laboratórium Színházat, ahol 1984-ig valósította meg művészi programját. Ekkor hagyta el Lengyelországot, majd Olaszországban és az Egyesült Államokban alapított színházi csoportokat.

Staniewski a 70-es évek elején csatlakozott fiatal színészként Grotowski Laboratórium Színházához „Életrajzomban szerepel egy név, mely büszkévé, egyben boldogtalanná is tett. Úgy hangzik: Jerzy Grotowski – emlékezik vissza mesterére. – Grotowski egy krakkói előadásban látott meg 1972-ben, és rám küldött valakit, hogy le vadásson. Meg akart ismerni, majd színháza munkatársává tett.” Erről az időszokról egy vele készült interjúban így nyilatkozott:

„– Mit látott benned?

– Nem tudom, nagyon közel álltunk egymáshoz. Azt akarta, hogy én vezessek utána a színházát. Pedig én teljesen elleneztem az ideológiáját és a módszertanát.

– Milyen felfogásbeli különbségek voltak közöttetek?

– Én az emberi közösségek híve vagyok, nem hiszek a laboratóriumokban, nem szeretek pseudo-pszichoanalízist végezni a színészekkel. Úgy gondolom, hogy a színészekkel a testükön, nem pedig a pszichológiájukon keresztül kell dolgozni. Azokban az időkben nem volt saját ideológiám – az emberek elszigetelése helyett ezt gondoltam: menj oda hozzájuk, az állampolgárokhöz, tégy egy lépést a társadalom felé, és nézd meg, be akarnak-e fogadni, lehetsz-e a vezetőjük. Végül elmentem Lengyelország legelmaradottabb területeire.”

Staniewski – mint tudjuk – az ukrán határhoz közeli falvakat választja. Akkoriban ez egy nagyon elmaradott és szegény terület volt, szalmatető házakkal, vezetékes víz és telefon nélkül, ahol időnként még áram sem volt. „Nagyon veszélyes hely volt még a hetvenes években is – nyilatkozta erről: Az utolsó partizán 1965-ben halt meg ezen a környéken, miközben fegyverrel próbált harcolni a kommunista rezsim ellen... Az emberek nagyon agresszívek voltak errefelé, fegyvert tartottak a pincében, amit bármikor elővehettek, hogy harcolni induljanak. Beleszerettem ebbe a régióba, és megpróbáltam meggyőzni a lakosokat, hogy bízzanak bennem.”

Staniewski ekkor házasodott meg először, egy ápolónőt vett el, és hamarosan apa lett. Családjának Lublinban bérelt lakást, ő pedig a személye körül

összegyűlt színészcsoporthal felfedező útra indult az ukrán határ mentén fekvő távoli falvakba. Két évvel később Gardzienice falu közelében egy elhagyott birtokot talált, melyet a kommunista rezsim kobozott el egy helyi nemesi családtól. Abban az időben senki sem foglalkozott ezzel a területtel, a helyi tanács pedig engedélyt adott, hogy felújítsa az egyik épületet és színházi intézményt alapítson benne. Így jött létre 1977-ben a Gardzienice Színházi Gyakorlatok Központja.

A fiatal színházi csoport megpróbált kapcsolatot létesíteni a helyi lakossággal. Vezetőjük így emlékszik erre vissza: „Az volt az ötletünk, hogy faluról falura járjunk, és együtt dolgozzunk a helyi lakosokkal, én pedig ötvözni akartam a tánc, a színház és a zene tradicionális formáit az avantgárd színházi formákkal.” Staniewski tudatosan kerüli a „folklor” kifejezést, mely szerint a kommunista rezsim módszere volt az önkifejezés és a hagyományörzés illúziójának fenntartására, a társadalmi-politikai igények kielégítésére: „Nem akartuk, hogy tevékenységünk múzeumma és a helyi kultúra hibernált rekonstrukciójává váljon, mélyebbre akartunk jutni, olyan rétegekbe, amelyek a kultúrából táplálkozó ember egyedi emlékezetében lelhetőek fel. Személyeket kerestünk, nem közösségeket. Igazi művészeket kerestünk, akik nem tartoznak egy társulathoz, együtteshez vagy mozgalomhoz sem. Az Elveszett Paradicsom csak olyan emberekben létezhet, akik még mindig emlékeznek a valódi hagyomány részét képező dolgokra és eszerint is élnek.”

Staniewski fiatal színészek csoportjával, egy fillér nélkül, de nagy adag elhivatottsággal és ambícióval kezdett neki egy teljesen új színházi forma létrehozásának, amit „expedíciónak” hívott. A csoport antropológiai és etnológiai kutatásokat végzett, a kihalással fenyegetett ősi falusi kultúra hagyományait igyekezett lokalizálni. Népdalokat és történeteket akartak hallani, amelyeket később színházi előadásokká alakíthatnak át. Az első, amit Staniewski és barátai felfedeztek, hogy a zsidó hagyomány erősen jelen volt a régióban. A második világháború előtt a Gardzie-



A Gardzienice tagjai egy expedíción Antoniówkában, a helyi lakosok körében, 1980-ban (forrás: annazubrzycki.com)



Piaski város főtere az 1930-as években (holocaustresearchproject.org)

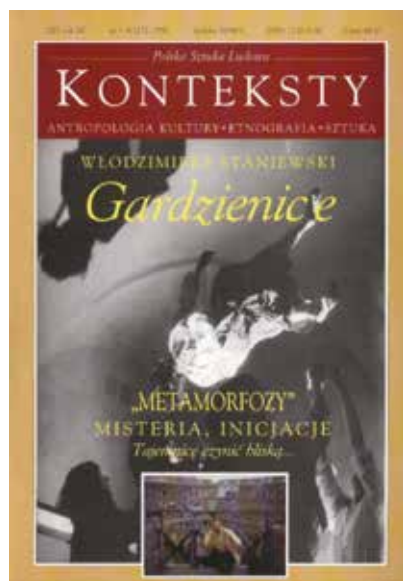
nice közelében fekvő Piaski város lakosságának 70%-a zsidó volt. A város Lengyelország-szerte lótenyészetéről volt ismert, melyre a társulat veteránjai is jól emlékeznek. A színház egyik épületében ma is a környékbeli zsidó közösséget ábrázoló régi fényképek állandó kiállítása látható, melyeket egy saját levéltárat vezető helyi tanár gyűjtött össze. Az egyik képen egy zsidó színházi társulat szerepel Chełm városából. A társulat dallamrészleteket, valamint a saját maguk és a helyiek által elmondott történetek töredékeit gyűjtötte. A zsidó motívumokat zsidó származású barátok és izraeli színházi szakemberek segítségével ellenőrizték. Ezután az összegyűjtött anyagokból színházi előadásokat formáltak, amelyeket a falvakban megrendezett színházi eseményeken mutattak be. „Megpróbáltuk tanulmányozni, hogyan reagál a lakosság a zsidó örökségre. A reakciók vegyesek voltak, azt mondták: emlékszünk. Néhányan nagyon boldogok voltak, és fényképeket mutogattak a zenekarokról, melyek közösen játszottak keresztény és zsidó esküvőkön. ... A művekbe beépítettük a zsidó örökség aspektusait – mondja Staniewski –, de a helyiek között voltak olyanok is, akik attól tartottak, hogy azokat a zsidókat képviseljük, akik a házaikat akarják visszaszerezni.”

Staniewski elmondja, hogy a helyi kultúrákat kutató munka első szakaszában kollégáival együtt fogalmuk sem volt arról, hogy milyen szerepet tölthettek be a lengyelek a második világháború idején a zsidók megsemmisítésében: „Megpróbáltam rekonstruálni, visszaállítani a kapcsolatot, helyreállítani az együttélést, legalább az aranykor emlékezetén keresztül, amikor a zsidó és a lengyel kultúra egymás mellett létezett.”

Nem tagadja, hogy a zsidók említésekor bizonyos feszültség keletkezett a helyi lakosságban. Ő és színháza gyakran váltak a különböző érdekekből származó antiszemitizmus áldozataivá – annak ellenére, hogy nem volt közöttük zsidó származású: „Voltak pillanatok, amikor zaklattak minket, sárga foltokat és

»Ajvé Színház« feliratokat festettek a falra. ... Kétféle módon reagálhattunk volna: vagy a rendőrséghez fordulunk, hogy kutassák fel azokat, akik ezt tették, vagy betudjuk a dolgot a helyi lakosság tanulatlanságának. A tudás terjesztésének folytatása érdekében a második opciót választottam. Gondoltam, ha folytatjuk a párbeszédet, előbb-utóbb megnyihülnek.”

A 90-es évek közepén, a térség kulturális anyagainak 20 éven át tartó kutatása után Staniewski és csapata úgy döntött, hogy továbbmennek az időben, és megkísérlik a lehetetlent – újjáélesztik az ókori görög zenét, amelyet a dionüszoszi szertartások tettek gazdagabbá: „A zene az ókori



Görögország óriási hatású kultúrájának élő forrása volt, és szorosan kapcsolódott a Dionüszosz-kultuszhoz. ... Krisztus megjelenése és a monoteista kereszténység megalapítása után Dionüszoszt anatómának tekintették, kultusza pedig megsemmisült – fejtegeti Staniewski. – A zene természetesen nem maradt fenn napjainkig, a papiruszok csupán töredékeit őrizték meg az utókor számára, mi pedig úgy döntöttünk, hogy újjáélesztjük.”

A görög hagyomány más vonatkozásban is fontossá válik a számára: „[Ovidius] *Metamorphosis*a a világ művelődéstörténetének egyik legfontosabb története. Megihlette Shakespeare-t és minden olyan alkotást, amelynek középpontjában a Don Quijote-típusú vándor állt. Olyan előadást hoztunk létre, amely az ókori görög zene koncertjeiből, Apuleiosz szövegeiből és úgynevezett élő képekből: az antikvitás ihlette gesztusokból és táncokból állt.”

A mozgás nyelvét [cheironomia – a gesztus művészete], melyet Staniewski a színészeivel a kezdetektől mindmáig alkalmaz, az ikonográfiát tanulmányozva hozták létre. A klasszikus görög kort túlélő antik vázákön lévő ábrázolásokat egyetlen szerzői gesztus-nyelvvé alakították át, mely saját kódrendszerrel rendelkezik: „A régi idők nagyon hasznosak a modern kor és korunk problémáinak megoldása érdekében. A kihívás nem az, hogy létrehozzuk a görög dráma múzeumát, hanem hogy általa egy olyan új, dinamikus formát találjunk, amely képes átalakítani a mai közönséget.”



Joanna Holcgreber cheironomia bemutatót tart (forrás: gardzienice.org)

A Gardzienice előadásainak legfőbb összekötő eleme a zene, de rendkívül fontos szerepet játszik a színészek testisége is. A gyakorlatok közben komponálják meg a hangzásokat, harmóniakat, hangokat (például nevetést, kiáltásokat, inkantációkat, különböző éneklési technikákat), melyeket mozdulatokkal kötnek össze. A gyakorlatokat kísérő zene mindig egybecseng a színész fizikai aktivitásával. Staniewski a zene olyan aspektusára összpontosít, amelyet a legtöbb művész figyelmen kívül hagy: a zene létrejöttének folyamatára a színész testében. Az előadás kifejezőeszközei közül a mozgás és a zene ugyanúgy a tartalom hordozói, mint a szavak. A színész folyamatosan „él”, mozog, állandóan van valami tennivalója, játékának a kölcsönösségen, a többi szereplővel folytatott állandó interakción és a művész személyes erőfeszítésén kell alapulnia, egészen az „utolsó lélegzetig”.

A társulat előadásainak átütő ereje végső soron a színpadon végig mozgásban lévő, táncoló és éneklő színészekről elvárt hatalmas energiamennyiségnek köszönhető. Bár az előadások nem hosszúak, a színészekről mégis különleges fizikai

erőnlétet igényelnek. A próbák munkamenete felkészíti őket erre – magyarázza az egyik színésznő, Joanna Holcgreber: „Reggel testmozgással kezdünk és színésztársainkkal edzünk, ezután jönnek a zenei- és énekgyakorlatok. Majd a görög dráma nyelvezetén dolgozunk, délután pedig a rendezővel, a szövegekkel és előadásokkal folytatjuk. A késői órákban éjszakai futást rendezünk – ilyenkor mindenki befut az erdőbe, ami legalább fél órát vesz igénybe. Nyáron ez nagy élmény, de télen is megtartjuk az esti futásokat. Nem mindannyian végezzük el minden nap az összes feladatot. Én például nem vagyok képes két héten keresztül egész napos gyakorlatokat végezni, ez túl kimerítő lenne. A legfontosabb, hogy a húsz ember együtt dolgozzon a színpadon, mint egy sportcsapat. Energiánkat arra kell összpontosítanunk, hogy az adott pillanatban a többi szereplőt támogassuk.”

Egy karizmatikus és megkérdőjelezhetetlen rendező irányításával folyó intenzív munka, az együtt lakás, a közös próbák, gyakorlatok ebben az elszigetelt vidéki faluban a társulat tagjainak feltétlen odaadásáról tanúskodik. Felmerül a kérdés, hogy vajon megjelenik-e valamilyen kultusz-jelleg e tevékenységben. A legmagasabb árat egyetlen személy fizeti – maga Staniewski. Az ő élettere elsődlegesen maga a színház, harmadik felesége, Yana Zarifi-Sistovari pedig Londonban él. A társulat pénzügyi helyzetének stabilizálásáért és a rosszakarók leszerezéséért vívott hosszú harcoknak Staniewski egészsége látta kárát. A többi színésznek van magánélete, közülük többen más művészi tevékenységet is folytatnak. Nagyon tisztelik a Mestert, ám kapcsolatuk láthatóan nem a félelemre vagy a határtalan rajongásra épül: „Mindannyian azért vagyunk itt, mert van egy közös célunk, a színház – mondja Holcgreber, egyik színésze. – Egy olyan eltérő és egyedi tanítási módszert fejlesztettünk ki, amely más iskolákban nem található meg. Nagyobb hangsúlyt fektetünk a vokális és fizikai munkára, igyekszünk támogatni egymást és kerülni a feszültségeket.”

Staniewski nem követeli meg a színészektól, hogy a színház területén vagy akár a környéken éljenek, de a próbákon, a közös munkák során és az előadásokon, a Színházi Maratonokon meg kell jelenniük. Így beszél erről: „Az első húsz évben mindent ellenőrzés alatt tartottam, tudni akartam, hol élnek az embereim, hol találom meg őket az éjszaka kellős közepén, de most már nincs szükségem efféle kontrollra. Ehelyett jól működő szervezeti rendszerünk van, amely alapján el tudjuk érni a rendelkezésre álló legjobb színészeket. ... Teljes lojalitást várok el, de ennyi idősen már megértettem, hogy a lojalitás mellett nagy mozgásteret kell hagyni, lehetőséget adva a párhuzamosan folyó életekre, tevékenységekre, projektekre és álmokra. Ha valakinek más projektje is van, az a lényeg, hogy tisztességes szakmai kapcsolatot tartson fenn a többiekkel.”

Az első húsz évben a Gardzienice nem kapott állandó pénzügyi támogatást állami intézményektől, és nagy volt a szegénység. A 2000-es évek elején Staniewskinek sikerült meggyőznie a lengyel kulturális minisztériumot és a régió helyi önkormányzatait, hogy kisebb, de rendszeres támogatást adjanak a színház számára, hogy biztosítsák a színészek fizetését és a csoport mint aktív szín-



Avvakum protópópa élete, Gardzienice Színház, 1983, r: Włodzimierz Staniewski (forrás: annazubrzycki.com)



A régi társulat ünnepe az 1980-as években (forrás: gardzienice.org)

házi társulat megélhetését. Sajnos néhány évvel később váratlan rosszakarók jelentek meg: „Volt néhány hitvány ember a környéken, akik tönkre akartak tenni minket, s ebben politikusok is részt vettek. Sajnos úgy hiszem, hogy Grotowski körei is ellenem fordultak, néhány tudós pedig azt írta, hogy nincs jogunk itt lenni, mivel a helyiek nem fogadnak el minket. 2007-ben úgy döntöttem, hogy felszámoljuk tevékenységünket a környéken, erre szinte azonnal kaptam egy ajánlatot, hogy Varsóba költöztessem a társulatot” – nyilatkozta Staniewski.

Amikor a helyi hatóságok megtudták, hogy a Gardzienice el akar menni, a helyzet hirtelen megváltozott. Az önkormányzat átadta a színháznak a teljes területet, a rossz állapotú épületekkel együtt, amelyek felújításához még támogatást is segítettek szerezni az Európai Uniótól. Staniewskinél ekkorra már szívbetegség alakult ki, és kórházba került.

Megalakulásától kezdve a Gardzienice mindössze hét előadást hozott létre. Ez a színház munkamódszere miatt alakult így. A bemutatókat a próbák és előkészületek hosszú időszaka előzi meg, melyek során az előadás koncepciója megváltozhat. A bemutató időpontja nem esik egybe az előadáson végzett munka befejezésével, folyamatosan alakul, a néhány év különbséggel látott eladások teljesen különbözhetnek egymástól. Staniewski színháza még a következő előadás bemutatója után sem hagy föl a korábbi előadásokon végzett munkával. Az ugyanolyan címmel bemutatott előadás néhány évvel később teljesen más struktúrát mutathat. A Gardzienice előadásai soha nem öltenek végső formát, leírásuk ily módon soha nem lehet teljes körű.

2018-ban nyolc színész utazott Ramallahba, hogy egy hathetes tanfolyamot vezessen fiatal palesztin színészek számára. A műhelyfoglalkozásokra a palesztin ifjúsági mozgalommal együttműködésben került sor, amelyet a Gardzienice Színházi Akadémia egyik végzőse szervezett és kezdeményezett, egy aktivista, aki humanitárius missziók keretében utazgat a világban. Körülbelül tizenhat, húsz év körü-

li fiatal vett részt a foglalkozásokon, elsősorban a ramallahi színházi iskola végzősei. „Nagyon ki voltak éhezve a művészetre és a színházra – mondja Holcgreber. – Öt héten keresztül dolgoztunk a Sharek Youth Forum szervezet falujában, majd egy hétig különféle palesztin városokba utaztunk és bemutattuk a workshop teljes anyagát.” Staniewski is tartott foglalkozásokat a bibliai helyszíneken: „A világon sajátos »genius loci«-val rendelkező különleges helyeket lehet felfedezni, melyek magukba sűrítik a természet organikus erőit” – állítja Staniewski, aki szerint a színház nem csupán maga az előadás – a színésznek rá kell hangolódnia a természetre, önmagára és a körülötte lévő emberekre. A Gardzienice tagjai számára ezek az alapvetések fizikai és szellemi reakciók katalizátorává, a kultúra forrásaivá válnak, és önmagukban a természet által létrehozott világsszínházat (theatrum mundi) jelentik. Staniewski azt vallja, hogy „a színház és a színházi gyakorlatok természetes környezetben történő művelése az első lépés lehet a drámai formák zenei, harmonikus rendszere felé. Ez nem egy absztrakció, hanem egy konkrét technika.”

A Gardzienice-projekt nem csupán egy új színházi koncepció, hanem egy humanista reflexió az emberről, az ember világban elfoglalt helyéről.

*A Gardzienice Társulat saját anyagai alapján
fordította és szerkesztette Pászt Patrícia**

¹ Az anyag az alábbi szövegek felhasználásával készült:
Izraelska dziennikarka o spektaklach „Gardzienic”: Głębokie i elektryzujące doświadczenie, 2019.07.08. Gazeta Wyborcza; Lublin online (<https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,24974505,izraelska-dziennikarka-o-spektaklach-gardzienic-glebokie.html>); A Gardzienice Társulat saját honlapja: gardzienice.org

“Gardzienice Is a Curiosity Representing a Completely Different World.”

**A Compilation on Włodzimierz Staniewski’s Theatre Workshop
by Patrícia Pászt**

Renowned for its innovative theatrical solutions, Gardzienice company was founded by Włodzimierz Staniewski in 1977 and is still operating in the formerly backward rural area of eastern Poland. In contrast to his one-time master, Grotowski, Staniewski has represented a more open theatre model from the outset. He remembers when the young theatre group was trying to connect with the local people as follows: “Our idea was to go from village to village and work with the locals, and I wanted to combine traditional forms of dance, theatre and music with avant-garde theatre forms.” The company is currently organizing expeditions all over the world, drawing inspiration from traditional local and archaic cultures, primarily from ancient Greek and Far Eastern theatrical traditions. The compilation by Patrícia Pászt on the founding, philosophy and operation model of this theatre workshop is published to herald Gardzienice introducing themselves by *The Wedding*, a piece by the world-famous Polish playwright Stanisław Wyspiański, born in 1901, at MITEM 2020.

GARDZIEŃCIE – STANISŁAW – GENERATOR NADZIEI

28 WRZEŚNIA – 1 PAŹDZIERNIKA 2017

Gardzienice Festiwal 40-lecia

Wydarzenie odbywa się w ramach
corocznego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Białych
w tym roku – wokół toposu wesela i gości

PROGRAM ARTYSTYCZNY CZWARTEK, 28 WRZEŚNIA

19:00 *Wesele* – Stanisław Wyspiański,
w wykonaniu studentów Rose Bruford College (Londyn).
Kreacja zbiorowa wypracowana na zajęciach z aktorami Teatru Gardzienice,
reżyseria: Włodzimierz Stanisławski, asystentura i reżyseria: Maciej Gorczyński / **premiera**
20:00 *Witkacy* – Wyspiański
(ze scenami tureckich obrzędów weselnych) – na podstawie
Wariata i zakonnicy Stanisława Ignacego Witkiewicza,
Teatr One-English (Ankara, Turcja), reż.: Daniel Izziary
22:00 Polska: XIII Akademia Praktyk Teatralnych
23:15 Filmy o Teatrze Gardzienice

PIĄTEK, 29 WRZEŚNIA

12:30 Wystąpienia gości
18:00 Oficjalne otwarcie Festiwalu 40-lecia
Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice
19:30 *Wesele* – Wyspiański – Malczewski – Konieczny,
Teatr Gardzienice, reż.: Włodzimierz Stanisławski / **premiera**
21:30 Koncert kapeli huculskiej z Werchowyń (Ukraina)
23:15 Filmy o Teatrze Gardzienice

SOBOTA, 30 WRZEŚNIA

12:30 Wystąpienia gości
19:30 *Hutsuls' Wedding Ceremony*
w wykonaniu zespołu z Werchowyń (Ukraina)
20:00 *Listy do Mileny* – Franz Kafka,
reż.: Maciej Gorczyński (absolwent Akademii Praktyk Teatralnych Gardzienice,
student reżyserii w PWST w Krakowie),
produkcja: OPT Gardzienice w ramach projektu wspierania młodych
twórców: Gardzienice: Generator Nadziei / **premiera**
21:00 *Noc poślubna* – Dramat Muzyczny na podstawie
Sklepów cynamonowych Bruno Schulza, kompozytor: Jan Lech
(terminuje w OPT Gardzienice i Pracowni Ekologii Teatru Wydziału Artes
Liberales UW), produkcja: OPT Gardzienice w ramach projektu
wspierania młodych twórców: Gardzienice: Generator Nadziei / **premiera**
23:15 Filmy o Teatrze Gardzienice

NIEDZIELA, 1 PAŹDZIERNIKA

12:30 Wystąpienia gości
17:00 *Gody* – na motywach *Braci Karamazow* Dostojewskiego,
reż.: Radosław Stepien (terminuje w OPT Gardzienice, student reżyserii
w PWST w Krakowie), produkcja: OPT Gardzienice w ramach projektu
wspierania młodych twórców: Gardzienice: Generator Nadziei / **premiera**
19:30 *Wyspiański według Koniecznego (Wesele i inne dramaty)*,
Sofionietta Czacova, dyrygent: Rafał Jacek Delska,
z udziałem aktorów scen krakowskich oraz Teatru Gardzienice
(Centrum Kongresowe Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie)

OPROZ SPEKTAKLI ODBYWA SIĘ: WARSZTATY, TRENINGI
I POCZESTUNKI PRZYGOTOWYWANE PRZEZ KLUB GOSPODYN Z GARDZIEŃCIE

Wystawa plastyczna i multimedialna:
Gardzienice 1977 – 2017 = 40
w salach wystawowych Pałacu w Gardzienicach

Gardzienice 1977 – 2017 = 40

ARTISTIC PROGRAM

THURSDAY, 28th OF SEPTEMBER

19:00 *The Wedding* – Stanisław Wyspiański,
students of Rose Bruford College (London).
Cooperative creation worked on during
workshops with Gardzienice Theatre's actors, curator: Włodzimierz Stanisławski,
assistantship and remake: Maciej Gorczyński / **premiera**
20:00 *Witkacy* – Wyspiański (including scenes of Turkish
wedding ceremonies) – based on *The Madman and the Nun*
by Stanisław Ignacy Witkiewicz,
One-English Theatre (Ankara, Turkey), dir. by: Daniel Izziary
22:00 Presentation by the 13th Academy for Theatre Practices
23:15 Movie materials about Gardzienice Theatre

FRIDAY, 29th OF SEPTEMBER

12:30 Guests' address
18:00 Official Opening of the Festival
of the 40th Anniversary of European Centre for Theatre Practices Gardzienice
19:30 *The Wedding* – Wyspiański – Malczewski – Konieczny,
Gardzienice Theatre, dir. by: Włodzimierz Stanisławski / **premiera**
21:30 Concert by Hutsuls' musical band from Verkhovyna (Ukraine)
23:15 Movie materials about Gardzienice Theatre

SATURDAY, 30th OF SEPTEMBER

12:30 Guests' address
19:30 *Hutsuls' Wedding Ceremony*
performed by Hutsuls' musical band from Verkhovyna (Ukraine)
20:00 *Letters to Milena* – Franz Kafka,
dir. by: Maciej Gorczyński (graduate of Academy for Theatre Practices Gardzienice,
student of theatre directing at National Academy for Theatre Arts in Cracow),
production: Gardzienice as a part of a project supporting young artists:
Gardzienice: Generator of Hope / **premiera**
21:00 *The Wedding Night* – Music Drama based on
The Street of Crocodiles by Bruno Schulz, composer: Jan Lech
(trainee of Gardzienice and Workspace for Ecology of Theatre by the Faculty of Artes
Liberales University of Warsaw), production: Gardzienice as a part of a project
supporting young artists: Gardzienice: Generator of Hope / **premiera**
23:15 Movie materials about Gardzienice Theatre

SUNDAY, 1st OF OCTOBER

12:30 Guests' address
17:00 *Gods* – based on the works by Fyodor Dostoyevsky,
dir. by: Radosław Stepien (trainee of Gardzienice, student of theatre directing
at National Academy for Theatre Arts in Cracow), production: Gardzienice as a part of
a project supporting young artists: Gardzienice: Generator of Hope / **premiera**
19:30 *Wyspiański by Konieczny (The Wedding and other dramas)*,
Sofionietta Czacova, conductor: Rafał Jacek Delska,
with participation of artists from Cracow stages and Gardzienice actors
(in Congress Centre of the University of Life Sciences in Lublin)

NEXT TO THE PERFORMANCES THERE WILL BE WORKSHOPS, TRAINING SESSIONS
AND REFRESHMENTS MADE BY HOSTESSES' CLUB FROM GARDZIEŃCIE

Arts and multimedia exhibition:
Gardzienice 1977 – 2017 = 40
In the exhibition halls of the Palace in Gardzienice

"All the events take place on site of the Centre of Theatre Practices and Ecology of Theatre in Gardzienice.
There is a different entrance for each event. The program
may change in the event of force majeure situation."



Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Kultura
Heritage

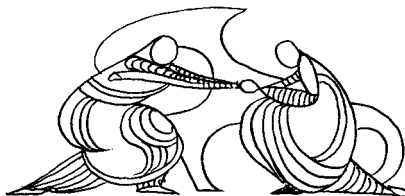
lubelskie
Gminy



lubelskie
Gminy

Kontakt: Ośrodek Praktyk Teatralnych "Gardzienice",
ul. Grodzka 5a, 20-112 Lublin, tel. 81 532 98 40
Biuro w Gardzienicach: tel. 81 582 13 98
office@gardzienice.org www.gardzienice.org

RZECZPOSPOLITA



WŁODZIMIERZ STANIEWSKI

A Menyegző rendezőjének jegyzetei

Stanisław Wyspiański (1869–1907)
Menyegzője.

Ez nem Beckett (1906–1987).

De nem is Ibsen (1828–1906)
(Az akadémikusok úgy tartják,
Beckett Ibsenből merített).

Nem is szerények...

Inkább zavarosak.

Rímek, ritmusok, gyermekmon-
dókák, embercsordák, beszédes za-
jok, kísértetek, látomások...

Olyan időkben, mint a mienk?

Virágok, díszek. Állandó közbevá-
gások.

Nagy kár, hogy Wyspiański nem
volt Ibsen-követő, akit egyébként
imádott, mint ahogy később Beckett
is – meglehet, ha ő írta volna, a Me-
nyegző bejárta volna a világot.
Egy festő gondolataival fertőzve meg
a szavakat?

Borowy¹ ezt írta: *Wyspiański csak
a legfontosabb vonásokat hozta felszín-
re, de ezek között ott a mesterien pre-
cíz elgondolás és a tökéletes konstruk-
ciós érzék.*



Stanisław Wyspiański: *Önarckép*,
1902, papír, pasztell, Nemzeti Galéria, Varsó
(forrás: wikimedia.org)



Kacusika Hokusai: *Önarckép*,
1842, színezett fametszet (forrás: pinterest.cl)

¹ Piotr Borowi (1858–1932) lengyel társadalmi aktivista

Összevetem (a japán művészetért rajongó) Wyspiański és Hokusai (1760–1849) vázlatait, kinek a hatása alól megint csak nem tudok szabadulni. Most, hogy itt vagyok a British Múzeumban.

És nem tudok szabadulni attól a szívszaggató gondolattól sem, hogy egy világ választja el egymástól, amit a japán és a lengyel kánon ért a mesteri precizitáson.

És a *Menyegző* komponálása közben újra csak az Erinniszek okozta pokoli kínt éget, hogy a Kísértésnek engedve kiválasszam a leglényegesebb mozzanatok, hogy aztán úgy adjuk elő őket, mint a haikukat, japán stílusban, kifogástalan kompozíciós érzékkel.

Majd ily módon tökélyre fejlesztve, a mesterségbeli tudás, fegyelem, gondolkodás és művészi konstrukció példajaként ajánlhassuk a világ figyelmébe ezt a művet.

A *Menyegző* szövegét ma nem lehet teljes egészében előadni.

Nem lehet színpadra állítani. Nem lenne helyes.

Miért?

Mert kárt tenne a Költőben.

Mert Wyspiański valóban Költő volt – Költő, akárcsak a görög tragédiaírók, akiket inkább tartottak Költőkné, mint drámaíróknak.

Költő, aki a metaforák, apothégmák², szimbólumok, utalások, analógiák, a ritmus és... (szerencsétlenségére)

a *rímek* mestere. *Furcsa,*

hogy amit prózaként értünk,

megzenésítve és rímbe szedve

annak a tartalma légiessé válik

– fenséges köddé – mely végigvonul az egész irodalmon.

A Költő legyőzi a nyelvet.

De nem összezavarni akar bennünket, az a célja, hogy hangütése pontos legyen.

Ha azt hiszed, a holttesteket fel tudod támasztani, porold le őket, adj rájuk új ruhát – és vezérelj őket parancsnokságod alatt egyfajta Utolsó Vacsorára ezen a földön.

A hangütések valóban pontosak, célba találnak (már ha valaki meg akarja fejteni a megafonból áradó szavak értelmét).

De fájnak-e a sebek? Át tudjuk-e érezni ezt a fájdalmat úgy, ahogyan az az ember, aki – mint az angol mondja – (az emberiség maradék részével együtt) képes átélni Shakespeare fájdalmát, amikor fellebbenti a fátylat az emberi természet-ről és a történelemmel szembeni alázatra tanít?

Mert a többi csak mesterség – gyógymasszázs, massa tabulettae: szavak, szavak, szavak. Egy elmúlt kor stílusában. De manapság??

Mi értelme van a színpadi csacsogásnak, szófosásnak és locsi-fecsinek?

² Apothégmák = kiszólások, gyors és szellemes szófordulatok, kitételek, aforizmák.

Egyfajta társasjáték volna csak, mely a színház birtoklásáért folyik?

Igen, ez is igaz. Ám több is ennél.

De még akkor is forma csupán: színházépület és kényszeresség, könnyedség, ze-neiség, dinamika... zajongás, morajlás, örvénylés, tumultus, pörgés, színes ru-hák, pávatollak, furcsa kosztümök... cirkusz – vaudeville.

Wyspiański letépett egy koszos ruhát a szívről, mely a generáció lelkiületét takar-ta, és láthatóvá tette a rothadó testet. Wyspiański azt erősítette, hogy mi a papagá-jok, a pávák, „a zsurnaliszták”, a perverzek, az örültek, a vakmerők, a bolondok és a komédiások nemzete vagyunk (...). Ezek után voltak pillanatok, amikor nagyon erős gyűlöletet éreztem Wyspiański iránt e sötét, félig kimondott, de határozott gúny miatt, amiatt, hogy lábbal tapossa szerencsétlen korunkat, amelyben egyként senyvedünk – Adolf Neuwert-Nowaczyński³, 1901.

Ezt olvasom, s más feljegyzéseket is 1901-ből, és nem hiszek a szememnek. Azoknak az időeknek ez csak amolyan frazeológiai póza lenne? Vagy a *Menyegző* valóban csak valami olcsó, alantas pamflet à la Gogol (1809–1852), s csak ki-buggyant a szerzőből a karaktereknek és kísérteteknek ez a parádéja, akiknek a portréja úgy van megrajzolva, hogy azt ma már senki nem találja érdekesnek, vonzónak?

Nincs forma, csupa közhely és... kényszeres nevetés.

Farce.

Értelem?

Az értelem elveszett.

Történelmünk mindazonáltal nagyon is hitelesen van megjelenítve a *Me-nyegző*ben.

A történelem és a Költő zsenijének nagysága előtt tisztelegve az embernek fal-ba kell vernie a fejét, hogy képes legyen kihámozni a darabból a komolyan ve-hető lényeket.

Itt van nekünk a farce, a pamflet, a satíra, a kabaré – a betlehemes (nativity play) és a Lajkonik népi játék⁴.

A „fennkölt és ostoba” rímek – és egy rakás színházi csoda...

Zokogás és zabálás... deklamálás és pátoz, tanítás, zsémbeskedés, bővölés, fo-házkodás.

³ Neuwert-Nowaczynski, Adolf (1876–1944), Lengyel dráma- és satíra-író. Lengyel arisztokrata apa és zsidó anyja szülötte. Csatlakozott a jobboldali, antiszemita pamf-let írók köréhez, számos satirikus támadást intézett a zsidók és a lengyel burzsoázia ellen.

⁴ Lajkonik: lengyel népi játék, mely a tatárok lengyel földre való betörésének emlékét őrzi. A Lajkonik felvonulást, mely 2014-ben felkerült a „nem materiális kulturális örökségek” listájára, minden évben megrendezik Krakkóban az Úrnapja ünnepét kö-vető héten. A Lajkonikot kísérő, krakkói és keleti népi öltözékeket viselő felvonulók ugyanazon az útvonalon mennek végig. A krakkói Lajkonik, melyet Zwierzyniecki-lónak vagy Tatarzynnek (tatárnak) is hívnak, Krakkó egyik legfőbb szimbóluma.

De hol van ennek az értelmé?
Még mindig el van veszve.
Bűvészkedés a szavakkal. Valami
őrület...

Igen, ez őrület. Ez egy őrületről
szóló mű, vagyis, jobban mondva
– ez a mű egy őrültről szól (hány
jelentése is van ennek a szónak!)
A Menyegzőt azért visszük szín-
re, hogy bemutassuk az őrületet!
Nem az ivászat demenciáját, nem
a delíriumot!

A Menyegző tanulmány az őrült-
ségről, a mániáról, a téveszmék
zűrzavaráról! Micsoda tárgy! Len-
gyel alaptéma, de túlmutat Len-
gyelországon, sőt a Sarkkörön
is... a téma globális!

Gondolkodtam ezen az opción. Nem tudtam szabadulni tőle. Sem én, sem a szí-
nészek. Túl sok a fájdalom, túl sok a tövis és a szenvedés.

És az igazság... túl sok az igazság is.

Képtelenek vagyunk úrrá lenni rajta, szétpattanunk tőle, mint gesztenyék a tü-
zes kemencén.

A világ az őrületen áll vagy bukik. Manapság ennek a kockázata nem ismer határt.
Ez nem elég?

A színháznak az kell legyen a célja, hogy Reményt keltsen.
Hol van tehát az értelem? Az értelem még mindig el van veszve.

A Költő tán büszke arra, hogy az értelem elveszett?

Vagy tán azt szégyelli, hogy (...) nem adta ivásra a fejét.

Egy lengyel mozdulat.

Valaki kénytelen-kelletlen értelmetlenségeket beszél.

Cserkészlet közben találkozol az ördöggel – a lengyel csuklik egyet...

Ezt így nem szabad, nem úgy megy az, hogy egy kocsiban, az erdőben, egy fallal
körülvev városban találkoztam az Ördöggel, és kikémleltem:

Ez a mi csuklásunk.

De... ez a kebel, ez a szív – Lengyelországnak van egy bizonyos jogalapja.

Egy testre szabott mellénykéje – túl szorosra varrva.

Így nem tudunk könnyedén kacagni.

Kezünkbe botot ragadni volna méltó...

A jelentések burkoltak, nyakatekertek, nehéz őket előhalászni, felszínre hozni.
A mélység, ahová a Költő alámerítette őket, még nem eléggé mély, és nem is át-
tetsző. Pocsolyaszerű...



Lajkonik-lovas a krakkói Ryneken
az 1950-es években
(fotó: Daniel Zawadzki, forrás: luelue.pl)



„Esti mutatvány”, a Gardzienice első produkciója 1977-ből, r: Włodzimierz Staniewski (forrás: gardzienice.org)



Zygmunt Konieczny a neki szentelt ünnepi koncert programjával 2017-ben (forrás: gardzienice.org)

Hogy a jelentések jelentsenek is valamit, le kell választanunk őket a karakterekről, és meg kell őriznünk a tiszta költészet eredendő szépségét.

A Költészet így Istennő lehet. Válaszszuk le róla a Szalmabábokat, a Gazdákat, a lánykákat, a Háziaszonyokat, a parasztokat, az Isiákat⁵... (a Gazdát tartjuk meg!).

És énekeljük meg az egész történetet. Mint Homér Aoidosza⁶ (Ó, igen! Szükségünk van a nagy homéroszi lírára!). Monológokból megkomponálva...

A monológokból azonban kihagytuk a motyogásokat, mert ezek csak zörejek, nem csengő hangok. Vagy csak azokat válasszuk, melyeket Euripidész gnoménak⁷ nevezett? – Apothegmák. Minden egyes monológ köré képeket és színpadi akciókat építettünk.

Wyspiański szellemében, noha nem szükségképpen (inkább nem is!) az ő látásmódját tükrözve.

Vajon Wyspiański a maga legmélyebb késztetéseiben, álmaiban és vágyiban Euripidészre ütött-e mint költő, vagy sem?

A magunk szenvedélyes, szélesebb vízióját beillesztettük Malczewski⁸ látomásába, és igen: „Ő volt ott!” – válaszolta a kórus. Konieczny⁹.

Ott volt-e a Költő e letűnt, első időkben, vagy nem volt ott?

„Ott volt” – válaszolja ismét a kórus.

És, ahogy Euripidésznek ott volt az ő Arisztophanésze, Wyspiańskinak ott volt az ő gróf Tarnowskija¹⁰. Szépen összejöttek.

⁵ Isia: a *Menyegző* egyik szereplője

⁶ Aoidosz: Ókori görög epikus énekmondó.

⁷ Gnomé: felismerés, megérzés, ítélet, vélemény (ókori görög)

⁸ Jacek Malczewski (1854–1929): lengyel szimbolista festő

⁹ Zygmunt Konieczny (1937) az előadás zeneszerzője

¹⁰ Władysław Tarnowski (1839–1878: (írói neve Ernest Buława), lengyel zeneszerző, zongoravirtuóz, költő, író.

Olyat akarok alkotni, amit mástól – tudomásom szerint – nem várhatok el. Meg akarom csinálni azt a lengyel operát, amely nem igazán Moniuszko nyomdokait követi.¹¹ Egészében és részleteiben is saját magam alkotta zene kell legyen. Ünnepelesen kijelentem, hogy azt a fajta közepszerűséget, ami a mai opera népszerűségének titka mind a hangszerelés, mind az éneklés terén, elutasítom, nem vágyom efféle sikerre – mondta a Költő.

Várjunk csak, Wyspiański uram! Itt van Vincenzo Galilei kötete, a *Dialogo della musica anticae del la moderna*¹² (1581) – nemde ismerhetted, hisz fiatal korodtól igencsak érdekelték téged a zeneelméletek és zenei rendszerek (Te gyük hozzá azt is, hogy Wyspiański szervezete igen érzékeny volt a zenére – Tadeusz Boy-Żeleński¹³). Ha az ember, mint ahogy te is, annyira benne él az antikvitásban, akkor mérítenie kell a Florentine Camerata¹⁴ szellemiségéből és gondolatvilágából, és olyan muzsikát kell hadba állítania, ami magán a Poklon is győzedelmeskedik.

Különben bukásra van ítélve, Stanislaw uram, ahogyan ez egyszer már megtörtént 1916-ban Rostworowski¹⁵ Menyegződből készült operájával. (Istennek hála, neked ezt már nem kellett látnod.)

Mindenesetre az biztos, hogy az első felvonás dionüszoszi lesz az ókori görög dionüsziaiák szellemében.



Le Nain fivérek: A Florentine Camerata tagjainak csoportképe, 1640, olaj, vászon, Louvre, Párizs (forrás: pinterest.com)

¹¹ Stanisław Moniuszko (1819–1872) romantikus zeneszerző, zongorista és orgonista. A lengyel nemzeti opera atyja.

¹² *Dialogo della musica anticae del la moderna* ('Az antik és a modern zene párbeszéde'): A hivatkozott kötet egy fiktív dialógus, amelyben a Camerata két jelentős tagja, Giovanni de'Bardi nemesember és Piero Strozzi zeneszerző beszélget. A beszélgető partnerek a görög hagyományra hivatkozva ellenzik a szöveg értelmét széttördő polifóniát, a szövegek azon megzenésítései formáját tartják helyesnek, amely az egyes mondatok értelméhez igazodik. Ezzel a könyv a monodia stílusának kiáltványa lett. Vincenzo Galilei (1520–1591) olasz zeneszerző, lantjátékos, énekes és zenetudós. Galileo Galilei és a szintén zenész Michelangelo Galilei apja.

¹³ Tadeusz Kamil Marcjan Żeleński (1874–1941) lengyel színpadi szerző, író, kritikus, költő, műfordító.

¹⁴ A firenzei Camerata ('firenzei szalon') nemesekből, jeles tudósokból és művészekből álló „avantgárd” csoportosulás neve volt a 16. század végén.

¹⁵ Karoll Hubert Rostworowski (1877–1938) lengyel drámaíró, költő, zenész.

Rezümé és Adieu; átfutni a *Menyegzőn à la Tarnowski*¹⁶ – nem volna nehéz; és igen olcsó dolog lenne, ha a darabot a jelenlegi politikai elvárásokhoz igazítanánk – ahogy azt valamikor Wyka¹⁷ és Puzyna¹⁸ akarta; a *Menyegzőt* kabaré-szerű akciókkal előadni önmagáért való színjáték lenne; egy szélsőséges pátosszal, kioktató komolysággal, patrióta felhangokkal előadott muzeális *Menyegző* pedig (melyben az előszínpadon Dionüszosz helyett inkább egy Pilsudski¹⁹-emlékmű jelenhetne meg) – micsoda dögunalom volna! Színházi szárazáru, történelem és folklór-ish turizmus, történelmi és társadalmi anakronizmusok tömkelege.

Übü király újjászületése egy nem létező Lengyelországban, mely soha nem volt és soha nem is lesz. Ami azt jelenti, hogy a senki földjén játszódik.

A külföldi egy kukkot sem értene belőle.

Számít ez? Igen, nagyon is sokat számít!



Wilam Horzyca (1889–1959) rendező, színházigazgató, a „monumentális színház” megálmodója (forrás: encyklopediateatru.pl)

Ha egyetemességét bizonyítandó azt állítjuk valamiről, hogy az a „miénk”, helyet biztosítunk magunknak a világkultúrában.

Ám ha ez a „miénk” egyre inkább azt kezdi jelenti, hogy „mi”, úton vagyunk a kulturális degeneráció felé. Nem aspirálhattunk rá, de soha nem is adhatjuk fel azt a törekvésünket, hogy jelen legyünk a világkultúrában. Ne gúnyolódjunk hát, hölgyeim és uraim, félre a kényszeredett nevetéssel!

Nem tudom elfojtani azt a gondolatot, hogy a *Menyegző* univerzális lenne (hogy a globális szellem manifesztálódhatna benne – ahogyan ezt Horzyca²⁰ szerette volna), ha a Költő a cselekményt nem egy novemberi, hanem egy júniusi éjszakára időzítené²¹ (nota bene – a tér-idő-cselekmény egységének klasszikus szabálya nagy előny, és hasz-

¹⁶ Jan Tarnowski (1488–1561) lengyel nemes lovag, hetman, hadvezér, katonai teoretikus, államférfi, krakkói vajda.

¹⁷ Kazimierz Wyka (1910–1975) lengyel irodalomtörténész, kritikus, a krakkói Jagello Egyetem professzora. A háború után 1952 és 1956 között képviselő a lengyel SZEJMBen. Sztálinista.

¹⁸ Konstanty Puzyna (1929–1989) lengyel színháztudós, kiadó, esszéíró, publicista, költő.

¹⁹ Józef Klemens Piłsudski (1867–1935) lengyel marsall, a Második Lengyel Köztársaság első államfője, hadseregének parancsnoka.

²⁰ William Horzyca (1889–1959) lengyel rendező, színház igazgató, író, fordító, kritikus, az úgynevezett Lengyel Monumentális Színház társalkotója, képviselő a második Lengyel Köztársaságban.

²¹ Itt az utalás bizonyára Wyspiański *Novemberi éj* c. előadására vonatkozik. (a szerk.).

nálnunk is kell egy darabban), mert akkor magasabbra juthatnánk fel, mint a „varjúkárogás”.

Ó, a mágikus realizmus és a *Szentivánéji álom* párosodási rituáléi! Vad realizmus! Wyspiański zsenije valódi áttörést jelentett-e, vagy csak amolyan viszketőség volt?

Ez a realisztikus és mágikus teátrális képzelet, ez a színházi eszköztár látványos használatára való képesség, ez a varázslat, a szavaknak ez a pókhálója a velünk felráz-e bennünket, vagy ez az egész nem kevesebb, de nem is több, mint széptevés, kávéházi játszadozás a rímekkel?

Úgy is fel lehet fogni a *Menyegzőt*, mint egy félelemről, szorongásról szóló darabot (amivel bizonyos mértékig Arisztotelészt sértjük meg).

Ah! Ez szokatlanul érdekes és egyetemes felvetés volna, embertől embernek, nem csak lengyeltől lengyelnek szóló.

Ám én nem ezzel foglalkozom, nem ez hoz izgalomba. Ami engem érdekel:

– energiát és reményt generálni

– megjósolni a jövő-mantikus perspektívákat („a próféta hangját”)

Ez az, amire az embernek szüksége van ahhoz, hogy éljen, hogy tudjon, hogy akarjon, hogy küzdjön valamiért.

Mit tettem én a *Menyegzővel*? (milyen operációkat végeztem a *Menyegzőn*?)

– Konieczny zenéjét darabokra szedtem, és másként raktam össze, rendeztem át helyenként; ezt a Költészet és Thespis²² követelte meg tőlem, no meg az előadás dramaturgiája. Bizony fájdalmas művelet volt. Mintha egy gyönyörű, régi vázát tartanék a kezemben, majd földre ejteném, és kiszáradt torokkal újra öszszeraknám a széthullott agyagdarabokat. Zygmund [Konieczny] mester élő hagyomány. Együtt szárnyaltam vele, azzal a maximalizmussal, ahogy a hagyományokhoz viszonyulok: ráismerni és átalakítani. („*Rejtett vidékek: A Gardzienice Színház*”, Routledge, 2003).

– Beletettem az ifjúság Prológusát (ez egy színházi csoport, mely meghívás nélkül érkezett hozzánk – maga a jó Isten is irigykedni fog e vendégeim láttán!), és az Afterpartyt.

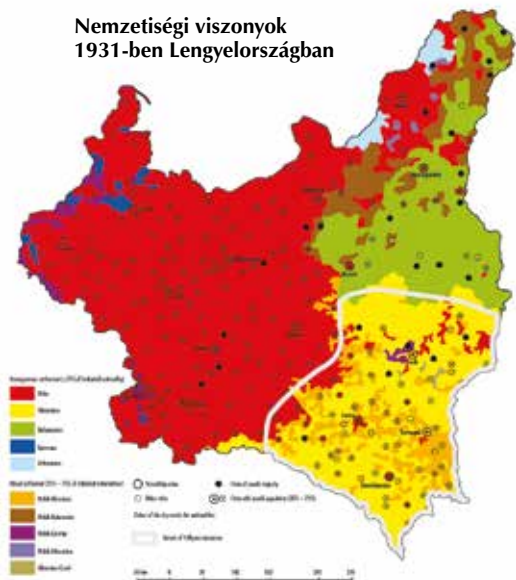
– Minden színész több szerepet játszott, a színésznők még néhány férfi szerepet is (Ó, micsoda idők).

– Néhány jelenet sorrendjét megváltoztattam, ami a mágikus realizmus szabályait követve kézenfekvő. Csak ülünk a mű fölött, játszadozunk a jelenetek átrendezésével, és észrevesszük, hogy a konstrukció így is megáll a maga lábán...

Mindabból, amit a *Menyegzővel* kapcsolatban a „nemzet számára életbe válogóan fontosnak” tartanak, három dolog maradt meg:

²² Az ikáriai Thespist tekintik az első színházi színésznek. A szó, thespisi, ami az angol-szász világban annyit tesz: színész, ebből a névből származik. Az ókori görög színházban Thespis ünnepelt színpadi szerző és rendező volt. Egyetlen darabja sem maradt fenn.

Nemzetiségi viszonyok 1931-ben Lengyelországban



A sárga szín az ukrán többséget, a teli fekete körök az abszolút zsidó többséget jelzik. A piros a lengyel etnikumot jelöli. A fehér vonal az 1939-es szovjet okkupáció határát jelzi (forrás: volhyniamassacre.eu)

- A lengyel kérdés (e motívumok mentén: az összes generáció minden egyes éve / időről időre fel-tárul egy lélek / nagyság, befejezetlenség újra és újra / aztán kétségbeesetten megint mélyre temetve... Mintha valamennyi-ünkre átok hullna / ami egy rém-álom rabságában tart bennünket)
- Az ukrán kérdés (e motívumok mentén: Igen, úgy tűnik, hogy hallok azokat a harangokat... Egy ünnepélyes, elkínzott és egy-re erősödő nyöszörgést)
- A zsidó kérdés (e motívum mentén: Mi csak olyasféle barátok vagyunk, akik nem nagyon törőd-nek egymással).

Megéri sokat fizetni, sőt még többet is följánlani annál, mint amit valaki arra áldoz, hogy ezt a három világot újra egymáshoz kapcsolja és egyesítse. De sajnos sohasem fognak sem összekapcsolódni, sem egyesülni.

Wyspiański szimbólumokat és allúziókat használ. Már ami a saját korát illeti. A mostanában színpadra vitt *Menyegzők*ben mindig találni utalást a mi korunkra. Én ezt nem szeretem. A színház, amit én csinállok, az általánosan ismert mitológ-iát és az archetípusokat használja. Kódokat.

Kényszerűségeket és kísérteteket, melyek a mai világban tökéletes gyúanyagul szolgálnak a színházi alkotáshoz. Ezek a kényszerűségek olyan elszántan törtek utat maguknak a próbáinkon, hogy megérdemlik a részletesebb indoklást.

Néhányan közülük velünk maradtak.

Mint kísértetek Wyspiańskitól.

Összegezve: az elkövetkezendő néhány évben a Gardzienice legyen a *Menyegző* igehirdetője és propagátora az egész világon.

Sajnálatos, hogy milyen kevésbé van jelen ez a mű a világkultúrában.

Én a következőképpen látom ezt: bárhová is visszük el a *Menyegzőt*, legyen az Afrika, Ázsia, Európa (egy másik), vagy Amerika – mindig kapcsolatba fogjuk hozni és össze fogjuk vetni az illető ország párválasztási és esküvői rituáléival.

A párválasztási és esküvői rítusok azon kevés, ma is élő rituálék körébe tartoznak, melyek az élő hagyományok részét képezik, és páratlanul gazdag teatrális kifejezőeszközzel rendelkeznek.

E hagyományok révén olyan színházi alkalmak adódnak, melyek a múlt szelle-meit és kísérteteit keltik életre. A mágikus realizmus ezeken kitapinthatóan je-len van.

Rena Targońska, a nagyszerű koreográfus, a minden tekintetben tökéletes Asszony részére, aki tavaly hagyott itt bennünket, tiszteletünk jeléül és emléke előtt meghajolva ajánljuk fel a Szentivánéji álom koronáját, melyet ő a lublini Osterwa Színház számára készített. Műhelyében, a Niecała utca (korábban Sławinski utca) 10/a szám alatti városi házának padlásán volt sok éven keresztül a mi kis lublini zugunk, búvóhelyünk, irodánk, szentélyünk...

P.S. „Wyspiańskival vagytok, vagy ellene?” – így kezdte Zbigniew Raszewski²³ az interjút Bogdan Korzeniowskival²⁴. Ha ma engem kérdeznének, így felelnék: Én érte vagyok. A szépség, az igazság és a jószág szintéziséért.

Angolból fordította: Regős János²⁵

²³ Zbigniew Raszewski (1925–1992) lengyel író, színháztörténész

²⁴ Bogdan Korzeniowski (1905–1992) lengyel színházi rendező

²⁵ Az írás angol verzióját a Gardzienice Színház bocsájtotta rendelkezésünkre.

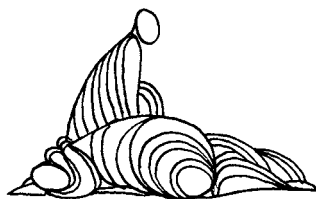


Teresa Targońska-Bleszyńska (1927–2017) scenográfus emlékére (forrás: gardzienice.org)

Włodzimierz Staniewski: Notes by the Director of *The Wedding*

Włodzimierz Staniewski (b. 1950) is a Polish theatre and film director, founder of the European Centre for Theatre Practices Gardzienice (1977). He is the author of theatre performances, docudrama films, international cultural programmes, actor training, essays and lectures. His present writing is a document of the creative process preceding the 2017 premiere of Stanisław Wyspiański's *The Wedding*, staged in 1901. It sheds light on Staniewski's relationship with his predecessors, Polish history as well as ancient Greek theatre tradition, and how he sees the task of theatre today in generating energy and hope, as a conclusion following from his creative struggles. He considers it his mission to finally rank *The Wedding* among the most important values of world theatre via this direction of his. On the way of doing that and, at the same time, on Gardzienice's particular concept of theatre, he has this to say at the end of his notes: "I see it like this: everywhere, where *The Wedding* will be taken to, be it Africa or Asia, Europe (the other one) or America – we will marry it and pair it up with both mating and wedding rituals of the country. Mating and wedding are of the few surviving rituals in living traditions, and they use incomparably rich means of theatrical expression. Within such traditions are also living theatrical sessions of evoking ghosts and phantoms from the past. The magic realism is palpably alive."





SZŐNYI GYÖRGY ENDRE

A hatalom ikonográfiája és az ikonográfia hatalma

Shakespeare-olvasatok, különös tekintettel *A viharra*

A cím Shakespeare egész művészetére alkalmazható. Szinte nincs olyan színműve, amely így vagy úgy ne foglalkozna a hatalom kérdésével, áll ez még a vígjátékaira is. Ugyanakkor darabjai – és költészete is – nemcsak az emberi cselekvések és azok motivációinak döbbenetes reprezentációi, de az emberiség mint szimbólumhasználó faj által teremtett képek és jelképek tárháza is. E képalkotás egyes aspektusaival, különösen a románcok szimbolikus képvilágával már foglalkoztam egy korábbi írásomban,¹ most ezt a vizsgálatot folytatom, figyelmemet az ikonográfia általános kérdéseire, majd *A vihar* színi világára összpontosítva.

A vihart szeretik Shakespeare hattyúdalának nevezni, bár szigorúan véve nem ez volt az utolsó műve. Ám ha a szimbólumok erejét kutatjuk, nagyon is jogosan látjuk benne a szerző saját életművével való számvetését és a művészetről való végső gondolatait. A szimbólumok természete azonban az, hogy létmódjukból fakadóan soha nem egyértelműek, ezáltal kimeríthetetlen forrást nyújtanak az értelmezés számára, melyet nem csak a szövegbe ágyazott értelem motivál, hanem az értelmező helyzete, vérmérséklete, történelmi kontextusa, ideológiája és még sok más tényező. Ezért van az, hogy nincs két egyforma rendezése ugyanannak a darabnak, hogy egy-egy műről számtalan interpretáció születik, s hogy bizonyos értelmezések korhoz kötöttek, időszakonként jellegzetes és más korokban irreleváns szempontokat követnek, és válaszaikat azok szerint vélik megtalálni a műben. Mindez, mint látni fogjuk, különösen igaz *A vihar* esetében.

¹ „Kortársaink-e a románcok?” *Szcenárium* 2.6 (2014): 27-41. Jelen tanulmányban egyfajta dialógust folytatok az itt említett korábbi cikkel és sok szempontból tovább építem annak gondolatmenetét. Amikor a szövegben mintegy magamra hivatkozok, ha másként nem jelölöm, erre az írásra utalok.

De előtte még tekintsük át a szimbolizáció, vagy ahogy korábban javasoltam, „a hagyományalapú kulturális reprezentációk”² általános kérdéseit. Az ikonográfia hatalmát legjobban a következő, Clifford Geertz híres maximájára épülő kultúra-definícióból érthetjük meg legjobban: „a kultúra egyben kulturális reprezentáció is, egy olyan szimbolikus jelrendszer és társadalmi praxis, amely által egy közösség megkonstruálja, értelmezi és működteti saját identitását.”³ E társadalmi praxis mögött a Geertz által kimutatott „magunkról magunknak mesélt történetek” állnak.⁴ Ezek a történetek olyan, a közösség által hagyományozott kulturális szimbólumokat tartalmaznak, amelyek a mi kultúránkban elsősorban a görög-római mitológiára és a zsidó-keresztény Bibliára épülnek. A kulturális szimbólumok olyan autoritást jelentenek, amely az idők során kevésbé változik, ám a hozzá való vszonyulást és megjelenítésüket a változó történelmi feltételek szabályozzák.

Shakespeare korában a reprezentáció uralkodó dialektusa az emblematikus látás- és kifejezőmód volt, melynek dekódolását már abban az időben is emblema- és szimbólumszótárak segíthették, a modern kultúratudományban pedig az ikonográfia és ikonológia módszertana áll rendelkezésre.⁵ A reneszánsz szimbólumszótárak között a Cesare Ripa által összeállított *Iconologia* (1593, 1603)⁶ a leghíresebb, a huszadik század és napjaink kutatói közül pedig Aby Warburg, Erwin Panofsky, Jan Białostocki, Lina Bolzoni, Hans Belting és WJT Mitchell nevét érdemes megemlíteni.⁷

Panofsky klasszikus definíciója szerint az ikonográfiai szimbólumok feltételezik olyan témák és motívumok ismeretét, amelyeket irodalmi források közvetítenek, s használóik őket tudatos olvasással vagy szóbeli hagyomány segítségével

² Ld. erről könyvemet, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Szeged: JATEPress, 2004).

³ Ld. Szőnyi György Endre, „A szövegen kívül és belül, avagy a kultúra medialitása,” in Tóth Szergej ed., *Társadalmi változások – nyelvi változások. Alkalmazott nyelvészeti kutatások a Kárpát-medencében*. A XXII. MANYE Kongresszus előadásai (Budapest–Szeged: Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2013, MANYE Vol. 9), 62.

⁴ Clifford Geertz, *Az értelmezés hatalma* (Budapest: Századvég Könyvtár, 1994), 161.

⁵ Ld. *A reneszánsz szimbolizmus: ikonográfia, emblematika, Shakespeare* c. kiadványunkat (szerk. Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, Ikonológia és műértelmezés 2, 1998) és benne tanulmányomat, „Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A ‘képvadászattól’ az ikonológiáig),” 67–91. old; továbbá Kiss Attila Atilla, *Protomodern – Posztmodern. Szemiográfiai Vizsgálatok* (Szeged: JATEPress, Ikonológia és műértelmezés 12, 2007).

⁶ Modern magyar kiadása: Cesare Ripa, *Iconologia*, ford. Sajó Tamás (Budapest: Balassi, 1997).

⁷ Válogatott műveiket és azokra támaszkodó saját elemzéseinket kiadtuk a szegedi JATEPress Kiadó *Ikonológia és műértelmezés* sorozatában (alapítók Pál József és Fabiny Tibor, felelős szerkesztő Szőnyi György Endre, napjainkig).



Az 1997-ben Londonban felépített új Globe színház játéktere fölötti kazettás mennyezet emblematikus képei (a szerző felvétele)

reneszánsz szerzőinek, ám e reprezentációk szinte egyetemes érvénye csak a nyilvános színházak (*public theatres*) emblematikus építményében mutatkozhatott meg igazán, ahol a színdarab egy embléma hármass szerkezetére hajazott: a darab címe mottóként szolgált, a színpadkép az emblematikus képet alkotta meg, míg a darab szövege megfelelt az embléma *scripturájának*. Ilyen vizuális kontextusban az emblematikus kellékek, mint például a királyi korona vagy egy trónszék súlyos szimbolikus mondanivalót hordoztak, és a színpadi cselekmény általuk nemcsak politikai, hanem morális és filozófiai interpretációra is inspirált.

De hogyan is nézett ki egy embléma? Vessünk egy pillantást Thomas Combe egyszerű, de illusztratív emblémáira, melyben az uralkodónak szükséges tulajdonságokat mutatta be:

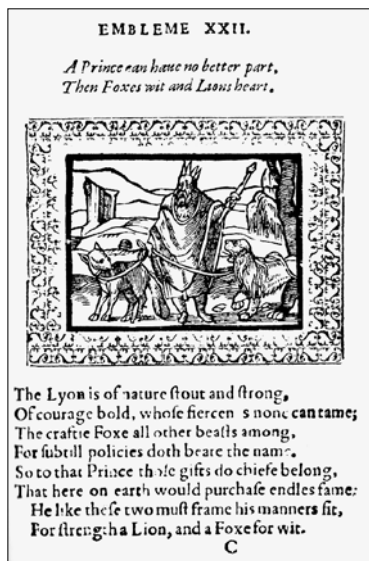
*A királynak azon tulajdonságok hasznosak,
melyekkel e földön dicsőséget szereshet;
tettei két dologtól csillognak,
ha neki erőt az oroszlán, s a róka ad eszet.*

És ha így tesz, akkor eléri, hogy alattvalói hű kutyaként szolgálják vagy gyáva nyúlként féljék:

*Dicsőségét a Herceg úgy növelheti
és híre eljut déltől északig,
jogarát azzal erősítheti,
ha személyét szeretet és félsz övezi.
Az eb és a nyúl egymáshoz nem hasonlítanak,*

vel sajátítják el.⁸ Az ikonológiai kutatás még ennél is tovább lép: a téma azonosításán és leírásán túl interpretál és összehasonlít, mozgásba hozza a kulturális és történelmi intuícióinkat, és eljut olyan szimbolikus értékekig is, melyek akár az alkotójuk számára is ismeretlenek voltak és szándékától eltérnek.

Visszatérve most Shakespeare-hez emlékeztetnék, hogy a hatalom ikonográfiájának felmutatása mindig is fontos volt az angol



⁸ Erwin Panofsky, *A jelentés a vizuális művészetekben* (Budapest: Gondolat, 1984), 290.

Az egyik hűséges, a másik meghunyászkodik.
A király békéje akképpen virul,
Ha szolgálai olyanok, mint az eb és a nyúl.⁹

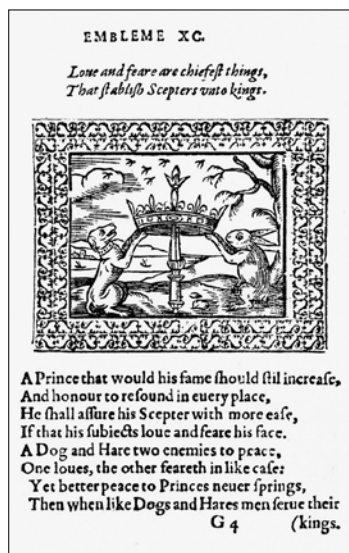
Az emblematikus látásmód különösen két hagyomány-örizte szimbólumcsoporttal operált. Először is természeti képekkel vagy ember által létrehozott tárgyakkal utaltak emberi tulajdonságokra, így a meteorológiai jelenségek, növények és állatok jelképes értelmet hordozhattak, éppúgy, mint mondjuk egy épület oszlópa, amely az erőt szimbolizálhatta. A királyi hatalmat a nap erejéhez hasonlították, a bátorságot az oroszlán személyesítette meg, a csalárdságot a róka, és így tovább. Másodszor, a görög-római és a judeo-keresztény hagyományból ismert bibliai vagy mitológiai alakok és epizódok irodalmi vagy művészeti utalásokon keresztül járultak hozzá a drámai megjelenítés erejéhez.

Shakespeare műveiben számtalan ilyen hagyomány-alapú emblematikus kép, intertextet, allúziót találunk, mindkét említett kategóriából. Egy egyszerű, mindenki által ismert köznapi tárgy is szolgálhatott erőteljes metafora alapjául. Mint például a *Hamlet*-ben, amikor Rosencrantz döbbszerűen kérdezi a királyfit: „Szivacsnak gondolsz engem felség?” Mire Hamlet:

Igen, kérlek, ami fölszívja a király kegyeit, tekintélyét, ajándékait. De az ilyen tisztviselők teszik végül a legjobb szolgálatot a királynak: ő, mint a majom, a pofája sarkában tárolja őket – amit először bekapott, azt nyeli le utóljára. Majd ha szüksége lesz arra, amit begyűjtöttél, csak megnyom, és te, szivacs, megint száraz leszel. (4.2.14-23)¹⁰

A mitológiai ihletésű képalkotásra ugyancsak a *Hamlet*-ből hozhatunk példát. Az első színész így írja le a bosszú természetét:

Pyrrhus is
vérszomjas munkájába visszazökken:
Nem csapott úgy le Küklopsz kalapácsa,
Mikor Marsnak örök páncélt kovácsolt,
mint ahogy Pyrrhus irgalmatlan kardja



⁹ Thomas Combe, *The Theater of Fine Devices containing an hundred Morall Emblemes* (London: Richard Field, 1614), XXII. and XC. emblémák. Eredetije a francia de la Perriere *La Théâtre de bons engins* című gyűjteménye (1539). Itt John Doeblér 1983-as facsimile kiadását idézem (San Marino: The Huntington Library).

¹⁰ A *Hamlet*-ből Nádasdy Ádám fordításában idézek.

*most lecsap Priamusra.
Lakolj, szajha Szerencse! Istenek,
fosszátok meg hatalmától örökre,
kereke küllőit törjétek össze,
s a tengelyét az égből
a pokol mélyire! (2.2.518-28)*

A bosszú vérszomjas munkája Küklopsz pörölycsapásainál is vadabb, s a trójaiakat szerencséjük elpártolása is sújtja. Itt ismét mitológiai utalással van dolgunk. Fortuna vagy Occasio női alakban személyesítette meg a csapodár (itt szajha) Szerencsét, melynek forgandóságát az általa hajtott kerékkel szimbolizálták: egyszer fent, egyszer lent, és nem lehetett tudni, mikor mozdul a kerék bármelyik irányba.

A *Lear* királyban a korona válik az egyik központi emblematisz elemmé: az öreg király felosztja országát a lányai között, ezzel mintegy szimbólikusan szét-töri a koronát, amely természete szerint oszthatatlan, tökéletes kör, ez adja erősségét. Ám ezzel az ország egysége is odalesz. Lear azt hiszi, hogy bölcsen cselekedett, de ez csak vak rátartóság, Arisztotelész terminusával *hübrisz*, melynek következménye a *hamartia*, a tragikus vétség, mely végül a főhős bukásához vezet.

A III. *Richárd* is gazdag emblematisz szimbólumokban. Az első színben a címszereplő bejelenti, hogy alkalmatlan a szerelmes udvarlásra, ezért e „fuvolózó békekorban ... Úgy döntöttem, hogy gazember leszek” (1.1, Vas István fordítása). Gonosz tervein úgy dolgozik, mint egy színházrendező, vagy mint Cipolla, Thomas Mann varázslója. A darab egyik nagyjelenete az, amikor Richárd az általa megölt walesi herceg özvegyének, Lady Annának udvarol és végül meghódítja. A „#metoo” mai korában nagyon is aktuális ez a színházrendezői abúzus. A Richárd és „megbűbájolt” áldozata közti ríposztos párbeszéd a természetfilozófától a démonológiáig a kor több kulturális regiszteréből veszi képeit:

ANNA: Az Istenért, el innen, rohadt ördög:

Pokollá tetted a jókedvű földet [...]

Pirulj te nagy rakás idomtalanság,

Mert jelenléted hajtja ki a vért

A vértelen, üres, hideg erekből:

Természetellenes tetted kihívja

E természetellenes áradást. [...]

GLOSTER: Hölgem, az irgalmat nem ismered,

Mely rosszért jót ád, áldást átokért.

ANNA: Te meg nem ismeresz semmiféle törvényt:

A vadállatban is van szánalom.

GLOSTER: De bennem nincs, hát nem vagyok vadállat.

ANNA: Különös, hogy az ördög igazat mond.

GLOSTER: Különös, hogy az angyal csupa méreg.

Te nőiesség isteni tökélye... (1.2)

A darab végéig az ördög-szimbolika dominálja a darabot, ellenségei és áldozatai egyaránt sátánfajzatnak nevezik Richárdot. Margit királyné, VI. Henrik özvegye így szidalmazza:

Te torzszülött gnóm, dúló, ronda állat!

Születésedkor bélyegeztek a

Természet rabjának, pokol fiának!

Anyád terhes hasának szégyene! (1.3)



A III. Richárdot alakító Anthony Sher „ördögi” jelmeze a Royal Shakespeare Company 1984-es előadásában (forrás: shakespeare.org.co)

De a legerősebb kép az, amikor Richárd önmagát a *Vice*, azaz a Bűn emblémájának ismeri el: „Így, mint a megszemélyesített Bűn, / Egy szóval két jelentést hirdetek” (3.1.81-82).

Korábban már írtam a késői darabok emblematikus szimbolikájáról, de ez a technika már megvolt Shakespeare korai műveiben is, talán még iskolásabban, hiszen a kezdő drámaíró klasszikus műveltségét kívánta fitogtatni ikonográfiai ismereteivel. Példaként a *Titus Andronicust* hozhatjuk fel.

A darabban urbánus és természeti képek rendszere írja le a gonoszság és a bosszú különböző aspektusait. „Az udvar valósággal Fama háza, / csupa nyelv, szem és fül a palota: / Az erdő néma, vak, süket és kegyetlen...” (2.1.126-28). Rómát tigrisekkel telt vadonhoz hasonlítja (3.1.54), Tamorát „vérszomjas tigris”-nek nevezik (5.3.195), Aaron pedig olyan, mint „a vipera, amely megfeszül / A végzetteljes támadás előtt” (2.3.36). Jónéhány elaborált megszemélyesítés is gazdagítja a darab képvilágát, úgymint a Bosszú (*Revenge*), Nőrablás (*Rape*) és Ölés (*Murder*), ezek a szereplői annak a hátborzongató happeningnek, amit a gonosz királynő és fiai játszanak el álruhában Titus kertjében (5.2 szín).¹¹



Egy 1595-ös *Titus Andronicus* előadást megörökítő Henry Peacham-rajz (forrás: wikipedia.org)

¹¹ A darab ikonológiájáról és szemiografiájáról ld. a szegedi kutatócsoportban készült Titus-projektet: <<http://ebook.szeged-english.hu/>>.

Ebben a korai drámában Shakespeare-től szokatlanul sok latin idézetet találunk, és alapos a humanista-reneszánsz apparátust is: Horatiusból és Ovidiusból idéznek a cselekményhez illő párhuzamokat, szóba kerül Lukrécia Tarquin általi meggyalázása (Shakespeare abban az időben írta *The Rape of Lucrece* c. kis-eposzt is), illetve az a történet, amelyben a római centurio, Virginius inkább megöli lányát, csakhogy elkerülje annak megerőszakolását. A *Titus Andronicus* legérdekesebb mitológiai párhuzama Téreusz és Philomélé története. A thrák



Téreusz lakomája Rubens 1638-as olajfestményén (forrás: Wikimedia.org)

király, Árész fia, beleszeretett Proknéba, az athéni király lányába. Egy idő után felesége hűgára, Philomélére vetett szemet, s hogy megkaphassa, Proknénak kivágta a nyelvét, és elrejtette rokonai elől. Mikor Philomélé rátalált nővérére, szörnyű bosszút eszeltek ki: Téreusz Proknétól született kedves fiát megölték és feltálaták az apának.¹² Ezeken túl, az antik mitológia egész arzenálja említődik a darabban: a Titánok, Prométheusz, Vulcan, Priamosz, Hecuba, Dido, Aeneas, Diana, Acteon, a Szübil-la, hogy csak néhányat említsünk.

Mindezek a hagyomány rögzítette motívumok, történetek és emblematikus képek élénken rezonáltak az Erzsébet-kori nézők képzeletében, hiszen szinte ugyanolyan jól ismerték őket, mint a Biblia történeteit és szereplőit. A mai színházrendezők azonban már nem építhetnek erre a tudásra, s ahogy korábban is rámutattam, sokszor nem marad más hátra, mint kihagyni az ikonográfiai utalásokat, és azokat frissebb, a mai korhoz szóló képekkel, szimbólumokkal helyettesíteni, hiszen a szimbolizáció, a többértelmeség, az interpretációs horizont tágaságának megmutatása figuratív kifejezésekkel a mai kor emberének is elvárása. Az egyik legérdekesebb példa erre *A vihar*.

Az idők múltával egyes kulturális reprezentációk új életet nyernek, új jelentésük válik fontossá, természetük, akár műfajuk is megváltozik, anélkül, hogy fizikai módosuláson mennének át. Ez történt *A vihar*ral is, de hogy még érthetőbb legyen, amit állítok, kezdjük Shakespeare egy másik darabjával.

¹² Ovidius másként mondja el a történetet az *Átváltozásokban*: ott Philomélé nyelvét tépi ki Téreusz, miután gerjedelmében megerőszakolta. Ld. Tótfalusi István, *Ki kicsoda az antik mítoszokban* (Budapest: Móra, 1993), 240.

A *velencei kalmár* eredetileg vígjátéknak készült, s bár a szerző rendkívül árnyaltan és nagy empátiával ábrázolta a zsidó kereskedőt, a nézők bizonyára önfeljedten nevettek az ármánykodó, bosszúszomjas uzsorás felsülésén és büntetésén, hiszen ő az a darabban, aki Portia szép szavait a könyörületről hajthatatlanul elutasítja. Ám a közelmúlt traumatikus történései miatt – gondoljunk a zsidóüldözésekre, pogromokra, a gettókra és végül a holokausztnépirtására – ma már nem lehet vígjátékként előadni ezt a darabot, éppenséggel Shylock meghurcoltatása miatt. Mai értelmezésünk szerint

A *velencei kalmár* tragédiába fordul (egykes kritikusok tragikomédiának nevezik), s ezt mutatta meg felejthetetlenül Al Pacino az első hangosfilm-es adaptációban, amely meglepő módon csak néhány éve, 2004-ben készült. Michael Radford rendező úgy értelmezte, hogy Shylock Shakespeare első igazi tragikus hőse, aki az arisztotelészi szabályok szerint bukásra van ítélve, mert hübrisztől szenvedett és tragikus vétséget követett el a szerződés feltételeinek kikötésével, ám a nagy tragikus hősökhez hasonlóan mégis apellálhat szimpátiánkra és féltésünkre.¹³ És azt is tudjuk az antikok óta, hogy ha tragédia, akkor benne halálnak is kell lennie. Ezt a következtetést vont le Alföldi Róbert, amikor 1998-ban megrendezte a művet a budapesti Tivoli Színházban: a darab végén Antonio és maffiózó barátai egyszerűen lepuffantják az amúgy is összetört és megalázott, hazafelé botorkáló Shylockot.



Al Pacino mint Shylock, Michael Radford 2004-es filmjében (forrás: pinterest.com)

Nos, valami hasonló történt A *vihar* főszereplőjével, a családi harmóniát helyreállító, a Szigeten tökéletes utópikus rendet megvalósító, Shakespeare korában bizonyára jóságosnak tartott fehér mágussal, Prosperóval is. A reneszánsz angol színpadon Prospero kiáltó ellentétben állt az ördöggel szövetséget kötő, fekete mágiát művelő, a szélsőséges Marlowe által megformált Doktor Faustus-sal. Lám, a mágia, sugalmazta Shakespeare, amely minden korban problematikusnak és elítélendőnek tűnt, megfelelő kezekben lehet fehér is, jó célra használatos, embereket kibékítő, a rendet visszaállító, Istentől nem elrugaszkodott. Nagyon sokáig ez a koncepció dominálta A *vihar*-értelmezéseket, melye-

¹³ Ld. Daniel Podgorski, „Remakes are Not your Enemy: Analyzing a Scene from Michael Radford's Film Version of *The Merchant of Venice*,” *The Gemsbok*, November 15, 2015, elérhető: <<https://thegemsbok.com/art-reviews-and-articles/movie-reviews-thursday-theater-the-merchant-of-venice-michael-radford/>> (hozzáférés: 2020-01-01).



John Gielgud mint Prospero Peter Greenaway 1991-es filmjében (forrás: mafab.hu)

a szellemi küzdelemnek, amelyet Shakespeare és kortársai vívtak. Prospero igazolja a Dee-típusú tudományt és varázslást.¹⁴ Ellensúlyt jelent a boszorkány-hisztériával szemben és legitimálja a fehér Kabbalát. Micsoda gyökeres fordulat ez Leartól, a Spenser-ihlette brit királytól, aki egyedül marad a viharban, és képzelt démonok kacagják Prosperóig, aki fehér mágiája segítségével biztos kézzel uralja varázslatos szigetét.¹⁵

Minden tiszteletünk ellenére nem tudunk egyetérteni Dame Francesszel. Mindenek előtt, a jól megformált drámai karakterek sosem fehérek-feketék.



Prospero (Hováth Lajos Ottó) és Miranda (Szász Júlia) a Nemzeti Színház 2019-es *Vihar* előadásában, r: Andrzej Bubień (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

ket kiegészített még a mágus mint tudós, a természetén győzedelmeskedő *homo faber* emblemikus figurája is. Némileg ezt sugallta Peter Greenaway híres, *Prospero könyvei* c. filmje is (1991).

Néhány évtizede a nagyhatású kultúrtörténész, Frances Yates így jellemezte Prosperót:

Prospero, a jólelkű mágus utópisztikus célok megvalósítására használja fehér mágiáját. Csúcspontját jelenti annak

Faustus nemcsak elítélendő fekete mágus, hanem ugyanakkor az emberi kíváncsiság, tudásvágy, eltökéltség és kritikai gondolkodás emblémája is, igazi reneszánsz ember, annak minden pozitívumával és gyengeségével. Ugyanígy Prospero sem egy problémátlan *hierophant* (ahogy Sarastro a *Varázsfuvolás*ban sokkal inkább az), sok tulajdonsága és cselekedete szinte tragikus hőssé emeli és egyben problematizálja. Mert mi is történik a darabban?

¹⁴ John Dee (1526–1609) Erzsébet királynő tudósa és mágusa volt, több évet töltött Közép-Európában is, Krakóban Báthory István lengyel királlyal is találkozott. Ld. könyvemet, *'Exaltatio' és hatalom. Okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben* (Szeged: JATEPress, 1998, Ikonográfia és műértelmezés 7).

¹⁵ Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (London: RKP, 1979), 160–161.

Mindjárt meg kell jegyezni, hogy *A vihar* szerkezetében Shakespeare egyik legszékárabb darabja, románc- és fatasy-elemei ellenére követi az arisztotelészi hármas egység előírásait: egy helyszínen, mintegy négy óra alatt játszódik le. S ahogy már a klasszikus drámákból is tudjuk, különböző retorikai eszközökkel, összefoglalások és visszatekintések segítségével értesülünk az előzményekről.

Az első szín jeleníti meg a vihart: egy illusztris társaság – Alonso nápolyi király, öccse Sebastian, fia Ferdinand, valamint Antonio Milánó hercege – hajótörést szenvednek egy kietlen tengeri szigeten. Hamarosan kiderül, a vihart egy a szigeten élő mágus, Prospero, Milánó hajdani hercege támasztotta, hogy szembenézhesen ellenségeivel. Sok éve már, hogy Antonio letaszította a trónról Prosperót (aki, mi tagadás, elhanyagolta az uralkodást bölcséleti és ezoterikus tanulmányai kedvéért), és egy csónakban kicsiny lányával együtt kitaszította a tengerre. A jóindulatú nemesúr, Gonzalo adott azért a csónakba élelmet és vizet, néhány szerszámot és Prospero legfontosabb mágikus könyveit. A száműzöttek csodálatosképpen megmenekültek és erre a szigetre vetődtek, ezért is nevezte el lányát Mirandának, saját beszélő neve pedig a ‘prosperálni’ és a ‘remélni’ igékből tevődik össze. Tudásával, mágiájával és a civilizáció nála lévő kellékeivel az apa afféle proto-Robinsonként kolonizálta a Szigetet, és új otthont teremtett maguknak.

Csak hogy a Sziget nem volt lakatlan. Sycorax, egy gonosz boszorkány birtokolta, s fiára, Calibanra kívánta hagyni, akit az eredeti szereposztás „a savage and deformed slave”-nek nevez, Babits Mihály szabad fordításában „vad és idétlen sehonnai, „Mészöly Dezsőnél „vad és otromba rabszolga.”

Sajnos, egyik fordítás sem érzékelteti az angol *savage* vadember jelentését, pedig a Caliban név a kannibál anagrammája, és tudjuk, hogy Shakespeare korában ez a félelmetes idegen erősen foglalkoztatta az angolok fantáziáját, ahogy az Montaigne a kannibálokról szóló esszéjének John Florio-féle 1603-as angol fordításából is kiderül. Írásában Montaigne a braziliai tupinambák azon szokásáról ír, hogy ellenségeiket rituálisan, dicsőségük kifejezéseként megeszik, majd ezt a szokást az európaiak „barbarizmusához” hasonlítja.¹⁶

Sycorax azonban nem az egyetlen természetfeletti lény a Szigeten. Itt él Ariel, a tünde szellem is, akit a boszorkány foglyul ejt és egy fa törzsébe zár. Ebbe a vi-



Kristán Attila Caliban szerepében
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹⁶ A klasszikus Shakespeare-összkiadásban Kéry László ugyan utal a Caliban név és a kannibál összefüggésére, de nem említi Montaigne esszéjét, mint igen valószínű forrást. Ld. *Shakespeare összes drámái* (Budapest: Magyar Helikon, 1972), 4: 716.



Rubold Ödön
Alonsóként
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Tóth László Alonso
öccseként
mint Sebastian
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

lágba érkezik Prospero, és mágikus ismeretei segítségével birtokba veszi a helyet. Kimenekíti Arielt, és hű szolgájává teszi. Megpróbálja civilizálni Calibant, de mikor az szemet vet a lányára, rabszolgává fokozza le. Sok év eltelik, Miranda gyönyörű lánnyá serdült, s Prospero neki lát nagy tervének, mely az igazságszolgáltatást és a megbocsátást is magában foglalja. Varázstudománya és Ariel természetfeletti ereje által a Szigethez kormányozza rosszakaróit, félelmetes viharral hajótörést okoz. A szétszóródott menekülők között ott van Alonso, a nápolyi király, akinek segítségével Antonio letaszította trónjáról Prosperót, de természetesen ott van Antonio is, meg Sebastian, Alonso becsvágyó és gonosz öccse (vajon köztük is lejátszódik majd a milánói testvérpár hatalmi vetélkedése?); aztán Ferdinánd, Alonso naiv és ártatlan fia, no meg matrózok, a kapitány, részeges udvaroncok és szolgák (Stephano és Trinculo), s nem marad ki a jó Gonzalo sem.

Alonso és Ferdinánd kölcsönösen azt hiszik a másiktól, hogy vízbefúlt. Ám Ferdinánd figyelme máshova fordul: Prospero összehozza lányával, s a fiatalok rögvest egymásba szeretnek. Stephano és Trinculo megtalálják Calibant, mindhárman jól lerészegednek és a vadember istenként kezdi tisztelni az újonnan jött fehéreket. A gonosz királyi társaság megfélemlítve bolyong a Szigeten. Ám minden Prospero terve szerint megy. Ferdinánd kiállja a próbát (ez „megalázó” fizikai munka: fát kell hasogatnia és behordania a házba) és elnyeri Prospero áldását tervezett frigyéhez. Antoniót és bűnös társait bűbáj bénítja le, majd Prospero felfedi magát és szembesíti őket bűneikkel. Alonso mintha megbánná tetteit és örvendezik fia csodás megmenekülésén, Mirandát pedig lányává fogadja. A lázadó Caliban és a részeges szolgák ugyancsak elnyerik „büntetésüket”: ki kell takarítaniuk a házat.

Miután mindez megtörtént, a végkifejlet is Prospero forgatókönyve szerint zajlik: visszamenvén Itáliába a fiatalok majd összeházasodnak, és Ferdinánd lesz Nápoly királya. A mágus újra elfoglalja Milánó trónját, amíg a halál el nem jön érte. A bűnösöknek megbocsát s kiengesztelődést hirdet. A darab vége elég meglepő: az eddig mindenható rendező eltöri varázspálcáját, feladja a mágiát, és sorsát a nézők kezébe teszi le.

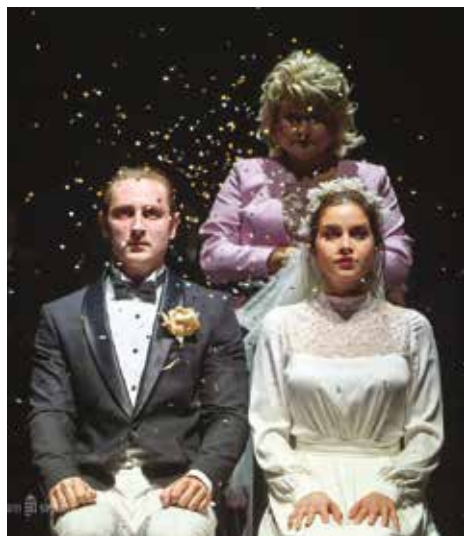
A darab mélyrétegeit a politika és a hatalmai harc kőkemény és kegyetlen világa alkotja. Antonio letaszítja bátyját a trónról, s kvázi eladja az országot az őt segítő nápolyi királynak. A Szigeten tovább folyik a cselszövés: Antonio arra bízta Alonso öccsét, hogy ölje meg testvérét és szerezzé meg a trónt – Sebastian nem nehez meggyőzni. Caliban egyfolytában fenekedik Prospero ellen, meggyőzi Stephanót és Trinculót, hogy verjék agyon az öreg mágust és legyen Stephano a Sziget királya. Prospero maga is beszáll a hatalmi játszмба, s miután intellektuális érdeklődése miatt elvesztette trónját, most azon dolgozik, hogy visszaszerezze azt. Mindenközben vaskézrel kormányozza megszerzett szigetét.

Erre a reálpolitikai rétegre épül rá a Shakespeare kései darabjaira jellemző románc-apparátus. A generációváltás édesbús folyamata, az ártatlan fiatalok reménykeltő felemelkedése; az általános megbocsájtás és kiengesztelődés rítusa; a természetfeletti elemek burjánzása; az alig hihető, túl optimista végkifejlet. Jó herceg lesz Prospero immár Milánóban? Ellenségei mind beletörődnek a visszarendeződésbe és lemondanak hatalmukról? A fiatalok tényleg olyan sikeresek és tökéletesek lesznek?

A románc-gépezet működését a szokásos szimbolikus és emblematikus eszközök segítik. Mindenek előtt az antik mitológia szereplői, kiknek nagyjelenete Miranda és Ferdinánd eljegyzési ceremóniája, mely Prospero mágija segítségével, Iris (remény), Ceres (bőség, termékenység) s Juno (bölcesség, házi áldás) valamint egy csoport nimfa részvételével a darabba épített darab, vagyis maszkjátékként valósul meg. De említhetnénk Ariel varázslatait, a hajótöröttek számára készített, majd eltűnő lakomát, az ijesztgető démonokat, vagy a Hárpia képében tomboló tündét is. A darab emblematikus megsemélyesítései ugyancsak a hagyományalapú toposzok közül kerülnek ki, mint az allegorizált Szerencse, Végzet, Remény, s egyes mondatok úgy hangzanak, mint az emblémák moralizáló maximái:



A gyilkossági kísérlet jelenete az előadásban
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Miranda (Szász Júlia) és Ferdinánd (Bordás Roland) esküvői jelenete. Háttérben: Szűcs Nelli mint Ariel
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Nehéz játéknál nincs nagyobb öröm:
A próba csábít, mert nemes dolog
Helyt állanunk alantas sorban is;
Koldús küzdelemre vár királyi vég.
(3.1.1-4)¹⁷

– mondja Ferdinánd, önmagára olvas-
sa a szentenciát. De Prospero sem szű-
kölködik az effélében:

Vedd lányomat, mint ajándékomat,
S mint jól megszolgált szerzeményedet.
De ha előbb megoldod szűz övét,
Mint hogy szentséges rítusok szerint
Egy párrá lesztek ünnepélyesen:
[...] megcsömlörlötök! Hát jól vigyázz,
Mikor ragyog fel Hymen fáklyalángja! (4.1.13-20)



Prospero és Ferdinánd kettőse
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

És itt érünk el a darab harmadik rétegéhez, amelyre fentebb utaltam, s amely csak a legutóbbi idők szemüvegén át vált láthatóvá. Ahogy *A velencei kalmárt* sem lehet már komédiaként előadni, úgy *A vihar* nosztalgikus románc volta, s különösképpen Prospero jó mágus figurája is problematizálódott, elsősorban az úgynevezett posztkoloniális felismerések következményeként. Mi a posztkolonialitás?

...a különböző kultúrák kapcsolatának feltárására szolgáló gondolati rendszer. Kialakulásában meghatározó szerepet tölt be a kultúra posztmodern fogalmának átértékelődéséhez vezető paradigmaváltás. A kultúra hagyományosan hierarchikus alapokra épülő meghatározásából korábban kiszorult, peremhelyzetű csoportok (nők, színes bőrűek, fiatalok) kultúrája önálló kánonnal rendelkező, középponti szerephez jut. A posztkolonialitás esetében kiemelten fontossá válik a fogalom politikai irányultsága. A teoretikus viták hátterében olyan, egymással hierarchikus viszonyban álló népek kapcsolata húzódik meg, amelyeket a történelem során a gyarmatosítás valamilyen formája összekötött.¹⁸

Ennek értelmében Prospero gyarmatosító, aki elfoglalja Caliban jogos örökét (bár az kérdés marad, hogy anyja, az Afrikából száműzött boszorkány ho-

¹⁷ *A Vihart* Mészöly Dezső fordításában idézem: *Új magyar Shakespeare* (Budapest: Magvető, 1988), 1136–2003.

¹⁸ „Kontextus.” In Bókay Antal et al. szerk., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény* (Budapest: Osiris, 2002), 601.

gyan jutott a hely birtokába), kiaknázza a Sziget forrásait, kényelmes életet teremt ott magának, miközben az őslakosokat (Caliban és Ariel) szolgálatába állítja. Megpróbálja saját civilizációját rájuk kényszeríteni (Trinculo erősen csodálkozik, hogy Caliban miként tud olaszul), de miután az asszimilálás a saját normái szerint sikertelen marad, a vadembert reménytelennek ítélve rabszolgasorsba kényszeríti.

Ariellel való kapcsolata sem felhőtlen: az első felvonásban a tünde szabadságát kéri, mire Prospero elég durván megfenyegeti, hogy visszazárja korábbi börtönébe. Ariel meghunyászkodik, ezután már a mester szeretett „csibéje” lesz, ám nyilvánvaló, hogy a jó viszony csakis Prospero feltételei szerint tartható fenn. Az ebből fakadó tanulságot szűrte le Sam Mendes sok vitát kiváltó 1993-as rendezése a Royal Shakespeare Company társulatával, ahol Ariel a felszabadítást azzal „köszöni meg,” hogy szembeköpi Prosperót.¹⁹

A posztkolonialitás szemüvegén át Prospero ugyanolyan rosszul jár, mint Defoe Robinsonja, a nyugati fehér ember archetipikus hőseiből gyarmatosítók, az elfoglalt földet nem értő, szűk látókörű elnyomók lettek. Gayatri Chakravorty Spivak egyik tanulmányában idézi a latin-amerikai szerzőt, Roberto Fernandez Retamart, aki Calibant és Arielt egyaránt posztkoloniális értelmiségiként ábrázolta:

Nem létezik valódi Ariel–Caliban polaritás: mindketten rabszolgák Prospero, az idegen varázsló kezében. Azonban Caliban a Sziget goromba és leigázhatatlan ura, míg Ariel légi szellem, habár ő is a sziget gyermeke, az értelmiségi. A torz Caliban, akit Prospero rabszolgasorba taszított, szigetétől megfosztott és saját nyelvére tanított, így vádolja Prosperót: „Beszélni tanítottál: legalább / tudok káromkodni” (Babits Mihály fordítása).²⁰



Ariel keserű búcsúja
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹⁹ Ismertető és képek az előadásról: <<https://www.rsc.org.uk/the-tempest/past-productions/sam-mendes-1993-production>>, elérés: 2020-01-05.

²⁰ Roberto Fernandez Retamar, „Caliban: Notes towards a Discussion of Culture in Our America” (1974), idézi Gayatri Chakravorty Spivak, „Three Women’s Text and a Critique of Imperialism,” *Critical Inquiry* 1985, 243–61; magyar fordításban: „Három nőíró szövege és az imperializmus kritikája,” in Bókay Antal et al. szerk., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény* (Budapest: Osiris, 2002), 665.

Befejezésül visszatérnék a románcok általános problémáira, melyeket már korábbi tanulmányomban is felvettem. Pszichológiai realizmushoz és megalapozott karakter-motivációhoz szokott befogadói hozzáállásunkat igencsak próbára teszik ezek a darabok, melyekben erős a ritualitás, a szimbolizmus és értelmezésüket egyfajta állandó allegorikus-emblematikus olvasással kell működtetni. De az is igaz, hogy a huszadik századtól a modern dráma és színház a közönséget újra hozzászoktatta a stilizált előadásmódhoz és a románc sajátosságaihoz, tehát végső soron a fantázia és a képzelet erejének használatához és a rítus fontosságának elfogadásához. Vagyis nem kell mindent a politikai realizmus és a kegyetlen szubverzió kontextusában látni és láttatni. A Sziget nemcsak a kolonializmus helyszíne, hanem egy olyan mágikus tér is, ahol, Gonzalo felismerésében „mindannyiunk / megbomlott lelke itt lelt önmagára” (5.1.213-4).

Ugyanakkor az is igaz, hogy ez a romantikus hozzáállás eszképzimus, egyfajta menekülés a valóságtól, és itt tényleg a közönség aktív egyetértésére és kooperációjára van szükség, hogy a színházi csoda megtörténjen:

*Megtört a báj: nincs több csodám,
Saját erőm maradt csupán,
S az oly csekély!...
[...]
A tapsoló kegyes kezek
Oldozzák meg bilincsemet,
S a szívből szálló sóhajon
Repüljön célba jó hajóm. [...]
Ha vártok bűnbocsánatot,
Ti is mind megbocsássatok.
(Epilógus)*



A megbocsájtási jelenet szereplői balról jobbra:
Gonzalo – Schnell Ádám, Prospero –
Horváth Lajos Ottó, Antonio – Bakos Kiss Gábor,
Alonso – Tóth László (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Ahogy már korábbi tanulmányaimban felvettem: valahol a kiábrándult realizmus és a valóság elől való álomba menekülés mégis találkozik. Bizonyos élethelyzetekben – amikor az öregedő poéta rezignáltan szembenéz élete értelmével, vagy amikor egy bizonyos politikai/társadalmi szituációban, mint például az Erzsébetet követő I. Jakab király uralmának lehangoló légkörében – a legjobb megoldásnak a fantázia kábítószere tűnik, a hibernáció, miközben a képzelet mágiája segítségével regenerálódunk, amíg az értelmes cselekvésnek újra tere nem lesz. És végső soron rendezői/nézői választás lesz, hogy az álomvilágot, vagy a keserű valóságot akarjuk-e meglátni bennük.



A fiatalok a nász-szobában (Szász Júlia, Bordás Roland), hátul az ablakban: Stephano – Farkas Dénes és Trinculo – Rácz József (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

György Endre Szőnyi: The Iconography of Power and the Power of Iconography

On Shakespeare's *The Tempest*

Though not strictly his last work, *The Tempest* is commonly referred to as Shakespeare's swansong. However, as confirmed by the Shakespeare researcher in his essay, if one is looking into the power of symbols, they will be quite right to see the author's retrospection on his own oeuvre and his final thoughts on art in this piece. In the first part of the paper, György Endre Szőnyi gives an overview of those traditional motifs, stories and emblematic images in Shakespeare's dramas which resonated vividly with the imagination of Elisabethan viewers, who were as familiar with them as with stories and characters in the Bible. Nevertheless, today's stage directors, he says, can no longer rely on this shared knowledge. Similarly, the judgement of the protagonist in *The Tempest*, Prospero, the white mage rebuilding family harmony and achieving a perfect utopian order on the Island and supposedly considered beneficent in Shakespeare's era, has changed. György approaches *The Tempest* from the duality of "spoiled" urban civilization and the emblematic location of the "unspoiled" Island, as well as the contrast between the fragile dream world and harsh reality, which, in his view, allows two completely different readings of the story. The study is published apropos to the opening of this Shakespeare play by Andrzej Bubień at the National Theatre, Budapest, in December 2019.



VÉGH ATTILA

Az idegen megértése

„Az erők világa nem tűr nyugalmi helyzetet: mert különben már elérte volna, és a lét órája állna. Az erők világa tehát soha nem kerül egyensúlyba, soha egy pillanatra sincs nyugalomban, ereje és mozgása minden időben egyforma mértékű. Amilyen állapotot ez a világ elérhet, azt egyszer már szükségképpen elérte, és nem is csak egyszer, hanem számtalanszor. Így ezt a pillanatot: egyszer már megvolt, sőt sokszor, és ugyanígy vissza fog még térni, és minden erő ugyanúgy fog eloszlan benne, mint most; és ugyanez a helyzet azzal a pillanattal, amely ezt szülte, és azzal, amely ennek a mostaninak gyermeke lesz. Ember! Minduntalan megfordítják egész életedet, mint egy homokórát, és az minduntalan ugyanúgy leperreg – egy nagy percnyi idővel közben, míg minden feltétel, amely létrehozott téged, a világ körforgásában újra össze nem találkozik.”

Nietzschét emberfölötti zsenialitása a létezés sziklaperemére küldte, ahonnan éles, hegyi fényben látni minden emberi dolgok hiábavalóságát. Idáig jutva az ember útja a hatásait végleg elvesztett léterő utolsó intésének látszik. Rálegyintésnek. E legyintés szele könnyen lesodorhatja a gondolkodót a mélybe. Nietzschével is ez történt, mondhatnám, ha bíznék abban, hogy meg tudom ítélni azt a zuhanást, amelynek – pontosan tudom – sosem fogom kitenni magam. Mert – ellentétben hétköznapi, megszokott élethelyzeteinkkel, amelyek rendszerébe a kivonulás, az ellenszegülés, a deviancia, a pusztítás és önpusztítás formái is oly eredendően, hogy azt ne mondjam, oly unalmasan bele vannak kódolva, hogy megvalósításuk legfeljebb egy ásítást válthat ki a látóból – itt, a szakadék szélén talán ahhoz kell nagyobb erő, hogy az ember visszaforduljon, és a legbensőbbben meglelt idegenségnek hátát mutatva elfelejtse mindazt, ami idáig juttatta őt. Mert ez a szédítő idegenség vonzó. Légörvénye a halálba húz. Nietzsche belevetette magát, és a hátramaradottak számára mindörökre idegen-né vált. Leváltunk róla. Hogy ki milyen síkon viszonyul hozzá, az szellemi neveltetésének színvonalától függ: vannak, akik értő módon a műveit magyarázzák; mások a vallás vagy a morál nevében harcolnak ellene; a még fogyatékosabb elmék belépnek Nietzsche nővérének panoptikumába, és fizetnek pár garast, hogy

három méterről láthassák a nyálát folyató, megőrült filozófust.

A régi görögök úgy érezték, világukat az emlékezés óvja meg attól, hogy elnyelje a semmi szakadéka. Naponta többször meg kell emlékezni az istenekről; emlékezni kell a *héroszokra*, akik az emberi rendért adták életüket; emlékezni kell a tanításra, amit az első tanítóra, Homéroszra bízta a Múzsák; nem szabad elfelejteni Platón tanítását, hogy voltaképp minden tudás csak *anamnészisz*, visszaemlékezés. Az emlékezés a múlt olyan előállítás, amely jövőt lát elénk. Mindenki örökölt egy zseblámpát, amelyet sosem kapcsolhat le. Egyéni, családi, társas emlékösvények járnak be, szaggatják meg, tárják föl, éltetik a népi emlékezés erdejét. Ettől lesz otthonos a táj. Így óvjuk meg életünket a fenyegető idegenségtől.

Mert az idegen nem szép, hanem fenyegető. Az ember metafizikai szerkezete ebben az alapigazságban áll. E fenyegetésnek nem kell faktikusan megjelenie ahhoz, hogy így érezzünk. Nem kell semmiféle barbár hordáknak támadniuk életterünket ahhoz, hogy ódzkodjunk az otthon átszellemített körén kívüli dolgoktól, hatásoktól. (Tévedés ne essék: az „egzotikus” dolgokhoz való vonzódás nem az idegenség szeretetét jelenti, hanem az idegenségből határaink közé behurcolt, törvényeink szerint átszellemített, megszelídített idegenség élvezetét.) Eredendő végességünket, amelynek nem adatik semmiféle újabb inkarnáció vagy feltámadás, és amely a nemlétből nemlétbe tartó útján sokféle fenyegetésnek van kitéve, el kell felejtenünk ahhoz, hogy élni tudjunk. Az otthon ilyen felejtéstér. Csak az otthon fénykörében válik lehetővé a tapasztalat. Erre utal *empíria* szavunk eredete. A görög *peirar* határt jelent. A határ a görögök számára nem olyan entitás, amely valamit valamitől elválaszt, hanem olyan létöv, amely határaiban tartva óvja a létezőt. Miképpen az Ókeanosz körfolyama megtartón határolja a görögök világát. *En-peiria* = behatárolás, határaink közé hurcolás. Akinek nincs otthona, az senki, mert ő a nagy létviharban nem tudta valakivé felejteni magát. A görögök számára a nomád ember nem ember. Rá nem vonatkoznak törvények (azaz kollektív szellemi határok). Ezért volt olyan félelmetes az ókorban, ha valakit száműztek: senkivé lett. Megsenkisült. (A Nemzeti Színház 2019-es *Médeia*-előadásának kezdetén a falon nagy MÉDEIA felirat jelenik meg. A színpadra belépő varázslónő elhalad e felirat előtt. A felirat betűi, ahogy megy, sorra kialszanak. A száműzetésre ítélt Médeia mintegy kiradírozza önnön létét.)



Anamnézisz, fotómontázs
egy japán twitter-bejegyzésben
(forrás: twitter. com)



fotó: Eöri Szabó Zsolt

Az otthonos szeretete: ez a szeretet perspektivizmusa. Ami innen nem látszik, az ott túl, az enyészpontban lakik. Ami ott él, az a semmi. A mi világunkba belépő idegen a semmi üzenetét hozza. Ez a semmi persze nem pusztá semmi. (Ahogy az a pap is mélyen tévedett, aki egy ismerősöm kérdésére, hogy tudniillik hogyan kell elgondolnunk a halált – nota bene: már a kérdés is hibás – azt felelte, hogy a halállal nem kell foglalkozni, mert a halál nem létezik.) A semmi éppen úgy létezik, mint a halál: örök fenyegetésként. Az idegenben, hogy jelenlétében a semmi gyanúja kialudjon, fel kell ismernünk önmagunkat. A vadságnak meg kell szelídülnie. Annak az idegennek, aki jelenlétében is őrzi a semmi pusztító vadságát, el kell pusztulnia, vagy vissza kell takarodnia az enyészpontba. Ez nem intolerancia, hanem a lét rendje.

Az enyészpont semmijére persze akkor is szükségünk van, ha otthonunkat éppen nem fenyegetik az idegenek. Ez az a hely, ahová száműzhetjük mindazt, amit nem szeretünk magunkban. Morus Tamás *Utópiájának* címe annyit tesz: *a nem létező hely, avagy Seholsincs*. A társadalmi utópiák valójában társadalomkritikák. Szerzőik egy elképzelt kukába dobják, ami szúrja a szemüket. Platóntól Moruson át egészen Hitlerig és a modern negatív utópiáig terjed az elképzelt birodalmak szemhatára. Ezek némelyike megható kísérlet, csak éppen

az a baj, hogy a magunk részéről még a pozitív Seholsincsek földjén sem élnénk szívesen, mert a nagy léttervezésben végül valahogy mindig az élet marad ki a dologból. „Nincs bormérés, sörház, bordély, züllésre alkalom, büntanya, játékbarlang, hanem mindnyájan az állandó hasznos munkálkodásra és tisztaságos pihenőre ügyelnek” – olvashatjuk az *Utópiában*. Kinek volna kedve itt élni?

Az idegenben azonban nemcsak megtagadott, de meghaladott önmagunk is megszólíthat bennünket. Az ókori görögök képesek voltak rá, hogy az idegenben ilyen értelemben felismerjék önmagukat. A görög kultúra megértésének nemes kísérlete a mi számunkra kézenfekvő módja annak, hogy megértsük, honnan jöttünk, milyenek voltunk. E megértés



Thomas More: *Utópia*, az 1516-ban kiadott könyv fametszetes illusztrációit Ambrosius Holbein készítette (forrás: researchgate.com)

minden kornak saját, időről-időre elvégzendő feladata. Maguk az ókori görögök sem voltak ezzel másként. Gyakran hallani, hogy Egyiptomra már a preszókratikus bölcselek is úgy tekintettek, mint az ősi bölcsesség hazájára, ahová egy magára valamit adó *szophosznak* élete során előbb-utóbb el kellett zárandokolnia. Habár erre semmi bizonyíték nincs, vannak adatok arra nézvést, hogy például Thalész és Empedoklész huzamosabb ideig Egyiptomban tartózkodtak, és – ha lehet hinni az erről szóló fragmentumoknak – Püthagorasz is szóba hozott egyiptomi szokásokat, nem is beszélve arról, hogy az egyiptomi eredetű lélekvándorlás-tant ő maga is vallotta. Egyiptom tehát a görögök számára úgy volt idegen, hogy benne saját szellemi fejlődésük korábbi stádiumát látták.

„A nyelvi-kulturális idegenség diszkurzív jelölésének a korban fontos alkotóelemét jelentő hellén–barbár fogalompár – javarészt a terjeszkedő perzsa birodalommal való találkozás nyomán – csak a 6. századtól a 4. századig terjedő időben vált univerzalisztikus nyelvi alakzattá, amely minden embert átfogott azáltal, hogy két, egymástól térben elkülönülő csoportba sorolta őket” – írja Simon Attila *Dionysos színrevitele* című kiváló kötetében. A szerző megemlíti, hogy Hérodotosz – Egyiptomról értekezvén – az idegenben saját romlatlan kezdeteit pillantja meg. A görög nyelvet nem beszélő, egységesen barbárnak, azaz hebegőnek nevezett néptömeg sem pusztán földrajzilag különült el Hellasz népétől, hanem valamiképpen tükrre volt a görögség ősállapotának. Amikor a görög barbárság-fogalmon merengünk, ne gondoljunk arra, hogy ez a kifejezés épp olyan erővel volt megbélyegző, mint manapság. Simon Attila idézi Hegyi Dolores egy írását: „...legalábbis a magaskultúrában a barbárok alacsonyabbrendűségéről vallott nézet még közvetlenül a perzsa háborúk után sem mutatható ki (...) Hérodotosz egyaránt törekszik a hellének és barbárok nagy tetteinek megörökítésére, anélkül, hogy értékrendbeli különbséget állítana fel a kettő között.”

Ha az idegenség ókori drámai megjelenítési módjait vizsgáljuk, akkor adja magát, hogy Aiszkülosz *Perzsák* című tragédiáját hozzuk szóba. Ő a szalamiszi ütközetet az ellenség, a perzsák szemszögéből vetíti elénk. A tragédiában megszólaló perzsák persze így is eléggé görögök: mindannyian görög istenek irányítása alatt képzelik el a világot. Talán – lévén a kulturális relativizmus még nem oly fejlett ebben a korban – ez volt a szellemi ára annak, hogy a perzsák helyzete befogadható legyen a hellén nézőközönség számára.



J. Augustus Knapp: *Püthagorasz*, 1926
(forrás: pinterest.co.uk)

Aiszkülosz darabjában a barbár seregből kizárólag Xerxész megvetendő. Az ő hübrisze viszi a perzsa hadat pusztulásba. Vele szemben áll Dareiosz árnya, a nagy királyé, aki a darab végén még a következő katasztrófát is megjósolja. Hozzá képest fia egy silányabb kor gyermeke, akinek alakja két katalógust zár le: a dráma elején elhangzó névsort, a nagy perzsa királyokét, valamint a Szalamisz-nál elhullt hadvezérek névsorát, akik mind odavesztek, ellentétben Xerxésszel, aki (gyáva módon?) megmenekült.

Xerxész gőgjének elítélésén keresztül közvetetten a perzsa társadalmi szerkezet is megkapja a magáét Aiszkülosztól, aki a türanniszt nem kedvelte. Szala-



Aiszkülosz *Perzsák* című művéből készült monodráma Dimitrios Moschonas előadásában és videó-rendezésében 1994-ből (forrás: youtube.com)

misznál a görög demokrácia győzedelmeskedik a perzsa zsarnokság fölött. A zsarnokság természetéhez tartozik ugyanis, hogy senki nem szállhat szembe a király akaratával, bármilyen örűltség legyen is az. A drámában a perzsák is úgy beszélnek a görögökről, mint akiknek államszerkezete azon az elven alapul, hogy az ember nem tűr maga fölött semmilyen zsarnokot.

Láthatjuk: az idegenség korabeli megértését különböző elvárások, előzetes megértések, szándékok és célok irá-

nyítják, de azt mégsem érezni, hogy a mindezek eredőjeként előálló kép elfogultabb, „piszkosabb” lett volna azoknál az idegen-képzeteknél, amelyek a mai nyugati demokráciák népeiben élnek. Mintha a régi görögök elfogulatlanabban tekintettek volna az idegenre, ám amikor az veszélyeztette a hazát, könyörtelesen leszámoltak vele. Ma az európai „fejlett demokrációkban” az idegenek megítélése kevésbé távolságtartó, számos előítéllettől terhelt, ám amikor az idegen fenyegetővé válik, ezek a rendszerek képtelenek a védekezésre.

Attila Végh: Understanding the Foreigner

“There is no need for any barbaric hordes to attack our living space in order to be wary of things or influences outside the spiritualized circle of the home,” the author says at the beginning of his essay, referring to the increased relevance of this topic. As an authority on ancient Greek mentality, Attila Végh attempts to outline the ambivalence of that era towards foreignness or “barbarity,” based on works by ancient Greek authors such as Euripides, Herodotus or Aischylos. He concludes that, according to the sight before us, it is “as if ancient Greeks regarded the foreigner more impartially, but when it came to threaten their homeland, they exacted relentless retribution on it. Today, in European »advanced democracies«, the judgement of foreigners is less distant and is burdened with prejudices, but when they become a threat, these systems are incapable of defending themselves.”



JANOVICS JENŐ

A nemzeti filmgyártás kezdetei Kolozsváron

Janovics Jenő (1872–1945) 1906-tól 1919-ig a kolozsvári Hunyadi téri színház legendás igazgatója volt. Ebben az írásában egy nemrég újra felfedezett sikertörténetről számol be, amelyben ő is tevékenyen vett részt. Arról tudósít, hogyan készült el a helyi színészek közreműködésével 1913-ban az első erdélyi film, a *Sárga csikó*, mely „hamisítatlanul magyar” szellemiségének köszönhetően vált ismertté az európai filmgyártás hőskorában. Visszaemlékezése 1940-ből való, amikor a második bécsi döntésnek köszönhetően Magyarország visszakapta Erdély északi részét, mely a trianoni békediktátum következtében 1920. június 4-étől Romániához tartozott. A közreadott fejezet, amellyel lapunk trianoni sorozatát folytatjuk, a szerző összegyűjtött írásait tartalmazó kötetből való¹.

Még véget sem ért a Hunyadi téri színház eseményekben és művészi eredményekben gazdag 1912–13-as évadja, már elkészült a színház vezetősége a következő évad munkatervével, és bejelentette, hogy annak gerince olyan Shakespeare-ciklus lesz, amelynek során a brit költőfejedelemnek több, magyar színpadon még nem adott darabja is szerepelni fog.

Mielőtt azonban ennek a következő évadnak eseményeit vázolni kezdenők, fel kell jegyeznünk, hogy a Hunyadi téri színház vezetősége és színészgárdája a két évad közötti szünetben nagy és komoly lépést tett a magyar film megteremtésének útján. Nem szabad lekicsinylenünk ezt a tényt, és nem lehet mellőzni a Hunyadi téri színház életének történetében, mert *a magyar film útjának igazi,*

¹ Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*, Korunk Baráti Társaság – Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001, 244–259. A témához lásd Gajdó Tamás: „*Lenni vagy nem lenni?*” Janovics Jenő és a Kolozsvári Nemzeti Színház az impériumváltás idején – 1918–1919, *Nemzeti Magazin*, 2019. december – 2020. január, 37–41.

nemzeti nyomokon kijelölt irányát Kolozsvár mutatta meg akkor, amikor a filmművészet az egész világon még gyermekcipőben járt.

Közhelyé vált már az a sűrűn hangoztatott és nem vitatott megállapítás, hogy százötven évvel ezelőtt Erdély adott magyar színészetet Pestnek. Magyarország fővárosában, ahol másfél száz évvel ezelőtt teljes pompájában virágzott már a német színészet, a lelkes Kelemen László még zsellérjogot sem volt képes kikilincselni a magyar színészet számára. Csak akkor tudott gyökeret verni a magyar színjátszás, amikor Wesselényi Miklós az erdélyi társulattal Debrecenen és Szegeden át Pestre érkezik. Az Erdélyből hozott mag kikelt és virágba szökkent abban a terméketlen talajban is.

S amikor a mozgófényképezés új, külföldön is alig megszületett művészete tapogatózva kereste kiélési formáját Magyarországon, *megint Erdély volt az*, amely legelőször találta meg az utat, amely irányt mutatott, s ha a világháború nyomán beállott politikai változások nem állították volna meg ívelésében, akkor az Erdélyben elvetett magból kiterébélyesedett volna az a „jellegzetes” magyar film, amelynek minden kockája elárulta volna a nézőnek, hogy „Made in Hungary”. A magyar *nemzeti* mozgófénykép-gyártás szükségességének és egyedüli létjogosultságának gondolata Erdélyben, Kolozsvárott született, s érvényesülési útjának lehetőségét Erdély példája mutatta meg.

Ez az útvágás, ez az iránymutatás a Hunyadi téri színház munkájának egyik jelentős érdeme.

Sajátságos, milyen hasonlatos a magyar film útkeresése a magyar színpadéval. A magyar színpad is két évvel előbb született meg Pesten, mint Kolozsvárott, de elfonnyadt, mielőtt még szárba szökkenhetett volna. Csak akkor tudott erőre kapni, amikor az erdélyi *nemzeti* talajban fogant színes virágot ültették át a külföldet mímelő pesti ugarba. Az Erdélyből származó, erőtől duzzadó mag termékennyé tette a homokos réteget is, melyet az idegenből fújt a divat szele a magyar főváros földjére.



Az első magyar film, a Zsitkovszky Béla- és Pekár Gyula-rendezte *Tánc* egy képkockája 1901-ből (forrás: hangosfim.hu)

A film is előbb jelent meg Pesten, mint Kolozsvárott, de az nem volt más, mint a párizsi divat lélektelen utánzása. A magyar film bölcsője Kolozsvár volt. Ez nem az erdélyi lokálpatriotizmus dicsekvése, hanem a filmművészet legkiválóbb magyar esztétájának, Kispéter Miklós dr. egyetemi tanárnak megállapítása.

Az nem vitatható, hogy a magyar filmélet Budapesten indult meg. A fővárosban nyílt meg alig néhány hónappal a Lumière-test-

vérek párizsi előadása után az első „mozi” az Andrásy úton: az *Ikono-gráf*. Budapesten forgatták az első híradó jellegű fölvételeket is. Harmadrendű kávéházakban, ligeti ponyvasátorokban húzódik meg a kinematográf, az elektrobioszkop, és sokára nyer állandóbb és díszesebb otthont, amelynek Heltai Jenő adta a „mozi” elnevezést.

De amíg Pesten az első években legnagyobbbrészt párizsi filmekből éltek, azután híradó jellegű filmeket mutattak be az aktuális eseményekről, addig Kolozsvárott hamarosan megkezdődik a sajátosan erdélyi filmgyártás, amely rendszeresen és nagy számban viszi vászonra a magyar irodalom remekait.

Kispéter Miklós dr. ezt írja az erdélyi kezdeményezésről:

„Amíg Pesten és vidéken az első években legnagyobbbrészt párizsi filmekből éltek, vagy később nagyobb számban inkább híradó jellegű filmeket forgattak az aktuális eseményekről, esetleg kisebb » attrakciókat« készítettek, addig Kolozsvárott hamarosan, már 1912-ben megkezdődik a sajátosan erdélyi filmgyártás, amely rendszeresen és nagy számban filmesíti meg a magyar irodalom alkotásait. A gyártás megindítója, lelke és irányítója: dr. Janovics Jenő. Erdély gazdag irodalmi élete, sajátos színházi kultúrája és nagy színészegyéniségei vezérelték a mozgalom vezetőjét és munkatársait irodalmi területre. Így lépett összeköttetésbe Erdélyben a vásárok, ligetek és kávéházak szenzációs technikai csodája az irodalommal és a színházzal. Valóban csak olyan városban születettek meg ily korán ezek a kezdeményezések, amely mozgalmas színházi életével és kultúrájával a legnagyobb színészegyéniségeket tudta hatalmában tartani...”

1912-ben még mindig gyermekcipőben járt a mozgófényképezés. Külföldön is csak idegenkedéssel, tanácstalanul, óvatosan kapcsolódott be a tőke a gazdasági és művészi lehetőségeknek ebbe az új formájába. Budapesten alkalmi egyesülések, lelkes műbarátok, jó szimatú tőkések rendszertelenül, ötletszerűleg, de anyagi szempontból legtöbbször szerencsés kézzel indultak el a töretlen és kockázatos úton. Ha egy pillantást vetünk azoknak az időknek ízléstelen hirdetőoszlopaire, láthatjuk, mennyire kapkodó, a film jövőjét nem is sejtő és hivatását nem mérlegelő, komolytalan, felületes, vásári portéka volt akkoriban az emberi észnek ez a világot hódító találmánya: *Móricz a csapdában* (komikus), *Bandika nem fél a betörőktől* (bohókás), *Maxi mint bérkocsis* (nevettető), *Pali méregkeverő* (izgalmas), *A milliomos tejeslegénye* (humoros), *Az ellenállhatatlan borbély* (kacag-



Az Apolló filmszínház épülete Budapesten, a mai Blaha Lujza téren, 1906-ban
(forrás: egykor.hu)



A *Sárga csikó* forgatása a Kolozsvár melletti „mozifaluban” 1913-ban.
Előtérben háttal a francia stáb tagjai (forrás: port.hu)

tató), *Nick Winter, a gengszterek réme* (kalandos), *Duci bácsit meggyógyítják* (elmés), *Az arany rabjai* (vérfagyasztó), *Törpe rendőr* (aktuális), *A titokzatos kolbász* (rejtelmes), *A kokinkínai erdőben* (természetes).

Ilyen és ehhez hasonló címekben jelentkeztek az újdonsült moziban a csábító filmesemények, s ebben a léha légkörben születtek az első magyar kapkodó kísérletek is Budapesten.

Üdítő és tisztító szellőként hatott ebben a rossz levegőben és erőlködésben a Kolozsvárott megindult filmgyártás. Már első lépésével, a *Sárga csikó* megjelenítésével olyan irányt mutatott, amely *nemzeti* és művészi szempontból egyaránt az egyetlen járható útra terelte a magyar filmet. Az erdélyi kezdeményezés nem nyomokon indult. A lendületnek azzal a biztonságával és céltudatosságával, amely az ízléstelenség kiirtásával, irodalmi értékek megbecsülésével, a nemzeti jelleg kidomborításával friss és hamisítatlanul magyar szellemmel töltötte meg a filmtermeket. Az irányítást akkor úgy a munka iramában, az előállított képek nagy számában, mint azoknak művészi célkitűzésében és az egész világon való tüneményesen gyors elterjedésében Erdély ragadta magához. Az erdélyi film-



Berky Lily és Várkonyi Mihály a *Sárga csikó* forgatásán (forrás: filmarchiv.hu)

elgondolások magyar szempontból is, nemzetköziség szempontjából is jelentős és helyes útkeresések voltak. Kitűnt, hogy a külföldet nem érdeklik azok a fogyatékos eszközökkel készített filmzadmányok, amelyek utánzatai voltak a mind pazarabb felkészültséggel jelentkező nyugati termésnek, ellenben kapva kapott a kolozsvári filmekben, amelyek még akkor is jellegzetesen magyarok voltak, amikor internacionális témát dolgoztak fel.

A legelső kolozsvári film, a *Sárga csikó*, amelynek fővételeinél fűlt a Szamosba a szép Imre Erzs, a magyar film első hősi halottja, az egész világot diadalmasan járta be. A két fiatal kolozsvári színésznek, Berky Lilinek és Várkonyi Mihálynak ez volt első filmszereplése,

s a párizsi Pathé cég kimutatása szerint a *Sárga csikót* nem kevesebb, mint százharminchét példányban kellett másolni az öt világrész számára. Még Japánban is kivételes sikert aratott, úgyhogy a világháború után onnan is jelentékeny haszonrészese-dést számolt el a párizsi cég Kolozsvárnak.

Hogyan is indult meg a kolozsvári filmgyártás?

Szomorúan láttam, hogy a budapesti tétova kapkodások csak lélektelen, üres utánzatokat tudnak a film vásznára vetíteni. Erős volt a hitem, hogy a magyar filmgyártás csak nemzeti nyomon elindulva érhet el sikereket. Bíztam abban, hogy a Hunyadi téri színház nagyszerű színészegyüttese kitűnő anyag valamely magyar tárgyú film eljátszására. Megcsináltam tehát kísérletképpen Csepreghy Ferenc népszínművének, a *Sárga csikónak* filmscenáriumát, s azt franciára fordítva 1913 augusztus hónap elején kiküldtem Párizsba a Pathé céghez, közölve azt az elhatározásomat, hogy filmre akarom vinni ezt a mesét, és kértem hozzá technikai közreműködésüket. A Pathé cég válaszából öröm és bizalom áradt. Három nappal később Párizsban megkötöttem a megállapodást: a Pathé cég Kolozsvárra küldi egyik legkitűnőbb rendezőjét és két operatőrjét, én rendelkezésükre bocsátom a magam költségén a színészyanyagot, vállalom a film technikai elkészítésének költségeit, viszont az egész világon való terjesztést a párizsiak vállalják.

Augusztus 25-én már megérkezett Vanyl rendező, Mongobert és Paulique operatőr Kolozsvárra. Magukkal hozták gépeiket és a szükséges filmnyersanyagot. Felkutatták a legalkalmasabb helyeket, néhány nap múlva megkezdődött a munka. Műtermünk persze nem volt. A színkör mögötti, szélétől védett, zárt térséget kipadlóztattam, a díszleteket szilárdabb anyagból készítettem el, s a legtöbb jelenetet külső jelenetek gyanánt a kiválasztott szabad vidéken vettük fel. A *Sárga csikó* szereposztása ez volt:

Csorba Márton: Fekete Mihály

Pusztai bíró: Csapó Jenő

Csárdásgazda: Dezséri Gyula

Bakaj András: Szakács Andor

Csorbáné: Hegyi Lili

Erzsike: Berky Lili

Csorba Laci: Várkonyi Mihály



A világ meghódításához... (gramofont és filmfelvőt!). A Pathé cég Adrien Barrère készítette reklámplakátja 1907-ből (forrás: Wangfolyo.blogspot.com)



A Sárga csikó forgatásához a Színkör udvarán felépített szabadtéri stúdió 1913-ban
(forrás: szabadsag.ro)

Persze valamennyien a Hunyadi téri színház kitűnő tagjai. A munka lassan haladt. A franciák kitűnően érezték magukat Kolozsvárott, kényelmesen osztották be tehát idejüket, sokszor ismételtettek egy-egy jelenetet, én pedig nem siettettem őket, mert alaposan el akartam sajátítani a filmfelvétel mesterségbeli részének minden titkát.

Szeptember 17-én súlyos szerencsétlenség szakította félbe a munkát. Erre a napra annak a hatásosnak ígérkező jelenetnek fölvétele volt tervbe véve, amikor Bakai Erzsikével együtt az egész násznép csó-

nakon kel át a megáradt Tiszán. A vashíd melletti Szamos-részletet választottuk színhelyül, azt a mesterséges, festői vízesést, amely a Szamos partján lévő malom kerekeit hajtja sodró árával. Már napokkal előbb gondosan „kitapogattuk” a víz medrének minden pontját. Vízhatlan csizmákkal lábunkon végigtapostuk a Szamos minden zegét-zugát, fél méternél sehol sem mélyebb a víz, de a hirtelen lejtő ár tajtékzó habokat csapkod, s ez nagyon képszerűnek kínálkozott. A baloldali részen volt egy kisebb erejű forgatag, alaposan megmagyaráztuk tehát a szereplőknek, hogy adott jelre a jobb oldal felé kell mindenkinek kiugrania, mert aki balra ugrik, kiesik a képből, nem fog látszani. A fölvétel megkezdése előtt hárman ültünk csónakba, a rendező, az egyik operatőr és jómagam, a másik operatőr pedig a gép mellett figyelte a jelenetet, amely kifogástalanul sikerült. Ezt a lesiklást még kétszer ismételtük meg, mindannyiszor rendezői utasítás szerint kiugrottunk jobb felé a csónakból, a rendező azonban kísérletként egyszer balra ugrott. Persze ott sem történt semmi baja; egészen le kellett kuporodnia, hogy azt a benyomást keltse, mintha mély vízbe került volna. A szereplők parton állottak, hogy jól megfigyeljék, mikor és hol kell kiugraniuk a csónakból. A felvétel teljesen veszélytelennek látszott; a szeptemberi déli nap erősen tűzött, a víz valósággal meleg volt, s azok a szereplők, akiknek a csónakban kellett helyet foglalniuk, türelmetlenül várták, hogy rájuk kerüljön a sor. A látvány film szempontjából nagyon hatásosnak mutatkozott.

Berky Lilinek, Simon Mariskának, Fajk Rózsinak, Cenker Rózsinak, Zách Terkának és Imre Erzsinek kellett a csónakba ülni, Vanyl, a francia rendező tiszai hajóslegénynek öltözötten, evezővel a kezében, a csónak végén foglalt helyet, hogy így a felvétel közben is utasításokat adhasson a szereplőknek. Még egyszer megmagyarázta, hogy amint jobb oldalon kiugrálnak, bukjanak le, s mímeljék, mintha mély vízbe jutottak volna, kapkodjanak, kapkodjanak, csak ak-

kor emelkedjenek ki, amikor a sípjelt hallják, hogy vége a felvételnek.

Déli egy óra volt, amikor alapos és gondos előkészületek után éles sípszóval jelt adtam a felvétel megkezdésére. A két géppel a víz sekély alsó folyásában állottunk, hogy szembe kapjuk a lesikló csónakot. Mögöttünk a vashíd feketéllett a kíváncsi tömegtől. A közlekedést teljesen le kellett állítani Kolozsvárnak ezen a fő útvonalán. Megállapodtam a rendezővel, hogy a csónak első lesiklása alkalmával a szereplők még nem ugranak ki, hogy így hozzászokjanak a hirtelen zuhanáshoz. A próba pompásan sikerült. A szereplők



A tragikus eseményt megelőző pillanat a forgatáson készült fotón
(forrás: szabadsag.ro)

minden aggodalom nélkül, hangosan kacagva értek le, s a rendező utasítására felugráltak a csónakba, jelezve, hogy azon a helyen s abban a pillanatban ki fognak ugrani a sekély vízbe s lehetőleg leguggolnak vagy úszó helyzetben terülnék el, nehogy a nézők a víz alacsonyságát észrevegyék. A vashídról ezer és ezer ember hangos tetszésrivalgása harsogott le. A szereplőktől megkérdeztem, van-e valamelyiküknek aggodalma. Kacagva és kórusban feleltek, dehogy van, olyan jó érzés, mint mikor hintázás közben a magasról lendülnek lefelé.

A műszaki emberek ezalatt újra felvonszolták a csónakot a gát felső részére, viháncolva, jókedvvel szaladtak fel a kijelölt szereplők is, és beugráltak a csónakba. Éles sípjelre a műszaki munkások meglódították a csónakot, az eleinte lassú himbálózással, majd a vízeséshez érve zúgó sebességgel siklott le, s amikor orrával bevágódott a taréjos habokba, újabb kettős sípjelre valamennyien felugrottak és ijedt ábrázattal egymásután ugáltak vízbe, pontosan a jobb oldal felé.

Észrevettem azonban, hogy egy magas termetű barna lány a határozott utasítás ellenére bal felé ugrott ki, oda, ahol a malom felőli részen a gátról vastag érben zuhog le a víztömeg. Ez volt éppen a tilalmas hely, amelyet kerülni kellett, mert a lezuhanó víz elsodorhatta a kiugrókat.

A felvételnek vége volt, a szereplők a partra igyekeztek, nagy ujjongás, viháncolás volt. Az a szereplő azonban, aki bal felé ugrott ki a csónakból, még mindig a vízben lubickolt, s úszási mutatványokkal szórakoztatta a nézőket. Nagyra volt vele, hogy ő kitűnő úszó, azért választotta a Szamosnak azt a részét, ahol egy kissé mélyebb a víz.

Az erős napsütésben hamarosan megszáradtak a ruhák, s a szeszes meleg tea is jókedvet teremtett, s a szereplő lányok zajosan kezdtek rimánkodni, hogy ismételjük meg a jelenést, mert pompás érzés volt a hullámokon lesiklani, s utána a friss víz nagyon jólesett nekik. Persze színészek voltak, akiknek hiúságát

legyezgette, hogy ezer meg ezer néző előtt produkálhatják magukat. Megállapítottuk, hogy a felvétel kifogástalanul sikerült, de nincs az a filmrendező, aki ne ismételné meg egy jelenetet szívesen. Hátha még jobban sikerül! Így hát újra rendbehozták a ruhákat, a csónakot felvonszolták, abban elhelyezkedtek a szereplők, s várták a jeladást. Mielőtt megadtam volna a jelt, a gát mellől újra hangos szóval figyelmeztettem a lányokat, hogy valamennyien jobb oldalra ugorjanak ki, s külön rászóltam Imre Erzsire:

– Hallotta, Imre Erzi?

– Hallottam, igazgató úr!

A csónak lesiklott, viharos iramban, sikoltozva ugrottak ki a lányok belőle, a két gép forgott, néhány pillanat, s a felvételnek vége. Az operatőrök a jól végzett munka örömeivel szerelték le gépeiket, kimásztak a partra. Valaki észrevet-
te akkor, hogy az egyik lány még a vízben viaskodik. Azt hittük, hogy Imre Er-
zsi, aki utasítás ellenére megint bal oldal felé ugrott ki, bravúrokat mutogat, arra



A vízbe fulladt Imre Erzsike fotója
(forrás: huszadikszazad.hu)

azonban senki sem gondolt, hogy a lány vég-
ső erejének megfeszítésével tusakodik az ör-
vénylő forgatagban, amelybe került. A lány
hirtelen elmerült, csak a kalapját kapta fel a
víz. Erre páni ijedelem támadt, jajveszékelés,
sikoltozás. Egyszerre tízen, húszan is a vízbe
ugrottak, ruhástól, hogy segítsenek a lányon.
Nem találták. Egy helyen erősen bugyboré-
kolt, habzott az ár, valamennyien arra tar-
tottak. Fekete Mihályt is csaknem elkapta a
sodrás, úgy kellett kivonszolni. Orosz Dezső
főszabónak hirtelen sikerült elkapnia a lány
ruháját. Teljes erővel húzta magával, a ren-
dező, az operatőrök, a színészek is ott voltak,
s egyesült erővel kimentették a forgó áradat-
ból az alélt lányt. A partra fektették, eszmé-

letlen volt. Az ajka szederjes. Azonnal megkezdték a szokásos élesztési kísérle-
teket, néhány perc múlva a mentők is ott voltak már, és mesterséges lélegzési
gyakorlatokat végeztek vele. Olykor-olykor egy kis remény éledt, hogy sikerülni
fog a mentés. Az éterinjekciókra mintha reagált volna. Másfél órán át tartott az
erőfeszítés, végre is szomorúan kellett megállapítani, hogy a halál bekövetkezett.

A szerencsétlenség után az a hír terjedt el, hogy Imre Erzi öngyilkosságot
követett el. Ezt a feltevést több körülmény támogatta. A vizsgálat során Bara-
nyai Ferencné azt vallotta, hogy a felvétel megkezdése előtt ráhagyta fekete ru-
háját. Ezt a végrendelkezést ő tréfának vette; Fajk Rózsának azt mondta, hogy új
harisnyát húz, mert nem akar lyukas harisnyával a boncoló asztalra kerülni. Az
anyjától reggel, távozás előtt azzal búcsúzott, hogy ha két óráig nem jön haza,
ne is várják többé, Szalay József kellékesnek pedig, aki a csónak megindítása kö-

rül foglalatосkodott, azt mondta, hogy kérje meg a direktort, hogy halála esetén adja ki a járandóságát az anyjának. Kiderült az is, hogy előtte való napon lefényképeztette magát, és meghagyta anyjának, hogy ezt a képet tegyék majd a képes lapokba.

Futótűzként terjedt el a városban a szerencsétlenség híre. Olyan döbbenetes gyász feketéllett az utcákon, mintha mindenki hozzátartozóját veszítette volna el. Szegény, szerény kardalosnő volt, de a színházhoz tartozott, és Kolozsvár mindig együtt érzett a színház bajával, bánatával. Estére az *Éva* előadása volt kitűzve a Hunyadi téri színházban, de a gyász jeléül az előadás elmaradt. Temetésén a kolozsváriak ezrei vettek részt, amerre a menet elhaladt, égtek a fekete fátyollal beborított utcai lámpák, s a kereskedők lehúzták redőnyeiket.

A felvételek néhány hétig szüneteltek. Mikor azonban a kedélyek lecsillapodtak, újrakezdődött, s hamarosan be is fejeződött a munka. A franciák elutaztak, és magukkal vitték Párizsba a *Sárga csikó* kész negatívjait, s néhány hét múlva elindult diadalútján az öt világrész minden irányába a magyar népszínmű.

A rendőri és bírói eljárás természetesen megindult ellenem. Az ügyészség gondatlanságból okozott emberölés miatt emelt vádat. Különös játéka a véletlennek, hogy ugyanazon a napon, 1914. január 21-én mutatták be igen nagy sikerrel Budapesten a *Sárga csikót*, amikor Kolozsvárott a vádtanács döntött a halálos szerencsétlenség felelősségének kérdésében. Ez volt a világon az első bűnvád filmfelvételnél előfordult szerencsétlenség vagy baleset miatt, érdemes tehát visszapillantani arra, hogy folyt le ez a tárgyalás. Íme, így ír róla az *Ellenzék*:

„Budapesten nagy hatás mellett most mutatják be azt a filmet, melynek felvétele közben a kolozsvári Nemzeti Színház egyik kardalosnője, a szerencsétlen Imre Erzsí olyan tragikus körülmények között lelte halálát. Amíg Budapesten a mozi közönsége lázas izgalommal leste a *Sárga csikó* jeleneteit, senki sem gondolt arra, hogy azért egy embernek, akinek nagy érdeme az, hogy legalább mozi-felvételeken a speciális magyar népszínműveket az egész világon ismertté tette, kínos mártíromságot kellett szenvednie.”

A vádtanácsi ülésen báró Rudnyánszky Béla királyi törvényszéki elnök elnökölt, aki a tárgyalást nyolc órakor nyitotta meg. Szavazóbírák dr. Issekutz Gyula és Kakasy Márton törvényszéki bírák voltak, a vádhatóságot dr. Jenei Aladár királyi ügyész képviselte, míg dr. Janovics Jenő igazgató védelmét a kolozsvári ügyvédi kar egyik legjobb büntetőjogásza, dr. Pordea Gyula látta el. A tárgyalás megnyitása után Kakasy Márton törvényszéki bíró előadó terjesztette elő a vizs-



A Kolozsvári Nemzeti Színház és az Igazságügyi Palota fotója egy korabeli képeslapon (forrás: europeana.eu)

gálat terjedelmes anyagát, ami közel egy órát vett igénybe. Az ügy ismertetése után a királyi ügyész állott fel szólásra, s a vádat fenntartotta. Ezt követőleg dr. Pordea Gyula ügyvéd nagyszabású, szépen megokolt beszédben terjesztette elő kifogásait. A beszédek elhangzása után a vádtanács határozatra vonult vissza, s hosszas tanácskozás után báró Rudnyánszky Béla elnök kihirdette a határozatot, mely kimondotta, hogy Imre Erzs haláláért Janovics Jenő felelősségre nem vonható, s a vádtanács az ellene indított eljárást megszünteti. A vádtanács határozata ellen az ügyész felfolyamodást jelentett be.

A fellebbezést azonban később a felsőbb bírói hatóságok elutasították.

Budapesttel egy időben a világ öt részében mindenütt megindult diadalútján a *Sárga csikó*. A Pathé cégnek kapcsolatai s a földtekét átövező szervezete lehetővé tették, hogy minden országban, minden városban megismerje a közönség a



A *Sárga csikó* plakátja 1914-ből
(forrás: hangosfilm.hu)

kitűnő magyar népszínművet. A magyar ruhák, magyar táncok, magyar népszokások s a magyar népszínmű meséjének izgalmas fordulatai mindenütt meghódították a közönséget, a Hunyadi téri színház még Japánból is tekintélyes tantiemet kapott a magyar film ottani előadásának jövedelméből. Csak egyetlenegy ország volt, ahol a mese meghamisításával ezt a filmet is a politikai gyűlölet agitációs eszközéül használták ki: Románia. Ez a hamisítás könnyű volt a némafilm korában, hiszen nem kellett egyéb, mint hogy a címet megváltoztassák, az eseményeket magyarázó kép közötti feliratokat homlokegyenest más szöveggel cseréljék ki. Ezt tették Bukarestben a szerzői jognak, az irodalmi tisztességnak, az üzleti becsületnek arcucsapásával. S tették éppen

akkor, amikor a magyar sajtó, a magyar politika és a magyar közvélemény kinyújtott jobbajával közeledett állandóan a szomszéd Romániához.

A magyar népszínműnek új címet adtak, s a mesét úgy forgatták ki, hogy az alföldi öreg Csorba Mártonból erdélyi román parasztot formáltak, aki tizenöt évig senyvedett a magyarok tömlőcében csak azért, mert nem árulta el nemzeti mivoltát. Ugyanakkor történt ez, amikor a magyar kormány nyílt szívvel és hátsó gondolatok nélkül valóságos békeoffenzívát indított a román lélek felé. A felelet az volt, hogy a bukaresti Nemzeti Színházban mámoros lelkesedéssel ünnepelték Goga Octavian, a *Domnu notar* című politikai színdarab szerzőjét, mert abban a pamfletben az erdélyi román nép agyonveri jegyzőjét, mert a magyar állameszméhez való hűséget hirdeti. Nem akart elmaradni a Nemzeti Színház iz-

gató munkája mögött a Boulevard Elisabetán lévő Cinema Vlaicu sem, s amikor Párizsból meg hozat-
ta a *Sárga csikó* kópiáját, nem törődve azzal, hogy
ebben a színmagyar népszínműben a szereplők ru-
hái is magyarok, a lélek, a szív, a levegő is magyar
– faji elfogultságból, valamint hitvány üzleti spe-
kulációból a felírások önkényes megváltoztatásá-
val erdélyi rémtörténetet mesélt a jámbor nézők-
nek. A hírverő falragaszok így hirdették Bukarest
utcáin a *Sárga csikót*

Românul

Un român ardelean

nevinovat

condamnat la cincisprezece ani

Mișcător!!!! Zguduito!!!!

Tragic!!!!

Magyar fordításban: Egy ártatlan román ember története. Tizenöt évre el-
ítélve. Megható!!!! Megrendítő!!!! Tragikus!!!!

Fölösleges hozzátennünk, hogy a bukaresti Vlaicu mozi igen jó üzletet csi-
nált ezekkel a lelkiismeretlen elferdítésekkel. Hiszen erdélyi románnak a sanyar-
gatásáról volt szó. Tizenöt évig senyvedni ártatlanul magyar tömlöcben, amely
mérges kígyókkal, borzalmaival még mindig élénken mutatja egy ázsiai fajnak
vadságát, kegyetlenségét – olyan téma, mely páratlan vonzóerővel hatott min-
dig a félrevezetett román közönség lelkére. Így azután megírhatták a bukaresti
lapok, hogy a *Sárga csikó* előadása alatt öklök emelkedtek a magyarok ellen, és
csúnya szitkok hangzottak el. A szervezett tüntetésnek természetesen politikai
háttére volt: meg kellett torpedózni a „mongol barbárok” békeszerető közeledé-
sét. A lelketlen és sugalmazott békebontásnak legkirívóbb eszköze és módja az
volt, amellyel mindenképpen meg akarták akadályozni a magyar és a román nép kö-
zött az őszinte béke létrehozását. A gyűlö-
let konkolyát hintették el a román közvé-
leményben Magyarország és a magyar fajta
ellen.

Amikor ez a hitvány csalás tudomá-
somra jutott, felháborodottan tiltakoz-
tam ellene Párizsban, és követeltem, hogy
az átszövegezett flmkópiát azonnal von-
ják be Romániából. A Pathé cég azon-
ban kezét mosva azt felelte, hogy nem te-
het eleget kívánságomnak, mert minden
ország a maga ízlése és nyelve szerint látja



Octavian Goga (1881–1938)
arcképe 1911-ből
(forrás: wikimedia.org)



A Gaumont filmpalota 1912-ben
(forrás: wikimedia.org)



A nyári Színkör épülete, mely 1920-ig moziként is üzemelt (forrás: maszol.ro)

el a néma kópiát felírásokkal. Nem tehettem egyebet, az összeköttetést végleg megszakítottam a Pathé céggel. A következő évben filmjeim forgalmazását már a párizsi Gaumont cégre bízta.

Ugyanabban az időben, amikor nemzeti nyomokon a magyar filmgyártás megindult Kolozsvárott, a kultuszminisztérium óhaja szerint mozgófénykép-előadásokat rendszeresítettem a Színkörben. A hatalmas, 1200 nézőt befogadó helyi-

ségben egységes, rendkívül alacsony, tízfilléres helyárok mellett másfél órán át tartó előadásokat tartottam. A műsorról száműztem minden trágárságot, minden erkölcstelenséget, s így ezek az előadások jótékony hatást gyakoroltak a legszegényebb közönség ízlésének fejlesztésére, valamint a tanintézetek növendékeinek tudásgyarapítására. Közegészségügyi, közbiztonsági, tűzbiztonsági és művelődési szempontból egyaránt eszményi mozgófénykép-színháznak bizonyult a Színkör. A közönség tízezrei látogatták nagy szeretettel ezeket az előadásokat. Jótékony kulturális hatása mellett a Színkörépítés terhes amortizációjának fizetését is megkönnyítették ezek a mozgófénykép-előadások.

A *Sárga csikó* világ körüli nagy művészi sikere és jelentős anyagi eredménye megalapozta a kolozsvári filmgyártás fejlődését. A következő tavaszra egész sora készült el a terveknek, s a Hunyadi téri színház kitűnő művészei hamar elsajátították a filmjátszás különleges módját. A magyar filmgyártás irányítását úgy az előállított képek száma, mint művészi céltudatosságuk és az egész világon való elterjedésük tekintetében is Erdély ragadta magához. A Hunyadi téri színház művészegyüttesét a budapesti színészek ünneptelt nagyságai egészítették ki: Blaha Lujza, Jászai Mari, Márkus Emília, Odry Árpád, Csontos Gyula, Rózsahegy Kálmán, Bakó László, Paulay Erzs, Beregi Oszkár, Vendrey Ferenc. Kolozsvárott minden nyáron tizennyolc-húsz film készült el, s ezeknek a filmeknek olyan becsületük és hitelük volt, hogy a külföldi világcégek versenyeztek a terjesztési jog megszerzéséért. Pedig ezek a filmek túlnyomó részben magyar nemzeti tárgyúak voltak.

Emlékezzünk csak vissza Arany János balladáinak filmváltozataira, amelyek közül különösen a *Tetemrehívás* hagyott mély nyomokat a lelkekben. Vajdahunyad vára és környéke elevenedett meg ezeken a képeken, a főszerepeket pedig Szakács Andor, Berky Lili, Nagy Gyula, Berky József játszották. Petőfi néhány versének artisztikus feldolgozása, vagy mondjuk így: filmillusztrációja is nagy hatással volt úgy a magyar, mint a külföldi közönségre. Aki a *Falu vé-*

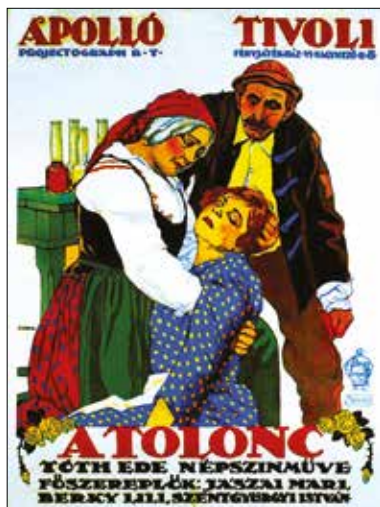
gén kurta kocsmát, a Kisbérest, Befordultam a konyhárat vagy a Magyar nemest látta, nem fogja elfelejteni. És a többiek: Katona József Bánk bánja Jászai Marival, Paulay Erzsivel, Szentgyörgyivel, Bakó Lászlóval, Dezséri Gyulával, Szakács Andorral, Várkonyi Mihállyal a fő szerepekben és Kertész Mihály rendezésében; *A vén bakancsos és fia, a huszár* Szentgyörgyivel, Poór Lilivel, Réthely Ödönnel¹⁷², a *Dolovai nábob lánya* Csortossal, Berky Lilivel, Mészáros Alajossal, Ihász Aladárral; Csiky Gergely *Nagymamája* Blaha Lujzával, Korda Sándor¹⁷³ rendezésében; Bródy Sándor *A tanítónője* Várkonyival, Szentgyörgyivel, Dezséri Gyulával, Berlányi Vandával, Mészáros Alajossal, Berky Lilivel, Laczkó Arankával; Gaál József *Peleskei nótáriusa* és Tóth Ede *Tolonca*, az előbbi Szentgyörgyi Istvánnal, az utóbbi Jászai Marival, Várkonyival, Berky Lilivel; Szigligeti *Liliomfi*ja Rózsashegyi Kálmánnal, Mészáros Alajossal és Szentgyörgyivel; Herczeg Ferenc *Gyurkovics lányok*ja Berky Lilivel, Csortossal, Mészárossal, Szakács Andorral, Laczkó Arankával.

A dúsgazdag albumból csak néhány képet ragadtam ki emlékeztetőül arra, hogy az akkori erdélyi filmgyártás komoly nemzeti és értékes művészi célokat szolgált. Ízesen magyarok voltak ezek a filmek, de mellett az akkori idők technikai fejlettségének is élén állottak, s eredeti magyar zamatjuk dacára – vagy talán éppen azért – a külföldi közönség is nagy szeretettel és érdeklődéssel fogadta őket. A gyártás harmadik évében már Budapesten külön vállalkozás alakult *Prója* néven ezeknek az erdélyi filmeknek forgalmazására és terjesztésére.

Az erdélyi filmek akkor is színmagyarok maradtak, ha témájuk nemzetközi volt. Emlékezzünk csak vissza a *Gyónás szentsége* című filmre, amely évtizedeken át egyik



Szentgyörgyi István mint Sugár Mihály *A vén bakancsos és fia, a huszár* című film főszereplőjeként 1917-ben (forrás: hangosfilm.hu)





legkedvesebb, újra és újra műsorra tűzött darabja volt az európai metropolisok mozgósínházainak, vagy a *Mese az írógépről* feldolgozására, vagy a *Kölcsönkért csecsemők*re, mely egy amerikai bohózat témáját dolgozta fel, s mégis jellegzetesen magyar film maradt, s mint ilyent Prágában a legnagyobb moziban hat hétig egyfolytában játszották. Az akkori időkben mérhetetlen nagy sikert jelentett ez!

Az erdélyi filmeknek megvolt az útjuk messze országok felé, nem azért, mert jobbak voltak, mint a többi magyar film, hanem azért, mert *másfélék* voltak. Igaz, hogy ezek minőség tekintetében is versenyképeseknek bizonyultak a világpiacon. Kitűnő művészberek tervezték, rendezték és játszották. A megszállottság hitével és céltudatosságával dolgoztak.

Kolozsvárott kezdte rendezői pályafutását Korda Sándor is; a pesti New York kávéház márványasztalánál álmodozott éhesen valami szerény megélhetést biztosító újságírói alkalmaztatásról, amikor vasútra ültettem, és Ko-



Janovics Jenő, Kertész Mihály rendezők és Virágh Árpád operatőr (forrás: filmkultura.hu)

lozsvára hoztam filmrendezőnek. Első rendezése *Fedora* lett volna, de sehogy se boldogult vele. A minden hájjal megkent vén színházi rókák kifogtak a nyurga, sápadt, szerény fiatalemberen. Nem hallgattak utasításaira. Elcsüggedt, és elbocsátását kérte. De én nem csüggedtem. A rakoncátlan színházi embereket ráncba szedtem, és második, sőt harmadik filmem rendezését is Kordára bízam. A színészek pedig lassan ráébredtek, hogy ez a fiatalember nagyon sokat tud, nagy hasznukra van, nagyon jól ismeri a filmjátszás titkait, engedelmesen követték tehát utasításait, mert belátták, hogy az ő sikerüket alapozza meg. S ma? Korda Sándorban az angol nemzeti filmgyártás megteremtőjét ünnepli öt világrész közönsége.

Kertész Mihály¹⁷⁴, a hollywoodi rendezői gárda egyik világhíres vezére, szintén Kolozsvárott indult el a *Tolonc* és a *Bánk bán* rendezésével. (A hollywoodi Michael Curtis nem más, mint az egykori kolozsvári Kertész Mihály.)

Garas Márton¹⁷⁵, a későbbi híres berlini rendező is Kolozsvárott tanulta mesetárságát. A Hunyadi téri színház kitűnő művészei bámulatos fogékonysággal és ösztönös érzéssel tanulták meg a filmjátszásnak a színpadi játéktól eltérő formáit és fogásait, s közülük igen sokan váltak a magyar film díszéivé.

Jól tudom, hogy a némafilm korában könnyebb volt a külföld felé vezető útnak kiépítése, mint ma, amikor a hangosfilm nyelvterületi határokat szab a képek terjedési lehetőségeinek, de a technika találékonysága rövid időn belül s valamilyen eddig még nem ismert formában le fogja rombolni a nyelvi elszigeteltség határait. S akkor a „jellegzetesen magyar film” útja megint teljes szélességében megnyílik más nyelvű országok felé. Meg kell tehát addig teremteni a magyar filmet, mert Magyarországon ma túlnyomó részben *nem magyar filmek*, csupán *Magyarországon gyártott* filmek készülnek. A némafilm idejében az erdélyi képek jellegzetességben, a téma feldolgozásában, nemzeti vonatkozásban, stílusban színmagyarok voltak, és külföldi sikereiknek ez volt a titka. A most fitymált „nemzeti vonás”, mely nemzetközi vonzerőnek bizonyult, veszett el a magyar filmből, mióta hangossá tökéletesedett. Hiszen nem okvetlenül szükséges, hogy a magyar film rekvizitumai között a fokos és a lenge fehérenmű szerepeljen. A téma is lehet nemzetközi. De legyen eredeti zamatja stílusának, rendezésének, temperamentumának, ritmusának, külsőségeinek. Mint ahogy van az amerikai filmnek vagy svéd filmnek, a francia filmnek. Valami, amiről megismerheti a néző, anélkül hogy a gyártás helyét a címfeliratból vizsgálná, hogy magyar filmet lát.

Azokat, akiknek kötelessége és hivatása a magyar film felívelő lendületének szolgálata, meggondolkoztathatná az erdélyi siker és az erdélyi példa.

A kolozsvári filmgyártás mindössze négy évig tartott. A politikai változások derékban roppantották össze ezt a nemes törekvést. Ezalatt a négy év alatt hetvenöt-nyolcvan film készült Kolozsvárott, pedig a színészek csak a nyári időszakban dolgozhattak, hiszen Kolozsvárnak nem volt zárt, fűthető terme, ahol az időjárás szeszélyeitől nem függ a munka. A belső, díszletes fölvételeket is szabadban kellett készíteni, üvegtető alatt, kezdetleges technikai eszközökkel. A színészek zsenialitásának kellett pótolnia a külsőségek hiányait.

Nem szabad megfeledkezni a kolozsvári filmgyártás gazdasági előnyeiről sem: ezeknek a filmeknek külföldi értékesítése lehetővé tette, hogy az államtól és várostól semmivel sem támogatott Hunyadi téri színház műsora magasabb színvonalra emelkedjék, mint a fővárosi állami színházak teljesítménye. A kolozsvári színháznak juttatott állami és fejedelmi szubvenciót a két színház építési költségeinek amortizációja emésztette fel. Az igazgató mindössze évi 2000 koronát kapott az államtól, a várostól is 2000 koronát, de a város ezzel szemben mind a két színházban állandó páholyra tartott igényt (amiknek évi értéke nyolcezer

korona volt), s a színház báli termét bizonyos számú estékre díjtalanul vehette igénybe, aminek bérértéke 12 000 korona volt. Végeredményben tehát a színház támogatta a várost évi 18 000 koronával. A Hunyadi téri színháznak így a maga erejéből kellett irodalmi, művészi, nemzeti és történeti szempontból magas színvonalon álló műsort teremtenie, hogy nemes irányú munkatervének megvalósításához olyan művészi személyzetet tartson és neveljen, amely számban és képességekben felülmúlta a legtöbb fővárosi színház gazdagságát, hogy minden köztámogatás nélkül hatalmas operaműsorral szolgálja a zenei műveltséget.

Ezt a sokirányú és súlyos anyagi áldozattal járó feladatát csak úgy oldhatta meg a színház, hogy a filmgyártás külföldi értékesítésének teljes jövedelme pótolta a hiányzó állami és városi támogatást.

Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a színháztagársulat valamennyi tagja számára igen jelentékeny jövedelemtöbbletet jelentett a filmfelvételekben való részvétel. Ez a rendkívüli jövedelemtöbblet lehetővé tette, hogy a tagok minden anyagi gond nélkül, sőt anyagiakban jövőt alapozóan gazdagodva, kizárólag művészi hivatásuknak szentelhették energiájukat, tehetségüket.

Emlékezetből hevenyészett és hiányos címsorát adom itt a Kolozsvárott készült filmeknek.

1. *Sárga csikó*. Szerző: Csepreghy Ferenc, scenáriumíró: Janovics, rendezte: Vanyl, operatőr: Montgobert. Forgalomba hozta: Pathé. Készült 137 kópia. Főszereplők: Berky Lili, Várkonyi Mihály, Szentgyörgyi István.

2. *Tolonc*. Szerző: Tóth Ede, scenárium: Janovics. Főszereplők: Berky Lili, Várkonyi Mihály, Szentgyörgyi, Jászai Mari. Rendezte: Kertész Mihály. Forgalomba hozta: Projectograph.

3. *Bánk bán*. Szerző: Katona József, scenárium: Janovics. Rendezte: Kertész Mihály. Forgalomba hozta: Projectograph. Főszereplők: Jászai Mari, Paulay Erzs, Bakó László, Várkonyi Mihály, Janovics Jenő, Szentgyörgyi István, Dezséri Gyula, Szakács Andor.



4. *Tetemrehívás*. Arany János. Scenárium és rendező: Janovics¹⁷⁶. Forgalomba hozta: Pojectograph. Főszereplők: Berky Lili, Szakács Andor, Nagy Gyula, Berky József.

5. *Kisbéres*. Petőfi. Scenárium és rendező: Janovics. Főszereplő: Rózsahegyi.

6. *Falu végén kurta kocsmá*. Petőfi. Scenárium és rendezés: Janovics.

7. *Befordultam a konyhára*. Petőfi. Scenárium és rendezés: Janovics. Főszereplő: Rózsahegyi.

8. *A vén bankacso és fia, a huszár.* Szigeti József. Szcenárium¹⁷⁷ és rendezés: Fekete Mihály. Főszereplők: Szentgyörgyi, Poór Lili, Dezséri, Nagy Gyula, Kabók Győző.

9. *Ejféli találkozás.* (A betyár kendője nyomán). Szcenárium és rendezés¹⁷⁸: Janovics. Forgatombba hozta: Projectograph. Főszereplők: Várkonyi, Berky, Táray Ferenc, Ihász Aladár¹⁷⁹, Laczkó Aranka, Dezséri.

10. *Nagymama.* Csiky Gergely. Szcenárium: Janovics¹⁸⁰. Rendezte: Korda Sándor. Főszereplő: Blaha Lujza. Forgatombba hozta: Corvin.

11. *Liliomfi.* Szigligeti. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Rózsahegy Kálmán, Mészáros Alajos, Szentgyörgyi István.

12. *Dolovai nábob lánya.* Herczeg Ferenc. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Csontos Gyula, Berky Lili, Mészáros Alajos, Ihász Aladár.

13. *Gyurkovics lányok.* Herczeg Ferenc. Szcenárium és rendezés¹⁸¹: Janovics. Forgatombba hozta: Corvin. Főszereplők: Berky Lili, Csontos Gyula, Laczkó Aranka, Mészáros Alajos.

14. *A tanítónő.* Bródy Sándor. Szcenárium és rendezés: Janovics¹⁸². Forgatombba hozta: Corvin. Főszereplők: Várkonyi Mihály, Berky Lili, Berlányi Vanda, Szentgyörgyi, Laczkó, Mészáros Alajos.

15. *Mesék az írógépről.* Szomaházy István. Szcenárium és rendezés: Korda Sándor. Forgatombba hozta: Corvin.

16. *Havasi Magdolna.* Szcenárium és rendezés: Janovics¹⁸³. Főszereplők: Várkonyi Mihály, Berky Lili.



Berky Lili és Csontos Gyula *A dolovai nábob leánya* című filmben 1916-ban (forrás: szinhaz.org)



Berky Lili és Kürthy György a *Mesék az írógépről* című filmben 1916-ban (fotó: Dunky fivérek, forrás: stefan2001.blogspot.com)



Jelenetkép a *Kölcsönként csecsemők* című filmből.
Középen: Mészáros Alajos (forrás: hangosfilm.hu)

17. *Gyónás szentsége*. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Janovics, Berky, Laczkó. Forgalmomba hozta: Corvin.

18. *Kölcsönként csecsemők*. Szcenárium és rendezés: Janovics¹⁸⁴. Forgalmomba hozta: Projectograph. Főszereplők: Berky Lili, Berky Kató, Simon Mariska, Ihász Aladár, Mészáros Alajos.

19. *Hotel Imperial*. Biró Lajos. Rendezés: Kertész Mihály¹⁸⁵. Forgalmomba hozta: Gaumont. Főszereplők: Várkonyi Mihály.

20. *Tisztító tűz*. Bernstein. Forgalmomba hozta: Gaumont¹⁸⁶.

21. *Métely*. Brieux. Szcenárium: Janovics. Rendező: Garas Márton. Forgalmomba hozta: Corvin¹⁸⁷.

22. *Méltóságos rabasszony*. Sas Ede. Rendező: Janovics. Főszereplő: Berky Lili.

23. *Börzekirály*. Szcenárium: Incze Sándor. Rendező: Garas Márton. Főszereplő: Gál Gyula. Forgalmomba hozta: Projectograph.

24. *Kox és box*. Incze Sándor. Forgalmomba hozta: Projectograph. Főszereplők: Nagy Gyula, Horti Sándor¹⁸⁸.

25. *Két árva*. Sketsch. Szcenárium: Incze Sándor.

26. *Legszebb kaland*. Flers és Caillavet. Szcenárium: Gyalui Jenő.

27. *Palika*. Gábor Andor. Főszereplő: Mészáros Alajos.¹⁸⁹

28. *Ciklámen*. Gábor Andor. Szcenárium: Janovics¹⁹⁰. Főszereplők: Várkonyi Mihály, Berky Lili.



Berky Lili a *Ciklámen* főszerepében 1917-ben
(forrás: színház.org)

29. *Névtelen asszony*. Bisson. Szcenárium: Janovics. Főszereplő: Márkus Emília. Rendező: Garas Márton.¹⁹¹

30. *A kancsuka hazájában*. Szcenárium: Gyalui Jenő. Főszereplők: Szakács Andor, Izsáky Margit. Rendező: Garas Márton.¹⁹²

31. *Akik életet cseréltek*. Szcenárium: Gyalui Jenő. Főszereplők: Izsáky Margit, Fekete Mihály, Szakács Andor. Rendező: Garas.¹⁹³

32. *Vergődő szívek*. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Berky Lili, Nagy Adorján.¹⁹⁴ Forgalmomba hozta: Projektograph.



Janovics Jenő (balra) filmes stábja az igazgatói irodában, egy werkfotón 1914 körül
(forrás: mandarchiv.hu)

33. *A szerzetes*. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Várkonyi Mihály, Berky Lili. Forgalomba hozta: Corvin.¹⁹⁵

34. *A vágy*. Szederkényi Anna. Szcenárium és rendezés: Fekete Mihály. Főszereplők: Poór Lili, Izsáky Margit.

35. *Baccarat*. Bernstein. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Várkonyi Mihály, Poór Lili.

36. *Vadorzó*. Szcenárium és rendezés: Janovics. Főszereplők: Berky Lili, Várkonyi Mihály, Nagy Adorján, Harsányi Rezső, Dezséri Gyula.¹⁹⁶

37. *Serge Panine*. Ohnet. Szcenárium és rendező: Garas Márton¹⁹⁷ Forgalomba hozta: Transsylvania.

38. *Falusi madonna*. Szcenárium: Sas Ede. Rendező: Janovics. Főszereplő: Berky Lili. Forgalomba hozta: Gaumont.¹⁹⁸

39. *A szobalány*. Szcenárium és rendezés: Mérey Adolf.

40. *Ártatlan vagyok!* Szcenárium és rendezés: Mérey Adolf. Főszereplő: Berégi Oszkár.

41. *Jó éjt, Muki!* Főszereplő: Vendrey Ferenc.¹⁹⁹

42. *Az alvajárók*. Szcenárium: Incze Sándor. Főszereplő: Vendrey Ferenc.

43. *Andor*. Molnár Ferenc.

44. *Lila test, sárga sapka*. Szomaházy.

Ez a névsor nem teljes, sok film feledésbe ment, a filmek negatívjei a budapesti, bécsi, párizsi laboratóriumokban elkallódtak. De a felsorolt filmek száma is olyan termékenységről, olyan hatalmas és lázas munkateljesítményről tanúskodik, amely ma szinte elképzelhetetlen.

Talán túlon túl sokat időztünk a kolozsvári filmgyártás történeténél, de a Hunyadi téri színház életének egyik legérdekesebb és leggazdagabb időszaka volt a nemzeti film megeremtéséért vívott harca.

Bizonyos, hogy a magyar filmnek nemzeti nyomokon való indítása és hatalmas lendülete a Hunyadi téri színház történetének egyik színes lapja. A Hunyadi téri színház érdeme, hogy amikor a magyar film Budapesten a nemzetköziség hullámverésében vergődött céltalanul, már megmutatta az utat, amelyen járnia kell. Akik a magyar film jövő sorsát irányítják, jó lenne, ha visszapillantának erre a termékeny és eredményekben gazdag munkára.

Kolozsvár felszabadult. Az erdélyi szellem éltető levegőjében új élet fakadt. A nemzet áldozatkészsége új művelődési intézményeket teremt az ősi kincses városban. Nem volna-e érdemes, nem volna-e nagy sikerrel kecsegtető kezdeményezés a magyar filmélet feltámasztása Kolozsvárott? A régi szellemben, a régi nemes hagyományok útján. A magyar filmgyártásnak ilyen módon való decentralizálása nagyot lendítene a fejlődés útján. „Az új légkörben új gondolatok és új lehetőségek születnének! Hiszen hasonló célok vezérelték a német hivatalos köröket is, amikor Münchenben néhány évvel ezelőtt a Bavaria filmgyár alapjait lerakták.” Ezt az eszmét nem az én lokálpatriotizmusom veti fel, hanem a film egyik legtudósabb esztétikusa: Kispéter Miklós dr. ajánlotta az illetékesek figyelmébe.

Janovics Jenő: The Beginnings of National Film Production in Kolozsvár (Cluj-Napoca)

Jenő Janovics (1872–1945), the legendary director of the theatre in Hunyadi tér (Hunyadi square) in Kolozsvár (Cluj-Napoca) from 1906 to 1919, writes here about a recently rediscovered success story of which he was an active participant. It is an account of how the first Transylvanian film, *Sárga csikó* (*The Yellow Foal*), was produced with the participation of local actors in 1913 and made itself known by virtue of its “authentic Hungarian” spirit in the heroic age of European filmmaking. “When the new art of moving photography, hardly born yet abroad, was seeking to find its ways in Hungary, it was again Transylvania which first stepped onto the path to be followed – says the author referring to the beginnings of Hungarian-language acting in Kolozsvár –, and if its evolution had not been stopped by the political changes in the aftermath of the [First] World War, the »typical« Hungarian film, with each frame telling that it was »made in Hungary«, could have burst into bloom from the seeds sown in Transylvania.” These recollections were written in 1940, the time when, thanks to the Second Vienna Award, Hungary regained northern Transylvania, which had belonged to Romania from 4 June 1920 as a result of the forced Treaty of Trianon. This chapter is from the author’s collected works (Jenő Janovics: *A Hunyadi téri színház* [*The Theatre on Hunyadi Square*], Korunk Baráti Társaság – Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001) and a continuation of the *Szcenárium* series on Trianon.



„A közös fogalmakhoz közös élmények kellenek”

Boráros Szilárd scenográfus bábművésszel
Szász Zsolt beszélget

A színházi felsőoktatás múltjáról és jelenéről szóló sorozatunkban ezzel az írással a bábrendező Balogh Géza prágai diákéveiről szóló visszaemlékezését folytatjuk (lásd a 2019. decemberi lapszámot). A ma Szlovákiához tartozó Csallóközből származó Boráros Szilárd (1968) a magyar bábművészet első, és eddig egyetlen olyan tervezője, aki diplomáját a Prágai Színházművészeti Akadémián (DAMU) szerezte. E beszélgetés révén e több műfajban kimagasló teljesítményt nyújtó és saját alkotóműhelyt is fenntartó művész pályakezdését követhetjük nyomon, mely az 1989/90-es politikai rendszerváltással esett egybe. Képet alkothatunk a DAMU, e méltán világhírű, nagy múltú intézmény komplex pedagógiai modelljéről, mely folyamatos átjárást biztosít a különböző művészeti ágak, valamint az elméleti és gyakorlati képzés között.

SZÁSZ ZSOLT: Balogh Géza 1960/61-ben kezdte meg bábos tanulmányait Prágában, a DAMU-ként ismert Színházművészeti Akadémián. Te több mint negyedszázaddal később, a politikai rendszerváltást közvetlenül megelőző időszakban jártál ugyanebbe az intézménybe. Tapasztalatod szerint mennyiben változott meg a tanári kar összetétele, a tananyag tartalma, és az a mód, ahogyan belőletek, a világ minden tájáról verbuválódott diákokból művészeket neveltek.

BORÁROS SZILÁRD: 1989-ben voltam harmadikos, tehát '87 őszén kezdtem az egyetemet. A szak, amire jártam, éppen akkor vált ötévessé; én még a négyéves akadémiai szintű képzésre iratkoztam be, ami 90-ben, a rendszerváltáskor vált ötévessé. Akkor erre az új szisztémára mi is áttérhettünk. Volt olyan műhelytársam, aki a réginél maradt, például Pavel Hubička, aki azóta nagy karriert futott be scenográfusként Lengyelországban. Én az öt éves képzést választottam, és a végzés után néhány évvel még visszairatkoztam egy



Alois Tománek az osztályvezető tanár a 2000-es években (forrás: unima.org)

évre dramaturgia szakra, meg kulturális antropológiára.

Sz. Zs: *Ez még mindig az a cseh tradíciókra alapozó klasszikus iskola volt, mely Balogh Géza idejében vált világszerte etalonná a bábművészeti képzésben?*

B. Sz: Ezt a két korszakot én nem tudom összehasonlítani. Egy iskola az mindig a személyiségeken múlik, úgy gondolom. Velem a lehető legjobb történt, ami történhetett, én legalábbis úgy éltem meg, amikor Alois Tománek¹ osztályába kerültem be, ahol négyen voltunk egy műteremben.

Sz. Zs: *A mester és tanítvány viszonylatában tehát ez leginkább a magyar képzőművészeti főiskolai képzésre hasonlított?*

B. Sz: Igen. Csak ez a műterem a színművészeti a tanszéken volt, tehát ha kiléptél a folyosóra, akkor színészekkel, rendezőkkel találkoztál, akik viszont természetesen bejártak hozzánk a műterembe is. Ez egy csodálatos hely volt a prágai vár alatt, a Ledebur palotában. A műtermünk valaha egy táncterem volt.

Sz. Zs: *Milyen metódussal avatott be a szakma rejtelmeibe benneteket a mester?*

B. Sz.: Elküldte egyikünket sörért, azt iszogattuk, és ő közben mesélt, feladatokat adott, időnként ellenőrizte őket, megkérdezte, hogy miért éppen úgy csináljuk a dolgainkat, ahogy, kérdéseket tett fel. Valójában gondolkodni tanított minket. Más osztályokban ez nyilván másként működött. Ezért mondtam azt, hogy nagyon személyes ügy ez, mindig azon múlik, hogy éppen ki az oktató. Ná-lunk például több fiú volt, míg más osztályokban a lányok voltak többen, ez is befolyásolta a módszert.



A Ledebur palota Prágában a Malá Strana kerületben (forrás: wikimedia.org)

Sz. Zs: *Tömöry Márta is mesélt a prágai tanulmányairól. Nekem az tetszett meg nagyon, hogy az első években az alaptan-tárgyak közősek voltak a színészek, a tervezők és a rendezők számára, együtt hallgatták őket, ami nagy előnyt jelentett a későbbi pályájuk során. Hiszen azon túl, hogy megismerték egymást, közös volt a szakmai műveltségük is.*

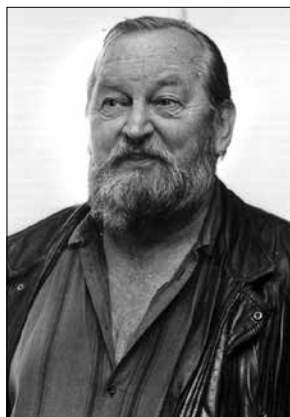
B. Sz: Ez így van. Mint tervezőknek kötelező volt a színészeti alapokat is elsajátítanunk, két szemeszterben rendezést is tanultunk, de a színészeknek is volt kötelező műhelygyakorlatuk. Nagyon fontos-

¹ Alois Tománek (1942–2011) bábtervező.

nak tartották, hogy a színészek is tisztában legyenek azzal, hogy mivel bánnak, miféle érték, ami a kezükbe kerül. Mert lehet, hogy ők csak egy kismadarat faragtak ki a műhelyünkben, de tudniuk kellett, hogy az milyen munkával jár, így aztán teljesen másképp is bántak a bábokkal.

Sz. Zs: Balogh Géza beszél arról is, hogy az ő idejében három klasszikus műfaj volt, amelyből építkeztek, a marionett, a wayang és a kesztyűs báb, és ragaszkodtak a paravánhoz...

B. Sz.: Ez a mi időnkben már nem egészen így volt. Jan Dvořák² például nekünk tárgyjátékot tanított, ami arról szólt, hogy mitől lesz egy báb báb, mik a sajátosságai. Nekünk nem kellett azokat a bábmozgatási készségeket elsajátítanunk, amit a színészeknek, de a bábban való gondolkodást azt nagyon is meg kellett tanulnunk: hogyan fejezd ki magad egy tárgyon keresztül, hogyan találj meg azt a tulajdonságát, amelyik metaforaként sokkal szélesebb érvényű üzenetet képes közvetíteni, mintha csak egy prózai színházban lennénk? – ezek kötelező stúdiumok voltak. Ezt tanította Jan Dvořák a színészet és a rendezés címszó alatt nekünk, tervezőknek. A színészeket nem tudom, kik tanították akkoriban. Nagyon széles körű képzettségük volt a tanárainknak. Volt köztük például, aki az akkor már világhírű Jan Švankmajernek³ volt a munkatársa, Jiří Bláha, az *Alice* című film díszlettervezője, ő tanította nekünk a technológiát. Vele például úgy zajlott az óra, hogy az elméleti része után elvitt a filmstúdióba, ahol épp az *Alice*-t forgatták, vagy az animációs stúdióba. A műszaki rajzot egy bizonyos Král úr tanította, akinek a háború előtt játékgyára volt. Ő olyan gyakorlati szakember volt, aki pontosan tudta, ahhoz, hogy egy megfelelően legyártott termék szülessen, milyen szintű tervet kell készíteni. Egy báb nem feltétlenül az esztergapadon készül, és űrtechnológiára sincs hozzá szükség, de a műhely számára érthető technológiai megoldásokat kell kommunikálni két dimenzióban, erre tanított meg minket. Mi az, amit fontos lerajzolni, és mi az amit nem? Hány metszetre lesz szükség, hogyan kell megalkotni a belső mechanikákat, mitől nem lesz nehéz a báb, hova tedd a súlypontot, mitől nem fog megakadni, hogy áll kézre, és így



Jan Dvořák rendező
a tárgyjáték-tanár



Jan Švankmajer az *Alice* forgatásán a „könnyek tengere” jelenet beállítása-
kor 1988-ban (forrás: pinterest.com)

² Jan Dvořák (1925–2006) bábrendező.

³ Jan Švankmajer (1934) világhírű animációs filmrendező.

tovább. Megtanította azt is, hogy mindig az emberből kell kiindulni, hogy a mario-nett-színpad azért olyan mély, mert figyelembe kell venni azt is, meddig ér el a kez-d. Ha pedig tovább akarsz terjeszkedni a hatvan centinél, ameddig a karod elér, akkor már kell egy híd, s onnantól a magasságot is emeled kell, emiatt viszont hosszabbodik a zsinór – mindezt figyelembe kell venni már a tervezésnél. Amikor azt mondom, hogy gondolkodni tanítottak, ez alatt azt értem, hogy erre a komplexitásra és következetességre is ráneveltek. Át kellett látnunk az összefüggéseket, azt, hogy minden döntésünknek messzemenő következményei vannak, amelyeket végig kell gondolni a tervezés során, föltéve a kérdést, hogy valójában mit szeretnél és azt hogyan is akarod megoldani.

Sz. Zs: *Nekem ez a beszámoló arról is szól, hogy a nyolcvanas évek végére Csehszlovákiában a magyar gyakorlattal ellentétben a játékos és a báb viszonya már alapvetően megváltozott...*

B. Sz: Igen. A cseheknél már a hetvenes évektől volt nyíltszíni játék, ők már akkor előbújtak a paraván mögül. Tehát mi a nyolcvanas évek végén már úgy találkozhattunk ezzel a gyakorlattal, mint ami a lehető legtermészetesebb dolog a világon.



Josef Krofta az 1990-es évek elején

Sz. Zs: Az 1980-as évek – feltételezem – Josef Krofta ⁴évtizede volt az Akadémián, amit Hradec Králové-i igazgatói munkássága alapozott meg. Tervezői vonatkozásban ott ez az időszak, a '60-as, 70-es évek František Vitek munkássága nélkül elképzelhetetlen. Az általa képviselt „tradicionalizmus” és az akkori új tervezők, Kalfus⁵ vagy Matásek⁶ világa mennyiben épült egymásra, mennyiben határozta meg ez a viszony a bábos drámára vonatkozó újító elképzeléseket a tanszéken? Kiket tekintél követendő példának tanulmányaid kezdetén, aztán meg mint pályakezdő művész?

B. Sz: Josef Krofta csak '89 után jelenik meg a tanszéken, hogy befejezze az akadémiát és utólag lediplomázzon. Hisz diákként megszakította a tanulmányait, aztán meg úgy lett tanár, hogy közben a saját fiával járt egy osztályba. Egyszerre volt tanszékvezető és diák. A cseheknél is kimaradt egy korosztály, mert a hatvanas években ők úgy érezték, hogy nem kéne ezt az iskolát így folytatni. Akkor Pavel Kalfus és Josef Krofta is abbahagyták a tanulmányaikat, és nem diplomáztak le. Nem tudni, hogy igazából mi volt ennek a hátterében, és Kroftát, mivel már nem él, nem is tudjuk erről megkérdezni sem. Az viszont biztos, hogy mindketten visszajöttek diáknak, miközben már tanítottak is, és szép

⁴ Josef Krofta (1943–2015) bábrendező, a DRAK Színház művészeti vezetője.

⁵ Pavel Kalfus (1942) bábtervező.

⁶ Petr Matásek (1944–2017) báb- és látványtervező.

lassan megcsinálták a docenturákat és a professzurákat, s a székfoglalójukra az összes diák hivatalos volt. Úgy kell elképzelni a tanszékünket, hogy '89-ig ez egy nagycsalád volt, az említett palotában laktunk, utána költöztünk csak el. Együtt tartottuk a karácsonyt, ami persze a létszámból is következett, illetve abból, hogy – a budapesti egyetemmel ellentétben – itt a képzőművészeti, tervezői oldala is szerves része volt a színművészeti képzésnek. Így jöhettek létre azok a munkakapcsolatok, amelyek máig végigkísérik az életünket. František Vítekről és Věra Říčařová az a véleményem, hogy a tradíció és az újítás vonatkozásában náluk nincsenek éles határok. Én nagyon szerettem, amiket csináltak, de sajnos nem ismerem az egész munkásságukat. Mert azt követően, amikor ők 1981-ben kiléptek a Hradec Králové-i Drak bábszínházból⁷, már csak egyetlen saját előadással voltak jelen, a *Piškanderdulával*, ami persze nem jelenti azt, hogy nem foglalkoztak mással. Én láttam róluk dokumentumfilm-foszlányokat, melyekben mutatták a lakásukat, ahol csodálatos dolgok voltak. De azt sem tudom, hol van ez a lakás...

Sz. Zs: *Hradec Královéban, a katedrális tövében...*

B. Sz: Ez az alkotó páros meghatározó szerepet játszott a kortárs cseh bábművészetben. Petr Matásek és Josef Kalfusz voltak azok, akik az ő szemléletüket továbbvitték. Képzőművészeti szempontból arról van szó, hogy náluk a díszlet színpadi objektumként különböző drámai funkciót tölt be, így nem csupán közegteremtő, hanem aktívan vesz részt a történetmesélésben is.

Sz. Zs: *Náluk a báb sem csupán mint hagyományos értelemben vett szereplő van jelen, hanem a színpadi animáció dinamikáját meghatározó elemként is funkcionál a térben. S mint ilyen, alapvetően újítja meg a bábos drámára vonatkozó elképzeléseket. Ha már Krofta neve elhangzott, nekem a legnagyobb élményem '85-ben Drezdában volt, ahol*



František Vítek és Věra Říčařová
a Morva Múzeumban, Brünnben rendezett
kiállításuk idején, 2016-ban (forrás: tyden.cz)



Petr Matásek, Josef Krofta tervezője
az 1990-es években

⁷ František Vítek (1929) és Věra Říčařová (1935) 1959 és 1981 között működött Hradec Královéban.



A DRÁK színházban 1974-ben bemutatott *Eulenspiegel* (csehül: *Enšpigl*) jelenetfotója (Fotó: Archiv Divadla Drak, forrás: divadelni-noviny.cz)

a német UNIMA egy fantasztikus világfesztivált rendezett. Ott akkor a hradecki színház a Szentivánéji álommal vendégszerepelt. Elsőpró erejű volt számomra, ahogyan ott ők a bábokkal, a színészekkel és a térrel bántak.

B. Sz: Krofta egy világszínvonalú rendező volt. Erre nagyon korán rájöttek, és kapott is lehetőséget a kiteljesedésre. A színházával annyit utaztak, hogy a végén már elment tőle a kedvük, és a világ jött inkább hozzájuk. Ezért Hradecben létrehoztak egy nemzetközi színházi intézetet, és attól kezdve oda jártak ta-

nulni Japánból meg Norvégiából, mindenhol, miközben Krofta tanított az egyetemen is. Ő azt állítja, hogy az első nagy átütő előadása, melyet Vitékekkel hozott létre, az az *Enšpigl* (1974) volt. Erre mondta azt neki Emil Radok⁸, hogy ha ezek után semmi mást nem fog csinálni, már akkor is megérte megszületnie.

Sz. Zs: Tehát nála új módon jelenik meg a báb, s így nagyobb hangsúlyt kap a vizuálisan olvasható narratíva...

B. Sz: Ez a fajta vizualitás a cseh bábszínház erőssége – ahogyan erről az Ölbei Líviának adott interjúbán is nyilatkoztam.⁹ S amikor ebben azt mondom, hogy nekünk Magyarországon még közös fogalmaink sincsenek arra, hogy ezt megbeszéljük, akkor arra gondolok, hogy Prágában már harminc évvel ezelőtt



Jaroslav Etlík a bábpropedeutika oktatója a 2000-es években

beletartozott az alaptanulmányainkba egy olyan tantárgy, hogy *bábpropedeutika*. Ami annyit jelent, hogy bevezetés abba a világba, amivel foglalkozni fogunk. Ennek keretében egyeztettük a szókincsünket, azt, hogy mit értünk az egyes szavak alatt. És nemcsak a tárgyakat, hanem az általunk használt fogalmakat illetően is egyeztettünk, annak tudatában, hogy ennek a készletnek folyamatosan frissülnie kell. Amikor diplomáztam, a konzulensem, Jaroslav Etlík¹⁰ éppen akkor bővítette ezt a szótárat. Nálunk hol van az a bábos szótár, mely ezeket a szakmai alapfogal-

⁸ Emil Radok (1918–1994) rendező, dramaturg, Alfred Radok fivére.

⁹ Lásd: Ölbei Lívia: *Sűrűsödünk folyamatosan*. Beszélgetés Boráros Szilárddal, Art Limes, Báb–Tár, XXIII. 2019/4, 55–62.

¹⁰ Jaroslav Etlík (1956) dramaturg, teoretikus, a DAMU professzora.

makat tartalmazná? Amelyekkel egy bábrendező úgy tudna utasítást adni a színészeknek, mint amikor egy prózai színházban elhangzik az, hogy legyen ez egy kis- vagy nagy kiutasítás¹¹.

Sz.: *Zs: Visszatérve a képzőművészethez, kiket tekintettél követendő példának mint hallgató? Vitéket?*

B.Sz.: Őt nem ismertem még akkor, bár tudtam, hogy létezik...

Sz. Zs: *Matáseket?*

B. Sz.: Őt sem ismertem. Úgy kerültem az egyetemre, hogy még nem is jártam bábszínházban. Valahogy zsigerileg izgatott ez a tevékenység. Az első nagy meseter, akit tudatosan választottam, Peter Schumann volt. Ez is úgy történt, hogy voltunk egy előadáson, fogalmam sem volt arról, hogy ki is ő, megnéztem, és azt mondtam: ilyet akarok. Ez volt az első eset, hogy azt éreztem, lelki rokonságban vagyok valakivel. Aztán megadatott, hogy az asszisztense lehettem, több előadásban is együtt dolgoztunk. Színészként kezdtem nála, de később már a kivitelezésbe is beengedett, ami nagy dolog, mert aki ismeri őt, az tudja, hogy nem enged be akárkit.

Sz. Zs: *Maradjunk az indulásnál. Az Art Limesben megjelent cikkben Kemény Henrikre is hivatkozol mint inspiráló élményre.*

B. Sz.: Sose akartam viszont olyan módon dolgozni, mint ő. Nézni szerettem, de csak harminc éves gyakorlat után csináltam például vásári bábjátékot. Nagyon szerettük egymást, Heni az az ember volt, aki eljött a bemutatóimra is. Az a megtiszteltetés ért, hogy Debrecenben én csinálhattam meg az első állandó kiállítótermet a vidámparkban. Már Prágában találkoztunk különben, amikor egyetemista voltam, előadás után odamentem hozzá, hogy segíthetek-e pakolni.

Sz. Zs: *Azt is nyilatkoztad, hogy három szemeszteren keresztül nem találtad a helyed...*

B. Sz.: Igen, mert azt lestem, hogy mások szerint mit kéne csinálnom. Ezért aztán pocsék munkákat adtam be, volt olyan, hogy azt mondta a tanárom, ha átrajzolom nagyobb papírra, akkor kettést ad, és nem hármast... Folyamatosan azt figyeltem, mit várnak el tőlem, mit csinálnak a többiek. Egy idő után azonban ebből elegendő lett. Egyszer az utcán megláttam, hogy a szemetes konténerből kilóg egy drótháló, és fogtam magam, abból csináltam egy maszkot, amire



Peter Schumann: *Születéstörténet*, Bread and Puppet Theater, 1991 (forrás: breadandpuppet.org)

¹¹ Kiutasítás: a romantikus gesztusszótár ismert kifejezése.



Bob Klepl és nővére, Natasa a Színházi búcsún 1988-ban (fotó: Zdenek Merta, forrás: reflex.cz)



A három Forman, a Bratři Formanové Divadlo 1988-ban. Elöl középen Milan Forman (fotó: Zdenek Merta, forrás: divadelni-noviny.cz)



Petr Forman és Lenka Fryčová Vízisínháza. Petr Moldvába merülése 1988-ban (fotó: Zdenek Merta, forrás: divadelni-noviny.cz)

azt mondták, hogy na, végre. Másfél év után jöttem rá, hogy azt kell csinálnom, amit én szeretnék.

Sz. Zs: Engem 1987-ben, 26 évesen, a Vojtina Bábszínházban eltöltött nyolc év után ért a nagy felszabadító élmény a prágai Lövész-szigeten rendezett „Színházi búcsún”, melyet képzőművész, zenész, színházi és bábos hallgatók hoztak létre mint ösztönművészeti fesztivált – ami valóban a ma sokat emlegetett művészi szabadság terepe volt. Abban, hogy ez akkor egyáltalán létrejöhetett, véleményem szerint nagy szerepe volt az akkori akadémiai szellemnek és gyakorlatnak, de az akkori közönségnek is. Te ezt hogyan élted meg?

B. Sz: Én először Pozsonyban láttam ezt a csapatot, másodszor Prágában, a Lövész-szigeten. Azt, hogy ezekkel az emberekkel összeismerkedtem, a tanszéknek és a tanszék diákjainak köszönhetem, köztük a Forman-testvéreknek és egy zenekarnak (Českomoravská Nezávislá Hudební Společnost), a vezetője Jiří Břenek volt. Cseh népdal-feldolgozásokat játszottak, és ugyanő működött közre abban a Peter Schumann-előadásban is, amelyikben én színészként kezdtem. Az egyik este Jiří megkérdezte, hogy nincs-e kedvem saját színházat csinálni. Aztán néhány évvel később együtt béreltük ki Spejbl és Hurvínék színházát, ahol saját befogadó színházat hoztunk létre. Az első előadás Peter Forman rendezésében *Az eladott menyasszony* volt. Lassan összeérték hát

ezek a szálak... Sose gondoltam volna, hogy Heni, akit háromévesen láttam a tévében, egyszer a barátságába fogad, vagy hogy az a hangulat, amit megélsz nézőként egy „színházi búcsún”, elvezet odáig, hogy öt év múlva ezek az alkotók a munkatársaid lesznek, és te igazgathatod azt a színházat, ahol ők majd dolgozni fognak.

Sz. Zs: *Átugrottuk a rendszerváltás évét...*

B. Sz.: Akkor harmadévesként kimentünk tüntetni, kergetőztünk a rendőrökkel, ez így ment egy éven keresztül. De soha nem fajult a tettlegességig, ezek békés tüntetések voltak.

Sz. Zs: *Úgy tudom, megjelentél a magyar terepen is, megszakítottad a tanulmányaidat.*

B. Sz.: Igen, amikor negyedéves voltam. Akkor vált ki a Ciróka Bábszínház a Kecskeméti Katona József Színházból, és elmentem hozzájuk műhelyfőnöknek. Egyéni tanrendet kértem, ami azt jelentette, hogy csak a vizsgaidőpontokat kellett betartanom. Ilyen szabadon kezelték akkor ezt a dolgot. '90-ben én úgy rendeztem az első utcaszínházi előadásomat, hogy a tanárom megkérdezte, mivel szeretnék foglalkozni. És mivel az utcaszínházat nem tanították akkor, így ő sem értett hozzá, maga helyett Ján Sedalt, a neves színész-rendezőt ajánlotta, aki Brünnben ezzel is foglalkozott, hogy vele csináljam meg az előadást. Az iskola tehát felbérelt egy profi rendezőt, akivel konzultálhattam. '90-ben volt a bemutató Prágában, az Óváros téren. A '89-es novemberi események után olyan általános volt a lelkesedés Csehországban, hogy amikor bementünk a prágai metróépítő vállalatához azzal, hogy szükségünk volna egy teherautóra, aminek a platóján négy darab olajshordóban fog lángolni a tűz, és azokat láncsal fogja verni egy maszkos ember, akkor csak azt kérdezték, mikorra és hova hozzák. Ekkora renoméja volt a diákoknak a '89-es eseményeknek köszönhetően, amikor elfoglaltuk az egyetemet, szamizdatokat adtunk ki, kijártunk a gyárakba előadásokat tartani, hogy mi történik, mert a tévé nem adott hírt az eseményekről. De bevallom, mindez részemről inkább kaland volt, nem mély politikai meggyőződésből fakadt.

Sz. Zs: *'90 nyarán én viszont már azt tapasztaltam, hogy a cseh művészvilágban teljesen megváltozott az orientáció, 180 fokos fordulatot vett a nyugati világ irányába.*



A Cseh-Morva Független Zenei Társaság, a Českomoravská Nezavislá Hudební Společnost alapító tagjai 1988-ban (forrás: drhorak.sk)

Amikor Tömöry Mártával bementünk az egyetemre, azt hallottuk, hogy egy új struktúrát akarnak az oktatásban meghonosítani. Ez mit jelentett?

B. Sz: Kroftának volt egy zseniális gondolata, amit akkor velem együtt nagyon sokan értetlenül fogadtak. Bejelentette, hogy a mi tanszékünknek mostantól az lesz a neve, hogy „Alternatív és Bábszínházi Tanszék”. Tehát behozta ezt az „alternatív” kifejezést. Először nem láttuk be, hogy miért kellene mindennek mozgásban lennie. Jóval később, egy nyitrai fesztiválon beszélgettem erről Kroftával, s ő nagyon nyíltan elmagyarázta, hogy ez mit is jelent valójában, és egyet kellett vele értenem. Azt mondta: a művészetben csak a nyitottság és a megújulási képesség tudja biztosítani a fennmaradást. Amikor megalakult az 50-es években a bábtanszék, akkor még sehol nem volt az a Matásek, az a František Vítek, az a Josef Krofta, akikről eddig beszéltünk. Krofta olyan közeget teremtett az akadémián, ahol meg lehet újulni, új dolgokat lehet kipróbálni, integrálni, s akár megbukni, hibákat elkövetni is szabad úgy, hogy annak nem lesz olyan anyagi következménye számodra, mint egy színházban. Ezt a szabadságot honosította meg Krofta ezzel az „alternatív” kifejezéssel. Nyilván itt egymásnak feszült a tradicionális vonulat – amelyhez akkor én is tartoztam – meg ez az újító irányzat. De ma már nyilván én is másként látom ezeket a dolgokat.

Sz. Zs: Szeretném, ha most kicsit részletesebben is beszélne arról a színházigazgatói vállalkozásodról, mely a Spejbl és Hurvínék Színházhoz fűződik.

B. Sz: Ez már a 90-es évek elején történt, amikor már nem voltam diák. De miután '92-ben lediplomáztam, még mindig nagyon szoros volt a kapcsolatom az egyetemmel.

Sz. Zs: Ez hogy jött össze?

B. Sz: A vak véletlennek köszönhetően. Játsoztam a Peter Schumann-előadásban, ami után esténként abszintozni jártunk, amikor a zenekarvezető, aki a bábtanszéken végzett rendező szakon, azt kérdezte tőlem, hogy akarok-e saját színházat. Huszonhat éves voltam akkor. „Képzeld, én muzsikáltam egy évzáró gyűlésen, a tűzoltó-biztosító évzáróján – kezdte mesélni –, és ott a vezérigazgató elpanaszolta nekem, hogy van egy üres terük, ahol a Spejbl és a Hurvínék játszott évekig, ami már egy éve teljesen üresen áll.” Erről az épület-komplexumról érdemes tudni, hogy 1928-ban építették maguknak a tűzoltók, lakásokkal, előadóteremmel és egy kabaréval, aminek már akkor klímaberendezése is volt. Egy nagyon jó akusztikájú, négyszáz férőhelyes színházteremről beszélünk. Tudni kell, hogy Csehországban a rendszerváltáskor az ingatlanokat azonnal visszakapták a tulajdonosok, így a biztosító is visszaszerezte ezt az épületet. Ám amikor Spejbl és Hurvínék társulata ki akarta bérelni, az összeg hallatán megsértődtek és elvonultak onnan. Mi már egy olyan lepusztult helyre érkeztünk, ahol a kábelek is ki voltak tépve a falból. Elkezdtük rendbe hozni a színházat, bevettük Peter Formant is a cégbe, így lettünk hárman Jiří Břenekkel és velem együtt. Peter Franciaországban élt, nem foglalkozott annyira ezzel, de személyében szükségünk volt egy csendestársra. Egy évig takarítottuk, pucoltuk az

épületet, kölcsönöket vettünk föl rá, és közben kitaláltuk, hogyan fog ez a vállalkozás pénzt hozni. Már a megnyitás évében a költségvetésünk hatvan százalékat képesek voltunk kitermelni. Népzenevel és népszínházzal akartunk foglalkozni, így született meg *Az eladott menyasszony*, együtt a Lövész-szigeti társasággal. Peter Forman rendezte, én terveztem a produkciót. Aztán az történt, hogy Peter visszament Franciaországba, a társam, Jiří Brenek nagyon fiatalon meghalt, ott maradtam 28 évesen tíz alkalmazottal, meg egy négyszáz férőhelyes színházzal, és akkor betyárbecsületből tovább folytattam ezt a vállalkozást. A cég kétharmadát mint tulajdonrészt odaadtam két másik embernek, mert a színház csak így tudott tovább működni, ám aztán egy hónap múlva kizárólagos tulajdonosa lettem a cégnek. Akkor indult a nagy musical-bumm, ezért a hétből négy napon bérbe adtuk a színházat, három napon pedig saját produkciókat játszottunk. Nagyon jól ment a színház, túl voltunk a második felújításon is, amikor a főbérelőnk a fejünk felett megegyezett a musicalesekkel, majd sikerült minket kiraknia. Ezzel az igazi vadkeleti üzleti megoldással lett vége ennek a kalandnak.

Sz. Zs: *Tudni lehet rólad a szakmában, hogy ma is egyfajta vállalkozó vagy, a feleségeddel, Boráros Miladával működteted a „Magamura Alkotóműhelyt”.*

B. Sz: Olyan konstrukciókat találok ki most is, hogy ne kelljen állami pénzeket bevonni. Persze nem utasítjuk vissza, ha adnak, ez nálunk nem presztízs-



Petr és Matěj Forman (kétoldalt hátul) 1985-ben, egyetemi tanulmányaik megkezdése előtt a Lövész Szigeten először megrendezett Divadelní Pout idején (forrás: divadelni-noviny.cz)



Térgenerikus színházi műhely Hottón, 2016-ban.
A felvételen balról a második Boráros Szilárd (forrás: artlimes.hu)

kérdés. A kiszolgáltatottságot viszont igyekszünk csökkenteni. Szerintem ez egy nagyon jó modell, aminek az a lényege, hogy mindenki találja meg a maga számítását, a producertől a tervezőn át a színészig. Ami pedig a tartalmi működést illeti, a közös fogalmakhoz közös élmények kellenek. Hiába mondom azt a színésznek, hogy ha beszél a báb, akkor mozduljon meg, mert neki nincs mimikája, a többi figura viszont maradjon nyugton, ha ezt csak szabályként tudja felfogni. De amikor műhelyszerűen együtt dolgozunk, és közösen éljük meg, hogy a báb csak így működhet, akkor mindjárt lesz alapja a közös fogalmainknak. Én ezt a fajta együttlétet tartom a legfontosabbnak.

Sz. Zs: *Te most a saját gyakorlatodról beszélsz, illetve azokról, akik köréd szerveződtek. Ám mindeközben egy tizenhárom intézményből álló hivatásos bábszínházi struktúra épült föl Magyarországon, és ebben is rendszeresen dolgozol. Hogyan tudod ezt összeegyeztetni?*

B. Sz: A magyar bábszínházi szakma a mostani hatvanasok generációjával az amatőr korszak után eljutott a hivatásossá válásig, az intézményesülésig. Attól tartok azonban, a következő kapun már nem tudnak átmenni. Nem látom még, hogy a most induló fiatal generáció hogy fogja tudni továbbvinni a bábművészetet. Az előző generáció ugyanis hamarosan el fog menni nyugdíjba.



Veres András: Szépenszóló babukamadár, Griff Bábszínház, Zalaegerszeg, 2017, báb-, díszlet- és jelmeztervező, rendező: Boráros Szilárd (fotó: Umberto Pezetta)

Sz. Zs: *Csehországba, Szlovákiába, Lengyelországba is hívnak dolgozni, ahogy látom.*

B. Sz: Én csak Magyarországon vagyok a bábtervező skatulyába besorozva. Most Lengyelországban Słobodzianek varsói drámaszínházában¹² a szlovák rendezővel, Ondrej Špisák-kal¹³ dolgozom együtt. Őket nem érdekli, hogy itthon csak bábosként tartanak számon.

Sz. Zs: *A magam eszközeivel én is próbáltam, hogy legyen átjárás a bábos szakma és az úgymond nagyszínházi szakma között, de kevesen voltunk hozzá.*

B. Sz: De ma már nemcsak erről van szó. Volt egy olyan korszak, amikor azok befolyásolták a bábszakmát, akik Németországban vagy Csehországban tanultak. Most pedig azok

¹² Tadeusz Słobodzianek (1950) drámaíró, a Gustav Holoubek Drámaszínház művészeti vezetője.

¹³ Ondrej Špisák (1965)

az érdekesek, akik Amerikába meg Franciaországba járnak. A cseh bábszínház ezt a krízist éli meg most. Jó, hogy van egy szuper régi tanszék, amely kineveli a maga utánpótlását, de az nem jó, hogy bezárul egy saját univerzumba. Egykor a csehek tanították a világot, azonban ők maguk nem tanultak a világtól. Most már látják az önismétlésből fakadó „sormintát”, és érzik, lépniük kellene, gondolkodásmódot kellene váltaniuk. A magyar bábszakma pedig a kamaszkora végén, a felnőtté válás küszöbén áll. Az „öregék” szép lassan kikopnak, a fiataloknál pedig csak elvétve látom, hogy valaki felelősséget vállal nemcsak önmagáért, hanem másokért, a generációjáért, a műfajért is. De tehetséges emberek mindig lesznek...



Galuska László Pál: *Suttogó füzesek*, Mesebolt Bábszínház, Szombathely, 2007, tervező: Boráros Szilárd, r: Kovács Géza (forrás: mesebaltbabszinhaz.hu)

Lejegyezte: Ungvári Judit

“For Shared Concepts You Need Shared Experiences.”

An Interview With Scenographer and Puppet Artist Szilárd Boráros by Zsolt Szász

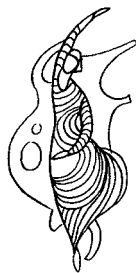
This paper is to follow up on puppet director Géza Balogh’s recollections of his student years in Prague (see the December 2019 issue) within our series on the past and present of higher education in theatre studies. Born in Csallóköz, today belonging to Slovakia, Szilárd Boráros (b. 1968) is the first and so far the only designer in Hungarian puppetry to have graduated from the Academy of Performing Arts in Prague (DAMU). Through his answers to Zsolt Szász’s questions, the start, coinciding with the political transition of 1989/90, of the career of an artist who excels in several genres and maintains a creative workshop of his own, is revealed. The complex operational model is presented of DAMU, a deservedly world-renowned institution with a well-known history which facilitates a continuous interchange between the various forms of art as well as theoretical and practical education. Szilárd Boráros also voices his opinion about the current situation of Czech and Hungarian puppetry, including the issue of the change of generations.



Jorge Luis Borges novellája nyomán: *Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözlése*, Mesebolt Bábszínház, 2013, t: Boráros Szilárd, r: Ondrej Spišák (forrás: mesebaltbabszinhaz.hu)



kilátó



ONODI DANIELA

A magyarországi szlovák színjátszás

– különös tekintettel a Vertigo Szlovák Színház működésére –

A hét éve alakult Váci Dunakanyar Színház kezdettől felvállalta, hogy kiemelt intézményként rendszeres nemzetközi párbeszédet folytasson a rendszerváltozás kulturális, mindenek előtt színházi vetületeiről. 2019. november 8-án zajlott le a hetedik találkozó, a program utolsó állomása. Novemberi lapszámunkban Kiss Domonkos Márk színházigazgató megnyitóját, a Nemzeti Színházat és a Szenáriumi folyóiratot moderátorként képviselő Szász Zsolt bevezetőjét, a színházrendező Árkosi Árpád hozzászólását, valamint Pászt Patrícia tanulmányát jelentettük meg az elmúlt harminc év lengyel drámairodalmáról. Decemberben Tóth Tibornak, a Komáromi Jókai Színház igazgatójának írását közzétettük. Most Onodi Danielának, a Vertigo Szlovák Színház vezetőjének a beszámolóját tesszük közzé.

Tisztelt Hölgyeim és Uraim!

Amikor felkérést kaptam, hogy felszólaljak a mai konferencián, azon gondolkodtam, mivel tudnék hozzájárulni a témához, hiszen a Vertigo Szlovák Színház a rendszerváltás után jött létre, és nem egy „hagyományos” színház. Nincs saját színházépületünk, próbahelységünk, csak egy irodánk és egy kis raktárunk van. Nincs állandó társulatunk, illetve mondhatni, hogy állandó társulatunkat az alapító amatőr tagok képezik. A hivatásos művészek külsőként dolgoznak nálunk, egy-egy produkcióhoz különböző helyekről, sőt, országokból (főként Szlovákiából) érkeznek Budapestre. Évi előadásszámunk természetesen alacsonyabb, mint egy „hagyományos” színházé. Mégis 1997 óta itt vagyunk, dolgozunk a nézőink és a magunk örömére. Egyébként úgy gondolom, hogy a fentebb említett jellemzők más magyarországi nemzetiségi színházakra is érvényesek. A szerencsésebbek – horvátok, szerbek, németek, a szarvasi Cervinus Színház – saját épülettel, saját színházzal rendelkeznek.

Amikor a magyarországi szlovák színjátszásról beszélünk, vissza kell kanyarodnunk a múltba. A II. világháború utáni időszakban a magyarországi szlovák kul-

turális élet fő szervezője a Magyarországi Szlovák Antifasiszta Frontja volt, amelynek keretein belül különféle művészeti csoportok jöttek létre. 1948-ban megalakult a Magyarországi Szlovákok Demokratikus Szövetsége, amelynek célja a szlovák kulturális élet fellendítése volt, ami az 1947–1948. évi magyar–szlovák lakosságcserét követően erőteljesen visszafejlődött. Ebben az időben újraéledt a szlovák nyelvű színházi hagyománya, aminek a kezdetei 1907-ig nyúlnak vissza, amikor egy alföldi településen, Tótkomlóson



A Cervinus Teátrum Színház 2019-es *Tartuffe*-bemutatójának bannerje a színház honlapján (cervinusteatrunweebly.com)

megvalósult az első szlovák nyelvű színházi bemutató. Az '50-es években egymást érték az előadások. A második világháború és a lakosságcsere után azonban a színházi élet már soha nem öltött olyan méreteket, mint a 30-as és 40-es években. Érdemes megemlíteni Békéscsabát is, ahol a források szerint az első szlovák nyelvű előadásra 1931. november 14-én került sor. A 40-es évekből való utolsó adat 1941-ből származik. Utána hasonló visszafejlődés figyelhető meg, mint Tótkomlóson. Emellett a két erős amatőr társulat mellett több kisebb szlovák színházi csoport is működött, például Nagybánhegyes, Péteri, Kesztyölc községekben.

Ahogy fentebb említettem, a magyarországi szlovák színházi mozgalom reneszánsza bizonyos mértékig az MSZDSZ megalakulása utánra, valamint az 1960-as évekre tehető, majd egy hosszabb hanyatlás után az 1990-es évek hozták meg a fellendülést. Mindeközben sok erőfeszítés történt a szlovák színház újjáélesztésére: az 50-es évek elején a magyarországi szlovákok követelték, hogy a Budapesti Déry Színház mellett szlovák színpad működjön. Az évtized végén felmerült egy központi szlovák színház létrehozásának gondolata, a 70-es években pedig felvetődött, hogy a Békéscsabai Jókai Színházban szlovák színházi tagozat is működjön. Ezek a tervek nem valósultak meg. Mi a helyzet ma?

Úgy vélem, hogy a tótkomlósi színházi csoporttal illik kezdenem, melyet jómagam is nagyon nagyra tartok. Dicséretre méltó, hogy kb. húsz évvel ezelőtt Lauková Ernának (aktív színházi ember, Lauko Pál özvegye) köszönhetően a komlósi színházi élet hosszú kihagyás után újra beindult. Jelenleg főleg rövid, szórakoztató, egyfelvonásos darabokkal, valamint a helyi hagyományok színpadi feldolgozásával foglalkoznak. A tótkomlósi színészek Magyarországon kívül Szlovákiában, Romániában és Szerbiában is fellépnek. A csoport tagjai – főleg nők – még mindig lelkesek, szívesen ápolják őseik színházi hagyományait, bár már elég fáradtak, és azt mondják, hogy működésüket lassan be kellene fejezniük. De én tudom, vagy inkább remélem, hogy a nézők tapsa újra és újra vissza-



A Vertigo Színház 2018-as lőcsei vendégjátékának plakátja (forrás: ajdnes.sk)

adja nekik a színpadi játék örömét, annak ellenére, hogy átlagélethetőségük ma már hetven év körül van.

A szarvasi Cervinus Teátrum Színház a város üzemelteti. Ez a szlovák színház 2004-ben alakult, az 1999-ben alapított regionális Weöres Sándor Színház részeként. Kezdetben a színház tematikusan elsősorban a magyarországi szlovák nemzeti hagyományokat dolgozta fel. Előadásaiukba bevonta a szarvasi Tessedik Táncegyüttest, a helyi zenei- és énekegyütteseket, a s darabokban a szarvasi szlovák iskola tanulói is megjelentek. Aztán jöttek a monodrámák, illetve kamaradarabok, majd a nagyobb szabású előadások – a mese- és táncjáték. A szarvasi színház előadásainak nagy részét magyar nyelven is előadja, így módon a szlovák drámairodalmat népszerűsíti a magyar közönség körében. A professzionális intézmény rendelkezésére áll

egy gyönyörű színházi terem, egy kisebb kamaraterem, kiváló műszaki felszereltséggel. Hosszú éveken át együttműködött a mi színházunkkal, és közös produkciókat hoztunk létre.

1997 januárjában alakultunk meg Budapesten, színjátszó csoportként. Az Országos Szlovák Önkormányzat, illetve különböző alapítványok segítségével tudtunk dolgozni, folyamatos működésünk feltételei azonban megoldatlannak voltak. A 2003-as év fordulópontot jelentett az életünkben: ma már az OSZÖ (Országos Szlovák Önkormányzat) égisze alatt tevékenykedünk, aminek köszönhetően állami támogatáshoz jutottunk. Mára költségvetési intézménnyé váltunk, és az amatőr csoport mellett megkezdhetette működését immár Vertigo Szlovák Színház néven a hivatásos művészi gárda. Az alapító társulathoz hivatásos művészeket, színészeket és rendezőket hívtunk, akik, bár más-más színházak tagjai, szívesen vállalják vertigobeli „vendég” tagságukat is.

A Vertigo Szlovák Színház a magyarországi szlovák színjátszás felélesztésének göröngyös útjára lépett. Elsősorban a szlovák drámairodalom felé fordultunk. Évente egy, két, maximum három bemutatónk van, előadásszámunk évente 35–40 körül mozog. Az évek során több helyszínen léptünk fel Budapesten, Magyarország szlovákok lakta régióiban, valamint Szlovákiában, Csehországban, Romániában és a Vajdaságban.

Olyan darabokat kell színre vinnünk, melyek a közönség minél nagyobb, szélesebb rétegét megérintik. Gondolni kell a fiatalokra, az idősebbekre, a színházba gyakran járókra, azokra, akik jól beszélik a szlovák nyelvet és azokra is, akik kevésbé. Ki kell elégíteni az azoknak a nézőinknek az igényeit is, akik a könnyedebb, szórakoztató darabokat kedvelik, és azokat is, akik inkább a komolyabb darabokat részesítik előnyben. Míg korábban a színjátszó csoportok főleg víg-

játékokat vittek színre, ma a repertoár gazdag és sokrétű.

Elmondhatom, hogy a több mint 23 év alatt sikerült „jó” darabokat választani, a nézőközönség elfogadta előadásainkat. Voltak köztük drámák, de vígjátékok, meseelőadások is. Nos, ha már a közönségről beszélek, azért még mindig harcolnunk kell a kegyeiert. Nincsenek mögöttünk tömegek, akikre támaszkodhatnánk, léteznek azonban csoportok, sőt egész falvak, akiket sikerült meghódítanunk, akik ismernek minket, a színészeinket, és drukkolnak nekik. Érzésem szerint nagyobb empá-

tiával viseltetnek az amatőrök iránt, akiket sokkal inkább a „magukénak tartanak”. A hivatásos művészeket sokszor nem tudják hova besorolni, és csak ha már több darabban tűntek fel, kötik össze a személyüket színházunkkal.

Célunk egy újabb nemzedék kinevelése is, úgy a színjátszásban résztvevők, mint a nézőközönség tekintetében, mivel a színházlátogatás összefügg a nyelvhez, a szlovák kultúrához való erőteljesebb kötődéssel is. Sok községbe, városba hívnak, s a színházi előadás sok helyen igazi ünnep. De az igazság az, hogy a közönségünket – főleg vidéken – inkább idősebbek alkotják. Az évek során sokszor volt részünk igazán szívből jövő fogadtatásban. De néha sajnos nem valósulnak meg az előadások. Ennek oka az „anyagiakon” túl az állandó időhiány és a prioritások eltolódása: a televízió és az internet miatt háttérbe szorul a színház. Másrészt a szlovákok kulturális élete Magyarországon valóban élénk, gazdag, változatos. A közönségnek érdekes és értékes programot kell kínálnunk, és bizony nem könnyű összehangolni a programokat. Van úgy, hogy fél ötkor kell legyen az előadásunk, mert hat órától kezdődik a bibliaóra. Vetélytársunk sokszor a bál, az esküvő, a disznóvágás, vagy valamilyen sportesemény.

A Cervinus Teátrum és a Vertigo Szlovák Színház működési feltételei többé-kevésbé adottak, és mi csak reménykedhetünk abban, hogy a magyar kulturális politika a jövőben legalább olyan mértékben fogja támogatni a nemzetiségi színházakat, mint jelenleg, noha természetesen vannak különbségek az állami támogatások összegét tekintve.

Igyekszünk minél többször játszani Magyarországon, de egyidejűleg élénk kapcsolatot ápolunk az anyaországi és külföldi (csehországi, szerbiai, romániai) szlovák színházakkal. Ezen felül fontos, hogy színházi találkozók, fesztiválokon vegyünk részt. Lehetőség szerint be kell kapcsolódnunk a magyarországi színházi életbe, ami eddig még nem igazán sikerült. Az első lépés megtörtént a Magyarországi Nemzetiségi Színházi Szövetségbe való belépéssel.



Arnošt Goldflam: *Dámska šatňa* – 'Női öltöző', Vertigo Színház, 2018, dramaturg: Onodi Daniela, r: Garajszki Margit (forrás: nemzetiszhaz.hu)

Úgy gondolom, minden igyekezet mögött emberek állnak. Olyan emberek, akik tisztában vannak a színház hihetetlen értékével. A magunk részéről tudatában vagyunk annak, hogy ez egy olyan kulturális misszió, mely egész embert kíván. Pénz nélkül nem lehet színházat csinálni. De én mindig azt mondom: annyit dolgozzunk, amennyi pénzünk van. Annyi pénzünk nincs, hogy saját színházunk, állandó társulatunk legyen, viszont annyi van – hála a költségvetésünknek és a különböző más, főleg kormányzati forrásoknak –, hogy előadásokat hozzunk létre, utaztassuk, játsszuk őket, még ha csak kamaradarabok is, nem nagyobb szabású produkciók.

Azt szeretnénk, hogyha valaki a magyarországi szlovákokról és kultúrájáról beszél, ne csak a népzene és a néptánc jusson az eszébe. Arra törekszünk, hogy a nézők a szlovák színpadi nyelv által erősítsék érdeklődésüket anyanyelvünk iránt a színházon kívül is. Mindent meg kell tennünk annak érdekében, hogy a magyarországi szlovák közösség figyelme az irodalomra és a színházra is irányuljon, vagyis a művészet olyan ágaira, amelyek a legnagyobb mértékben és a legmagasabb szinten képesek a nyelv továbbadására, megőrzésére és fejlesztésére.

Ha nincs rendszerváltás, a huszonhárom éve fennálló Vertigo Szlovák Színház működésének feltételei talán nem lennének olyanok, mint jelenleg. A nemzetiségi önkormányzatok támogatása az utolsó években nagymértékben megnőtt. De azért még mindig vannak álmaink. Azt szeretnénk, hogy végre legyen egy saját, picike színházunk egy saját, picike társulattal.

Slovak Acting in Hungary

With Special Focus on Vertigo Slovak Theatre

Director of Vertigo Szlovák Színház (Vertigo Slovak Theatre), Daniella Onodi took part at the Váci Dunakanyar Színház (Vác Danube Bend Theatre) conference on November 8, 2019, the seventh time that the organisers invited professionals from the V4 countries to engage in dialogue on the cultural, primarily theatrical, aspects of the regime change. The author recalls the beginnings as far back as in 1907 of acting in the Slovak language in Hungary, its heyday in the 1930s and '40s as well as its renaissance in the '60s. Then the cultural boom following the 1989 regime change is shown through the presentation of the institutions and theatrical groups which have been engaged in this mission for three decades already. Mention is made of the activity of the theatre group in Tótkomlós, Cervinus Theatre in Szarvas, and the versatile activities of Vertigo Slovak Theatre, established in January 1997. This theatre, now a budgetary institution – though without a building and company of its own yet –, considers the promotion of Slovak drama literature, meeting the diverse needs of the audience, enhancing national awareness and attachment to the mother tongue, as well as communication between Slovak theatres at home and abroad priority tasks. As Daniela Onodi emphasizes, it is also trying to play a more active part in the theatrical life of Hungary.



REGŐS JÁNOS

„Senki se mer egyedül élni”

Magyar siker a tyumenyi fesztiválon

2019. november elseje és ötödike között rendezték meg a szibériai Tyumenyben a 7. Színházi Forradalom Nemzetközi Fesztivált, melyen Magyarországot Pusztai Luca és Formanek Csaba előadása a képviselte. A darab a legjobb látvány díját nyerte el a huszonkét előadást felvonultató fesztiválon.

Október 31-én, helyi idő szerint délelőtt 11-kor ereszkedtünk alá a behavazott tyumeni repülőtérré. Mínusz négy-öt fok (ez Nyugat-Szibériában nem vésszes ilyenkor), hóesés, utasra vadászó taxisofőrök. Itt egy kis időre különváltam Csabáéktól, őket a társulathoz delegált segítő, Anna kísérte a szállásra, én az experts/szakértők csoporttal tartva törtem át magam a friss hóbuckákon a buszhoz.

Másodszor vagyok itt a Театральная революция (Színházi Forradalom) elnevezésű nemzetközi ifjúsági színházi fesztiválon. Két éve a győri RÉV Színházak a *De mi lett a nővel?* című Csehov/Kiss Csaba adaptációját, most Formanek Csaba – Pusztai Luca Lili 2017-ben bemutatott *Senki se mer egyedül élni*jét hoztuk (aki esetleg oroszul is szeretné látni a címét, íme: *Никто не осмеливается жить в одиночестве*, s fonetikus átíratban, hogy ízlelgetni lehessen: *Nyikto nye oszmelivájetszja zsity v ogyinocsesztve*).

Szóval ezt az előadást exportáltuk ide e tőlünk négy órányi időeltolódás-ra lévő, hétszázazres olaj- és gázkereskedelmi központba. Ez utóbbiból az olvasó sejtheti, hogy egy viszonylag gazdag, dinamikus városról van szó, mely szépen modellezi mindazt, ami ebben a hatalmas országban az utóbbi évtizedekben lendületbe tudott jönni, vagyis a nyersanyagra – benne a szibériai arany- és gyémánt-gazdagságra is – épülő gazdaság (és egyesek számára a gazdagság is). Ennek látható jelei az egykori szocializmus panel- és bódé-díszletei között egyre szaporodó, csillogó felhőkarcolók, a többnyire jólöltözött járókelők, a sok fiatal, s köztük azok, akik most önkéntesként és közönségként is körülvettek bennün-

ket. Azért egy meghatározó jelenet ide kívánczok, bár nem színházi, de talán mutat valamit Oroszország másik arcából is:

A szállodánk Vosztok (Kelet) és a fesztivál egyik alaphelyszíne, a Kozmosz (Ifjúsági Színházi Központ) közti kb. háromszáz méteres táv felénél egy magasabb osztályba sorolt étterem volt. Hazafelé tartva, a havas-csúszós járdán velünk szemben egy idős néni csoszog a hóban. Spárgán papírdobozt húz maga után. Az étteremből egy jól öltözött fiatalember perdül ki – talán épp a kabátjára várt a ruhatárban, és bentől észrevette a nénit –, és pénz szór a dobozba. Majd vissza a kabátjáért, a néni pedig hátra sem nézve csoszog tovább.

Érkezésük estéjén a szakértők a hosszú utazástól elcsigázott testünket a közeli (egy órás autóbusz útra lévő) gyógyfürdőben pihentették. Harmincnyolc fokos víz, szabadtéri medencék, hóesés – kell-e ennél királyibb élvezet? A másnapi ünnepélyes megnyitó kissé hűvösre sikeredett. Valamiért az Ifjúsági Színház előtti téren tartották a mínusz 10 fokban. Szakmai rangsor szerint sorra bemutattak bennünket, a csoportokat, majd sajtótájékoztató következett, már bent az előcsarnokban. Csaba – már a laptopja fölé hajolva – mint Tyumenyben ismerős egyént kérdezett a környékbeli kocsmákról, merthogy itt még csak sört sem lehet kapni. Nem tudtam felvilágosítani, de mint később kiderült, e tárgyban az elkövetkező öt napban komoly ismeretekre, és ami ennél fontosabb – tapasztalatokra tett szert.

Harmadik Kör Színház: Csillag-eső

Nagyszerű felütés volt az omszki Harmadik Kör Színház *Csillag-eső* című bohóc-előadása a Nagy Drámai Színház épületének ötödik emeleti stúdiójában. Profi mim- és bohóc-technikával rendelkező fiatal csapat lírai jelenetfűzére sok-sok scenikai ötlettel, mindez játékosan, erőlködés nélkül. Az égből kis szivacs-csal tömött csillagok hullottak alá többször is – ezekkel csillag-csatát vívtunk az előadás során többször is. Csodáltam a jelmezeiket, érzékelttem, hogy óriási munka folyik a takarások mögött, hogy időben öltözeteket váltsanak, hogy odaérjenek a megfelelő járáshoz, hogy helyére kerüljön minden tárgy, hogy a szereplők feje fölé rebbenjenek a pálcán tartott pillangók, egyáltalán, hogy olajozottan működjék ez az egész masinéria. Előadásukban az animáció és az élő színház tökéletes szimbiózisa valósult meg.

Innen vissza az Ifjúsági Színházba, ahol egy romantikus hollywoodi darab, *A pillangók szabadok* adaptációját adták *Hatodik érzék* címmel a kazanyi „SDVIG” stúdiószínház profi színészei, Alexander Feldman és Alexander Szamorodov rendezésében. A darab az ő átiratukban egy



vak dán fiatalemberről, Kairól szól, aki a szerető, de szoros anyai felügyelet alól szabadulni kívánván, próbaidőre önálló lakásba költözik szomszédságában egy celeb-jelölt, de inkább prostinak tűnő hölgygel. Természetesen összejönnek, az anya nem tud belenyugodni a szerepváltásba, a nyakukra jár.

SDVIG: Hatodik érzék

A színészek jók, a rendezők jó ízléssel kerülnek ki az ilyesféle érzélgős melodramák csapdahelyzeteit. Nincsenek könnyek, áthidalhatatlan érzelmi amplitúdók, nincs pátosz. Helyette finom humor, a vakságot sem a külsőségek felől megközelítő főszereplő. Így a nézőben tényleg létrejön a hatodik érzék illúziója, egy érzéké, ami a látó embernél is élesebben érzékel mindent, ami vele és körülötte történik. Nekem külön kihívás volt, hogy az előadást nézve próbára tehettem hézagos orosz tudásomat. Így saját sikerélményem talán nem csak a darab erényeinek volt köszönhető.

Naplómból próbálom kisilabizálni, miket írtam a sötétben a permi drámatagozatos diáklányok *Hangya az üvegkorszóban* című előadása közben, melyet másnap délből láttunk Csabáékkal együtt a helyi művészeti főiskola stúdió-termében: „Ilyen színész-pedagógiai csodát még sohasem láttam. Öt 14–15 éves kislány. Még gyerekek? Már felnőttek? Eldönthetetlen. Egy biztos: ön- és korosztály-azonosak, kisugárzásuk mitologikusan időtlen.” Pedig a téma, amit választottak, nagyon is konkrét és időhöz kötött: a csecsenföldi háború közel tíz éve gyerekszemmel, egy bizonyos Polina Zserebsztova nevű kislány naplói alapján. A kezdeti idill, aztán a gyerekként átélt és a naplóban megörökített borzalmak úgy szűrődnek át rajtuk, hogy az zsigerekig hatol. Rám néznek, és elszégyellem magam, megrendülök és megtisztulok, de ez nem mint valami végső hatás ér – úgy is! –, hanem újra és újra. Pedig kifejezetten ellenemre van, ha egy színész célba vesz a tekintetével, ha közvetlenül – úgy mond – hozzám beszél. Itt meg, milyen furcsa és szokatlan, alig várom, hogy valamelyikük engem válasszon monológja címzettjéül.



Hangya az üvegkorszóban

Végig bírják belső erővel, lelki szépségük kiül az arcukra, a mozdulataikra, a felnőttég gyerekjátékká nemesedik általuk. Többen a könnyeinkkel küszködünk a végén. Mintha saját gyermekeinkké váltak volna e másfél óra alatt. Kézcsókkal köszönöm meg nekik az előadást. Aztán a fesztivál alatt többször odajönnek hozzánk barátkozni, beszélgetni. De jó lenne meghívni őket, mondjuk az ODT (Or-



szágos Diákszínhátszó Találkozó) valamelyik gálájára! Van Perm-ben egy iskola, a neve Паломник – Zarándok Gyermekszínházi Iskola. Harminc éve alapították, története során tízezer gyermek került ki innen, és hatvan bemutatójuk volt.

Este ismét a nagyszínház kistermében a berlini Multiplex Együttes *Ko-exist* című performansát nézem. Multinacionális, montázszerű előadás, afgán, iráni, olasz, török és né-

met színészekkel. Mindenki a saját anyanyelvén játszik. Egyéni körök, melyek időnként metszik egymást, kevés interakció, annál több szóló ebben a „performatív kollázsban” – ahogy ők nevezik. A talaj alattuk vízzel teli, valahogy úgy, ahogy nemrég a velencei áradás képein láttuk.

Multiplex Együttes: *Ko-exist*

A színészek pallókon közlekednek, a vízbe csak véletlenül csúsznak bele. Hogy akkor miért kellett a víz, nem értem. Jó, divat ez most, mármint a vízzel borított színpad – legalább három ilyen előadást láttam az utóbbi években. Ko-egzisztenciális töltésű előadás, időnként expresszív crescendókkal, hiteles színészekkel, de igazán nem áll össze, valahogy mindenki megmarad az egyéni narratívájánál. A multikulturalitás inkább csak kirakatszerű, odafigyelnek egymásra, ami azért nem kis dolog, meg az sem, hogy egyáltalán közösen gondolkodnak a világról és saját személyes dolgaikról. Sokat emelt az előadáson az a zenész-szereplő, aki hangszereivel és hangzó tárgyaival festett akusztikus teret köréjük.

Izgalmas nap lett a következő: a Formanek Csaba-Pusztai Luca jegyezte *Senki se mer egyedül élni* című előadás napja. Eredetileg két előadást terveztek a szervezők úgy, hogy az első délután négyre tették. A színpadot aznap délben

adta át az előző produkció. E kényes és igényes vizualitású előadás beállása/bejárása otthon is egész napos meló. Itt már előző éjszaka elkezdtek a fényekkel foglalkozni.

A helyi segítségre nem lehetett panasz, igyekeztem én is jelen lenni. De hát a nyelvi nehézségek (angol–orosz–magyar kettős tolmácsolás; Érted? Nem érted?) is lassították a munkát. Egy órákor már ki lehetett jelenteni, hogy négykor nem



lesz előadás, csak este. Ezt a szervezők meglepő nyugalommal vették tudomásul. Közben az előcsarnokban indult a helyi színjátszók tér-specifikus *Az iskolából* című akció-játéka, aminek során a játszóknak időnként berontottak a színházterembe, nyilvánvalóan megzavarva az ott folyó megfeszített munkát.

A fesztivál fiatal vendéglátói – ahogy ők fogalmaznak – nem akartak a háttérbe húzódni, és úgy döntöttek, hogy a szervezés teendőit egy időre félretéve, egy előadás erejéig belevetik magukat a színházcsinálásba is, hogy bizonyítsák színházszeretetüket. Kaptunk magunk alá forgószékeket, hogy követni tudjuk a körülöttünk zajló eseményeket, melyek hol a ruhatárban, hol a büfépult mögött, előtt és fölött, hol a színházterem ajtajában (szegény Csabáék!), hol egy függőágyban játszódtak. A történet egyszerű (Andrej Ivanov írása), benne a gazdagságról szőtt álmok (fényűző élet, pénz, partik, barbershopok) és a valóság ütközik egy szegény, intelligens filozófianár vágyaiban, aki valahogy szeretne helyhez és befolyáshoz jutni ebben a számára idegen, fényűző világban. Ez a szélsőségek szorításában fogant előadás kétségtelenül fel tudott mutatni valamit annak a világnak az ellentmondásaiból, ahogy egy ilyen orosz nagyvárosban él véletlen szimbiózisban a vadóc, bulizós, szexi diáklány, meg az alkoholtól elhülyült apa, az intelligens filozófianár, akibe a lány szerelmes, és a durva, de nagyon érzékeny börtöntöltelék, akibe szintén szerelmes lesz.

Ahogy vége lett, az előcsarnokból két házra való közönség nyomult be a nézőtérre. Csaba (alias Borisz, a függönyhúzó) most a konferanszié szerepében kilépett a függöny elé, köszöntötte – oroszul is! – a nézőket, fogadta a valódi és a hangszórókból bejátszott, már-már idegesítően hosszan tartó tapsot és ovációt.

A két színész nem kis kockázatot vállalt azzal, hogy ezt a darabot, aminek az ereje legalább annyira a vizualitásban, mint a szövegben, és persze a színészek személyességig fajuló, intenzív játékában rejlik, elhozzák ide, Tyumenybe. Amikor beszélgettünk a nevezésről, meg arról, hogy értik-e majd az oroszok a sok szöveget, Csaba a darab csehovos allúzióit hozta fel, meg a két szereplő (Borisz és Nyina) oroszos nevét, és hogy Luca (Pusztai) majd készít angol nyelvű feliratot hozzá. Én biztos vagyok abban, hogy az oroszok értették az előadást, és nem a feliratokat silabizálták – angolul valószínűleg kevesen tudtak a nézőtérén –, hanem inkább a színpadi eseményeket figyelték.

Senki se mer egyedül élni

A szakmai megbeszélésen azt kifogásoltak, hogy a színpad fölötti feliratozás elvonta a figyelmet a lent folyó eseményekről, a kínosan hosszú műtaps sem tett szert az experteknek. Az előadás után – és kell-e ennél megindítóbb siker – a permi ZARÁNDOK gyerekcsapat jött oda hozzájuk, s könnyes szemmel ölelték, csókolták Lucát és Csabát, megköszönve lelki nyitottságukat, érzelmi gazdagságukat. Igazi színházi/emberi egymásra találás volt ez!

A szálloda halljában hajnalig vodkáztunk még a „szakértőkkel” (Csabáék bizonyára valahol máshol a városban, erről beszámolót az ő jegyzeteiben találhat az



érdeklődő). Úgy érzem, sikerült benűnk minden kételyt eloszlatnom és meggyőzőnöm őket arról, hogy a *Senki se mer egyedül élni* című előadás jó.

Ledang hercegnő

A malajziaiak *Ledang hercegnő* című, turisztikai célzattal készült ügyetlen mesejátéka maradjon a feledés homályában, én is igyekszem elfelejteni. Nem könnyű, annyira tenyérbe mászóan rossz és hamis volt az egész.

Lehet-e Oroszországban színházi fesztivált rendezni *Anyegin*-előadás nélkül? Tömör válaszom: lehet, de nem érdemes! Mert az oroszok számára ez a mű kimeríthetetlen, mindig tudnak valamit magukra szabni Puskin remekművéből. Legutóbb a Nemzeti Színház MITEM fesztiválján, 2017-ben láttam a moszkvai Vahtangov Színház felejthetetlen *Anyegin*jét Rimas Tuminas rendezésében. Akkor leginkább az előadás zeneisége, polifóniája, vizuális gazdagsága és persze a színészi játék ereje ragadott magával.

Mimikri Társulat: *Anyegin*

Itt Tyumenyben a helyi Mimikri Társulat fiatal színjátszói valami egészen mérész módon szabták saját magukra a történetet. Díszletként mindössze négy, kezen guruló, sok funkciós paravánt használtak. Az ironia és a humor mindvégig jelen volt az előadásban. Könnyed eleganciával kezelték a „nagy orosz klasszikust”. Leginkább egy groteszk balettre emlékeztetett az egész, és nem csak azért, mert ténylegesen is koreografált volt szinte minden jelenet, hanem mert ez a műfaj is legalább annyira az orosz kultúra része, mint maga az alapmű.

Az este további része színházi értelemben is meglehetősen „sötétbe borult”. Az észtek következtek egy furcsa című előadással: *Mit mondhatnék neki, avagy a csigáról*. Litván író, Adomas Stančikas műve alapján rendezte az ugyancsak Lit-



vániából érkezett Nerjus Gedminas. Mint a szakmai beszélgetésen kiderült, a darabot a rendező hozta és próbálta a társulatra szabni egy baltikumi csereprogram keretében. Talán emiatt is éreztem úgy, hogy színészek idegenként mozognak ebben az alulvilágított térben. A darabban egy öngyilkosságra készülő prostituált utolsó percei tágulnak ki az időben, aki az őrzőangyalával/volt fiújával? találkozza idézi fel fiatalságát.

Mit mondhatnék neki, avagy a csigáról

Az előadás képi szimbolikája úgy volt szájbarágós, hogy nagyon elvontnak akart tűnni. Bármilyen odaadón játszottak is a szereplők – pontosabban, igyekeztek megfelelni a rendező elvárásának –, nem tudtak úrrá lenni a darab gyengéin, már csak azért sem, mert nem nekik való szerepekben kellett helytállniuk. A főszereplőt játszó hirtelenszőke, hamvas kislány egyáltalán nem tudott mit kezdeni azzal a feladattal, hogy szerepe szerint ő egy utcalány. De fiú-partnere/párja mint őrzőangyal sem állt a helyzet magaslatán, nem beszélve a Madame-ot alakító idősebb színésznőről.

Másnap délben egy szóló előadásba botlottam. Helyi produkció volt ez is, a címe *Én = tehén*, (így leírva), a műsorlap szerint Jan Fabrel hason-című darabja nyomán. Az előadást a CROSSWAYCOMPANYARTS nevű társulat jegyzi, mely egyedi projekteken gondolkodik, nincs állandó tagsága. Itt most valamiféle sportolói idomítás stációiban tette próbára magát egy igen tehetséges színésznő.



CROSSWAYCOMPANYARTS: *Én = tehén*

Gender play-t láttam a női teljesítmény-hajszáról, egy szó szoros értelmében vett „sportos” előadást. Néha úgy éreztem magam, mintha egy konditeremben lennék. A színtér fölött több tucat sport-érem csüngött le egy keretről. A medálok az előadás végére leereszkedtek, és a színésznő a nyakába akasztotta őket, mint tehénre a kolompot – vagy billogot? Remélem, hogy nem értettem félre a produkció üzenetét.

Az utolsó nap utolsó előadása a belgorodi Új Színpad 2. nevű fiatal társulatának „*Magányos városok*” című dokumentumjátéka volt. Az interjúkból szerkesztett, úgynevezett verbatim – bár nagyon fontos témát választott – ingerszegénysége miatt nem tudott lekötni, ezért félidőben, egy sötétet kihasználva, csendben távoztam a nézőtérrel.

Nem említettem eddig, hogy ottlétünk harmadik napján olvadni kezdett a hó, plusz 4–5 fok volt,



a helyiek legnagyobb meglepetésére. Nos, igen, a globális felmelegedés Szibériát is elérte. November 4-én esik az eső! Ebben a latyakos időben indultunk ki hatodikán a hajnali, esőáztatta reptérre, hogy két időzónával közelebb kerüljünk Budapesthez.

Turisztikai kötelezettség: pipa

De még előttünk volt egy moszkvai városnézés (itt is esett), az Orosz Előadó-művészetek Háza (itt tettük le csomagjainkat), a Kreml, a Vörös tér, a GUM Áruház, a Csehov szobor és kávéház, végül az AEROEXPRESSZ-szel vissza a reptérre. Úgy érzem, mindenki elégedetten érkezett ki Seremetyevóra, tudott találni valamilyen szuvenírt a Tverszkaja utcai hosszú aluljáró kioszkjaiban vagy a reptéren. Itt kérek bocsánatot Annától, Csabától, Danitól és Lucától, ha néha türelmetlen voltam velük egy-egy cigi-szünet, vagy Matroszka-ba válogatás közben.

Az esti budapesti géphez már díszlet-mentesen, beszálló kártyával fölszerelve érkezünk, hála Dima (Dimitrij) barátunk segítségének, aki még azt is elintézte, hogy Csaba homloksebe, amit a szálloda zuhanyozó fülkéjében szerzett, esztétikus kötést kapjon a reptér elsősegély szolgálatán. Csak a Fradi meccsre utazó CSZKA Moszkva kemény magját tudnám feledni, akik láthatóan frissek, tettekre készek, hangosak (és részegek) voltak a gépen, nem úgy, mint mi, akiknek négy órával hosszabbodott meg a napjuk, ráadásul hajnali négykor keltünk. Az egyik izomkolosszusnak, aki Csaba tar feje mögött rángatta az üléstámlát, még rá is csaptam a kezére. Aztán elszégyelltem magam, és bocsánatot kértem tőle: „Izvinitye pozsaluszta”. Ahogy végül kezet fogtam vele, majd’ szétroppantotta az ujjaimat. Máig nem tudom eldönteni, hogy részéről fenyegetés vagy megbocsátás volt-e ebben a kézfogásban.

*A cikket illusztráló fotókat Molnár Anna készítette
(forrás: színjatekos.org)*

János Regős: “No One Dares to Live Alone”

Hungarian Success at the Tyumen Festival

The 7th Theatre Revolution International Festival was held in Tyumen, Siberia, between November 1 and 5, 2019, where Csaba Formanek, a daredevil of the Budapest alternative independent theatre scene, represented Hungary by a piece written and directed by himself, *Senki se mer egyedül élni* (*No One Dares to Live Alone*) (actors: Luca Pusztai and Csaba Formanek; light: Dániel Lakatos). The production won the ‘Best Scenography Solution’ Award of all the twenty-two productions at the event this year. Theatre expert János Regős takes the plays presented one by one, highlighting their virtues and weaknesses. Besides, he gives an enjoyable description of the atmosphere of this action-packed and exciting festival as well as of this thriving Siberian city.

NEMZETI

Szabó
Sebestyén
László

Berettyán
Sándor

A sűgó

Író, rendező: Berettyán Nándor

Előadások:
2020. február 3., 10.

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

NKA
NEMZETPOLITIKAI ÉS
KULTURÁLIS KÖZVETLEN

ORIGO

NEMZETI
SZÍNHÁZ

szcenárium
MÓDOROSI SZABÓ

MITEM

nemzetiszinhas.hu

YouTube

Instagram

Facebook

/nemzetiszinhas

„... az idegenség korabeli megértését különböző elvárások, előzetes koncepciók, szándékok és célok irányítják, de azt mégsem érezni, hogy a mindezek eredőjeként előálló kép elfogultabb, »piszkosabb« lett volna azoknál az idegen-képzeteknél, amelyek a mai nyugati demokráciák népeiben élnek. Mintha a régi görögök elfogulatlanabban tekintettek volna az idegenre, ám amikor az veszélyeztette a hazát, könyörtelenül leszámoltak vele. Ma az európai »fejlett demokráciákban« az idegenek megítélése kevésbé távolságtartó, számos előítéllettől terhelt, ám amikor az idegen fenyegetővé válik, ezek a rendszerek képtelenek a védekezésre.” (Végh Attila)

„A [Vihar] mélyrétegeit a politika és a hatalmai harc kőkemény és kegyetlen világa alkotja. (...) Erre a reálpolitikai rétegre épül rá a Shakespeare kései darabjaira jellemző románc apparátusa. A generációváltás édesbús folyamata, az ártatlan fiatalok reményt keltő felemelkedése; az általános megbocsájtás és kiengesztelődés rítusa; a természetfeletti elemek burjánzása; az alig hihető, túl optimista végkifejtet. – Jó herceg lesz Prospero immár Milánóban? Ellenségei mind beletörődnek a visszarendeződésbe és lemondanak hatalmukról? A fiatalok tényleg olyan sikeresek és tökéletesek lesznek? (...) A [darabbeli] Sziget nemcsak a kolonializmus helyszíne, hanem egy mágikus tér is. (...) És végsősoron rendezői/nézői választás lesz, hogy az álomvilágot vagy a keserű valóságot akarjuk-e [ebben a térben] meglátani.” (Szőnyi György)

„Az út Lublinból Gardzienice településig mindössze negyven percig tart, de valójában ez egy időutazás. A környékbeli falvak pontosan úgy néznek ki, mint ahogy azt a II. világháború előtt a kelet-európai zsidó szerzők műveikben leírták. A színháznak otthont adó kastély-együttes bejárata előtt romokat látunk – egy korábbi szeszfőzde maradványait. (...) A színészek a főépület bejáratához invitálják a vendégeket. A színház igazgatója és egyben rendezője, Włodzimierz Staniewski, valamint a (...) teljes társulat itt köszönti az Európa különböző részeiből érkező vendégeket. Amint leszáll az est, és elkezdődik a kétnapos »Színházi Maraton« első előadása, (...) egy új világban találja magát a látogató – egy kimerítő és érzéki görög ünnepen, amelyet (...) egy 2500 évvel ezelőtt létező kultúrából vettek át, de lenygelül celebrálnak.” (Pászt Patrícia)

„Ilyen színész-pedagógiai csodát [mint a permi drámatagozatos diáklányok *Hangya az üvegkorszóban* című előadása] még sohasem láttam. Öt 14–15 éves kislány. Még gyerekek? Már felnőttek? Eldönthetetlen. Egy biztos: ön- és korosztály-azonosak, kisugárzásuk mitologikusan időtlen. Pedig a téma, amit választottak, nagyon is konkrét és időhöz kötött: a csecsenföldi háború közel tíz éve gyerekszemmel, egy bizonyos Polina Zserebsztova nevű kislány naplói alapján. A kezdeti idill, aztán a gyerekként átélt és a naplóban megörökített borzalmak úgy szűrődnek át rajtuk, hogy az zsigerekig hatol. Rám néznek, és elszégyellem magam, megrendülök és megtisztulok (...). Pedig kifejezetten ellenemre van, ha egy színész célba vesz a tekintetével (...). Itt meg (...) alig várom, hogy valamelyikük engem válasszon monológja címettjéül.” (Regős János)

