

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VIII. évfolyam 8. szám, 2020. december



***A saját halott* – Kátai Zoltán (1954–2020) • A szerelem a modernitás irodalmában – Mészáros András tanulmánya • „Többé nem pök a chaos öröm-világokat”? – disputa a Nemzeti Színház 2002-es *Bánk bán*-előadásáról • Bánk és a magyar nemzeti hip-hop RAP – Varga Benjámín esszéje Vidnyánszky Attila 2017-es rendezéséről • Erkel Ferenc operája az átiratok és értelmezések tükrében – Windhager Ákos írása • Szász Zsolt előadása a történelmi dráma színeváltozásáról • „A’ színészetet hivatásához képesítvén...” Rajnai Edit tanulmánya Egressy Gábor színházprogramjáról • Részletek A színészet könyvéből • *Hejjető*, avagy a kenyér misztériuma – egy újévköszöntő szabadtéri játék forgatókönyve**

SZERZŐINK

Egressy Gábor (1808–1866) színész, a Nemzeti Színház tagja, a Színitanoda alapító tanára

Mészáros András (1949) filozófus, a Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács elnöke

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

Rajnai Edit (1960) színháztörténész, az OSZK Színháztörténeti Tárának munkatársa

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

Tömöry Márta (1944) drámaíró, bábos szakíró

Varga Benjámín (1979) filológus, ELTE BTK

Windhager Ákos (1975) irodalom-, zene- és művelődéstörténész, egyetemi oktató

Hiánypótlás

Darvai Nagy Adrienne *Rómeók és Júliák a hazai színpadokon* című írása, melyet a Szcenárium 2020. novemberi számában publikáltunk, először az Iskolakultúra 1997/2. számában jelent meg *Rómeók és Júliák budapesti színpadokon* címmel.



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, kapcsolati 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

SZÁSZ ZSOLT: A saját halott
Kátai Zoltán (1954–2020) • 3

kultusz és kánon

MÉSZÁROS ANDRÁS: A szerelem a modernitás irodalmában • 5

nemzeti játékszín

„Többé nem pök a chaos öröm-világokat”?
Disputa a Nemzeti Színház 2002-es *Bánk bán*-előadásáról
Részvevői: Tömöry Márta, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt • 19

VARGA BENJÁMIN: Bánk és a magyar nemzeti hip-hop RAP
Vidnyánszky Attila 2017-es *Bánk bán*-rendezéséről, 2. (részletek) • 31

WINDHAGER ÁKOS: Erkel *Bánk bánja* az átiratok
és értelmezések tükrében • 45

SZÁSZ ZSOLT: A történelmi dráma színeváltozása
Vidnyánszky Attila két *Bánk bán*-rendezéséről • 63

orbis pictus

RAJNAI EDIT: „A’ színészetet hivatásához képesítvén...”
Egressy Gábor színházprogramja • 69

EGRESSY GÁBOR: *A színészet könyve*, 2. (részletek) • 82

hang – szín – kép

TÖMÖRY MÁRTA: *Hejgető*, avagy a kenyér misztériuma
Újévköszöntő szabadtéri játék • 92



Káta Zoltán Bakonybélben 2016-ban (forrás: discogs.com)

A saját halott

beköszöntő

Káta Zoltán (1954–2020)

Zoli barátom, barátunk már életében is többször volt önmaga saját halottja. Nem az utóbbi tizenöt évre, a rákkal szemben kétszer sikeresen megharcolt, majd végül elvesztett háborújára gondolok, sokkal inkább *arctalannak* elkeresztelt nemzedékünk indulására. Azokra az önmagunkkal való küzdelmeinkre, melyeket a pályakezdés nehéz korszakában ő is szinte reménytelenül vívott az 1980-as évek bénító közegében.

Jómagam egyszer sem hallottam élőben a világhírű Mákvirág Együttest, amelynek 1983-tól volt a tagja. Most hallgatom újra 1987-ben kiadott lemezeit, amelyen az Ő hangja keretezi alul-felül a csupa játék népdalfeldolgozásokat, és már szólistaként is megszólal egy történelmi ének erejéig. Az évben én még egy önsorsrontó, perlekedő művésszel találkoztam Debrecenben, aki sem a magánéletben, sem a művészvilágban nem lelta a helyét.

Nem tudom, olvasta-e Szócs Géza ugyanakkor megjelent *Ez már a feltámadás, avagy a nemzet mélyrepülése* című versét. A mi nemzedékünknek mindennapos élménye volt ez a mélyrepülés, meg az *Utolsó Utáni Még Egy Esély* versbeli imperatívusza... Akárhogy is, Ő ezzel élt túl a rendszerváltástól napjainkig, mint amilyen magányos végvári kobzos, akire legalább ezer év emlékeztetének megszólaltatása bízott. S ma már elmondhatjuk: az adottság, a hivatás és a személy azonossága tekintetében nem sok hozzá hasonló ember termelt kis hazánkban.

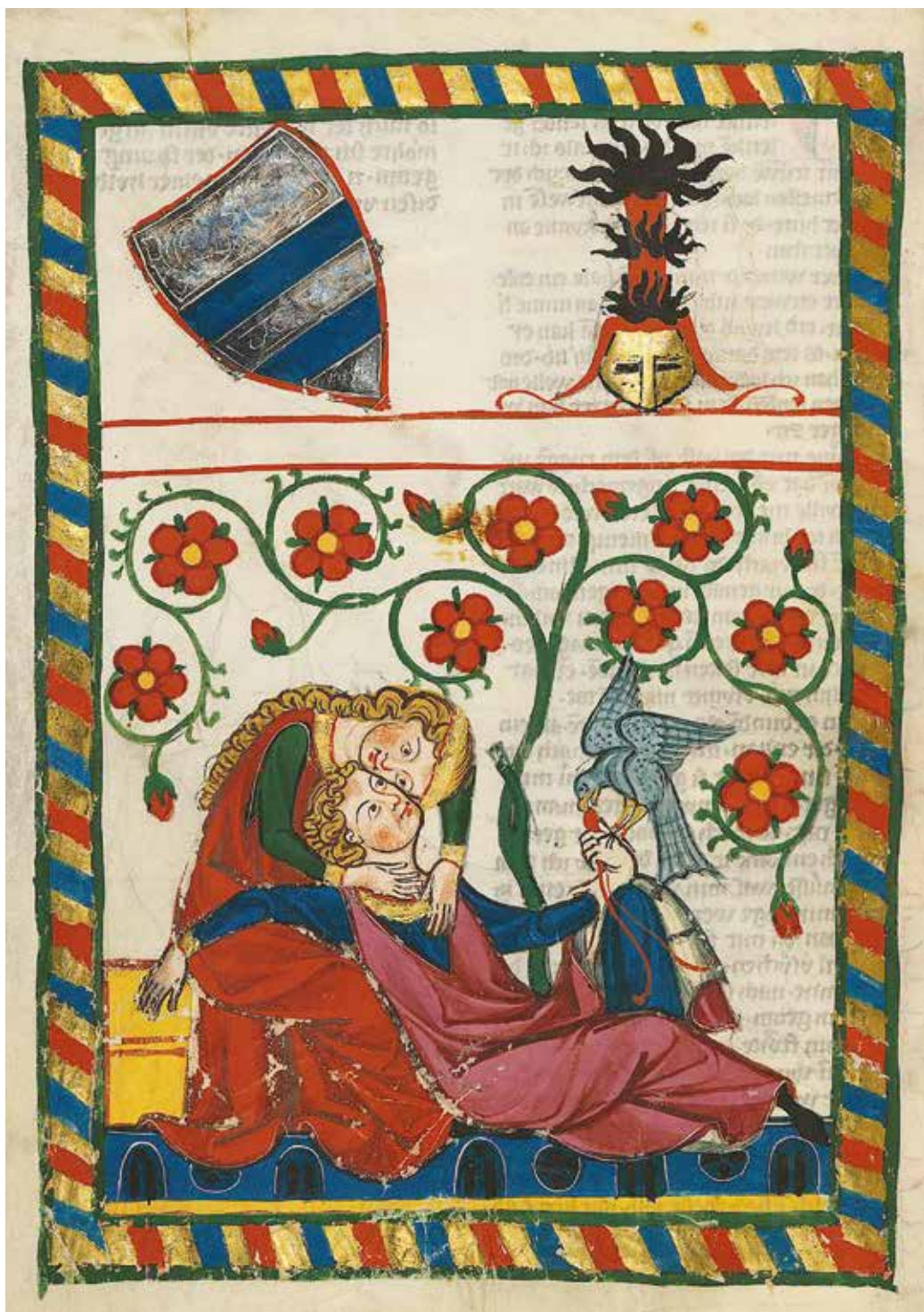
Amikor a 90-es évek közepén, a nyírbátori fesztivál főnökeként meg mertem kérdezni tőle: „Igazából hol vagy te otthon? – átható kék tekintetét ártatlanul, szelíden rám emelve csak ennyit mondott: „Hát itt, közöttetek...”

Az utolsó CD lemezt Écsi Gyöngyinek köszönhetjük. A nagybeteg énekmondóból 2020 nyarán, kora őszén még kiénekelte a zoboralji balladák megrendítő sorait. S a lemez utolsó darabja, a *Csudahalott* kommentárjában Gyöngyi így fogalmaz: „A szerelemért halált vállaló vitézt az áldozata juttatja el a beteljesült szerelemig, miközben a harang az örök élet hírért zengi”.

A november 6-án elhunyt Kossuth-díjas énekmondót az Emberi Erőforrások Minisztériuma saját halottjának tekinti – adták közre a hírcsatornák még aznap. Ha meggondoljuk, ez a kifejezés igazából a túlélőkről, önmagunkról szól: temetni azt nagyon tudunk. Ha viszont szellemi örökségünk életben tartásáról van szó, én a japánok mentalitását és intézményesített gyakorlatát jobban szeretem: *Élő Nemzeti Kincsnek* nevezik és akként becsülik is meg nagyjaikat még életükben, lett légyen szó akár egy kardkovácsról, kalligráfusról, zenésről vagy színésről...

Bárcsak egyszer nálunk is így lehetne...





A Nagy Heidelbergi Daloskönyv egyik képtáblája a minnesänger Konrad von Altstetten és kedvese ábrázolásával, 1330 körül (forrás: wikipedia.org)



MÉSZÁROS ANDRÁS

A szerelem a modernitás irodalmában¹

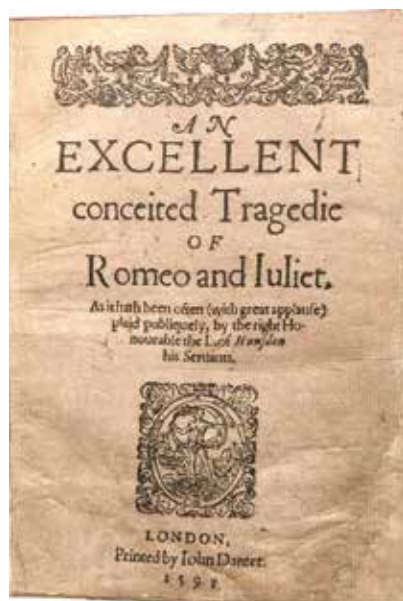
Előadásom elején szeretném tisztázni a cím jelentését. A „modernitás” kifejezést a szellemi modernitás értelmében használom. Vagyis azokra a metafizikai előfeltevésekre gondolok, amelyek főként az *idő*, az *individuum* és az *ész* fogalmának 16. századdal kezdődött radikális megváltozásával függnek össze. Ezek mentén alakul ki az új paradigma, amely nemcsak a tudományban, a filozófiában, a művészetekben, hanem a mindennapokban is hatni kezd, és így befolyással bír az olyan emberi egzisztenciálék értelmezésére is, mint a játék, a hatalom, a halál vagy pedig a szerelem. Azzal, hogy Descartes a megismerés folyamatában kiemelt pozícióba helyezi az individuális észet, vagy pedig ahogyan Locke és Hobbes az individuum racionális döntéséhez köti a társadalom kialakítását, a szerelem-felfogásban is megváltozik az egyén szerepe. Ugyanez a váltás jellemzi a szerelem időbeli dimenzióit is, hiszen az, hogy az idő a hatalomgyakorlás eszköze, valamint a gazdaság hatékonyságának kifejezőjévé válik, és az idő ökonómiájának jelenségében a modern társadalmak szubsztanciáját alkotja, nem maradhat visszhang nélkül a szerelmi kapcsolatokban és eseményekben sem.

Az antikvitás, a középkor és döntően még a reneszánsz irodalmában is a szerelem kozmikus erőként jelenik meg, és determinálja az egyén cselekvését. Gondoljunk például arra, hogy a leghíresebb és leghírhedtebb középkori szerelmi történetben, Trisztán és Izolda legendájában annak ellenére, hogy Trisztán megszegi a rá, mint lovagra és vazallusra kötelezően érvényes hűségesküt – és ezt éppen a szerelem miatt teszi – nem vonja őt senki felelősségre. Hiszen, ahogyan azt Brangién, Izolda udvarhölgye mondja, miután a pár kiitta a varázsitalt, „a halálukat itták”. De ugyanígy mondhatta volna azt is, hogy a sorsuk serlegét ürítették fenéig. És a középkori irodalomból tudjuk, hogy a szerelem vagy a halál képében megjelenő sors könyörtelen, kivételt nem ismerő hatalom. Ez

¹ A „Lábjegyzetek Platónhoz” c. konferencia-sorozaton elhangzott előadás írott verziója. Megjelent a sorozat 11. kötetében: *A szerelem* (szerk. Laczkó Sándor), Magyar Filozófiai Társaság, SZTE BTK Filozófiai Tanszék, Státus Kiadó, Szeged, 2013, 101–113.



Istentisztelethez használt bronz vízöntő edény Arisztotelész és Phyllisz alakjával, 14. század, Németszföld, Metropolitan Művészeti Múzeum, New York (forrás: metmuseum.org)



A Rómeó és Júlia első, 1597-es kiadásának előzéklapja (forrás: wikimedia.com)

a felfogás nemcsak a lovagi irodalomban, hanem a polgári irodalom legnépszerűbb műfajában, a fabliau-ban is tükröződik. Az egyik ilyen történet szerint még a legnagyobb gondolkodó, Arisztotelész sem tud ellenállni a szerelem csábításának, hanem nevetségessé teszi magát tanítványa, Nagy Sándor szemében, és megalázkodik Phyllisz előtt. Vagyis a szerelmi történet szubjektuma nem az egyén, hanem maga a szerelem. Pontosabban: az egyén itt még a szubjektum-fogalom eredeti jelentésével bír, tehát nem az „én”-t jelenti, hanem az alárendeltet, amely ebben az esetben magán hordozza a szerelmet. Nem véletlen, hogy a „szerelem szeretete” gyakoribb a trubadúr költészetben, mint az imádott hölgy iránti érzés. Úgy, ahogyan az egyén csak „alávetettként” jelenik meg a szerelemmel szemben, a szerelem valódi időiségét sem az egyén behatárolt életideje, hanem a transzcendencia és az örökkévalóság hordozza. Csak az a szerelem értékes, amely túlnyúlik és túlmutat a szerelmi történet szereplőinek életén. Ez az értelmezés jelenik meg az antik irodalomban (pl. Ámor és Psyche történetében), a középkor reprezentatív műveiben az egyházi legendáktól a lovagi és polgári irodalmon át egészen Dante „történetfilozófiai” koncepciójáig, sőt a reneszánszban is, például Petrarca költészetében, Leone Ebreo szerelemfilozófiájában vagy akár Shakespeare Rómeó és Júlia történetében.

Az előadásban tehát azt szeretném demonstrálni, hogyan változik meg az irodalomban a szerelem-értelmezés azáltal, hogy a szellemi modernításban az indi-

viduum a történetek valódi szubjektumává válik, és hogy a szerelem időisége behatárolttá lesz, és ezzel epizóddá degradálódik vagy a pillanatba sűrűsödik. Ugyanakkor kialakul egy sajátos fejlődési ív, amelynek az elején a szerelem szubjektumaként a férfi jelenik meg, aki a kezdetekkor még a diadalmas

egyén, de a huszadik század második felére elveszti ezt a potenciáját, és szerepét a nő veszi át. A kifejtés háttérében pedig megtalálható az újhistorizmus alapelve, miszerint irodalmi és nem irodalmi szövegek egymástól elválaszthatatlanul áramlanak.

A modern irodalom mindjárt a kezdetekkor megformálja a maga szubjektum-archetípusait (Don Juan, Robinson, Don Quijote, Faust), amelyek vagy közvetett összefüggésben állnak a szellemi modernitás fentebb említett fogalmaival, vagy pedig ők maguk alakítják ki, esetleg árnyalják azok jelentéseit. Ezért történhetett meg, hogy ezek az archetípusok nemcsak szembesültek saját, korrelatív objektumaikkal, hanem a máig terjedő időben önmaguk is jelentősen módosultak, esetleg szerepet és helyet cseréltek cselekvésük korábbi objektumaival. Gondoljunk például Robinson alakjára, aki eredeti változatában szinte egy az egyben képezi le a társadalmi szerződés-elméletek természeti állapotban élő, független és szabad egyénét. Egy korábbi írásomban utaltam arra, hogy a modern irodalom szubjektum-archetípusai szervesen illeszkednek a modern történetfilozófiák logikájához, és mint ilyenek, a történelem menete során mindig újradefiniálják saját szubjektum-státuszukat.² Defoe Robinsonja ezt a természettel szemben végzi el, hiszen ő még hisz F. Bacon állításában, miszerint az ember szabadsága a természet meghódításával és birtokba vételével teljesebbé válik. És neki ez még sikerül is. Más, 20. századi Robinson-regényekben azonban megváltozik a helyzet, hiszen Tournier értelmezésében³ Robinson már nem gyakorlat-orientált, és az idő ökonómiája iránt is elveszíti érdeklődését. Ezért aztán nem is törekszik objektumának – azaz a természetnek – a birtokba vételére és önmaga alá gyűrésére, hanem saját világszemléletét változtatja meg olyannyira, hogy azonosul a szigettel. Sőt, a természethez való közeledésnek nála van szerelem-elméleti összefüggése is, mert a barlang legmélyén megjelenő erotikus képzeti nyomán megretten attól a lehetőségtől, hogy netán megtermékenyíthetné Speranzát, a szigetet. Minekután arra a meggyőződésre jut, hogy a szerelemmel összefüggő elképzeléseink és fogal-



Robinson fametszetű ábrázolása egy 1820-as kiadásban (forrás: victorianweb.org)

² Mészáros András: A Robinson-paradigma változásai, avagy a modernitás szubjektumának eschatológiája. In: *Uő. Idő által homályosan*, Pozsony, 1999. 96–113.

³ Michel Tournier: *Péntek, avagy a Csendes-óceán végvidéke*, Budapest, 1981.

maink talán nem is kulturális, hanem tellurikus, földi természetűek. A szerelemnek és a halálnak is a föld a tárgya, a hozzá vezető úton tehát feladhatjuk a nőt, mint kitérőt. A huszadik századi Don Juanokat sem érdekli túlságosan a nő: vagy valamilyen elvont téma vonzza őket, amelynek révén önmagukhoz juthatnak el, vagy a nevük evokálta szimbolikus jelentésekkel küszködnek, esetleg teljesen elveszítik „omnipotens” jellegüket, vagy pedig az egész küldetésük abban áll, hogy a nőket ráébresszék saját önazonosságukra. Visszatérve a huszadik századi Robinsonhoz: Malamud Robinsonja⁴ már a történelem végét éli meg, mert a rend legitimizálására működtetett és múltba forduló „eredetelbeszélése” csődöt mond, és az őszösvetségi kegyelem-áldozat is ellentétébe fordul: saját utóda áldozza fel őt.

A szempontunkból fontos irodalmi archetípus, Don Juan története sok párhuzamot mutat Robinsonéval. Összeköti őket főként az, hogy eredendően mindketten ugyanannak a vágynak a produktumai. Ez a vágy – a platóni és hegeli értelmezésben – egy meglevő hiány pótlására irányul, és ezt a hiányt az állandóan újra és újra meghatározott objektum révén próbálja kiküszöbölni. Vagyis bármennyire a létezés egyedüli princípiumaként tételeződik a modernitás szubjektuma, mindig megmarad a befejezetlensége, nem teljes léte. A pótlás valójában nem más, mint a cselekvés céljaként felfogott objektum keresése, meghódítása, birtokba vétele (Tirso de Molina, Molière, Mozart/La Ponte). Ez a „gyarmatosító” eljárás jellemzi Don Juant mindaddig, amíg addigi objektuma meg nem találja saját önazonosságát, fel nem lázad, és önmagát szegezi szembe Don Juanal – de azt már nem Don Juan cselekvésének objektumaként, hanem a bináris kapcsolat tényleges szubjektumaként teszi. És ekkor megváltozik a vágy struktúrája is – és hasonlóan, ahogyan azt Nietzsche, Foucault vagy Bataille értelmezi – Don Juan már nem a nőt, mint a vágy addigi kitüntetett objektumát akarja elérni, hanem vagy *önmagába helyezi a vágyat*, és egy ideális objektumra irányítja a cselekvését (E. Th. A. Hoffmann, G. B. Shaw, M. Frisch, Deák Tamás) vagy pedig *vágynélküli*, de a nőre irányuló aktivitásával magát a nőt ébreszti saját öntudatára (J. Berger, P. Handke). Ezzel párhuzamosan megjelenik az irodalomban Don Juan archetípus-párja, Donna Juana.

Tirso de Molina Don Juan-drámája⁵ első látásra egy klasszikus morálisjáték, de amint túllépünk a pokolba kerülés, tehát az isteni büntetés motívumán, kiderül, hogy Don Juan egy modern kalandor, aki a házasság szentségének meggyalázásával a katolikus egyházat provokálja. Ez a Don Juan értelmezhető akár a vallással szembeni emancipáció képviselőjeként is. A modernitást jeleníti meg azzal is, hogy a szerelemben nem az örökkévaló értékeket keresi. Hódításainak vezérlő elve a mennyiség, ahogyan az például Mozart operájában Leporello regiszteráriájából kiderül. Don Juan itt valóban a pillanat embere. És ahogyan a

⁴ Bernard Malamud: *Isteni kegyelem*, Budapest, 1987.

⁵ Tirso de Molina: *A szevillai szédelgő és a kövendég*. In. *Klasszikus spanyol drámák*, Budapest, 1986.

modern termelésben az idő ökonómiája anonimizálja az egyént, Don Juan sem tartja fontosnak az identitást. Önmagát a férfi nemmel azonosítja. Ő az anonim egyén, „kinek neve nincsen”, és ezért a nő egyedisége és egyénisége is érdeklenné válik számára. Az individualitását veszített nő pedig egyszerű tárggyá fokozódik le. Ennek a tárggyá válásnak, sőt semmissé tételnek a legekleatásabb példája De Sade szerelemfilozófiájában található, hiszen – ahogyan azt De Sade kifejti⁶ – ha a szexuális aktus objektuma saját magával lenne elfoglalva, akkor korlátozná az aktus szubjektumának gyönyörözését. Végeredményben a szubjektum kizárólagosságát és korlátlan szabad akaratát kérdőjelezné meg. Nem véletlen, hogy Tirso de Molina ebben a drámájában reagált a korabeli teológiai vitára is, amelyik a szabad akarat kérdését feszegette. (Itt jegyzem meg, hogy Prévost abbé híres-hírhedt műve, a *Manon Lescaut* is tartalmazza ezt a vitakérdést, hiszen De Grioux lovag a szerelmi szenvedély és a szabad akarat konfliktusára építve rombolja le barátja, Tiberge moralitást védő érveit.⁷) Tirso de Molina Don Juanja azzal, hogy az isteni kegyelmet semmibe vette, és az isteni büntetés lehetőségét kitolta az időben, az akaratot saját individuális idejébe zárta. És ha így megszűnt a transzcendencia oldaláról megvalósuló ellenőrzés és korlátozás, a cselekvés objektuma pedig anonimitásában valósul meg, akkor nincs semmi, ami Don Juan szabad akaratát korlátozhatná. Don Juan maga a teljhatalmú szubjektum.

Ez a Don Juan-kép némileg módosul Molière drámájában.⁸ Don Juan már nem anonim egyén, hanem a saját identitására büszke, és ezt az identitást mindenáron érvényesítő individuum. Emellett a felvilágosodás instrumentális racionalitását is felvállalja. Molière Don Juanja két életvezetési elvet ismer el: a racionalitást és a személyes szabadságot. Ebben teljesen azonosul a kor leghíresebb kalandorával, Casanovával. A nagy változás a romantikával jön el. Ahogyan Musset a „század be-



A *Manon Lescaut* első fejezete az 1731-es kiadásban (forrás: edition-originale.com)



G. Casanova az öccse által készített rajzon, 1750 körül (forrás: wikimedia.org)

⁶ De Sade márki: *Filozófia a budoárban*, Budapest, 1989. 124.

⁷ Antoine-Francois Prévost: *Manon Lescaut és Des Grioux lovag története*. In. *Klasszikus francia kisregények*, Budapest, 1988. 512–515.

⁸ Molière: *Don Juan*.

tegségével” kapcsolatban⁹ az álmodozók és a pénzemberek csoportjára osztja fel a társadalmat, ugyanígy a romantikus szubjektum is meghasonlik önmagával. Don Juan feladja a libertinizmus instrumentális racionalizmusát, és az „álmodozók” oldalára kerül. Egyrészt már nem az a kalandor, aki a házasság intézményének megszenteltetésével az egyházat provokálta, hanem most már közvetlenül a teremttől hívja ki maga ellen (E. Th. A. Hoffmann¹⁰). Másrészt a nőt, a korábbi semmibe vevéssel szemben, idealizálni kezdi, sőt – mint például Puskinnál¹¹ – a megváltást reméli tőle. Ez azért is lehetséges, mert a nő, mint objektum egyfajta projekció eredménye. Ennek a kivetítésnek a filozófiai értelmezését Fichténél, irodalmi mását pedig Stendhálnál találjuk meg. (A filozófia későbbi korszakában majd Meinong tárgyalásában ez a fajta objektum a vágy tárgyát képező „desiderativum” formáját ölti magára.) Ez a projekció persze értelemadást, a létezés megváltozását vagy megváltoztatását is jelenti. Ahogyan



Olimpia figurája R. Wilson 2017-es *Homokember* című előadásában (fotó: Lucie Jansch, forrás: wallpaper.com)

az megtörtént E. T. A. Hoffmann *A homokember* című művében is.¹² Amikor Nathanael egy zseblátcsövet vesz Coppolától, és azon keresztül lesi meg Olimpiát, professzora lányát, akkor a látcső élesebbre állításával egyszerre arra döbben, hogy „mintha most csillanna meg Olimpia két szemében az értelem fénye, egyre elevenebb és elevenebb lett a leány tekintete”. Ezt az elevenséget azonban csak Nathanael látja, egyedül ő tartja Olimpiát a legmegértőbb és legszebb teremtnak, mindenki más tudja, hogy Olimpia

egyszerű mechanikus baba. Amikor aztán megtörténik a tragédia, és Coppola valamint Spalanzani összeesve összetörik Olimpiát, kiderül, hogy Olimpia szeme eredetileg Nathanael szeme volt. Vagyis a meglátás nem más, mint önmagunk kivetítése a másikba.

A következő váltás az irodalomban akkor jön el, amikor G. B. Shaw Don Juanja¹³ önreflexión keresztül számot vet a projekció problémájával. Sőt, ezzel kapcsolatban a szubjektum-kisajátítás kérdését is felveti. Ami valójában azt je-

⁹ Alfred de Musset: *Spoved' dietata svojho veku*, Bratislava, 1960. 7–19.

¹⁰ E. T. A. Hoffmann: Don Juan. In. *Fantáziadarabok Callotodorában 1.* Budapest, 2007. 83–98.

¹¹ Alexandr Puskin: Kővendég. In. Puskin: *Válogatott költői művei*, Budapest, 1964. 859–884.

¹² E. T. A. Hoffmann: *A homokember*, Budapest, 1993.

¹³ Bernard Shaw: *Ember és felsőbbrendű ember*, Budapest, é. n.

lenti, hogy a nő a kivetítés eredményének elfogadásával jogot formál arra, hogy rendelkezessen Don Juan életidejével. Don Juannak azonban van egy szinte szubsztanciális, és ezért változatlan tulajdonsága: a szabadságszeretete. Ezért megszökik a nők elől. Ami persze nem újdonság, hiszen Don Juan mindig megszökött a sikeres hódítás után. Ez a menekülés azonban nem a csábítás és a kaland végeredménye, hanem az önmegmentés eszköze. Shaw Don Juanja elutasítja, hogy szubjektivitását másvalaki uralja. Az irodalom itt szakít a romantikus szerelemfelfogással: „... a szépség imádata, a boldogság keresése és a nő idealizálása, mint életfilozófia egy hajítófát sem ér.” Don Juan (alias, John Tanner) pedig akkor, amikor Anna mégis feleségül „kéreti” magát vele, kimondja, hogy a győzedelmes nőnek osztoznia kell a korábbi Don Juanok sorsában: „Anna boldognak látszik, de ő is csak győzelmes, szerencsés, diadalmas. Ez nem boldogság, hanem az az ár, amelyért az erős emberek eladják a boldogságukat.”

Don Juan, az aktivitás és a sikeresség szubjektuma szkeptikus filozófussá vált. Ha eltekintünk attól, hogy Shaw Don Juan-értelmezését erősen meghatározta Schopenhauer filozófiája, és hogy számos párhuzamot találhatunk közte és Otto Weininger nő-felfogása között, akkor elmondhatjuk, hogy ez az önmegismerést előtérbe helyező, az önértékű transzcendenciát tisztelő és iránta érdeklődő Don Juan sok XX. századi feldolgozásban jelenik meg. Persze, itt is vannak elágazások: példaként csupán Max Frisch és Deák Tamás művét említem. Frisch Don Juanja¹⁴ a tiszta racio-



Wilhelm Heine: C. D. Grabbe portréja, 1836 (forrás: lib-detmold.de)

nalitást és a szigorú rendet keresi, ezért menekül a nők elől. De mivel feladja az aktivitást, védelemre van szüksége a külvilággal szemben. Ezt a biztonságot pedig Miranda nyújtja a számára. A cselekvés szubjektumává a nő válik. Deák Tamás Don Juanja¹⁵ újraértelmezi a romantika szerzőjének, Grabbénak a dilemmáját, amely Don Juan és Faust között feszül: az életet élni, vagy átadni magunkat a gondolatnak? Oda jut, hogy az eszmékért csupán meghalni lehet, ez pedig nem járható út. Ezért őt nem annyira a gondolatokban rejlő igazság, hanem az „eszmék szépsége” ragadja meg. Vagyis valamiféle esztétikai világszemléletet próbál megvalósítani. De hol van már ez a Don Juan a diadalmas, mindenek felett győzedelmeskedő Don Juanoktól?

¹⁴ Max Frisch: Don Juan avagy a geometria szerelmese. In. Uő: *Drámák*, Budapest, 1978. 63–144.

¹⁵ Deák Tamás: *Don Juan – Don Juan halála*, Budapest, 1986.

Marad tehát az érdeklődő, szemlélődő, megismerő, de a megismerés eredményét nem a maga hasznára fordító Don Juan. Kiderül, hogy a Don Juan-féle létezésnek nem feltétlenül velejárója a hagyományos értelemben vett csábítás. Nem, Don Juan titka most már másban rejlik: a tekintetében. Peter Handke Don Juanjának¹⁶ tekintete nyomán megváltoznak a nők. Az egymásra tekintés pillanatában a nők számára megszűnik a múlt, ahová már nincs visszatérés. Ez nem Don Juan győzelme, hanem a nők kíváncsiságának a felébredése. A nők ezután már önmaguk lehetnek, hiszen Don Juan pillantása azt jelenti, hogy vége az önmagukba záródó magányuknak. Ezért is szépülnek meg abban a pillanatban, és az önbizalom fénye önti el őket. És persze veszélyessékké is válnak egyúttal. Azzal, hogy Don Juan felébresztette bennük a NŐT, nemcsak uruknak tekintik őt, hanem olyasvalakinek is, akire jogot formálhatnak. Hiszen, ha megszűnt a múlt, akkor a jövőt csakis a két idődimenziót elválasztó erőhöz kapcsolhatják. Igen ám, csak hogy ugyanezek a nők ezt a nagy pillanatot szeretnék megismételni a jövőben – többször is. Erre azonban már Don Juan nem képes. Az ő küldetése abban van, hogy felébressze a szunnyadó nőiséget, nem pedig abban, hogy ébren is tartsa. Az ismétlés megölné Don Juan. Az ő pillantása egyszeri, ezért meg kell szöknie. Az elhagyott nők Don Juan árulónak, csalónak, gyávának tekintik, és gyűlölni kezdik őt. Talán azért, mert nem tudnak mit kezdeni felébredt önazonosságukkal, amelyik feltételezi az ön-elhatározást és a szabadságot – vagyis a magányt. Erre nem döbbennek rá Don Juan pillantása nyomán. Ezt a magányt – és bizony mélységes szomorúságot – Don Juan cipeli tovább.

De tudjuk, hogy ez a Juan már nem nemesi származású, hanem kétes eredete van. Akár azt is mondhatnánk, hogy ezek a művek a pikareszkregények alapmodelljét variálják. Csupán kettőt ezek közül: Az első John Berger regénye,¹⁷ amelyben „G.” fattyúsága abban rejlik, hogy szülei – akik közül az apa olasz, az édesanya pedig amerikai – nem házasodnak össze, ennél fogva ő maga is állandóan köztes állapotban leledzik. Az ilyeneket a tömeg nem szereti, sőt gyűlöli, mert nem sorakoznak be egyik szekértáborba sem. Ezért „G.” halála is formabontó, mert egy véletlenül összeverődött csőcselék gyilkolja meg, Triesztben, az első világháború előestéjén. Ami előrevetíti a XX. századi Don Juanok ontikus státuszát: lehetetlenné válik az a független lét, amely nélkül semmilyen Don Juan sem létezhet. A másik pikareszk-modellezésű regény – amelyben Juan bejárja az utat a lelenc-állapottól az ügyes betörőn át a libertiniánus eszmék befogadójáig, végezetül megkapja a Don-címet – Douglas Carlton Abrams szerzeménye.¹⁸ Ez a Don Juan is azzal nyeri el hírnevét, hogy – bár a nőket ugyanúgy

¹⁶ Peter Handke: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, Suhrkamp, 2004; Peter Handke: *Don Juan (ve vlastním podání)*, Praha, 2006.

¹⁷ John Berger: G., Budapest, 1976.

¹⁸ Douglas Carlton Abrams: *Don Juan elveszett naplója*, Budapest, 2007.

elhagyja egyetlen éjszaka után, mint nevezetes őse – mindig a nők gyönyörét célozta meg. Beteljesíti Diderot követelményét: „A másíknak szerzett gyönyör a legfőbb jó.” A tragédiája akkor és azáltal következik be, amikor és ahogyan beleszeret Donna Annába. Ezért a halála sem hagyományos, hiszen úgy hal meg, hogy testével felfogja azt a pisztolygolyót, amelyet a márki – Anna hivatalos vőlegénye – Annának szánt. Don Juan feláldozza magát a nőért. A nőért, aki – úgy tűnik – irodalmi archetípus formájában is átveszi a helyét az irodalomban. A színpadra fellép Donna Juana.

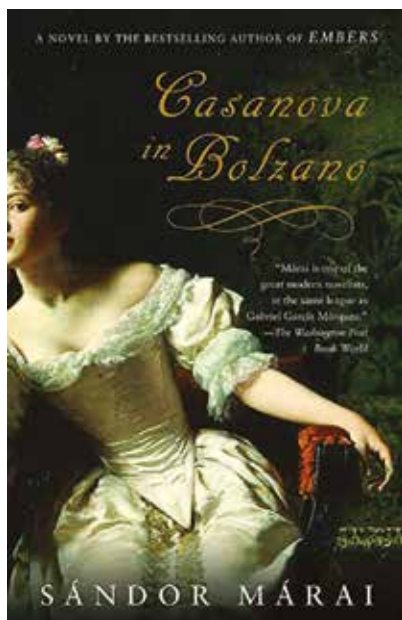
Donna Juana az eredeti formában még nem Don Juan női mása, hanem Don Juan ellenlábasa. Nem is véletlen, hogy megformálójá az ő Don Juan szerzője, Tirso de Molina. Ebben a cselvígjátékban¹⁹ Donna Juana férfinak öltözik, hogy különböző ármánykodások révén visszaszerezze a hűtlen jegyes, Don Martín szerelmét. (Az csupán véletlen, hogy a darabban szerepel egy féltékeny Don Juan is, aki éppen abba a Donna Inésbe szerelmes, akit Don Martín Don Gil álcájában próbál behálózni, és feleségül venni. Hát persze, hogy Donna Juana is Don Gil alakjába bújlik.) Donna Juanának egyetlen célja van (és ennek rendel alá mindent), mégpedig Don Martin leleplezése és saját oldalára való állítása. Eközben nincs tekintettel senkire, és az ámtítások minden eszközét beveti. Nemcsak Don Gil, hanem Donna Elvira szerepét



Hedydd Dylan (balra) Don Gil szerepében az Arcola Színház produkciójában, 2014-ben, Londonban (forrás: wordpress.com)

is magára veszi, ami által mind a nőket, mind a férfiakat magába bolondítja. Be-mutatva ezzel a szerelem örök tulajdonságát, a bizonytalanságot és az alakok felcserélhetőségét. A fő motívum azonban nem a játékos csábítás, hanem a *bosz-zú*. És ezt Donna Juana meg is teszi. Ami arra utal, hogy ez az őseredeti Donna Juana még nem autonóm személyiség, azaz nem az a nőalak, aki Don Juan valódi alteregója lehetne. Egyszerű negáció, amely – Hegel nyomán tudjuk – nem szünteti meg a tézist, csupán annak negatív lenyomata. A férfinak való öltözés is árulkodó motívum. Egyrészt ugyan a kitörés irányát jelzi a női alávetettség állapotából, vagyis hogy Donna Juana ne csak rekvizitum, hanem aktív szereplő lehessen saját sorsán belül, másrészt azonban nem férfi módjára cselekszik, hanem a női bosszú irányítja minden lépését. Vagyis az átöltözés nem jelent átváltozást is egyben. Donna Juana csak álarcot ölt. Mennyire más az álöltö-

¹⁹ Tirso de Molina: Don Gil de las calzas verdes. In. *Zlatý vek španielskej drámy*, Bratislava, 1973. 210–329.



Márai regénye 2005-ös angol kiadásának borítója (forrás: amazon.com)



Czöbel Minka (1855–1947) 1885-ben (forrás: wikipedia.org)

zet szerepe Márai *Vendégjáték Bolzanóban* című regényében,²⁰ ahol éppenséggel Casanova női jelmeze a megjátszott másság, míg a férfinak öltözött Franciska nemcsak a szerepjátszás manipulációs eljárásait bírja teljességében, hanem a másik fél meg nem valósított lehetőségeit is feltárja. Persze, Franciska már túl van a Molina-féle Donna Juana korszakán, és szemtől szembe mutatja meg jelmezét.

A valódi Donna Juana a XIX. és XX. század fordulóján bukkan fel a magyar irodalomban Czöbel Minka révén,²¹ aki Don Juan hű „boszorkánytársaként” mutatja be azt a nőt, aki – mint Don Juan – „minden remény s illúzió nélkül él egyedül”. Ez a Donna Juana nem Don Juan ellenlábas, nem is női mása, hanem éppenséggel Don Juan válik Donna Juana képmásává. Van azonban egy nem mellékes különbség kettejük között. Míg Don Juant a testiséggel egybekapcsolt szenvedély sodorja magával, Donna Juana a szerelem nélküli tiszta tekintet jegyében él. Megfordul a régi képlet: már nem a nő az, akit elragad a szenvedély, és aki-nek a tragédiája az érzelmek túlsúlyában van. A racionalitás a nő oldalára kerül. De ez már nem ravaszság, amelyik Donna Juanát, alias, Don Gilt vezette a boszszú jegyében, vagyis nem ravaszság, amelyik kegyetlen mindenkivel szemben, de mindenben kiszolgálja saját szubjektumát, hanem okosság, amely könyörtelen hordozójával szemben is. Ebbe a könyörtelenségbe ütközik bele Czöbel Minka Donna Juanája, aki már nem bosszúálló,

hanem csak a saját sorsát csökönyösen kereső és provokáló szereplő, története ezért torkollik tragédiába. Viszont magával rántja Don Juant is.

²⁰ Márai Sándor: *Vendégjáték Bolzanóban*, Budapest, 1991.

²¹ Czöbel Minka: *Donna Juanna (regényes költemény)*, Budapest, 1900.

Ez a valódi Donna Juana a főszereplője a holland írónő, Hella S. Haasse levéregényének is.²² De Merteuil márkinőről van szó, akihez a szerző mint saját belső képmásához írja a leveleket, a márkinő pedig utólag értelmezi Valmonthoz fűződő viszonyát és saját személyiségét is. Czóbel Minka Donna Juanája soha nem szerelmes – kivéve az utolsó, nagy pillanatot, amikor találkozik Don Juannal (Czóbel Minka saját maga mondta, hogy Don Juannak csak Donna Juana lehet a méltó párja, mert eszményi tisztasága vonzza a Don Juan-féle alakokat), és ez a pillanat lesz végzetes a számára –, és de Merteuil márkinő is elutasítja az intimitás lehetőségét. Szerinte a bensőségesség nem lehet teljes lemeztelenedés, és hogy mindig meg kell hagyni legalább egy védőburkot. A spontaneitás, a kedvesség, a naivitás, a rajongás, a simulékonyság és az önfeladás nem tartoznak személyi jegyei közé. Ha szükséges volt, akkor természetesen alkalmazta ezeket az eszközöket, de – és ez a fontos – Valmonttal szemben ezt felesleges komédiának tartotta volna, amely nem méltó egyikükhöz sem. Nem méltó főként értelmi szintjükhöz. Vagyis Donna Juana nemcsak a társadalmi szubjektum szerepét veszi át Don Juantól, hanem a korábbi „érzelmi lényből” racionális lényvé válik. Az a dualitás, amely a férfi és a nő között az „aktivitás versus passzivitás” és a „racionalitás versus emocionalitás” formájában fejeződött ki, megszűnt, és megjelenik Donna Juana, aki Don Juannak nemcsak egyenrangú partnere, hanem néhány tekintetben fölébe is rendelődik.

A szerelem időisége a modernitás irodalmában kb. másfél évszázad alatt változik meg. Ez alatt az idő alatt a transzcendálás lehetősége kérdésessé, majd pedig értelmetlenné válik. Ami párhuzamos annak a felismerésével, hogy az ismételhetőség – azaz a szerelem időben való kinyújtása és végtelenné tétele – együtt jár a MÁSIK valóságtalanításával. Ha a partnert szubjektumként fogjuk fel, akkor el kell fogadnunk a vele való kapcsolat individualitását, bizonytalanságát és időbe zártságát is. Ha azonban a bizonyosság és az állandóság mellett döntünk, akkor a partnert testi mivoltában távol kell tartanunk magunktól. Ezt a megoldást találjuk Madame de La Fayette híres regényében,²³

amely a „précieux” magatartás jegyében próbálja átmenteni a korábbi szerelem-felfogást a kiszámíthatatlan érzelmek világába. Mivel ez lehetetlennek mu-



Madame de La Fayette (1634–1693)
portréja 1680 körül (forrás: babelio.com)

²² Hella S. Haasse: *Nebezpečná známost alebo daalenberské listy*, Bratislava, 2001.

²³ Madame de La Fayette: Cléves hercegné. In: *Klasszikus francia kisregények*, Budapest, 1988. 5–160.

tatkozik, az egyetlen megoldás mellett dönt, és a Don Quijote által is gyakorolt „végtelen rezignációt” választja. Azaz úgy menti meg a szerelmet, hogy szerelmének tárgyát eltávolítja magától, ő maga pedig kolostorba vonul. A szerelem nem a reális időben valósul meg, hanem az emlékezetbe helyeződik át. Cléves hercegné az alapvető dilemmát – hogy mit válasszon: a szenvedélyt-e, amely az individuumhoz és az időhöz kötött, vagy pedig a tisztességet, amely általános elvekhez és az állandósághoz kapcsolódik – úgy dönti el, hogy elutasítja a szenvedélyt és vele együtt az individuális szerelmet. Úgy valóságtalanítja Nemours herceget, hogy az örökkévalóságba számúzi őt.

A XVIII. században már lehetetlenné vált ez az eljárás. Az angol és a francia irodalom, amely elszakíthatatlan volt a korabeli filozófiai és etikai gondolkodástól, a szerelem értelmezésébe beépítette az empirizmus és a szenzualizmus fő eszméit. Gondoljunk arra, hogy az angol szentimentalizmus fő művei (pl. Richardson *Pamelája*), de még Fielding *Tom Jones*-a sem képzelhető el Shaftesbury nélkül, hogy Sterne *Tristram Shandy*jének narrációs szerkezete Hume asszociációs elméletére épül, és hogy a legjelentősebb francia gondolkodók (Voltaire, Diderot) ugyanakkor élvonalbeli szépírók voltak. Richardson ugyan még moralizálja a szerelmet, de – saját bevallása szerint is – az állhatatosságot a hasznosság szempontjából mutatja be. Fielding és Sterne pedig minden képmutatás nélkül ábrázolja a testi szerelmet. Diderot pedig elmegy odáig, hogy fatalista Jakab szerelmi kalandjain keresztül prezentálja abbéli véleményét, hogy a kölcsönösség a gyönyörben az egyedüli elv, amely még tartható a szenzualizmus tanításával szemben. Hiszen abban a pillanatban, amikor az „esse est percipi” válik a megismerés alapelvevé, és ezt az



De Sade (1740–1814) húsz évesen, C. A. P. van Loo rajzán (forrás: wikipedia.org)

elvet alkalmazzuk a szerelmi kapcsolatok megértéséhez és leírásához, akkor kiderül, hogy a szerelem egyszerű téveszme, és hogy az érzelmek mindig megtévesztenek bennünket. És ha ezt a megismerési elvet összekapcsoljuk La Mettrie „ember-gép” felfogásával, valamint a gyönyör egoizmusával, akkor eljutunk De Sade márki koncepciójához, amelyben a szerelem – vagyis az, amit addig annak neveztek – a pillanatba zárul, és azon túl nincs reális létezése. A gyönyör ideje ugyanis nem dilatálható, és nem válhat „örökkévaló pillanattá”, mint a „végtelen rezignáció” esetében. Ami összefügg az-

zal is, ahogyan De Sade értelmezi a MÁSIK-at: vagyis, hogy nem sajátítható ki állandó jelleggel. A partner csak időlegesen lép be az életünkbe, és akkor is egyszerű élvezeti tárgyként. Sőt, az a legjobb, ha SEMMI-vé válik, mert akkor nem zavarja pillanatnyi gyönyörünket. És itt van az a paradoxon, amelyik a szerelem két szélsőséges pólusán megjelenik: a MÁSIK valóságtalanodik mind a transzcendá-

lás, mind pedig a gyönyörre redukálás oldalán. A szerelem szubjektuma akkor teljesen, tehát zsarnokian szabad, ha az egyik vagy a másik módon eltávolítja magától a partnert. A MÁSIK SEMMIVÉ válik akkor is, amikor az örökkévalósággal kötjük össze, de akkor is, amikor csak a gyönyör pillanatába szorítjuk be.

Musset fentebb idézett művében a főszereplő barátja ezt a dilemmát úgy oldja fel, hogy a transzcendenciát egyszerű elméleti vagy irodalmi konstrukciónak veszi, és az örökkévalóságot elérhetetlennek tartja.²⁴ A szerelem idejét a két véglet között helyezi el, abban a reális, mindennapi időfolyamban, ahol az idő kiterjedése viszonylagossá válik, és ahol egy év vagy egy nap azonos súllyal esnek a latba. Valami más válik fontossá: a szerelem intenzitása. A romantika minden igyekezete a transzcendencia visszanyerésére hiábavaló volt, hiszen már korábban, a szentimentalizmusban – Rousseau és Goethe művén keresztül²⁵ – bebizonyosodott, hogy az ilyen irányú kísérletek tragédiába torkollnak. Ezért történik meg, hogy a menekülés iránya a leggyakrabban a köznapok csoda – ami megtöri a mindennapok időrendjét – vagy pedig a schizma a mindennapok és az azon túlnyúló létezés között. (Mindkét módozatra a német romantikában találjuk a legtöbb példát.) De már elkerülhetetlen a mindenkor visszaterés a mindennapokba. Azokat pedig az idő ökonómiája, az időbeosztás és az időkoordináció uralja. Elméletileg semmi újat nem mondok azzal, ha ezzel kapcsolatban Flaubert-re²⁶ utalok, és emlékeztetek Emma Bovary időszervező képességeire, tehát arra, ahogyan kiszakítja a mindennapokból azokat az időszakaszokat, amelyekben belül a szerelmi légyottok megvalósulhatnak. Hiszen minden álmodozása ellenére tudatában van annak, hogy a szerelemnek diszponibilis időre van szüksége, és hogy ennek az időnek határai – kezdete és vége – vannak. Ekkorra ugyanis az irodalomban – leginkább Stendhal révén – elfogadottá vált, hogy a szerelem egy epizód az ember életében. A szerelem ideje és az egyén életideje már sem terjedelemben, sem intenzitásban nem fedik egymást. Valamifajta sajátosságos párhuzam mutatkozik itt a gazdaság működésének logikájával, hiszen ott is elválnak egymástól a munkaidő és a szabadidő, és a személyiséget építő cselekvésformák a szabadidőbe helyeződnek át. Ezért is értékelődik fel a szerelem ideje mint a szabadság terepe a köznapok idejével szemben, ahol a szokások, kötelességek, rutinszerű cselekvések és a mindent behálózó időbeosztás uralkodnak.

A szerelem idejét és az egyén életidejét csak különleges helyzetekben vagy helyszíneken lehet újra egységbe hozni. Talán nem véletlen, hogy éppen abban a XX. századi regényben²⁷ valósul ez meg, amelyik egyrészt magát az időt teszi meg fő témává, másrészt egy további emberi egzisztenciáléval, a betegséggel és a halállal kapcsolja össze a szerelmet. Thomas Mann újrafogalmazza az „örök most”

²⁴ Musset: *id. mű*, 43–46.

²⁵ Lásd: J. J. Rousseau: *Az új Héloise* és J. W. Goethe: *Werther szerelme és halála* c. műveit.

²⁶ Gustave Flaubert: *Bovaryné*, Budapest, 1970.

²⁷ Thomas Mann: *A varázshegy*, Budapest, 1981.

jelenségét, amely ebben az esetben a szanatóriumi lét „karnevál”-jellege révén valósul meg. Ehhez persze át kellett alakulnia a főszereplő, Hans Castorp időérzékelésének is, hogy fogékony lehessen a rendkívüli asszony, Madame Chauchat megnyilvánulásaira. A két időforma egysége ezek szerint már luxus, kivétel. Hiszen olyasmi valósul meg általa, ami teljesen ellentétes a modern időorientációval: a jövőre való irányultsággal. A szerelem idejét és az egyén életidejét csak úgy tudjuk egyesíteni, hogy feladjuk az idő linearitását. És ez csak úgy lehetséges, ha a „síkföldiek” időérzékelését felfüggesztjük, és a „mindig ugyanaz” horizontján belül a „most”-ra összpontosítunk. Thomas Mann regénye azonban arról is szól, hogy ez a fajta időérzékelés veszélyes is lehet, mert a nyugati kultúra szubjektumának időiségét semmisíti meg, azaz ennek a szubjektumnak a halálát jelenti.

Mindebből levonhatjuk azt a következtetést, hogy a modernitás irodalma a szerelem időiségének ábrázolásakor eljutott arra a pontra, ahol csak dichotómiák léteznek: a transzcendencia szférájába való menekülés versus pillanatba zárttság; életidő versus a szerelem ideje. Az első esetben az ellentétes választás ugyanarra az eredményre vezet: feladjuk a másikat. Megőrizzük saját individuális szabadságunkat, de megsemmisítjük a másikat. A másik esetben vagy elfogadjuk, hogy a szerelem ideje csupán életidőnk exkluzív része, és ezért epizód jellege van (az epizódusság minden velejárójával együtt), vagy a misztikába menekülünk, azaz kockáztatjuk azt, hogy kiesünk a mindennapok időrendjéből. Mindegyik stratégiának vannak képviselői: a szerelmet a szeretettel felváltók vagy a tiszta testiségbe menekülők az egyik oldalon, az álmodozók vagy a realisták a másik oldalon.

Musset irodalmi alakjának, Desgnais-nek lenne igaza?

András Mészáros: Love in Modernist Literature

András Mészáros, chairman of Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács (Hungarian Academic Council of Slovakia), is a researcher of the frontiers between philosophy and literature. In his present paper, recalling the multitude of emblematic works from antiquity to the end of the 20th century, he reviews the phenomena which characterized European man's relationship to love, to himself and to the other person.

The process is pursued which followed the radical change, beginning in the 16th century, of the concepts of time, the individual and reason. This study continues our cultural history series on the subject, which is made topical by the production in progress at the National Theatre, directed by Attila Vidnyánszky, Shakespeare's drama *Romeo and Juliet*.



A *Varázshegy* előadásának záró képe, Új Színház, 2012, r: Szikora János (fotó: Kummer János, forrás: hir24.hu)

„Többé nem pök a chaos öröm-világokat”¹?

Disputa a Nemzeti Színház új *Bánk bán*-előadásáról²

– PÁLFI ÁGNES: Milyen idea élt Katona Józsefben a színházról? Ha erre keressük a választ, érdemes felütnünk a drámaíró értekezését, amely 1821-ben, két évvel a *Bánk bán* végleges változatának megszületése után íródik (*Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni mesterség lábra nem tud kapni?*): „A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak’ Ítélt Széke, a’ Kimúltakat az Élők’ elébe állítja tetteiknek megítélése végett, régen a’ Vallások’ keretei közé tartozott. A’ Papság élő Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi földön járó Istenein (mert elsőbb mindenik a’ földön járt) megtörtént.”

– TÖMÖRY MÁRTA: Ami érdekes ebben, hogy Katona nem a görögökre hivatkozik első szinten, hanem visszamegy Egyiptomig; a *Halottak könyvé*-nél kezd – ott, ahol majd a huszadik századi rendező, Tadeusz Kantor. Ebben talán szerepe van annak is, hogy Katona jogász: a színházat „bíró-ságnak” tekinti – ahogy a *Halottak könyvé*ben is alvilági bíróság, ítélehozzatal van.

– P. Á.: Ez a bekezdés korántsem csupán Katona teoretikus indíttatására vet fényt, hanem egyúttal a *Bánk bán* dramaturgiájára is. Olvasatomban arra utal, hogy a darab színpadra állításának kulcsa az ötödik szakasz: a királyi ítélőszék, az igazságosztó Endre alakjának beállítása. Sokan vélekednek azonban úgy, hogy ez a szakasz csak „függelék”, s hogy akár el is hagyható az előadásból (lásd erről a Matúra Klasszikusok sorozatban a Kerényi Ferenc által szerkesztett *Bánk bán* „Vezérfonal a műelemzéshez” című fejezetét). – Tö-

I. É r t e k e z é s e k.

Mi az oka, hogy Magyar Országban
a Játékszíni Kéltő-mesterség láb-
ra nem tud kapni?

Drama, Dramaturgia, ezek nálunk ép-
pen annyira ismeretesek névvel, mint ismeretlenek
voltaképpen. Én magam (mint egy parlagi ember)
csak azokról bennem rémlő képzeletet mázlok.
— Gyakorta sohajtunk azon hogy csupán a’ Dra-
maturgia az, mely Hazánkban meg nem foganszik.
A’ Külsők ohajtva hántorgatták, hogy miért nem
vág a’ Magyar is bele e’ nembe a’ gyönyörűségnek
— Azt is hiszik, hogy erre a’ Magyar alkalmat-
lan; sőt hogy a’ nyelv inkább dalokra, mint
beszédekre van puhitva; de senki sem akarja azon
gáncsolat látni, melyek az ebben teendő czáfo-
lástól bennünket vissza tartóztatnak — miért?
— ha jót nem írhat, a’ rosszal el-
marad hatsz! —

A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi
Holtak’ Ítélt Széke, a’ Kimúltakat az É-
lők’ elébe állítja tetteiknek megítélése végett,
régen a’ Vallások’ keretei közé tartozott. A’ Pap-
ság élő Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi
földön járó Istenein (mert elsőbb mindenik a’ föld-
dön járt) megtörtént. Először, ugyan csak har-
szany musika, és tánc között való vig Karének-
ből állott; mert Isteneik eránt, kikket ross nem

* 1

A Tudományos Gyűjteményben
1821-ben megjelent Katona-írás
első oldala (forrás: wikipedia.org)

¹ Lásd Katona József *Idő* c. költeményét

² Pálfi Ágnes – Tömöry Márta – Szász Zsolt a Magyar Napló 2003. márciusi számában megjelent beszélgetésének szerkesztett változata.

möry Mártát és Szász Zsoltot most mint a *Szent László királyról ének*³ íróját, illetve rendezőjét és címszereplőjét is kérdezem: hogyan vélekednek erről?

– SZÁSZ ZSOLT: Az ötödik szakasz valóban kulcs: innen, a végkimenetel felől érdemes olvasni a drámát. Katona királydrámát ír, s az ötödik szakaszban a jóistenhez, az üdvösséghez fellebbez. Ne felejtsük el, hogy a feldolgozott történetben a szent királyok korát éljük. II. Endre leánya, majd utódjainak leányai szentek. Ő maga jeruzsálemi király, a Szent Földet járt vezető európai uralkodó. Gertrudis szájából a nagyhatalmi ambíciókra utaló felsorolás – Podólia, majd Velence – nem jogtalan: a 13. századi politikai státus Magyarországnak ezt a rangot, ezt a tekintélyt valóságosan kölcsönzi. A témaválasztásban, a kultikus keretezésben Katona itt a legnagyobbra tör: a mi olvasatunkban egy új szövetség megkötése a tét; bibliai párhuzammal élve a magyarok „Újszövetsége” ez a szent királyok által. Értekezésében a szerző a *Bánk bán*-ról szólva Attilára, mint „az emberiség legnagyobb felségére” utal. Ne felejtsük el, hogy a szakrális királyság eszméje Katona korában még töretlen, élő tudatállapot.

– T. M.: És élő történelmi valóság: 1790-ben hazakerül a Szent Korona; II. József, a kalapos király halála után a megkoronázott Lipótban a magyarok olyan királyt látnak, aki hajlítható a magyar érdekekhez, aki által visszaállhat valamilyen módon ez a rend. Lipót azonban nagyon korán meghal, és a ferenci restauráció a Szent Szövetséget

hozza. A remény és az idea azonban tovább él, és Katona arra kérdez, azt keresi, hogy milyen is legyen ez a „restaurált” királyság, a rendek „Újszövetsége” a koronatan jegyében.⁴

– Sz. Zs.: A Szent László rendezője és játékosza abban bízik, hogy ez az eszme még ma is él. Hogy bármennyire is csupán visszfénye vagyunk annak az egységes világnak, országnak, szemléletnek, kultusznak és kultúrának, a személyes jogunk mindenkor megvan – nemcsak színházi emberként, magánemberként is – arra, hogy visszakérdezzünk: segítesz-e? – Nálunk egy határvé-

³ A Hattyúdal Színház 2000-ben bemutatott előadása.

⁴ Pap Gábor művészettörténész kétezres évek elején tartott előadásaiban a Szent Korona-tan központi téma volt. De Katona József *Bánk bán*-jának ötödik felvonását, az Endrében testet öltő nagyformátumú uralkodót már a kilencvenes években drámaelemzésének középpontjába állította. *Bánk bán a világdrama színpadán* című kötete 2011-ben, a Két Hollós kiadásában jelent meg.

dő szent, Katonánál Endre esetében egy európai vezető állam királya vonatik kérdőre. Megkérdezhetem mindenkoron – a mai korból is – Endrét és Szent Lászlót, hogy ez a szövetség megvan-e még – vagy csupán színházi praxis van: érdekes téma jó előadásban; amivel egyúttal azt is kérdezem, hogy a színház kultikus és szakrális funkciója helyreállítható-e, és van-e arra nyelv, hogy ezt mindenki értse.

– T. M.: Egy mai szerző az ötödik szakasszal kezdené e darabot – ahogyan mi is a Szent Lászlóban: a sírnál kezdjük. Azzal, hogy nem tudjuk fölemelni a födelét. Azzal, hogy hol a szentség. – Ahogyan a görög dráma is azzal indít, hogy baj van a városban – és visszafelé kezdi el olvasni a történetet.

– Sz. Zs.: Ám itt nemcsak az egyívű drámai folyamatot, az ok-okozati összefüggést látjuk, ami a görög dráma nagy találmánya; Katona elolvastatja velünk visszafelé a motivációs bázist is.

– T. M.: Ez az új szemlélet Katonánál nem tudom, hogy tudatos-e vagy sem. De Bánk bán és Melinda szövegeiből úgy tűnik, ösztönből ezt ők tudják. Tudniillik, hogy ki kell szabadítani a lelket a samsarából – ahogy a cham színházban⁵ mondják –, hogy újrakezdhessenek, akik még nem érték el a tökéletesedést. – Nagyon modern, amit Katona csinál: behoz egy olyan szereplőt, aki a történetről nem tud semmit. Olyan ez, mint Csehovnál az a bizonyos puska: Endrét is állandóan emlegetik, és akkor egyszer csak belép. És az a kérdés, képes-e a királyi trónra visszakapaszkodni.

– P. Á.: A drámában így vagy úgy mindenki megelőlegezi a szakralitást, egyrészt hogy az mint felsőbb valóság létezik, másrészt hogy Endre képviseli. Ez talán a második szakaszban a legexponáltabb, amikor az Endre nevében megszólaló Bánk („Ezen haza- s felségárulót / láncokba verjétek – parancsolom, / én, a király személye, én – maga / parancsol Endre, a király!”) térdre kényszeríti Peturt, majd, miközben „mintha mind egybe akarná ölelni” (Katona instrukciója) a békétleneket, Endréhez szól: „Ó, Endre! Győzedelmeskedj te bár / országokon; de ilyen győzedelmet / mint Bánk neked nyert most, nem nyersz soha!”



Trill Zsolt (Ottó) és Nagy-Kálózy Eszter (Melinda) jelenete (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)



Kubik Anna (Gertrudis) és Trill Zsolt (Ottó) jelenete, *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2002, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)

⁵ Lámaista táncdráma

– Sz. Zs.: Ez a szentség az a küszöb, amit senkinek nem lehet átlépni. Egyedül Ottó a kivétel, akiben ez a fék (amely még egy Biberachban is ott van), nem működik.

– T. M.: Ottó esetében ez azt jelenti, hogy neki még bűnhődni valója van.

– Sz. Zs.: Ő életben marad, Katona kivonja őt a történetből. Elhagyja az országot, s ezzel kikerül a szakralitás köréből. Földönfutóvá válik, itt nincsen számára hely. És nem a németsege miatt; hisz Bánk így érvel: „Ha németek / között közületek király lehetne / egyik, nem elsőbb volna-e előtte / még ott is a magyar?” És pontosan ez az, amivel le is szereli a békétleneket.

– T. M.: Peturnak is van egy fontos mondata itt: ha Endre be tudja bizonyítani, hogy a haza hasznára van „szabadságbéli jussaink” eltörlése – eláll a pártütéstől. Ő sem úgy esik térdre Bánk előtt, mint egy rongy, hanem mint aki be akarja tartani a szabályokat, mint aki egyezséget akar kötni.

– Sz. Zs.: Ez színházi értelemben is fontos; tudniillik hogy van-e közmegegyezés a stílus, a forma, a tartalom kérdéseiben, s abban, hogy hol, mikor és mit játszunk. Különösen egy új Nemzeti Színház esetében, amely (bár szívük szerint sokan elhagynák a nemzeti jelzőt) mégiscsak ezeknek a kérdéseknek a műhelye, akárhogyan kapálódzik a színházi emberek egy része ez el-



Sinkó László (II. Endre) és Kubik Anna (Gertrudis) az utolsó jelenetben (fotó: Kaiser Ottó, mandadb.hu)

len. Nemcsak azért, mert ez a színház kint van a Duna-parton, ahogyan Széchenyi szerette volna, hanem mert már a jelző miatt is erre predesztináltak.

– P. Á.: Térjünk hát most át a *Bánk bán* új előadására. Vidnyánszky Attila színpadán, ahogyan én olvasom, Endre esendő, anakronisztikus figura; nem szakrális uralkodó, sokkal inkább profán kegyelemosztó. Magánember, akit szó szerint leterít, két vállra fektet a gyász, a tragédiák sorozata. S bár a dráma szerző kulcsmondatok megszólaltatásakor Sinkó László hangnemet, formátumot vált, intonációjában ott a pátosz, a szakrális történelem eszméje mégsem őáltala idéződik meg, hanem jelképesen, a színpadkép révén.

– T. M.: A táncosok által, a Csontváry cédrusára utaló világfával, a párkák szötte kárpitokkal, melyekről – minthacsak a József Attila-i törvény felfeslő szövedékéről – a szakrális uralom helyreálltára utaló korona és oroszlán mellett a magyarság ismétlődő pelikán-áldozatát olvashatjuk le. Nézzük meg, hogy mi is történik a színpadon Endre megjelenése előtt. Először látjuk a hosszú táncbetétben a polgárháborút, majd a legvégén lezuhan egy nagy kondér, és a véren gázol át a király, úgy jön be fehér teddy-bundában; kapja a magyarázatokat, és azt

látjuk, hogy slihtolva vannak a halottak. Első meglepetésünk, hogy a király is odafekszik; aztán behozzák Melindát, és Bánk is lefekszik. – Nekem mint bábosnak erről beugrik a kép, ahogyan Vitéz László a hullákat sorba rakja. – És akkor, ebben a helyzetben elkezdene táncolni a magyarok, miközben a sors istennői, a párkák tologatják ide-oda a szövőszékeket; és létrejön egy fa, a körül folyik a tánc. – Egyik szinten tehát a mellbevágó vereség – hiszen lefeküdt mindenki, Bánk is, sorba –, a másik szinten viszont megindul mégis valami más: halljuk Gubajdulinát⁶, az *Alleluját*, s közben látjuk az élet- és haláltáncot. Aztán egyszer csak átfordul az egész: akik hanyatt feküdtek, felkőnyökölnek. Mintha a kegyelem, a görög dráma katarzisének pillanata volna ez – de nem a szavak nyelvén. – Azt mondom, hogy ez a színpadi megoldás – a „tömegtánc” – még nem az, mint amit egy Nó színházi táncban látunk, nem tudja helyettesíteni a drámai szereplők táncát. Számomra billeg a dolog, hogyan is olvassam ezt; érzek valami hiányt, de a főpróbán átélt első megdöbbenésem után már jobban értem, és szeretném még egyszer látni az előadást.

– Sz. Zs.: Hadd szóljak most úgy, mint aki dramaturgként benne voltam a munkában, de egyúttal úgy is, mint néző. Az ötödik szakaszban valóban változás történik, egy zökkenés; a rendező a korábbiakhoz képest másfajta olvasatot ad: az előadás táncképpel zárul, ami prózai színpadon nem szokványos. Átengedi a mondás lehetőségét egy metakommunikatív szintnek – a társrendezőnek, Horváth Csabának –, s ezzel visszahelyezi jogaiba a görög értelemben vett kart. Visszahoz valamit a több ezer éves színháztörténetből – ami nagyon is időszzerű volt már: a sok revü-girl után valóságos kart látni a színen. Ezzel együtt a státus beállításában – itt a király kulcsszerepére utalok, illetve arra, hogy a végén két férfi marad állva két halott nő fölött – Katona e rendkívül súlyos drámai tételét a rendező nem hozza érvényesen. Lemond a színről-színre látás lehetőségéről. Arról, amit úgy fogalmaztunk korábban, hogy az ötödik szakaszban Katona visszaolvastat – ami véleményem szerint rendkívüli a drámairodalomban. Ezt a rendező nem akarja fölállalni – nyilván, mert nincs birtokában annak a szakrális tudásnak, amivel Katona még rendelkezett. – Érthető, mert ma a színházi közeg, nyelv, státus még nem érett erre. Viszont beállít egy „függő beszédet”; azt mondja, hogy a történet folytatódik a színházon kívül; felkiáltójelet tesz, nagyobb teret enged az értelmezésnek; továbbgondoltatja velünk Katona drámai fölvetését. Ez nem egy jó vagy rossz színházi este csupán, hanem a *Bánk bán* körüli polémia újraindítása. A rendező nem engedi meg, hogy Sinkó László II. Endréje egy hagyományos értelemben vett „jó alakítás” legyen; nem engedi meg sem a színésznek, sem a nézőnek, sem a kritikusnak, hogy ezt a történetet lezártnak tekintse.

– T. M.: Bennünket is beléptet a karba; mi is beállhatunk ebbe a táncba, követelhetjük magunknak a királyt. – S a színpad előterébe, a rivaldára kiho-

⁶ Kortárs orosz zeneszerzőnő



Az előadás műsorfüzete
(forrás: mandadb.hu)

zott szereplőkkel együtt ott érezhetjük magunkat mi is a „küszöbön” – nem tudván, hogy hol is vagyunk voltaképp a térben és időben. De éppen ezáltal lesz rálátásunk önmagunkra, s élhetjük át élményszerűen, hogy igen, ilyenek vagyunk, így fest most Magyarország.

– P. Á.: A „küszöbön-létnek” ezt az élményt én nemcsak a végén, hanem az egész előadás folyamán a bőrömről éreztem. A rendező nem használ kulisszát; a színpad megnyitott, kitágított térében a színészek nemcsak játszóik, hanem nézői, tanúi is a történetnek; látják a többi szereplő jelenetét, saját történetük alakulását. Ez a megoldás a közönséget is bevonja a játék erőterébe. Nem maradhat kívülálló; a rendező mindvégig koncentrált figyelmet, társalkotói jelenlétet követel tőle. Vidnyánszky Attila a műsorfüzetben Katona „foszlánydramaturgiájára”, a szöveg homályos utalásaira, a dialógusok befejezetlen mondataira hívja fel a figyelmet. Katona nyelve szerint éppen ettől izgalmas, újszerű – ez inspirálja a rendezőt, s nyomában a nézőt is arra, hogy a „szavak, mozdulatok foszlányaiból” maga rakja össze a szituációt. Színházi látásmódját s az előadás műfaját illetően „misztériumról” beszél, „sorsok rendkívül bonyolult szövetéről, [...] amelyet mégis mintha egy kéz szőne egy hatalmas történelmi vászonná”. E rendezésnek talán legnagyobb újdonsága a monológok újraolvasása, átértelmezése. Az előadásban a táncjáték dramaturgiája viszi a prímet, a szöveg helyenként csak utalás-értékű.

A drámai világállapot nem a hősök „magányos beszédeiben” (Katona) tárgyasul, hanem a megszólalás színpadi szituálásában. Az átírás talán legeklektantsabb példája, amikor Bánk nagymonológjának részlete a kisfiával közös jelenetben, „lovaskázás” közepette hangzik el.

– T. M.: A görög színházban a színész lényegében táncos volt; amit nem lehet elmondani, az a színpadon táncban fejeződik ki. Itt a táncnyelv beiktatásával persze megváltoznak a szövegarányok, de a táncnyelv dramaturgiailag szerintem nem válik dominánssá. Szavaló színház helyett, ahol hatalmas szövegkorpuszokat szólaltatnak meg – aminek szintén megvan a maga ereje –, Vidnyánszky Attila egy másfajta szemlélettel jön. Amit énekkel vagy táncsal mondanak el, s ami monológ és dialógus elhangzik, az itt szerves egészet alkot.

– Sz. Zs.: Az én véleményem az, hogy a színpadon Katona érvényes, ha akarod „betűhív” olvasatát kapjuk. Annak meghagyásával, hogy az eredeti szöveg egyharmada hangzik csak el. – Hogyan fogalmaz mondjuk egy 19. századi színházi szöveg? Amit már nem tud elmondani szóban, „kínjait pantomimben mu-

tatja”. Tehát létezik szövegen túli közlés. Nem véletlen, hogy a siker nem a drámai színpadon, hanem az opera színpadán adatott meg Katona *Bánk bánja* számára is: Egressy librettójával vált sikeressé igazán, tehát a zene, az énekbeszéd megemelt, stilizált nyelvén. Még archaikusabb azonban a táncnyelv. – Attila rendezésének erőnye, hogy ezt a szövegen túli metanyelvi szintet adekváтан hozza be: a táncnyelv, a rituális gyermekmondókák, a népdalok, a zenei betétek és az élő zenei jelenlét kombinálásával teljesedik ki az eredeti mű olvasata: Katona drámájában – túl az érdekellentéteken, a gyilkos indulatokon – spirituálisan mindenki a „korona része”, mindenki a maga királyságáért perel.

– T. M.: Itt a színész húzott szöveggel dolgozik; de a próbák folyamán az is kiderült, hogy mindenki visszanyúlt az eredeti drámához, mert szükségét érezte annak, hogy megkapja belőle azokat a szöveg-impulzusokat, amelyek a színpadon ugyan nem hangzanak el, de a kimondott szó csak általuk kelthető életre, válik drámailag telítetté. És vissza is követeltek maguknak bizonyos szövegeket.

– Sz. Zs.: A próbák folyamán a figura és a szituáció értelmezése szinte sosem volt terítéken. Azt a színésznek magának kellett hoznia, és ösztönösen rátalált a kihagyott kétharmad szövegre, abból építette föl önmagát. Ez nem szokványos a mai színházi világban, a kőszínházi széria-színházban, tudniillik hogy a színész önálló alkotó.

– T. M.: Korunkban a színház töredékekkel dolgozik; a nagy művekből a rendező sokszor csak mondatokat tart meg – lásd például Kantor Wyspianski-rendezéseit. Ellenpéldaként gondoljunk Shakespeare-re: amikor az egész szöveget hozzák az angolok a tévé-feldolgozásban, az bizony nagyon unalmas. – Mindig is a színház joga volt, hogy a szöveget értelmezze, húzza, sűrítse. Ezt a jogát meg is kell hagyni. Hogy a húzás mértéke adekvát-e, az mindig patika-mérleg kérdése.

– Sz. Zs.: Ez a *Bánk bán* rendezés Katona monológjait is felvállalja, és átváltja, lefordítja színpadi nyelvre. Azt a monológot, mely a romantikus színház előretolt hadállása volt, és amit a magyar színházi hagyomány jól vagy rosszul megőrzött, plasztikus formában alkotja újjá. – Az európai színjátszásban a magyar színház egy zárvány. Bölények voltak (az utolsó Sinkovits), akik jól intonált, kiválóan értelmezett monológokkal tar-



László Zsolt (Bánk) és Trill Zsolt (Ottó) jelenete
(fotó: Illovsky Béla, forrás: theater.hu)

tották fönn az egész magyar színházkultúrát a 19. század elejétől napjainkig. Ez a deklamáló színészi iskola olyan régi, hogy lassan már új. Ezt töri, bontja, és próbálja újrafogalmazni ez az előadás a tánc, a kép, a zene nyelvén. Nem tudom, Attila számára ez mennyire volt kulcskérdés, de hogy ebben a legtermékenyebb a rendezése, abban biztos vagyok. Ahogyan például Bánk nagymonológiát áttet- te gyerekbe, táncba, „magyar szamurájba”. – Mi mást jelent az új színházi nyelv, „új teatralitás”? Pontosan ezt: hogyan váltom át a magyar deklamáló tradíciót valódi, érzékítő színházi nyelvre. Ez a kérdés.

– T. M.: Az új színházi nyelv mibenléte nemcsak a magyar színház problémá- ja. Gondoljunk a Bread and Puppet rendezőjére, Peter Schumannra. Ha irodal- mi szövegből indul is ki – Aesopus- vagy Grimm-mesékből vagy a *Bibliából* –, őt a legtöbb esetben nem a szöveg, még csak nem is a mű „szelleme”, hanem első- sorban a „történet” érdekli. Schumann különösen szereti e fogalmat, olyannyira, hogy kimondja: nem színházat csinál, egyelőre örül, ha el tud mesélni egy törté- netet. – Őt egyébként elsősorban a dialógus problémája foglalkoztatja: olyasvala- mi ez, amit újra fel kell fedezni – állítja egy helyütt. Szerinte a drámairodalomban többnyire csak reflektív vagy költői dialógusok vannak, illetve csak két vagy több ember vitája zajlik. Fontos, amit ennek kapcsán a közönség részvételéről mond: a drámai dialógus őszintén olyan univerzális alap, melyben nemcsak az egymás- sal párbeszédet folytató két személy érdekelt, hanem a hallgatóság is. A közön- ségnek joga van rá, hogy bekapcsolódhassék, hogy kérdéseket tegyen fel.

– P. Á.: Katona drámai nyelvszemlélete egyébként meglepően modern, és Peter Schumann felvetése is mutatja, mennyire időszerű. Felfogása szerint a mo- nológnak csak ott van létjogosultsága, ahol a hős belső dialógusát szólaltatja meg: „[a monológnak] csak ott van helye, hol az indulat annyira nőtt, hogy az indulatos elfelejtkezik magánlétéről és indulatjának tárgyában mintegy más tes- tet látván, az ellen indul meg a nyelve; – azt szoktuk mondani, hogy csak a bo- lond beszél magával és a nagy bölcs. (Mely ebben a tekintetben annyi, mint a bolond.)” – írja Kisfaludy Károly *Ilka* című darabja kapcsán. – Az előadás dra- maturgia számára ez jelenthette a legnagyobb kihívást: hogyan őrizhető meg, vi- hető színre ma Katona drámai nyelvezte?

– Sz. Zs.: Nem kihívásnak, rátalálásnak mondanám ezt inkább. Bánk első szakaszt záró nagymonológja volt számomra a kulcs, mely Katona drámaköltői világát nyitotta, és ugyanakkor a színpadi adaptáció kiindulópontjául is szolgált. – Valóban igaz Katona szájából a kijelentés: „Én vagyok Bánk, én vagyok Fe- liczián” (lásd. fenti értekezésében). Ám a drámában nem csupán a lázadó Pe- tural, még csak nem is a királyhelyettes Bánkkal azonosítja önmagát – itt az ér- vényes költői megszólalásért küzdő szerző vállal közösséget a hazai színpadon hőroshként először megszólaló magyar drámai fenoménnel. – Bánk belső szöve- ge (monológja) valójában nem ott kezdődik, ahonnan olvasni szoktuk. Azt ön- magában, szövegelőzményétől eltekintve akár egy romantikus tirádának is föl- foghatjuk – az operai átiratban („Hazám, hazám...”) így is szólal meg. „Tüdő,

hazudsz! Hazudsz!” – ez a különös önreflexió a nagymonológ valódi bevezetője, hangpróbája – jó néhány jelenettel korábban. Melinda neve a békétlenek száján a „szerelme-féltő” Bánkot mitologikus mélységekbe – a görög sorstragédiák világába – rántja („mit gyötörsz, incselkedő chimaera?”). Társát, az áldozatra kiszemelt nőt viszont már magyar képnnyelven idézi meg, a teremítés egyik feleként, „világként”: „Hát a világnak egyik pólusától a / más pólusig, szerelmeimben, én / miért öleltem mindent egybe? Mért / mindent? Miért tebenned, ó Melinda?” A szövegrész végén a „Világot itt! Világot!” kitétel egyszerre jelenti a mindenséget, a nőt, a tisztánlátás igényét – ha tetszik, a fényhozó Logoszt. – Erről az alapról már másként olvashatjuk a nagymonológ folytatásának, második részének kezdősorait: „Megént lehellhetek, megént, / és érzem azt, hogy élek. A homály / eloszlá – megviradt – felébredék”. Eszméletének ezen a grádicsán Bánk az önkéntes áldozathozatal hőseként nyilvánul meg. Már csak teremtmőjével néz szembe – önmegszólító belső dialógusában minthacsak az Ő szavaival szólna: „Úgy állj meg itt, pusztán, mint akkor, / amidőn az Alkotó szavára a / reszketve engedő chaos magából / kibocsájta”. – Az idézett mondatok Vidnyánszky színpadán nem hangoznak el; ugyanakkor ennek a nyelváltó monológ-állapotnak a lefordítása a színpadon mégis megtörténik, méghozzá több tételben: először Bánk gyermek-lelkét látjuk saját fiában, és egy szimbolikus kettős tárgyban – a fakardban és a saját kardjában. Majd a felnőtt Bánk látja (vagy nem látja?) Melinda bukását (avagy egy másik szerelemben való kiteljesedését?). Ez a belső pszichológiai történés végső soron az ember nembeliségéig juttatja el Bánkot. – Drámailag az a kérdés tétetik itt föl, hogy mi a férfi, mi a nő, miért és miképpen esendő, tragikus lény mindkét fél: a férfi eredendő héroszi többlete, a nő genetikailag kódolt, önfeláldozó anyasága folytán. – A rendező láthatóvá tesz minden rugót, motívumot, ami egy embert születésétől felnövekedéséig, hőssé válásáig mozgásban tart. – A magyar drámai alkat a nemek egyenrangúságában érdekelt. Végső kérdéseket fogalmaz meg. Az sem lehet véletlen, hogy mindhárom nemzeti drámánk, a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* és *Az ember tragédiája* lényegileg ezzel foglalkozik.

– P. Á.: A két nő, Gertrudis és Melinda beállítása az elején, Petur részéről szerintem démonizált; s ez a démonikus nő-kép – egyfelől a jogtalan hatalombitorlás, másfelől a passzív, kiszolgáltatott áldozat szerep-alternatívája – váltódik le a dráma, illetve az előadás végére. Előbb Gertrudis monológjában, melyben színről-színre feltárul előttünk, miként néz szembe, „dialogi-



Kubik Anna (Gertrudis) a Szűz Máriát ábrázoló üveglapon (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)

zál” énjének másik felével, a női pszichében munkáló animussal, a marsikus hatalomvágygal – majd pedig Melinda belépésével: az ő vesztesége, áldozata felől a női én venerikus animája, az anyaság vétőjoga nyilatkozik meg. Ez a rész formailag ugyan dialógus, ám Melinda részéről igazából már a vég extatikus tudatállapotából születő monológ, „őrült beszéd”. Nem a hétköznapi párbeszéd szintjén perel ellenfelével – valójában, a közönség számára evidensen, Melinda itt Gertrudis imént elhangzott monológjával áll dialógusban. E két nőalak az apokalipszis Mária-ikonjában vonódik össze, amelyre Gertrudis felfeszítették – az előadás érzéseim szerint ezzel a színpadképpel jut a legtovább Katona drámájának üdvtörténeti olvasatában. (Kíváncsi volnék, hogy egykori diákjaim, akiket a Toldy Gimnáziumban annak idején megpróbáltam ráhangolni a mű nyelveztének szimbolikus többletére, mit szólnának ehhez a megoldáshoz.)

Sz. Zs.: A Mária-ikont illetően Attila föltette nekem a kérdést, hogy ha Szűz Máriát festetjük föl az üvegablakra, akkor nyilván a Napra utalunk vele. Mire én azt válaszoltam: nem, Gertrudishoz ebben az olvasatban nem társíthatjuk a Nap-szimbolikát; hiszen a Nap a férfi-szerepre törő hatalomvágyat jelképezi, azt a jogtalanul bitorolt státust, mely a bukását okozza. Az ő drámájának üdvtörténeti olvasatát Mária hét alakja közül az apokaliptikus Mária-ikon fedi le, mely a holdsarlón állva, rózsafüzérben, csillagkoszorúsan, visszaszűziesült alakjában mutatja föl a női minőséget. Ez Mária Immaculata, a nő anyagi állapota. Hiszen ítélet-szituációban érvényessége lényegileg csak Mérleg Szent Mihálynak, és a szeplőtelen szűz minőségnek van. Sem Jézussal viselő, „napba öltözött” anyaként, sem „Nagy Paráznaként” nem jeleníthető meg – itt a nő tiszta, eredeti nembeli lényegét kell színről-színre láthatóvá tenni.

– P. Á.: Ez az előadás engem meggyőzött arról, hogy egy új színpadi nyelv van születőben. Kivételes a konstelláció: a rendező, a koreográfus, a dramaturg, a díszlet- és jelmeztervező, a zenészek egyenrangú, összeadódó teljesítménye látván egy új generáció föllépését is üdvözölhetjük végre a Nemzetiben. – Mit hozott be Vidnyánszky Attila a kortárs színházcsinálók köréből – fogalmazzunk élesen – a kőszínházi trend ellenében?

– T. M.: Attila határon túli rendezőként kezdte. Az első nagy lépése az volt, hogy ő, aki ukrán színiiskolában végzett, hazament magyar nyelvű színházat csinálni. És ez a csapat semmivel sem volt rosszabb, mint bármelyik hazai kőszínházi társulat – sőt jobb volt.

– Sz. Zs.: Tulajdonképpen ugyanolyan kóbor vándorszínházat csinált, mint mi: a beregszászi színháznak nincs megfelelő épülete, elegendő költségvetése; műveket hoznak létre és utaznak. Ez a fajta mozgékonyság alakította és jellemzi rendezői felfogását máig is. Nála mindenki személyében felelős, a státus nem véd, nem védi magát a rendezőt sem. – Attila 2002-ben „tett le” három olyan rendezést, ami predesztinálta őt egyrészt erre a felkérésre, másrészt arra, hogy a Nemzeti Színház művészeti vezetésére beadott pályázata kapcsán maga köré gyűjtse az embereket. – Ő a folyamatban lévő történés nagymestere: akik moz-

gásban vannak, azokkal dolgozik. Ez stílust, munkamódszert, partneri kapcsolatot, mindent jelent. Ez érvényesült a próbák során a színpadon is. Amikor már jócskán elindult a rendezés, mi is akkor vonódtunk be igazán, mert azok a kérdések váltak fontossá, amelyekre mi tudtuk a választ. Utólag, menet közben állítódott be az én dramaturg státusom is. De ugyanígy a koreográfus Horváth Csaba társrendezői státusa sem volt előre deklarálva. – Az egyenrang mindenkinek meg volt adva – értsd: a produkcióban részt-



Horváth Csaba (jobbról a második) az előadás főpróbáján (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)

vevő ötven ember mindegyikének, a kellékmunkásokig bezárólag. – Az a tétel, hogy színházat csak diktatórikusan lehet csinálni, nem igaz. Ezzel az előadással Attila azt is bizonyítja, hogy csak demokratikusan lehet.

– T. M.: Már csak a nyitott színpadi tér miatt is mindenkinek folyamatosan jelen kellett lennie, látnia kellett a másik munkáját. – A próbák után aztán Attila leültetett mindenkit – a táncosokat is beleértve –, és szinte percről percre végigmondott mindent. Nem volt olyan gesztus a színpadon, amit ne jegyzett volna – odáig menően, hogy mondjuk ott hátul ki mikor üssön a falra. Egyetlen gesztus is ugyanolyan értékűnek számít nála, mint a főszerep. Ha elvéted a ritmust, ha rosszul mozdulsz, borul a következő jelenet. – Mindenki érezte, hogy egy húron pendülünk, és játszótársul szegődött önként. – Hadd hozzak erre egy példát: Bánk és Tiborc jelenetét. Ők akkor találkoznak, amikor Melindával már megesett minden, és Bánknak az a problémája, hogy Ottó és Melinda „egyaránt örültek”, illetve hogy a királyné álmos volt. Ekkor jön elő Tiborc. – Az a színész találmánya volt, hogy akkor ő ott enni fog. – Az egyik próbán aztán azon vitakoztunk, hogy felismerhette-e Bánk Tiborc homlokán a sebet – Attila azt állította, hogy ez hülyeség, tudniillik hogy erre a gyermekkori epizódra (arra, hogy Tiborc Bánkot és az apját huszonhat évvel azelőtt Dalmáciában az élete kockáztatásával megmentette) Bánk egyáltalán visszaemlékezhet. Ezeknek az „apróságoknak” pedig borzasztó jelentőségük van. A jelnek, amely nyitja a szerepet, és eldönti a situációt is – gondoljunk Oidipusra. – És akkor a két szereplő, mintegy hülyéskedve azon, hogy odanyúljak, ne nyúljak-e a sebhez, elkezdett röhögni, hogy „igen, felismertelek”. S a másik, hogy „én vagyok, aki megmentettelek”. És akkor azt mondtuk: igen, akkor legyen ez a jelenet ilyen, legyen kjogen – Nó színházi komikus közjáték.

– Sz. Zs.: Az egész rendezés is ebből a belső ellenpont-rendszerből építkezett. Figyelt rá, hogy a tragédián belül hol vannak az életés – ha tetszik, kjogen-ele-

mek. Mindnyájunk számára fontos volt, hogy a tragédián belül Tiborc ne azzal a plakátszöveggel lépjen elő, miszerint ő a rongyos csóró, a világfájdalmas magyar, hanem hogy ő legyen az életes Magyarország. Hisz a túlélés összes esélyével csak ő rendelkezik. Sőt a kulcsszöveget is ő mondja az ötödik szakaszban, utalván Endre lelki üdvére. A bolondságban rejlő bölcsesség nála van. – A „hogyan tovább?” kérdésére nehéz válaszolni. Azokat, akik e darab kapcsán itt összejöttek, Attila nem tudja képviselni, mert nincsen státuszban. – Küszöb-szituáció ez is, mint Katona korában; most az a tét, hogy befogadja-e ezt a rendezést a mai hivatalos színházi közeg. – Végignézhetjük a huszadik századi színháztörténetet: formából jövünk, vagy tartalomból? – ez a nagy kérdés vetődik most föl, ami együttélést, vállalást, stílust, témát, sok mindent jelent. – A táncszínházban Horváth Csaba ugyanott tart, mint a maga munkásságában Vidnyánszky Attila. De Tömöry és Szász Hattyúdál Színháza is ott tart a maga területén. A három vezető alkotó – a szellemi mag – mögött három társulat is áll, s ez műfajokat is jelent: utcaszínházat, táncszínházat és prózai színházat. – Attila nem olyan „igehirdető” teoretikus alkat, mint mi vagyunk. Annak a fajta spontaneitásnak, természetesen együttlétnek szeretne fórumot, mely ezt a Bánk bán-rendezését is jellemezte. Közegteremtő jelenlét az övé. Ezért rendkívül fontos, hogy a sorsa a továbbiakban hogyan alakul. Hogy képes-e befogadni őt a mai magyar színházi közélet, vagy sem. Attila mint „szeretet-gombóc” alanya és tárgya, közös meg-egyezési alapja most mindnyájunknak.

“Többé nem pök a chaos öröm-világokat”?

Discourse on the New *Bánk Bán* Production at the National Theatre With Zsolt Szász, Márta Tömöry and Ágnes Pálfi as Contributors

It was in 2002 that Attila Vidnyánszky first put József Katona's *Bánk bán* on stage at the then newly built National Theatre in Budapest. The discourse had the epoch-making significance and new stage language of this production in its focus, with dramaturgue Zsolt Szász, Márta Tömöry, founders of Hattyúdál Színház (Swan Song Theatre), having operated from 1991 to 2007, and literary scholar Ágnes Pálfi, formerly also a grammar school teacher, taking part. Emphasis is placed on József Katona the dramatist's *ars poetica*, according to which theatre is a kind of court where judgments are rendered. The participants also voice their shared conviction that, contrary to the opinion of the majority of critics, Act five, King Endre II's gracious pardon, is crucial to the dramatic composition as a whole. The conversation, which took place 18 years ago, is now re-published on the occasion of the “Bánk Marathon” held at the National Theatre in October this year.





VARGA BENJÁMIN

Bánk és a magyar nemzeti hip-hop RAP¹

Vidnyánszky Attila *Bánk bán*-rendezéséről, 2.

(Részletek)

A Nemzeti Színház által 2020. október 20–21–22-én megrendezésre került „*Bánk bán*-maraton” alkalmából Varga Benjámin tanulmányának két részletét tettük közzé: az első részben a szerző az előadás expozíciójáról adott érzékletes képet, a másodikban a Katona József-dráma sokat vitatott ötödik felvonásának bőséges idézetekkel argumentált értelmezését adta. A most olvasható két részletben Bánk magánéleti konfliktusát, Melinda hűségének és/vagy hűtlenségének a kérdéskörét tárgyalja.

Ha a *Bánk bán*t operettnek írták volna meg, Ottó és Melinda a darab végén egymásé lennének: Ottó megkomolyodna, az akadályt, Bánkot meg elvinné a bakurász (egy jókor jött szívroham formájában, mondjuk hallgatózás közben). Gertrudis életben maradna, és a hazatérő király adná össze a szerelmeseket a fi-náléban (majd átadná trónját a fiataloknak) – a békétlenek húznák a tust hozzá, a merániak egy vadonatúj partydroggal ünnepelnének. Sajnos azonban a szerző keresztülhúzza számításainkat.

Söptei Andrea lenyűgöző, hajszálpontosan kiegyensúlyozott, az energiákkal, dinamikával beosztóan bánó alakításában Melinda boldogtalan asszonyként lép már a színre is. Az udvar népétől is valamiképpen rögtön külön áll. Alig mosolyog, alig reagál, míg a többiek minden korlátot feledve, tombolva vigadnak, de a békétlenekhez sem kerül ettől közelebb. Jelen van, részt vesz az udvar életében, de feltűnő, hogy soha senkire nem pillant rá, elnéz mindenki mellett és felett, ideértve a királynét is – saját magával van

¹ A teljes tanulmány a Vörös Postakocsi online felületén jelent meg: első része 2018. október 30-án, a második 2019. január 30-án.



Söptei Andrea (Melinda) és Farkas Dénes (Ottó)
jelenete a *Bánk bán*ban, Nemzeti Színház, 2017,
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt,
forrás: nemzetiszinhas.hu)

elfoglalva². A jelmeztervező a többi főszereplőhöz hasonlóan őt is egyedi külsővel határolja el: bukása előtt szolid, hosszú ujjú, térd alá érő, pasztelldrapp alapszínen virágmintás egyberuhát visel fekete bársonygallérral – a bukása után ugyanezt megszaggatva, helyenként drámai alkalmi kiegészítőkkal. Itt történetesen méteres fehér fátylat vonszol maga után – sokoldalúan használható darab. Nem egyértelmű, mi az oka boldogtalanságának a férje hiányán kívül, de sejteni lehet, hogy akkor se sokkal boldogabb, ha otthon van, legfeljebb

a problémái olyankor némiképp más természetűek. Kisfia, Soma vele él az udvarban.

Első szava Ottóhoz a darabban akár Melinda szlogenje is lehetne: „Távozz!” Ezzel indul kettősük. Ottó szavaiból hamar kiderül, hogy alighanem nyíltan és a maga bumfordi módján egyenesen szerelmet vallott az asszonynak, aki a lehetetlen ajánlatot az egyetlen lehetséges módon fogadja: tiltakozással. Idáig semmi rendkívüli nem történt. Hanem a herceg mentegetőzéséből rögtön kiderül még valami, és az annál meglepőbb: hohó, ezeknek közös titkaik vannak, múltjuk!

OTTÓ: „...Midőn / Fülöp király ölettetése végett / gyanúba jővén, szenvedésemet / elbeszéltem, oly szerelmes érzés / csillámla kedves könnyeidben –”

Ajjaj. Hogy kétségünk se maradjon, Ottó olyan témát említ fel dokumentálatlan korábbi randevúikról, amit nem beszélhetek volna meg olyan nyilvános eseményen, ahol a találkozásuk magától értetődő. A hercegnek ez a titka az udvarban sem lehetett akárhol beszéd tárgya: azért kellett a nővére után Magyarországra jönnie, mert gyanúba fogták Fülöp német király 1208-ban (a darab idejéhez képest öt évvel korábbi) meggyilkolásakor. Mikor és hol ejthették szerét ezek ketten, hogy ilyen kényes témákról diskuráljanak? Csak ők tudják. Megjegyeznénk, hogy most is gyanús nagy egyetértésben ücsörögnek a kispadon. Az biztos, rosszabb is történhetik az ember lányával, mint hogy a királyné öccse udvarolgat neki, Melindának minden biznnyal hízelgett az érdeklődés, talán egy kicsit szikrát is fogott. Mindenesetre későbbi bűntudata és egész itteni viselkedése arról tanúskodik, hogy a korban hozzá közelebb álló jóképű herceg közeledése nem volt neki mindig egészen kellemetlen.³

² „Abban az atmoszférában, amelyben a *Bánk bán* lejátszódik, mindenki gyógyíthatatlanul egyedül van, és gondolatait kicserélni nincsen érkezése.” (Szerb: *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, Budapest, 1934, 263.)

³ Katonánál: „MELINDA: Édes Istenem, mi lett belőle! – | OTTÓ: Énbelőlem? | MELINDA: Ál- | orcádból, undok ember! Oh, szerelmes | jó Istenem, be megcsalatkozték!” Ezek szerint tehát volt miben megcsalatkozni, tesszük hozzá.

Barátkozni, ártatlanul kicsit udvaroltatni magunknak, ez belefér, ennek van kultúrája: az ember lánya legalább nem felejt el, hogy nőből van, míg a férjét nélkülözi. A házasságtörés azonban az a határ, amit ő soha nem lépne át – ahogyan Bánk számára a pártütés ez a határ.

Ottó viszont ezek után beveti a nehéztüzérséget, ott próbálná megfogni Melindát, ahol – ha hihetünk a régieknek – sok okos asszonyt sikerült már: felcsilantja Melinda előtt a lehetőséget, hogy éppen az ő szeretete, viszonzó szerelme lehetne az, ami a csélcsap, felelőtlen hercegből más, jobb, komolyabb embert formálhatna (feltéve, ha engedne végre, persze):

OTTÓ: „Ottó többé nem az, ki volt. Más terme itt / már általad, Melinda.”

Micsoda perspektíva!⁴ Melinda azért nem az a trófea, akit egy ilyen szakállas puskával ki lehetne löni, de észrevehetően megenyhül, kicsit még meg is sajnálja a herceget.

MELINDA: „Szerelmem által egy lehet / csak boldog és szerencsés – az pedig / Bánk...”

Mire Ottó sóhajtván Melinda keze után nyúl, és azt forró homlokához nyomja. Hosszasan. És Melinda nem veszi el a kezét... Természetesen, különben nem lennénk romantikus drámában, s Bánk éppen ezt a pillanatot választja hallgatóságában (gyanús lett neki a csend), hogy belépjen. Azonnal vissza is tántorodik a látványtól. Az érintettek, ugyancsak természetesen, nem veszik észre. Folyik tovább a szédítés (I,10).

Ottó dumája a továbbiakban erősen színvonal alatti közhelygyűjtemény, de van benne egy erős félmondat, a vége pedig olyan gejl, hogy az már voltaképpen szép:

OTTÓ: „...Lennél csak egyszer enyim Melinda / eszelős szerelmem egy egészen új / világot álmod örültségiben, / melynek csak Ottó a lakossa és – / Melinda. (Letérdel.)”

Azért itt szintet lépünk: elhangzik az elsónél egy szerényebb (?) ajánlat: ha már többre nem hajlandó Melinda, legalább egyszer legyen az övé, mondjuk vigasztalóképpen. Az asszonyt ez a húzás (és hogy Ottó térdre ereszkedik) ébreszti fel a kábulatából: innen sürgősen mennie kell, ha méltóságának maradékait meg kívánja őrizni. Védekezésül a férje emlékét és szavait szegezi a tolakodó herceg ellen:

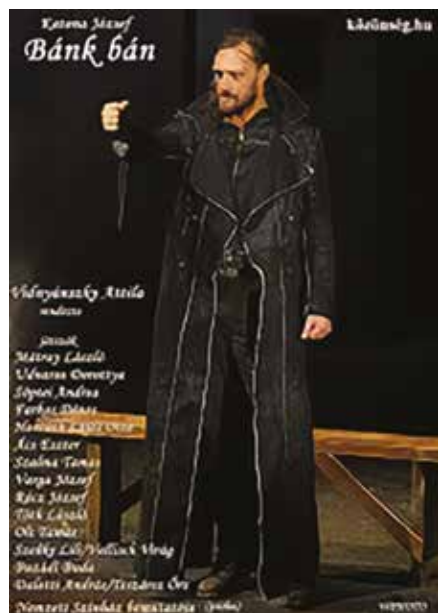
MELINDA: „Midőn kezem’ megkérte, nem rogyott / ő térdre –! Szép se’ volt igen [...] Szó, kézbe kéz és szembe szem, – minálunk / így szokta a szerelmes: aki itt letérdel, az vagy imádkozik, vagy ámt. [...] (Egész bosszúval el akar sietni, de szemközt jön Gertrudis.)”

⁴ Katonánál a szózata végén még meg is dicséri magát a gazember, csak hogy a néző is el ne kábuljon a nagy szánakozásban, imígyen: „Ottó [...] (magában) Helyessen | mondád, ravasz kölyök!”

Melinda a tőle megszokott, gyermeki módján őszinte (nincs egy félig hamis szava sem az egész darabban), ezért aztán eléggé árulkodó, ahogyan önkéntelenül is összehasonlítja az előtte (nem) térdeplő férje emlékét a jelenleg előtte térdeplő férfi (tagadhatatlanul jó) képével, és tárgyilagosan megállapítja, hogy bizony az ő Bánkja soha nem volt egy macsóhímnész. Ha ezt egy asszony ilyen helyzetben ennyire magától értetődő természetességgel közli (kéretlen udvarlójával!), az már nem először hasonlítja össze (és nem rózsaszín szemüvegen át) az urát más képzeletbeli vagy valószínű férjváltozatokkal. Ez a gondolatkör nyilván nem idegen számára.



Ács Eszter (Bendelein Izidóra) és Horváth Lajos Ottó (Biberach) jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)



Mátray László mint Bánk bán a kozonseg.hu facebook oldalán 2017. szeptember 21-én (fotó: Boda Gábor)

És még valamit elárul az, hogy ebben a válságos helyzetben nem a férje iránti szerelmét hívja belül lelke erősítéséül, nem abba kapaszkodik, hanem annak bizonyágába, hogy a férje szereti őt: kettejük közül valószínűleg Bánk az, aki igazán vagy inkább szerelmes – gondoljunk csak Biberachra a prológusban, milyen természetesen nevezi „szerelmes Bánk bán”-nak a címszereplőt, mintegy eposzi jelzőként biggyesztve a neve mellé a „szerelmes” jelzőt. Erről (is) közismert lehetett az udvarban a nádor. És mivel Melinda tapasztalta már, milyen az, ha egy igazi szerelem vallja meg magát, ebben az összehasonlításban Ottó állítólagos szerelme műanyagnak bizonyul. Mindjárt jobban érteni véljük, miért ilyen örülden feltehetően Bánk, és miért nem érzi a helyzetét igazán stabilnak férje mivolta ellenére sem. *Larger than life* személyiségét alighanem könnyebb volt csodálni, mint szerelemmel viszonzszeretni. Melinda becsületére legyen mondva, soha nem tesz úgy, mintha őt a férjéhez szenvedélyes szerelem kötné a maga részéről, sőt, a fenti Bánk-idézetet leszámítva egy szóval sem említ többé semmiféle szerelmet. Valóban hűséges feleség volt.

(Itt térjünk ki zárójelben a Bánk-casting egy tipikus problémájára: a rendezők a fenti egyértelmű szöveg-

bizonyosság, Melinda első kézből való nyilatkozata ellenére sem merik megkockáztatni, hogy a Bánkot játszó színész ne legyen legalábbis feltűnően jóképű. Pedig létezik monumentális emberpéldány szépség és báj nélkül is, és a darabnak ez a fontos konfliktusa teljesen elsikkad, ha Ottó minden téren eltörpül Bánk mellett, és az összehasonlításból eleve minden tekintetben vesztesen kerül ki. Holott egyvalamije neki tagadhatatlanul van, ami Bánkból hiányzik: sármja, olyan, amilyen, kicsit nyálás, kicsit macskaszerű, de van – és persze ettől még lehet jellemtelen, felelőtlen és elviselhetetlen, mint ahogy az is. Mátray László szoborszerűen szép Bánkja ellen ezt a szempontot azért fel lehet hozni, hogy hibát is találhassunk a kétségtelenül igen jelentős és jól sikerült előadásban.)

Melindának a fentiek után tényleg el kellett volna vonulnia, és pedig sietve, de az abgangját tönkreteszi kollégája (illetve főnöke), Gertrudis királyné (I,11). Nem is akárhogy. (Az úrnő darab ideje már oldalról figyeli őket kíséretével, Ottó térdelését legalábbis látja.) Vontatottira hangszerelt, erősen ironikus ant-réját Udvaros szájából nagy nevetéssel jutalmazza a közönség:

GERTRUDIS: „Hogy sokszor oly hívatlan érkezik / az ember!”

Ezek után kérdőre vonja Melindát, egész uralkodói gőgjével. (Ottót mégse leckéztetheti nyilvánosan.) Melinda sajnós, jó szokásához híven, a királynénak is a szemébe mondja a magáét, rögtön, ráadásul tanúk előtt. Ezt taktikailag jobb lett volna nem tennie, Gertrudis ugyanis tart a botránytól, és szövetségese lehetne, ha okosan viselné magát – csak hát az nem Melinda lenne.

MELINDA: „Köszönöm, nagyasszonyom, / hogy oly kegyes valál, s átláttad azt, / hogy a bojóthi Melindának nem illik / falun magányban lakni, mert nagyúrné, / s alkalmatosságot szerzél nekem ezzel (Ottóra mutat) sok édes mulatságra is – / ó, mert hiszen Melinda együgyű! (Szinte illetlenül elsiet.)”

Egy kicsit furcsa itt Melindának a királyné ellen irányuló indulata: önmagában az imént történetekből egyáltalán nem következik, hogy Gertrudisnak bármi köze lenne hozzájuk. Arra kell gondolnunk, hogy a nyílt vallomás sokkhatására Melindában felmerültek korábbi szavak, célzások, és most állt össze benne a kép – mindenesetre láthatólag úgy gondolja, az udvarba hívásának is már az volt (az eddig leplezett) célja, hogy Ottó megkörményekezhesse őt. Ha ezt gondolja, nyilván nem ok nélkül gondolja. Erről többet nem fogunk megtudni, holott Gertrudis felelősségét tekintve fontos körülmény. A királyné – rosszul leplezett bosszúsággal (azt remélte, Melinda magyarázkodásra kényszerül, és így ő távozik vesztesként, sőt a gyanú árnyékában a színről) – már csak a távozó hátának címezheti a rendreutasítást:

GERTRUDIS: „A kis majom harap. (Szünet.) / Negyednapig előmbe nem bocsájtatik.”



„a kis majom harap”, Melinda (Söptei Andrea) és Gertrudis (Udvaros Dorottya) jelenete az előadásban (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

Kiparancsolja kíséretét, hogy most ő mondja meg a magáét Ottónak, illetve megtudja, mi is történt itt (I,12). A királyné se sokat finomkodik, ahogy az előbb Melinda sem, de a herceg nemigen ért a szóból. Gertrudis a trónjára ül, Ottó elébe térdel, majd elterül. Lesz még eltaszítva is. Jelenetük van olyan fontos és megvilágító erejű a továbbiak szempontjából, hogy közel teljes terjedelmében idézzük, kommentárjainkkal:

GERTRUDIS: Ottó! Mi volt ez?

OTTÓ: Kedves, kedves királyi né-
ném!

GERTRUDIS: Félre azzal!

OTTÓ: Ő – ő –

A királynét ilyen mérgesnek a herceg valószínűleg még nemigen látta, most tényleg éktelenül dühös. Leplezetlenül áll előtte öccse összes jellemhibája, lel-
kének egész kisszerűsége és a fenyegető baj nagysága, s a látvány keserves. Ottó
ijedtében dadogni kezd.

GERTRUDIS: Mi ingerelte oly nagyon fel őtet?

OTTÓ: Mi? Mi? Szívem.

GERTRUDIS: Szíved?

OTTÓ: Az.

Gertrudis nem a szívére gyanakodott, inkább egyéb testtájékára. Attól tart, hogy megtörtént a legrosszabb, ráadásul Melinda haragjából ítélve nagyon
ügyetlenül történt, és máris kész a botrány. Ottó válasza némileg megnyugtata-
ja, de az ijedtségnek és a kétségtelen veszedelem fenyegetésének hatására a ki-
rályné a helyzetében tőle telhető nyíltsággal közli vele, hogy nincs több dobá-
sa. Ha megint pancser lesz, rá se számíthat többé, mert nem fogja tudni kihúzni
a bajból, sőt, valószínűleg mindketten együtt buknak. Éppen csak fel nem po-
fozza a herceget, de a szavak szintjén tulajdonképpen az is megtörténik. Attól
sem hatódik meg, hogy az öccse felindulásában egyszerűen „Trudinak” szólítja
egy helyütt...

GERTRUDIS: Ottó!

OTTÓ: Mi lelt?

GERTRUDIS: Azt kérded, biborunk bemocskolója?

OTTÓ: Istenemre –!

GERTRUDIS: Mit?

OTTÓ: Túrtesd magad –

GERTRUDIS: Ki vagy te? És ki én?
Az én anyám, s hazám,
Meránia
szült téged? A nagy
Berchtold vére így
fajult el?

Így. Sajnos túl nagy a kaliberkülönbség kettejük között, semmilyen értelemben nincsenek egy szinten. Ottó valósággal kisgyermekké lesz újra néni gáttalan haragjával szembesülve, aminek az okát nem érti egészen. A panasz a tökéletesen infantilis:

OTTÓ: Eddig segítettél, most meg gyalázol?

GERTRUDIS: A célod nem; de módjaid utálhatom.

Kulcsmondat, mely voltaképpen nem igényel kommentárt. Egy hercegnek vannak előjogai, de hogy azokat baj nélkül élvezhesse, ahhoz fenség is kell, stílus, erő, személyiség. Ezekből Ottónak nem jutott. Gertrudis megpróbál a herceg férfiúi önérzetére hatni:

GERTRUDIS: Magam készíték útát.

OTTÓ: Nővérem. Nővérkém.

GERTRUDIS: Nem tiltottam soha
tőled szerelmet! Vidámság, öröm,
minden csak a szolgálatodra volt;
s most fajtalan véred tilalmas úton
Melinda bírására csergedez.

Amíg e mondatait mondja, Gertrudis lábát az előtte már teljesen elterült Ottó hasán nyugtatja. Aligha tekinthető véletlennek, hogy a „beteg” és „fajtalan” jelzők ebben a rövid kulcsszakaszban ilyen hangsúlyosan fordulnak elő, még ha az elsőt érthetjük is Ottó búbanatára (politikai menekültként érkezett, ugyebár), a másodikat meg egyszerű rendreutasításként. A pszichopátiának akkoriban még nem volt saját neve, ha csak a romlottságot nem tekintették betegségnek.

OTTÓ: Gertrudis, kérlek, hallgass meg!

GERTRUDIS: Meráni herceg – egy férfiú nem tud kifogni egy asszonyszemélyen; s egy Gertrudis – egy asszony tud országok felett megállni.

OTTÓ: No jó! Tehát lemondok róla.

GERTRUDIS: Lemondasz Bánk hitveséről? Úgy
lelkemre mondom, hát nem is szeretted.

OTTÓ: Szerettem, esküszöm: de most eszemre hallgatok.



„Ki vagy te? És ki én?”, Farkas Dénes
és Udvaros Dorottya jelenete (fotó: Eöri Szabó
Zsolt, forrás: nemzetiszinzhaz.hu)

Katonánál erre Gertrudis rávágja: „Hazudsz!”⁵ Ezt nem volt nehéz kiszúrni: ha valamit biztosan tudhat a királyné, az az, hogy az öccse esze nem szólalhattott, szólt fel. Hazudsz!

OTTÓ: De könnyeit tekintvén –

GERTRUDIS: *(elkomorodik)*

Sír is! *(Keserűen elmosolyodik.)*

És te róla mégis le akarsz mondani? [...]

OTTÓ: *(unatkozva)*

Néném, tehát mi lesz kedved szerint?

GERTRUDIS: Ha azt megérni kellene, hogy reám mutatva

susogni hallanám: „Ni, itt megyen

Gertrúd, az öccse kinek kontár vala

Melinda elszédítésében” – Ottó!!

OTTÓ: Tehát szólj, mit tegyek?

Passz. Ennél nyíltabban a királyné nem mondhatja ki, hogy a bajból immár egyetlen kiút van: Melindát most már tényleg el kell csábítani, éspedig sikeresen. A botrány félig már így is kész (kísérete is, nem csak ő volt tanúja az iméntieknek): ha marad minden, ahogy most áll, a herceg végképp nevetségessé teszi magát (és nővérét is) az egész udvar előtt, azt a család presztízse nem bírja el; ha ügyetlenül próbálkozik tovább, és kitör a valódi botrány, könnyen lehet, hogy mindkettejüknek vége. Melinda nem akárki, az ország második emberének felesége. Itt egyetlen megoldás maradt: megnyerni magát Melindát is az ügynek.

Ha ugyanis sikerülne Ottónak megnyerni az asszony hajlandóságát, taktikusan, finoman, ésszel, tapintattal, azzal cinkossá avatja, a bajuk onnantól közös teher, és egyiküknek sem érdeke a továbbiakban, hogy bármi kitudódjék – pusmoghatnak róla az udvarban, azt nem lehet elkerülni, de nyíltan senkinek nem lenne mersze feszegetni a továbbiakban a dolgot. Ezt azonban a királyné természetesen nem mondhatja meg így egyenesen a hercegnek. Az ő szájából, koronás tekintélyének teljes súlyával megerősítve nem hangozhat el direkt utasítás egy köztörvényes bűn elkövetésére, ami a házasságtörés volt akkoriban (sőt, sok helyütt elvileg az is maradt egészen a 20. századig). Tanúk nélkül sem mondhat ilyet (és mint látni fogjuk, most sincsenek tanúk nélkül...).

Gertrudis számára – sajnálatos módon – így viszont nem marad más hátra, mint abban bízni, hátha Ottó mégis megérti, mit kell tennie – többet az ügyért a királyné igazán nem tehet. A hercegnek soha rágondolnia sem lett volna szabad Melindára, de ha már nem tudta megállni, félbe sem hagyhatja így a dolgot (és a királyné azt is tisztán látja, hogy az öccse csak úgy feladni sem fogja, inkább valami hülyeséget csinál). A siker tehát immár mindenestül Ottó gyöngé kezé-

⁵ A darabban nem sokszor hangzik el ez így, kendőzetlenül valakinek a szemébe vágva: ezen kívül még két helyen, Bánk mondja Melindának a nagyjelenetükben, Gertrudis Bánknak ugyancsak a nagyjelenetükben, és egyszer Bánk önmagának, láthatatlan ellenfeleivel vitázva.

ben van, és bár benne a nénje természetesen egyáltalán nem bízik, ebben a helyzetben valóban tehetetlen, elvégre nem léphet a helyébe. Ez az érzés, a tehetetlenségé uralkodói hajlamainak ismeretlen és utálatos. Hullámokban tör rá újra meg újra a düh – stílusának viszont határozottan jót tesz a harag, gyönyörű szóképekben fogalmazza meg a lényeket süket öccsének.

GERTRUDIS: Te engemet megláncolál, s magadnak
egy gödröt ástál, mostan mégis én –
én húzzalak ki abból?

OTTÓ: Add tanácsodat nekem.

Hogyan legyen enyim Melinda szíve?

Ez végképpen betesz a királynénak: már férfi helyett is ő legyen férfi az öccse helyében? Sok ez szegény, megviselt idegeinek:

GERTRUDIS: Hallatlan!

Asszonyok! – Megyek.

OTTÓ: Kegyes királyi néném! (*Ölelni akarja Gertrudist.*)

GERTRUDIS: (*visszalöki*)

Vessz el itt arany kalitkád
űrében, árva bíboros teremtmény –
nem törődöm veled! (*Elsiet, merániak követik.*) [...]

Gertrudis újabb végzetes hibát követ el: éppen neki tudnia kellett volna, hogy ha a végsőkig felingerli ezt a paprikajancsit, aztán magára hagyja, nem az esze jön meg (ami nincs neki), hanem valami örültséget követ el: ahelyett, hogy finoman nyúlna a kényes ügyhöz, a gyávák végső menedékéhez, az erőszakhoz fog folyamodni. Úgy is lesz. A királyné gyengeségét öccse irányában csakis az magyarázhatja, hogy vére iránt végletesen elfogult – ez a körülmény majd halálában is fontos szerepet játszik. Ha tisztán látja is a bajt, a teljes szakításra sosem viszi rá a lélek.

Katona a drámájában sokat bíz a képzeletre, illetve szeret eljátszani a látszatokkal: sok minden marad homályban, nem előttünk történik, nincs kimondva teljesen világosan, sok párbeszédnek a közepétől-végétől kapcsolódunk be, bizonyos utalások jelenthetik azt is, meg nem is azt, és az információforrások igazmondása is kérdéses helyenként. Ez persze azt is jelenti, hogy bizonyos dolgokat a darabban az olvasónak-nézőnek kell eldöntenie a maga számára. Szerzőnk nem hagyhatta ki a lehetőséget arra, hogy éppen az egyik legfontosabb kérdése maradjon a darabnak így nyitva: pontosan mi történt Ottó és Melinda között?⁶

⁶ A Gyakorikerdesek.hu-n végzett nem reprezentatív gyűjtésünk szerint a sejtetően többnyire diák kérdezőket is leginkább ez a kérdés izgatja a darab kapcsán. A nyolc

Kétséget kizáróan nem tudjuk megállapítani, bár a körvonalakra nézve a tanúk eleget vallanak. Végző soron pedig arra hajlanánk, hogy a kérdésre a válasz: bármi megtörténhetett, Ottó elmehetett a végsőig, és az is lehet, hogy megzavarták. Bármily furcsán hangzik, ez a következményeket tekintve voltaképpen mindegy. Ottó attól kezdve, hogy a „randidrogot” Melinda italába csempészte, erőszaktevőnek számít, hiszen semmi más célból nem tehette bele. Az ilyen szernek egyetlen ismert felhasználása, hogy a kiszemelt áldozatot olyan állapotba hozza, amelyben nem ura magának, és nem tanúsíthat ellenállást. Melinda szempontjából pedig a gyalázat megesett: tanúja van annak (Izidóra), hogy Ottó az ő szobájából szaladt ki, ahol semmi keresnivalója nem volt, „rendetlenül”, azaz nem teljesen felöltözve. Kettejük privát lelkivilága és erkölcsi megítélése szempontjából fontos persze, hogy egészen pontosan mi történt, de ez már a titkuk marad. A sorsuk szempontjából elég annyit tudnunk, hogy a gyalázat megesett, a továbbiakban ezt bizonyos óvatos kérdőjelek ellenére (ezekről még szó lesz) kész tényként kezeli mindenki.

Az előadás ebben a tekintetben közéleti megoldást választ: a néző szemtanúja a meráni udvarban folyó orgiának, látja a bedrogozott Melindát és az aludni térő Gertrudist, látja Ottót és Melindát mindenféle intim pozíciókban összefonódva tekeregni és vonaglani oldalt és hátul, de természetesen egyértelműt itt sem láthat.



Az altató és a hevítő átadásának jelenete
Horváth Lajos Ottóval és Farkas Dénessel
(fotó: Puskel Zsolt, forrás: puskelzsolt.com)

A fentiek előrebocsátása mellett halkabban hozzátennénk, hogy több fontos közvetett nyom is arra látszik utalni, mintha a legrosszabb tényleg megtörtént volna.

Lássuk az érintettek viselkedését. Legalább ketten közülük, Melinda és Ottó pontosan tudja, mi történt. Ottó esetében ez nem is lehet kérdés, Melinda esetében viszont némi magyarázatot igényel a dolog. Fentebb pontatlanul „randidrognak” neveztük a szert, amit a herceg Melinda poharába csempészett, de magából a szö-

kérdésből hét ezzel foglalkozik: „A Bánk bánban Melinda lefeküdt Ottóval?” „Végül is megcsalta Melinda Bánk bánt?” „Bánk bánból kéne fogalmazást írnom (Melinda érvelése Bánk előtt (védekezzen, saját becsületét menteni)?)” „A Bánk bánban Melinda milyen kapcsolatban volt Ottóval?” „Ottó és Melinda között van szexuális kapcsolat? (a Bánk bánban)” „Szerintetek a Bánk bánban Gertrudis mennyire volt hibás Melinda elcsábításában?” Csak egy más témával: „Hogy hal meg Melinda az eredeti (nem opera) *Bánk bán*-műben?”

vegből szigorúan véve csak annyit tudunk róla, hogy por formájú, és a szer forrása, Biberach „hevítőnek” nevezi. Tekintsünk most el attól a kérdéstől, mennyiben létezhetik a kor (akár a darab, akár a szerző kora) patikájában olyan por, ami női vágyfokozónak alkalmas, a darab világán belül maradvá annyit mindenesetre mondhatunk róla, hogy gátlásoldó, vágyfokozó szernek kell lennie, melynek hatása alatt az áldozat arra is hajlandó, amire egyébként nem („pokolbéli tűz ége csontjaimba”, mondja később Melinda).

Viszont, ellentétben a randidrogokkal, illetve azok többségével, tudatvesztéssel, emlékezetkieséssel a hevítő nem jár, nem nyugtató-kábító hatású, hanem éppen ellenkezőleg, felpörget. Ez két okból fontos: egyrészt azért, mert az aszszony ezek szerint végig eszméletén van, csak nem rendelkezik szabadon, tiszta tudattal akarata és a teste fölött, másrészt meg azért, mert sem ő, sem Bánk nem tud a szerről.⁷ Melinda csak azt tudja, hogy „pokolbéli tűz ége” csontjaiban, valami ijesztő fiziológiai jelenség megy végbe rajta, mintha nem lenne a maga ura, és történik, ami történik. A szerről mint enyhítő körülményről Melinda sem akkor, sem később nem értesül. Biberach csak Izidórát avatja be, az pedig csak a királynét – ők viszont Ottót védeni kívánják, és nem használják fel ezt az információt, Gertrudis arra sem, hogy magát mentse vele Bánk előtt (ti. valóban altatót adtak neki, és nem a fondorlatos cselszövés része volt, hogy ő szobájába távozott idejekorán). Melinda kétségbeesése, tapintható büntudata és később megőrlése igazán csak úgy kap pszichológiailag hihető alapot, ha az a bizonyos legrosszabb tényleg megtörtént, és erről neki emlékei is vannak.

Melinda úgy tudja magát vétkesnek, hogy valójában ártatlan, a királyné úgy tudja magát ártatlannak, hogy valójában vétkes.

Ezt látszik megerősíteni Bánk szava is. A házastársak összecsapásának elejét nem halljuk. Nem tudjuk, mennyi idő telt el (Izidóra vallomásából derül ki, hogy ő hajnalig raboskodott a szomszéd szobában, ahová Bánk zárta be, és szintén Bánk szabadítja majd ki a következő jelenetben), csak azt,



Bánk (Mátray László) és Melinda (Söptei Andrea) darabbeli első találkozása (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

⁷ A Katonától szokott módon erre nézve sem teljesen egyértelmű a darab. Izidóra a következő felvonásban azt mondja majd a királynénak, hogy ő „mindent kivallott”, amikor Bánk bezárta a Melinda szobája melletti kamarába. Mármost nem tudjuk meg, mi az a „minden”, de Bánk viselkedéséből (párbeszéde a feleségével, majd a királynéval) nemigen olvasható ki más, mint hogy a nagyr nem értesült a porokról. Izidóra tehát csak azt a mindent mondta el Bánknak, amit szükségesnek látott.

hogy Melinda mondhatott valamit, amire Bánk válasza: „Hazudsz!” Későbbi szavaiból lehet sejteni, mit mondhatott az asszony. „Mégsem hiszek. Ottó s Melinda, egyaránt örültek!” Azaz: mindketten akarták, élvezték, ami történt. Ez aligha vonatkozik pusztán szenvedélyes csókokra, netán parázs előjátéokra, amit megzavartak. Melinda azt mondhatta, ami az általa tudott teljes igazság: valóban megtörtént a legrosszabb, de ő nem volt a maga ura, nem is tudja, hogyan történhetett meg, csak azt tudja, hogy ő nem akarta (nem „örült”). Ez az, amit Bánk szeretne, de képtelen elhinni. Melinda holtáig kitart első szavai mellett.

Ugyancsak a fenti értékelésünket erősíti közvetetten Ottó viselkedése is: a herceg a továbbiakban úgy viselkedik, mint egy ámokfutó, mint aki tudja, hogy minden veszve van. Aligha tombolna így, ha nem történt volna meg, ami sejthetően megtörtént.

Látjuk tehát, hogy azok hárman, akik tényleg tudták, mi történt (ketten azért, mert jelen voltak, Bánk pedig azért, mert neki – és csak neki – Melinda elmondta), viselkedésükkel bizony arra engednek következtetni, hogy a kimondhatatlan megtörtént: Ottó végül csakugyan magáévá tette Melindát.

De térjünk vissza a házastársak dialógusára (III,1).

Elemezhetetlen pikantériája van annak, hogy az első szó a darabban, amit Bánk a hitveséhez intéz, a már idézett: „Hazudsz!” Mondja ezt a nagyúr annak a Melindának, akinek egy fél hamis szava nincs, aki azért kerül bajba többször is, mert túlságosan nyílt, egyenes és őszinte mindenkivel, önmagával is. A házasság párbeszéde, illetve kísérlete a párbeszédre a továbbiakban is szimptomatikus.

Amilyen rokonszenves Bánk az előző felvonásban, amelynek ő az egyértelmű hőse, amilyen jó oldaláról mutatkozik be ott, olyan nehéz rokonszenvvel maradunk iránta azok után, ahogyan itt a feleségével bánik. Katona a kettejük párbeszédének lehetetlen voltát a maga zseniális módján mindjárt az első általunk hallott szóval jelzi: ha Bánk ezt képes szemébe mondani annak a Melindának, akinek igazmondásában egyébként semmi oka kételkedni, és ha nem akarja neki elhinni, amit önként vallott be, akkor kettejük közt kár minden további szóért. BÁNK *(az asztalnál állva kezére bókolt)*

Hazudsz!

MELINDA: Bár a hazugság védelmezne angyalomként!

Melinda – Söptei Andrea az első felvonásban viselt virágmotívumos pasztellruha megszaggatott változatát viseli most, és hosszú, jelentéssel teli fehér leplet húz maga után – ebben a végsőkig zaklatott állapotában is nagyon pontosan fogalmaz. (Katonánál: „Igen; mióta hitvesed megszűnt Melinda lenni, mindenik vétek lehetséges.”) Bánk úgy viselkedik vele, mintha más ember lenne, mint aki volt („megszűnt Melinda lenni”), ezért fordulhat meg egyáltalán a fejében, hogy ő hazudik („mindenik vétek lehetséges”). Bár tudna hazudni! – sóhajt fel Melinda („bár a hazugság védelmezne”), úgy simán letagadhatta volna az egészet, sajnos azonban nem tud. Mint látni fogjuk, talán hogy rácsafoljon férje kegyetlen szavaira, Melinda majd tébolyában is igazmondó marad, mindvégig.

Bánk szavaiból és viselkedéséből most egy olyan ember képe bontakozik ki, aki a férfivilágban ugyan otthon van, de a nőkről valójában szinte semmit nem tud. Láttuk, milyen finoman, tapintatosan, diplomatikusan volt képes viselkedni amott, a békétlen urak között, akik mégiscsak övéi voltaképpen, szeretettel, humorral, mikor mivel kellett, csillapította, vigasztalta, nevelte őket, szólni tudott a nyelvükön, „hősük” volt. Mindennek most nyoma sincs.

Ha visszaemlékszünk Bánk első felvonásbeli első szerelemföltő monológjára, mely Tiborc mellett süvít el, már ott is egy olyan férfi beszél, aki a nőt idealizálja, és idealizált alakjában szereti, nem valóságos hús-vér társaként,⁸ de ezt ott betudtuk pillanatnyi erős felindulásának: „Melinda! És mindég: Melinda! – Szent név!”

Katonánál még hozzáteszi: „Égi s földi mindenem javát szorosan egybe foglaló erős lánc.” Ez a szenvedély sok és kevés is ide most, ahova ember kellene. Bánk számára az asszony menedék, a testi-lelki felüdülés ígérete és valósága, a tisztaság, mely a férfivilág zűrzavarától, mocskától és erőszakától mentes, ahová haza lehet térni megpihenni, az otthon szigetébe. Ott probléma nem lehet. Egyoldalú viszony ez köztük, erősen patriarchális. Csakhogy most ezt a tisztaságot bemocskolták, és ettől fogva az alapvetően jó szívű Bánk nem tud mit kezdeni többé a sérült emberrel, aki most hűséges, idealizált felesége helyett hús-vér elesettségében mutatkozik, holott az asszony most szorulna rá igazán. Ilyen viszonylat az ő számára egyszerűen nem létezik. Ő meg tudja bosszulni a nőt, de nem tud lelki támasza lenni.

Egészen gyermeteggé lesz ebben a helyzetben: bár nem hajlandó hinni asszonyának, és nem tud bízni benne többé, változatlanul tőle várná, hogy vigasztalója és menedéke legyen, hiszen ez a dolga, sőt, azt a hitet is adja vissza ő, amivel továbbra is bízni tudna benne, ha hajlandó lenne ilyesmire. Úgy viselkedik, mintha a testet-lelket rázó sérelem itt nem is Melindát érte volna, hanem őt, mintha az erőszaktevő nem Melindát becstelenítette volna meg, hanem őt magát. Csak a bizonyosság lehetősége, a cselekvés, a bosszúállás kérdése izgatja, minduntalan visszalépne a férfivilágba, ahol a talaj számára biztonságos. Lepreztelen és számára természetes önzésében teljesen süket az asszony szenvedésére, állapotára, valójában egyetlen szavát sem hallja meg, mindvégig magával van elfoglalva.

Az ő számára már a lehetőség is elviselhetetlen, hogy ilyesmi egyáltalán megtörténhet, és különösen vele, az ország második emberével – a kiszolgáltatottságát, hogy ez itt nem tőle függ, a sebezhetőségét és közszemlére tett tehetetlenségét nagyon rosszul dolgozza fel. Későn fog felébredni ebből a kábulatból. „Menj analízisbe, Bánk!”

⁸ Tiborcnak van egy ezzel kapcsolatos árulkodó mondata Katonánál, amikor Bánkot siratja el: „Ha tán asszonyt nem esmert volna, úgy | ő angyal lett volna földeden!” (IV,6)



A házaspár „összeomlás”-jelenete
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszin haz.hu)

az asszonyt, illetve Mátray Bánkja első őrjöngésében összetöri a fia játék fakardját, és később, mikor Soma magával cipeli a csonkot, egy pillantása sincs a számára, hogy jelezné: ezt azért már bánja, hiszen a fiuk igazán nem tehet semmiről. Itt a legnehezebb szeretni Bánkot.

Kettejük szövetsége súlyos megpróbáltatást szenved, és nem tart ki, mert nincs teherhordó képessége. Bánknak védelmet, megértést és biztonságot kellene kölcsönöznie Melindának, hogy együtt felejthessék el Ottót, de nem tud, pedig Melinda tényleg szereti, és tényleg hűséges hozzá. Ez a személyes tragédiájuk. Ők tulajdonképpen már itt megszűnnek házasfelek lenni, Melinda halála csak a kész ténnyé pecsételi meg.

Bánk és Melinda testnyelve az előadás e jelenetében különösen fájdalmas látványt nyújt: egy valaha kétségtelenül megvolt testi intimitás romjain próbálják feldolgozni a sokkhatást, időnként iszonyú feszültséggel egymásba kapaszkodva, máskor csak egymás mellé lerogyva, de reménytelenül külön-külön.

Benjámín Varga: Bánk and the Hungarian National Hip-Hop RAP

Attila Vidnyánszky's Rendering of *Bánk Bán*, 2 (Excerpts)

On the occasion of the “Bánk Marathon” hosted by the National Theatre in Budapest on 20, 21, and 22 October, two excerpts have been published from Benjámín Varga's study: the first one giving a vivid picture of the exposition of the performance, and the second one providing an interpretation, underpinned by numerous quotes, of the much-disputed fifth act of József Katona's drama. The two excerpts here discuss Bánk's private life conflict, the issue of Melinda's fidelity and / or infidelity. In the author's view, the tragic denouement is the consequence of a highly patriarchal male-female relationship. Bánk “behaves as if the grievance here had not impacted Melinda but him, and as if the rapist had not disrespected Melinda but him. The woman's suffering falls on his deaf ears because of his bald and, to him, natural egotism...”



WINDHAGER ÁKOS

Erkel *Bánk bánja* az átiratok és értelmezések tükrében¹

Eőszke László emlékének

2008 óta biztosan tudjuk, hogy milyen lehetett az eredeti *Bánk bán* opera. A szakirodalom feltárta a bemutató egyes jeleneteit, sőt, pontosan látszik, hogy Erkel Ferentől Oberfrank Gézáig ki és hol változtatott rajta. Ismert az is, hogy az egyes rendezések és zenetörténeti megközelítések miként írták újra a mű jelentését. Ami változatlanul tűnt: a kánonbeli helye. Azon kevés magyar darabok közé tartozik, amelynek jelentőségét – rövidebb időszakok szélsőséges ideológiai önkényét leszámítva – nem kérdőjelezte meg senki. Ám a nemzeti, politikai és magánéleti konfliktust hasonlóképpen felmutató *Don Carlos*, *Mesterdalmokok* és a *Borisz Godunov* nemzetközi sikerét ismerve nagy lehetőség maradt ki azzal, hogy a *Bánk* egykoron nem jutott ki külföldre első sorban politikai okok miatt.² Ami azért is szomorú, mert az opera több sajátossága (a bel canto szerkezet, a balett, a zsarnok-szabadsághős modell alkalmazása) arra mutat, hogy Erkel ezt a művét külföldre, első sorban olasz és francia színházakba is szánta. Mivel Európát nem járhatta, a hazai helyét kezdték keresni: a szabadságharcos első változathoz (tenor Bánk) eleve kudarcra ítélt magánéleti tragédiává vált (bariton Bánk), majd lelkesítő hungarikumként (a „basszus” hangtartományba transzponált Bánk) maradt színen. Az ősváltozat színrevitele azonban felborította a baritonváltozatra épülő szokásrendet, mert azt mutatta meg, hogy az eredeti erkeli mű hat. A basszus Bánk mégis győzedelmeskedett, megmaradt a színpadokon.

¹ A Nemzeti Színház *Bánk bán-maraton* című rendezvényének harmadik napján, 2020. október 22-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

² BÓNIS Ferenc: *Kétszáz éve született Erkel Ferenc* = *Hítel*, 2010, 11. sz., 48–57., 51.

A *Bánk bán* hatástörténeti kérdései

Tanulmányom a *Bánk bán* opera 1990 utáni értelmezéseit mutatja be. Az elmúlt három évtized talán legfontosabb fejleménye az volt, hogy Fodor Géza és Talián Tibor közösen küzdöttek az eredeti változat bemutatásáért, miközben annak kanonizációjáról és értelmezéséről korábban ki nem mondott szakmai kérdéseket tettek fel. Szabolcsi Bence egykori megállapításaira támaszkodó okfejtésükben nagyközönség számára is ismert három értelmezési akadályt nevesítenek. Összevetették a kedveltségét a nemzetközi operarepertoár darabjaival, korszerűtlennek látták zeneiségét, és túlzott tehertételnek érezték a művön nemzeti esztétörténeti vonatkozásait. Más kutatók, így Bónis Ferenc, Beischer-Matyó Tamás és Németh G. István mindegyik állítást vitatják később idézendő cikkeikben, és kiállnak a darab jelentős – a nemzetközi összevetést is kiálló – színvonala mellett. Mivel jelen esszé a vitapontokra adott különböző válaszokat ismerteti, ezért több esetben is hosszabb szövegeket idézek. Viszont az opera beható vizsgálatának szétartató szálai közül minden más kutatási eredményről tudatosan mondom le, így sem a *Bánk bán*, sem a szerzői életmű más jellegű, fontos és aktuális kérdéseiről nem ejtek szót.

Az erkeli ősváltozat története

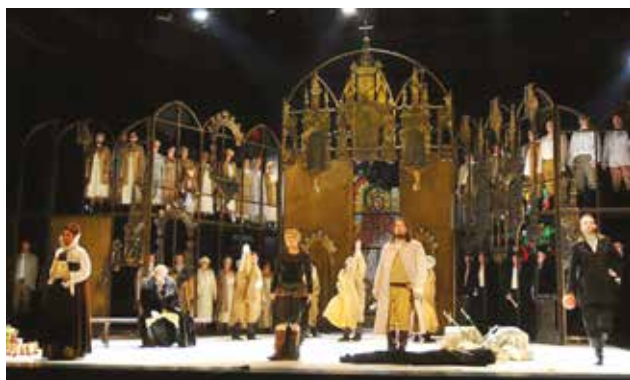


Erkel Ferenc fényképes vizitkártyája, 1865 körül (forrás: erkel.oszk.hu)

Erkel Ferenc hosszú, belső küzdelem után 1860. október 30-án fejezte be a *Bánk bánt*. Az 1861-es bemutatót követő előadások tapasztalatai alapján változtatott a mű szerkezetén, ének- és zenekari hangszerezésén. A letisztázott partitúrát 1866-ban küldte el Kolozsvárra, ma az utóbbit tekinthetjük a szerzői változatnak.³ Csekély különbséggel (például az I. felvonásbeli balett többletével és néhány ismétlőjel hiányával) ez olvasható a Rózsavölgyi, ma is több helyen elérhető, 1902-ben kiadott zongorakivonatában. A művet – amelyet minden karmester aktualizált a jelenlevő énekes- és hangszeres muzikusok számától, képességeitől és próbaidejétől függően – 1939–40-ben lényegében írta újra Rékai

³ DOLINSZKY Miklós: *Bánk bán = Szikrát dobott a nemzet szívébe. Erkel Ferenc három operája. Bátori Mária – Hunyadi László – Bánk bán. Szövegkönyvek – tanulmányok.* Szerk. GUPCSÓ Ágnes, Bp., Rózsavölgyi, 2011, 345–400., 393.

Nándor, Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv, a Magyar Királyi Operaház három vezetője. Az átirat korszerűsítette a hangzást, Katona József színművéhez közelítette a cselekményt és számot vetett a megváltozott zenei ízléssel. Az átiratot a kor nemzetközi operai gyakorlata alapján végezték, a lehető legnagyobb szakértelemmel, noha azt 1990 után egybehangzóan téves iránynak tartja a szakirodalom.⁴ A legfontosabb változás, hogy a nagyúr szerepét tenor helyett baritonra bízák; megnövelték Petúr szerepét az első felvonásban, de a király súlyát csökkentették. Áriákat és kórusokat rövidítettek le és helyeztek át, új szöveget alakítottak ki, de az érde- mi dramaturgiai gyengeségeket (például a királyné hiányzó belépőjét) nem tudták kijavítani. A két „végzetmotívum” is áldozatul esett az átírásnak: a Melindához köthető zenei kíséretből kikerült a három felvonáson átvonuló „nyíl”-motívum és súlytalanná vált a Bánk bán végzetét előrevetítő „a tető mindjárt reám szakad” több különböző frázisa. Az eredeti változatot (vagyis az 1866-os erkeli átdolgozást) annak 2008-as debreceni bemutatója óta mérvadónak tekintjük. Ennek el- lenére jelenleg Magyarországon az 1940-es átiratot játsszák, szemben a százötven éves kolozsvári hagyománnyal, ahol az erkeli koncepció él.⁵



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

A nemzetközi operarepertoár árnyéka az erkeli életművön

A *Bánk bán* hazai operatörténeti jelentőségét máig az adja, hogy a magyar dal-színházi társulatok rendszeresen műsoron tartják. 2020 decemberével bezárólag Budapesten (tehát a 1885 előtt a Nemzeti Színházban, majd az Operaházban és az Erkel Színházban) összesen 1131 alkalommal csendült fel, illetve öt lemezfel- vétel is készült belőle.⁶ Bár ez gyakorlatilag kanonizált szerepet jelent, valójában hiányzik hozzá az elméleti háttér, hiszen főleg az évfordulókhoz kötődően jelent

⁴ DOLINSZKY Miklós: *Két Bánk bán-tanulmány* = *Magyar Zene*, 2003, 3. sz., 259–286., 262.

⁵ A *Bánk bán* 1866 óta töretlen kolozsvári hagyományáról NÉMETH G. István: *Erkel Ferenc és nemzeti operáinak történetei* = *Honismeret*, 2010, 6. sz., 71–77., 76. A kolozsvári adatot Dolinszky vitatja, csak annyit fogad el, hogy az 1940-es átdolgozás előtti változatot játsszák. DOLINSZKY: *i. m.* (2011), 394.

⁶ Az adatokét köszönetet mondok Oláh Andrásnak, a Magyar Állami Operaház sajtómunkatársának.



Szabolcsi Bence (1899–1973)

meg néhány Erkel-dolgozat 1945 és 1990 között, alap kutatás csak a rendszerváltást követően indult meg.⁷ A magyar romantikáról Szabolcsi Bence 1947-ben publikált meghatározó esszét, amelynek alappontjaira épül tanítványai kutatása is. „Az a gondolat, hogy a magyarság az opera műfajával lényegében elébe vágott a természetes fejlődés útjának, még Erkel fellépését megelőzően, Fáy Andrásban fogalmazódik meg [...], de ha a század második felének »elégedetlenkedőit« sorra vesszük, bennük is változatlanul ott találjuk ezt a sajátos történeti önvádat [...]. Erkel és a korabeli operairodalom mindenesetre bizonyosságát adta, hogy a magyar színpadi muzsika, ha nem

is mint végleges megoldás, de mint jelentős előkészület, már kézzelfogható valóságok birodalmába tartozik, – s kétségkívül nem véletlen, hogy ez az előkészület épp a romantikus nemzeti eszmények jegyében vált valósággá.”⁸ Az idézetben két klasszikus történetírói toposz jelenik meg: a megkésettség, valamint az, hogy Erkelt és a romantikusokat csak Bartók fellépésének előjátékaként tekint. Ugyanakkor Erkel – a szabadságharcos értelmezése következtében – eszményi hősként jelent meg, de aki a *Bánk bán* után szükségszerűen bukik el, mert „maga a nép sem volt [a] szemében központi éltető erő”, illetve, mivel nem találta meg azt a kifejezőmódot, amellyel az operáit megtölthette volna korszerű tartalommal.⁹ Így válik a zeneszerző a historiográfiában az opera harmadik felvonásában látható meggyötört nádor hasonmásával.

Ez a szemlélet érhető tetten Keleti Márton nagyszabású zenetörténeti filmjében, az *Erkelben* (1952). A főszereplő a végletekig jó szándékú, de a társasági életben esetlen és a saját zenéjét is csak félszegen vállalja, 1849 után pedig a látomásaiba menekül. A cselekvésképtelen, vívódó Bánkhoz hasonlóan lép színre, akit barátai hosszú esti beszélgetés során gyözködnék, hogy „Az ő kezében is hatalmas fegyver van: a dal, a muzsika. Ekkor határozza el, hogy zenével szolgál-

⁷ A legjelentősebb hazai zenetudományi folyóiratban, a *Magyar Zenében* 1950 és 1990 között mindössze öt közleményt jelent meg Erkelről: kettő Bónis Ferenc, egy-egy Legány Dénes, Maróthy János és Szabolcsi Bence tollából, valamint négy forrásközlés. 1990 és 2020 között nyolc tanulmány jelent meg: három Kassai Istvántól, kettő Legány Dénestől, és egy-egy pedig Bónis Ferencről, Szacsvai Kim Katalintól és Dolinszky Miklóstól, valamint három recenzió.

⁸ SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1979, 77.

⁹ Uo.

ja népét: dalt ad a néma nemzetnek, magyar zenét, nemzeti operát ír.”¹⁰ Bár a feladatot megértette: megszólaltatni az alárendeltet, de félszége miatt kizárólag a dallamokban válik forradalmárrá. A tragikus hőst alakító Pécsi Sándor a következő instrukciót kapta Keletitől: „Egy kicsit leszeged a fejed, összehúzod a szemed s így nézel! Tekintettedben visszazorított düh, lefojtott lángolás, keserű indulat: az egész nemzet lelkét fejezed ki.”¹¹ Amit Szabolcsi a zenetörténészek között, azt Keleti a mozikközönségben hintette el: a magányos Erkel alkatilag nem volt alkalmas arra, hogy megalkossa a német, olasz és francia zenei stílus mellett a negyediket, a magyart.¹² Innentől kezdve „hivatalosan” is helyi komponistának számított Verdi és Wagner mellett. Az életmű érdemi újraértékelésére 1990-ig a politikai elvárások ismeretében senki sem vállalkozott. Az Operaház és a vidéki színházak azonban kitartottak, és időről-időre színre vitték a *Hunyadi Lászlót* és a *Bánk bánt* – nagy sikerrel. (Budapesten 1953-ban, 1969-ben és 1980-ban.)

A közönség ízlése alapján először Fodor Géza és Tallián Tibor vetette össze nyilvánosan az Erkel-darabot a nemzetközi operarepertoáron szereplő remekművekkel. Fodor így vallott erről: „Képmutatás volna úgy tenni, mintha nem tudnók, hogy ezeknek a daraboknak [ti. az Erkel-operáknak] a presztízse az operaközönség körében egyáltalán nem problémamentes. Az operakedvelő elit, amely rajong a Mozart-operákért, Verditől a *Don Carlos*ért, az *Aidá*ért, az *Otello*ért és a *Falstaf*ért, Wagnertől a *Tetralógiá*ért, a *Trisztán*ért, a *Mesterdalmokok*ért és a *Parsifal*ért, s a magyar repertoárból a *Kékszakállú*ért, az operairodalom populáris műveinek terén nem fog ugyanolyan mértékben osztozni a nagyközönség szeretetében a *Hunyadi László* és a *Bánk bán*, mint mondjuk a *Rigoletto*, a *Trubadúr*, a *Traviata*, a *Bohémélet*, a *Tosca*, a *Pillangókisasszony* vagy a *Carmen* iránt.”¹³ Később immáron ugyanezt egyes szám első személyben is megírja. „Kilencéves koromban, 1952-ben az *Erkel* című film jegyzett el az opera műfajával. Az első ope-



Pécsi Sándor és Szörényi Éva az 1952-es *Erkel*-film egyik jelenetében
(forrás: mandarchiv.hu)

¹⁰ BARABÁS Tamás – GÁCH Marianne: *Erkel = Béke és Szabadság*, 1952, 46. sz., 15.

¹¹ [NÉVTELEN]: *Nemzeti kultúránk nagy alakjai filmen. Semmelweis és Erkel = Béke és Szabadság*, 1952, 13. sz., 15.

¹² *Erkel*. Rendezte KELETI Márton, Bp., Magyar Filmgyártó Állami Vállalat, 1952
<http://mandarchiv.hu/tart/jatekfilm?name=jatekfilm&action=film&id=70000247>

¹³ FODOR Géza: *Az opera-drámától a mítoszig – vissza és előre = Muzsika*, 1993, 7. sz., 19–26., 19.

ra, melyet láttam, a *Hunyadi László* volt az Erkel Színházban, 1954-ben, tizenegy éves koromban. Még ugyanabban az évben eljutottam az Operaházba, a *Bánk bán*ra. Az akkor klasszikus szereposztással láttam: [...] Nagy egyéniségek nagy együttese volt ez; akkor még nem tudhattam, hogy későbbi korokban az Opera soha többé nem fog tudni kiállítani ezzel felérő Bánk bán-szereposztást. Az előadás óriási hatást tett rám, néhány mozzanatára ma is élesen emlékezni vélek. De aztán megismertem az operairodalom akkor nálunk játszott szeletét, s Mozart,



Fodor Géza (1943–2008)

Verdi és Wagner darabjaiba beleszeretve eltávolodtam Erkeléitől, szimplának és triviálisnak éreztem őket. ... Legközelebb 1959-ben láttam a *Bánk bánt*, azon az ünnepi héten, amellyel az Operaház fennállásának hetvenötödik évfordulóját ünnepelte, de akkor már ironikus távolságból, kicsit le is nézve követtem az előadást. Utána huszonöt évig nem láttam a darabot.”¹⁴

Fodor Géza 1982-től haláláig (2008) az ország egyik legbefolyásosabb operakritikusa volt. Írásai a *Muzsikában*, a *Színházban*, a *Holmiban*, továbbá az *Élet és Irodalomban* jelentek meg rendszeresen. Fentebb idézett vallomása éppen a zenei életben betöltött szerepe miatt válik súlyossá: miként ő maga, úgy a közönség is elfordult Erkelről, mert az egyetemes zenetörténeti remekművek mellett azt egyszerűbbnek (értsd: provinciálisabbnak) érezték. Fodor mindkét írásában hangsúlyos a jelenhez közeledvén az egyre erőteljesebb értékesítés. Gondolatmenete így foglalható össze: Verdié mellett árnyékba kerül Erkel életműve, de ha már választani kell, akkor is az ósváltozat szólaljon meg, ha mégsem az, akkor pedig az 1953-as *Bánk*. A konkrét előadás iránti dühének köszönhetjük őszinte megnyilatkozását, amelyben sokan ráismerhettek saját véleményükre.

Erkel Ferenc *Dózsa György* című operájának 1994-es bemutatása kapcsán ismét megrázóan őszintén ír a darabhoz fűződő ellentmondásos viszonyáról. Ott említi meg azt a folyamatot is, ahogy a nemzeti művek iránti érdeklődés visszaesett úgy a közönség, mint az előadók körében: „A nemzeti érzület utolsó virágzása a magyar ope-



A *Dózsa* 1994-es előadásának jelenetképe Csonka Zsuzsával (Rózsa) Sárkány Kázmérral (Barna) és a Dózsát éneklő Bándi Jánossal (fotó: Mezey Béla, forrás: operavilag.net)

¹⁴ FODOR Géza: *Keserű pohár*. Erkel Ferenc: *Bánk bán* = *Színház*, 2005, 5. sz., 2–7., 2.

rakultúrában tudniillik éppen a proletár internacionalizmus erőltetésének éveire esett, s nemcsak azért, mert ezeknek az éveknek a meghatározó operaházi tagsága még zömében a '30-as évek neveltje volt, hanem azért is, mert 1945 után a kodályi-bartóki népi-nemzeti irány vezető szerephez jutott a magyar zenekultúrában, továbbá ami a nemzeti kultúrkincsből úgynevezett »haladó hagyománynak« volt tekinthető vagy azzá volt stilizálható, az igenis támogatást élvezett. Ezzel szemben a nemzeti érzület elhalványulása operajátszásunkban éppen arra az időszakra esik, amikor a politikában, az ideológiában és az eszméletörténetben lassan végbe ment a nemzettudat rehabilitációja. Biztos vagyok benne, hogy a magyar társadalom megkészt, de végre mégiscsak bekövetkező modernizációja, a tétova újrapolgárosodás, az Európához való visszatérés igyekezete voltak azok a legfontosabb okok, amelyek szinte tektonikus átalakulásokhoz vezettek a lelkekben, az érzelmi kultúrában, s olyan szociál- és individuál-pszichológiai változásokat idéztek elő, amelyek a művésztípusok szelekciójában is éreztették és éreztetik a hatásukat, s a par excellence nemzeti művek adekvát előadásának szubjektív feltételei ellen hatnak.”¹⁵ Fodor tehát éppen a rendszerváltást előkészítő, majd az azt követő közéleti folyamatok következményének látja az operaizlésben a nemzetközi jelleg – nemzeti rovására történő – meghatározóvá válását.

Bónis Ferenc a fenti szempontokat ismerve veszélyben látta szeretett hőse életművét a saját korában: „[A] XIX. század utolsó harmadában egyre győtrőbbben mutatkozott a magyar zenei műveltség alapvető (napjainkban újra s minden korábbinál győtrőbb) ellentmondása: az, hogy a műveltség és magyarság külön utakon jár. Az európai műveltség hívei Wagnerért lelkesedtek, számukra Erkel provinciális jelenség volt. A nemzeti zene hívei ugyanakkor gyanakvással fogadtak minden olyan művet, melynek formája-tartalma bonyolultabb volt egy magyar nótáénál.”¹⁶

„A Bánk bán egy Shakespeare-tragédia bel canto stílusban a franciai grand opera hangszerelésével”¹⁷

A *Bánk* nemzetközi repertoárbeli lehetőségeit Németh Amadé gyakorló karmesterként másképp látta. Az ő vezényletével Gentben három éven keresztül műsoron maradt az opera, Ferencsik János pedig Helsinkiben vitte diadalra.¹⁸ Hasonló véleményen van a Zenetudományi Intézet kutatója, Németh G. István is, aki

¹⁵ FODOR Géza: *Az ismeretlenségből a félreismertségbe, avagy a Dózsa György útja Erkel színházától az Erkel Színházig* = *Muzsika*, 1994, 7. sz., 33–38., 35.

¹⁶ BÓNIS: i. m. (2010), 54.

¹⁷ SALAZAR, David: *Hungarian State Opera New York Tour 2018. Review: Bánk Bán. Levente Molnár's Brilliance Makes Case For Hungary's Beloved Masterpiece* = *Operawire*, 2018. november 4. (Saját fordításom – W. A.) <https://operawire.com/hungarian-state-opera-new-york-tour-2018-review-bank-ban/>

¹⁸ NÉMETH Amadé: *A magyar opera története*. Bp., Anno, 2000, 82.



Bánk bán (Molnár Levente) és Bakonyi Marcell (II. Endre) jelenete
a 2018-as New York-i előadáson, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Nagy Attila, forrás: origo.hu)

így fogalmazott: „A *Bánk bán* a XIX. század legnagyobb formátumú magyar operadramaturgiájának mutatja Erkelt, akinek harmadik operája korábban hallatlan intenzitással ötvözi a nemzeti jelleget a drámai tartalommal, ugyanakkor a kor-
szak európai repertoárját tekintve is jelentős alkotásnak számít.”¹⁹ A kérdéshez napjainkban szolt hozzá Ókovács Szilveszter, az Operaház főigazgatója, aki azt nyilatkozta, hogy a nemzetközi recepció hiányában érhatték szakmai kifogások a *Bánkot*, de ha azt olasz nyelven játsszák külföldön, akkor elindulhat a nemzetközi porondokon. A mondottak ellenére a nagy sikert hozó New York-i előadáson (2018. október 30.) magyarul énekelték a darabot. Számos pozitív kritika kiemelte az opera nemzetközi alkotóelemeit, így a cselekmény shakespeare-i vonulatát és a stílus bel canto jellegét, valamint a hasonlóságokat Verdihez és Meyerbeerhez. Ugyanakkor minden kritikus egyértelműen szépnek és hatásosnak tartotta a zenét. Edward Sava-Segal előbb bemutatta Erkelt, akinek jelentőségét Glinkához, Smetanához és Moniuszkóhoz hasonlítja, majd kitért a rendezés kérdéseire, összegzésében így fogalmazott: „Annak ellenére, hogy a merész rendezés nem volt mindig sikeres, és hogy a magyar prozódiahoz alkalmas énekesek kiválasztása nehéz, az előadás erős érv mellett, hogy a *Bánk bánt* a világ bármely operaháza a repertoárján tartsa.”²⁰

A *Financial Times* tudósítója is elismeréssel írt a darabról, ami esetében azért is kiemelendő, mert cikkének elején és összegzésében is a jelenlegi magyar kormányfőt kritizálja. Kiemeli a bevezető után, hogy az opera dramaturgiája szerény,

¹⁹ NÉMETH G.: i. m. (2010), 74.

²⁰ SAVA-SEGAL, Edward: *A worthy rarity: Erkel's Bánk bán has its belated American première = Bachtrack*, 2018. november 2. (Saját fordításom – W. A.)
<https://bachtrack.com/review-erkel-bank-ban-hungarian-state-opera-koch-theater-new-york-october-2018>

ám ezt ellensúlyozza, hogy Erkel magyar népi dallamokat ötvöztött a nyugati operamodellel. Utal arra, hogy többeket egyes részletek Verdire és Meyerbeerre emlékeztettek. Az előadás szereplőit viszont egyértelműen dicséri: „Melinda örületéhez, amely két felvonáson át tart, Szemere Zita tiszta hangja megható kifejezőerővel járult hozzá. Hasonlóan lekötötte a figyelmet Bánk szerepében Molnár Levente, aki erőtel-



Gertrudis (Németh Judit) elől és Bánk (Molnár Levente) hátul-fent A Bilozub díszletében (forrás: opera.hu)

jesen énekelt, miközben Bánk kétségbeesését vetítette ki. Németh Judit éles Gertúd volt, ám Haja Zsolt telibe talált Petur bordalával. Vidnyánszky Attila rendezése Olekszandr Bilozub díszletével – amely egy átlátszó elemet is tartalmazott, ami mögött a merániaiak vigadoztak – jól működött, Kocsár Balázs pedig anyanyelvi ösztönösséggel vezényelt.”²¹

David Salazart az opera elbűvölte, a rendezéssel viszont vitatkozott. A zenéről a következőket írta: „Bár tragikus a mű, Erkel gyönyörűen végigvezet bennünket az opera zenei világán. A nyitó prelude repetitív jellege ellenére olyan elveszettség- és magányérzetet kelt, ahogy a címszereplő érzi magát végig az egész cselekményben. Melinda zenéje angyali és tiszta a nyitójelenetben, majd egyre szeszélyesebbé válik a dallamvezetése. Azt kérni egy szoprántól, hogy a mélységből a magasba ugorjék, igencsak nagy kihívás, néhány koloratúrája pedig egyenesen hangszalag-gyilkos. Bánk eredetileg tenor volt, de a bariton változata vált népszerűvé. A sötétebb színárnyalat jól illeszkedik kiemelkedő személyiséghez, de az előadót Erkel szintén nagy feladat elé állítja, mert igen gyakran kell a felső lágéban énekelnie. Összegezve, a Bánk bán olyan magával ragadó mű, amelynek meg kellene találnia tagadhatatlanul szilárd helyét az operakánonban, ha már ez a lehetősége adott.”²²

²¹ LOOMIS, George: *An impressive performance of Bank Ban at the David H. Koch Theater, New York Hungary's state company is touring the country's 'national opera'* = *Financial Times* (online), 2018. november 1. <https://www.ft.com/content/7f4ce992-ddc7-11e8-b173-ebef6ab1374a>

Magyar fordítás: OLÁH András. Uő: *Recenziók a nagyvilágból = Opera Műsorkalauz 2019/2020 – Frissített kiadás*. Szerk. MONA Dániel, Bp., Magyar Állami Operaház, 2019, 346–351., 348.

²² SALAZAR: i. m. (2018)

A *Bánk bán* tehát érdemi feltűnést keltett külföldön, de az is igaz, hogy a vendégjáték során a *Sába királynője* nagyobb sikert aratott. Az elismerések ugyanakkor mégis lehetővé teszik, hogy az, vagyis David Salazar szavaival: „a shakespeare-i bel canto tragédia francia nagyoperai hangszerelésének”²³ nemzetközi megmértetését.

Korszerűség és korszerűtlenség



Dobszay László (1935–2011)

Fodor Géza a kritikájában Dobszay Lászlóra hivatkozik a nemzetközi összevetés során, aki így összegezte kutatásait: „Bár a következő években egymást érik az új bemutatók [...], ezeket Erkel egyre több belső kétkedéssel, bizonytalanító útkereséssel írja, s valójában egyre inkább csak az ő vázlataiból fiai által készített (habár apjuk nevén bemutatott) művekről beszélhetünk. [...] [A] meglehetősen heterogén stílus elemeket korszerű és magasrendű szintézisben egyesíteni csak egy elmélyült zeneszerzői analízis útján lehetett volna. [...] A »magyaros« tételek ugyanis zárt, sokszor már-már szaggatottnak ható ritmu-

saikkal, rövid formai szakaszaikkal, harmóniai szűkkörűségükkel nehezen összeegyeztethetők a romantika nagyobb lélegzetű zenei gondolkodásával. Minél inkább távolodott a zene a bécsi klasszicizmus világától, s főleg annak népszerű színpadi adaptációjától, annál inkább fenyegetett a veszély, hogy a magyaros tételek voltaképpen színműbetétek sorozatává változtatják az opera-dramát.”²⁴

Dobszay két kritikai pontja: a korszerűtlen nyelvezet és a társszerzők alkalmazása közül az utóbbi Erkel alkalmatlanságának vádjá. A „műhely” létéről a kortársak is pletykáltak, de először bizonyítania Somfai Lászlónak sikerült.²⁵ A kottákat lejegyző kézírások alapján arra a következtetésre jutott, hogy Erkel fiai jelentős mértékben működtek közre az egyes operák írásában. Ez a felfedezés bizonytalanságot eredményezett a művek szerzőségével, értékével és kanonizálásukkal kapcsolatban. Legány Dezső erősen vitatta a társszerzők szerepét, de végül más irányú vizsgálatokat végzett.²⁶ A kérdést napjainkban oldotta meg két kutató. Szacsvai Kim Katalin azt mutatta ki, hogy Erkel a hangszerelést bízta

²³ Uo.

²⁴ DOBSZAY László: *Magyar zenetörténet*. Bp., Mezőgazda, 1998, 145.

²⁵ SOMFAI László: *Erkel „zeneszerzői műhely?” Erkel Ferenc kései stílusának néhány kérdéséről* = *Muzsika*, 1960, 11. sz., 19–21.

²⁶ LEGÁNY Dezső: *Örökségünk Erkel Ferenctől I–II.* = *Muzsika* 1993, 7. sz., 13–18.; 1993, 8. sz., 12–17.

másokra, de azt előre felvázolta és utóbb ellenőrizte, s ha kellett, jelentősen korrigálta.²⁷ Dolinszky pedig éppen a *Bánk bán* kapcsán tárta fel, hogy az 1861-es bemutaton még mások által lejegyzett részeket utólag a mester átírta, és így az 1866-os változat teljes egészében az övé.²⁸

Dobszay másik megjegyzése szerint Erkel nem ismerte fel a zenetörténet következő lépését, azaz a haladás pozitívista elve alapján ítéli meg az erkeli életművet. Noha zeneelméleti megállapításai – értékítéletüktől függetlenül – érvényesek, az életműre vonatkoztatni azokat kritikaként mégis ideológiai elvárásnak tűnnek. Ugyanezt az érvet fejti ki bővebben Tallián Tibor zenetörténész, az Erkel-összkiadás vezetője és a *Muzsika* másik meghatározó kritikusa.²⁹ 1993-ban így írt: „Hogy a *Bánk bán* – a maga mértékével mérve – arra a fokra fejlődjék, amelyen a két Verdi-opera [ti. a *Macbeth* és a *Simon Boccanegra*] végső alakja áll, ahhoz a kínos másodszori harcot meg kellett volna vívnia valakinek az ígéretes alapanyaggal. A valaki pedig nem lehetett volna más, mint Erkel Ferenc. [...] Erkel esetében azonban nem csupán a közönségnek a zenedrámái műhely megújulásával szemben tanúsított ellenállása, nem csupán külső tényezők állítottak gátat a siker útjába. Ő maga egyre kisebb odaadással követte az 1850-es évek végére, éppen a *Bánk bán*ban elért – véleményünk szerint távolról sem lekicsinylendő – fejlődési fokon túlvezető zenedrámái irányt. A későbbi operák kidolgozásából nagy hányadot engedett át műhelyének, az utolsóhoz, az *István király*hoz jóformán már csak ötleteket vágott fel.”³⁰



Tallián Tibor

A zenetörténész világossá teszi, hogy Erkel nem vállalta a korszerűséget, nem küzdött meg az anyaggal, mert elkedvtelenedett. Ezzel szemben az lett volna a dolga, hogy Wagner zenedrámái útját kövesse. Ebből az előfeltételezésből érthető meg az Erkel-kutatásban kiemelkedő szerző ironiája a *Bánk* értékére vonatkozó megjegyzésében. Kocsár Balázs karmester és Szabó László tubaművész vele

²⁷ SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857). PhD-értékezés.* Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2012, 216–221.

<http://real-phd.mtak.hu/60/19/Szacsvai.pdf>.

²⁸ DOLINSZKY: i. m. (2011), 394.

²⁹ TALLIÁN Tibor: *Erkel: Dózsa György – A nemzeti operától a politikai operáig. Székfoglaló előadás.* MTA, 2017. március 13.
https://mta.hu/akademiai_szekfogalok/erkel-dozsa-gyorgy-a-nemzeti-operatol-a-politikai-operaig-tallian-tibor-levelezo-tag-szekfoglalo-eloadasa-107658

³⁰ TALLIÁN Tibor: *Meghalt Erkel – Éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért.* I. = *Muzsika*, 1993, 7. sz., 5–12., 8.

szemben azonban síkra szállnak az erkeli bel canto koncepcióért, amely jól játszható, világos szerkezetű, a történelmi díszleteket jól elhordó személyes operadramát tesz lehetővé.³¹

Tallián egy másik írásában még keményebben bírálja a művet: „A nagy dráma állványzatára helyezve, tisztos, bár nem nagyon eredeti operadramaturgiai eszközökkel kidolgozva, a *Bánk bán* apróbb csiszolatlanságaival együtt is mindeképp életerős, játszható 19. századi operának minősülhetne; ami páratlanná avatja, az a – bocsánat a körülményes fogalmazásért – benne megvalósuló nemzeti zenedramaturgiai transzfiguráció. A 19. század magyar dal- és tánczenei stílusa (melynek önértéke vitatott és vitatható) itt valamely csoda folytán, melytán a szerzőt is meglepetésként érte, bensőséges és kifejező, hősi és lírai értékekben játszó zenedramai nyelvvé alakul át, olyan előadásmóddá, mely kifogástalan lelki és drámai ritmusban alkalmazkodik a karakterekhez és helyzetekhez, anélkül, hogy lényegesen eltávolodnék eredeti nemzeti formáitól és hangvételeitől.”³² Az elemzés megkérdőjelezi a *Bánk bán*hoz kapcsolódó valamennyi stílári attribútumot, sőt, a szerző szakmai felkészültségét is vitatja. A mű egyetlen érdemi elemének a szerzői stílusösszegzést tartja.



Beischer-Matyó Tamás

A zenei színvonal kérdését Beischer-Matyó Tamás zeneszerző máshonnan közelíti meg, és a *Bánk bánt* kiemelkedőnek látja. Ő a Lendvai Ernő által leírt tengelyrendszert fedezte fel a nagy előd munkájában. Tézisét így védte meg: „[A *Bánk bán* harmóniai rendező elve azért] nevezhető tengelyrendszernek az egyszerűség és az egyértelműség kedvéért, annál is inkább, mivel következetesen vonul végig az egész művön. A különböző tengelyekhez tartozó hangnemek különböző eszmei tartalmakat és érzelmeket jelképeznek, illetve jelenítenek meg.”³³ Az elemző

³¹ KOCSÁR Balázs: *Erkel operái – avagy miért jobb az igazi gulyás a hamis gulyásnál*. Akadémiai székhelyű előadás. MMA, Bp., 2015. március 6., 1–8. Az előadás leirata az MMA Titkárságának tulajdona.

SZABÓ László: *A basszustuba alkalmazási területeinek magyar vonatkozásai*. DLA-értékelés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2010, 52–64.

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szabo_laszlo/disszertacio.pdf

³² TALLIÁN Tibor: *Melinda a haza*. Erkel Ferenc: *Bánk bán – Magyar Állami Operaház = Muzsika*, 2002, 7. sz., 16–21., 18.

³³ BEISCHER-MATYÓ Tamás: *Hangzasedramaturgiai eszközök Erkel Ferenc Bánk Bán című operájában*. DLA-értékelés. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009, 11.

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/beischer-matyo_tamas/disszertacio.pdf

mind a szereplőket el tudja helyezni a tengelyrendszerben, mind az egyes jeleneteket, anélkül, hogy akár az operán, akár a hangnemi elven erőszakot tenne. Emellett a kifogásolt formai építkezést is vizsgálja, és kimutatja, hogy Erkel milyen rugalmasan alkalmazta a periódust, kettősperiódust, valódi strófaelvűséget és a Gegenbarform különböző változatait.³⁴ A tézis–antitézis–szintézis hármását szimbolizáló romantikus nagyformaként, Barformként olvassa a három felvonás egységét.³⁵ Újszerű elemzési szempontjai feltárják az erkei stílus eddig rejtett oldalát, amely árnyalja a korábban idézett, korszerűtlenséget megállapító értelmezéseket. Erkel ugyanis jól működő rendszert használt, amelyet tengelyérzékenységének köszönhetően modern harmóniai és formai modellre épített fel. Olvasatának újszerűségét nemcsak jeles DLA-értékelése támasztja alá, hanem hogy témavezetője a *Bánk-bán*-kiadás vezetője, Dolinszky Miklós volt.



Dolinszky Miklós

A *Bánk-bán* eszméletörténeti terhei

A *Bánk-bán* megannyi más műhöz hasonlóan áldozatául esik annak a feltételezésnek, hogy valamit kifejez. Főként az utókor értelmezte úgy, hogy olyan társadalmi, sőt politikai tartalmat hordoz, amelyet az adott körülmények között zenével kellett kimondani. Így tett Szabolcsi Bence is, aki 1953-ban hosszú távra megalapozta az Erkel-értelmezést: „[M]inden zenedrámájának magva egy-egy égetően aktuális kérdés, amelynek időszerűségét az akkori közönség nem mindig és nem mindenben értette meg vagy tudta végigkövetni.”³⁶ A belekódolt értelem toposza azonban Erkel gyakorlatias színpadi érzékétől, konkrét zsánerben gondolkodó zeneírásától távol állt. Kivételes módon tudjuk, hogy a zeneszerző mit gondolt műve tartalmáról, az egyes szereplőkről és jelenetekről.³⁷ Különböző stílusokat említ (például „igazi magyar Stylus”, „behízelt olasz”, „Garibaldi styl”)³⁸, konkrét jellemvonásokat (például „Biberach, egy másik Jágó”) és egyes jeleneteknél az érzelmi hőfokot („Hollósi ebben a jelenetben classicus, és aki

³⁴ Uo., 45–49.

³⁵ Uo., 50–51.

³⁶ SZABOLCSI Bence: *A Zenetudományi Tanulmányok Erkel-kötete elé* [1953] = *Erkel Ferencről és koráról. Magyar zene-történeti tanulmányok*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Püski, 1995, 24–26., 25.

³⁷ BÓNIS Ferenc: *Erkel Ferenc a Bánk-bánról = Mozarttól Bartókig*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Püski, 2000, 78–94.

³⁸ Uo., 81.

nem fog sírni, annak nincs érzése”).³⁹ Mivel egy újságíró számára készítette a feljegyzést, a rejtett kódra utalhatott volna. De nem tette. Operát írt, magas hőfokú tragédiát, amelyben egy házaspárt csalárd módon törbe csalják, miközben a békétlenek és az udvar is szembekerül egymással. A zenei motívumrendszer egyértelműen Bánkhoz és Melindához kötődik, akár az előjátékokat, akár a finálékat, vagy éppen a visszatérő dallamokat vizsgáljuk. A zeneszerző számára tehát a magánéleti szál meghatározó volt, amelyet a politikai szféra megrontott.

Az egyes elemzők rendszerint saját koruk valamelyik hangsúlyos közéleti szólamát vélik kihallani belőle. Szabolcsinál erre is találunk példát, így 1947-es írásában az erkeli koncepció eszmei megkötöttségét bírálja: „Operazenéje romantikus nemzeti koncepció, mely nem tömegérőket akar felszabadítani vagy megszólaltatni, hanem egy nemzet dicsőségét koszorúzza meg regényes történelmi glóriával.”⁴⁰ A modern magyar zenetudomány atyja elmarasztalja Erkel, hogy nem azokat szólaltatja meg, akiket kell, hanem egy – az akkori ideológiai értelmezés szerint szűk – emlékezetközösség ügyét.

A rendszerváltást követően először Tallián látja úgy, hogy a nemzeti ügy szolgálata az opera esetében nagy, sőt túlon túl nagy tehertétel volt. „[A] Kelet-Európában született művek [...] töredezettségét fokozza, hogy céljuk primitívebb, egyben nagyobb szabású a Verdiénél. Nem egyszerűen politikai-történelmi tárgyú operák akarnak lenni, hanem nemzeti-zenei eposzok. Elkerülhetetlen, hogy e vállalkozás maga is epikussá színeződjék: nemzeti zenei eposzt, nemzeti zenei nyelvet kell teremteni, vagyis egy kultúrhérosz feladatát végrehajtani. Kultúrhéroszok pedig csak eposzokban élnek.”⁴¹ Ismét a nyugati operakultúrához képesti megkésettség bélyege kerül elő, amely szerint Erkel iparkodik megalakítani egy operát és az Operát (tehát a magyar operastílust), amelyekkel még az elnémított közéleti szerepvállalást is pótolnia kellene. Ez, egyetértve a kritikus-sal, valóban eposzi cél. A kérdés az, hogy valóban volt-e ilyen korabeli elvárás Erkel irányában, s hogy ő maga mit tekintett feladatának. Az, hogy Erkel tényleg eposzt akart-e írni, itt nem kap érdemi alátámasztást. A 2007-es győri színrevitel kapcsán Tallián szűk terjedelemben kifejti, miképpen működik a „nemzeti zenei eposz” modellje: „A *Bánk bán* második felvonása nem opera, hanem a nemzet tragikus önarcképe négy alak jelmezében, négy végletes pillanatban.”⁴²

Fodor Talliánnál is határozottabban fogalmazza meg állítását, szerinte a XIX. századi nemzeti vonulat nem csupán – leküzdhetetlen – terhet jelentett, hanem önmagában gátolta meg, hogy a darab nagyszabású lehessen. „A nemzeti alapon nyugvó, világhódító magyar műzene áhított terve nyilvánvalóan többet célzott, de az is bizonyos, hogy Erkel két sikerült és sikeres operája a maga idiomati-

³⁹ Uo., 82., 86.

⁴⁰ SZABOLCSI: i. m. (1979), 77.

⁴¹ TALLIÁN: i. m. (1993), 6.

⁴² TALLIÁN Tibor: *Arbitrium elegantiarum. Erkel Ferenc: Bánk bán – Győri Nemzeti Színház = Muzsika*, 2007, 4. sz., 24–27., 25.



Barabás Miklós: Stankovitsné de la Grange Anna mint Szilágyi Erzsébet
Erkel Hunyadi László című operájában 1850-ben (forrás: oszk.hu)



„Még egyszer hála Istennek, vége a második felvonásnak”
Erkel saját kezű rájegyzése a *Bánk bán* partitúrájának utolsó oldalán, 1860-ban (forrás: erkel.oszk.hu)

kus zenedrámai gátoltságával, korlátozottságával együtt megfelelt egy egyszerű, naiv, de hatékony nemzeti történelmi mitológiának, önképnek és érzületnek. Ennek a mitológiának az alapszerkezete végletesen bipoláris: a negatív póluson ott a betolakodó idegen, míg a pozitívon az ártatlan, tiszta, a naivitásig becsületes és kikezddhetetlen jellemű magyar hős áll, aki áldozatává válik az előbbi zsarnokságának vagy intrikájának. Ezt az alapképletet legfeljebb az árnyalja, hogy a negatív póluson a zsarnoki erő mellett a gyengeség fokozata is megjelenik, a pozitív póluson pedig a belső megosztottságnak az idealizálást némileg problematizáló motívuma. Ebben a mitologikus szerkezetben és érzületben annyira leegyszerűsödnek a dolgok. [...] Tehát nem egyszerűen a nemzeti alapokon nyugvó magyar műzene korlátozottsága korlátozta az opera-dramát, hanem ennek az opera-dramának az elsődleges mondanivalója és az egész koncepciója eleve egy olyan nemzeti mitológia jegyében állt, amely nem igényelte a romantika bonyolultabb és nagyobb lélegzetű zenei gondolkodását.”⁴³

Fodor Erkelnek tulajdonított fekete–fehér ellentétképe alapvetően két okból is vitatható. A hazai és a külhoni éles megkülönböztetése alapvetően – főként háborús időkben alkalmazott – politikai retorika, amely megjelent ugyan a XIX. századi magyar közgondolkodásban, de uralkodóvá nem vált. A nemzeti érzés megjelenése, a magyar emlékezetközösséggel való azonosulás nem ugyanezt jelenti. Az említett politikai retorikai modellt ugyanakkor az életmű több darabja is cáfolja. A *Bánk bán* királynéja ugyan hatalmaskodó és léhaságot enged az udvarában, de nem eleve ellenfele a nádornak. Személyét nemcsak negatív elemekkel jellemzi a szerző, ugyanis az 1857-ben írt *Erzsébet* opera második felvonását írva közel került hozzá a szent királyné és annak családja. Így Gertrudist démoni zsarnok helyett emberi mivoltában tudta ábrázolni. A *Dózsa*ban (1867) a halálos ellenségek – a nemzet meghasonlása következtében – a magyar urak: Dózsa György és Zápolya János. A darab éppen nem az idegengyűlöletről szól, hanem az önmagát felemésztő testvérküzdelemről és a nemzeti önsorsrontásról. A *Brankovics* Györgyben (1874) szintén egy meghasonlott ország (Szerbia) tragédiája látható. Az operacselekmény helyszínén külhonnak a törökök és a magyarok számítanak, és egyikük sem tud jó alternatívát nyújtani a gyötrődő öreg despotának. Ha tehát a külföldi a rossz – ahogy Fodor feltételezi, akkor itt Erkel éppen a magyarságot állítja be annak. A *Névtelen hősök* (1880) – amely nyilvánvalóan utal a szabadságharcra – cselekménye szerint a főkonfliktus nem a honvédek és a cserkesz (sic!) támadók között bontakozik ki, hanem a fiatalok és az idősek között. A kérdés az, hogy ki veheti el Sáskáné gyönyörű lányát, Ilonkát. Mivel a fiatal hajadon Andorfi Eleket, a szegény segédlelkészt szereti, anyja gyorsan férjhez akarja adni a tehetősebb Csipkés Tamáshoz. Az utolsó műben, az *István király*ban (1885) a külföldi származású Orseolo Péter valóban intrikus, de ő nem egy lézengő ritтер, hanem a Szentkirály

⁴³ FODOR: *i. m.* (1993), 19–20.

unokaöccse. A bonyodalom másik szálán, a pártütésben azonban a sértett Sebő, a hatalomra jogosan igényt tartó Vazul és a többi pogány magyar vesz részt. Fodor „naiv nemzeti mitológiájának bipoláris alapszerkezete” tehát az erkeli életmű alapján is cáfolható.

A nyilvánosságban lezajló személyes tragédiák

Erkel operáiban, ha van is külső ellenség, a cselekmény a magán- és közélet összeütközésére épül. E két szféra meghatározása azonban koronként máshogy történik: volt, amikor „a nemzeti drámában [kibontakozó] »polgári« életkonfliktusok”⁴⁴-ként, máskor „(a) politikai cselekvés és a magánélet – nevezzük nevén: az erotika – konfliktusai”⁴⁵-ként határozták meg. A nemzeti szférát tehát az értelmezői hagyomány magától értetődőnek tartja Erkelnél, ám a fenti példák jól mutatják, hogy ő a legtöbbször az udvar nyilvánosságában lejátszódó tragédiákban gondolkodott. Másképpen fogalmazva: nála mindig a főszereplők állnak a középpontban, és nem egy eszme vagy közéleti probléma. Más kérdés, de az életművet közvetlenül érinti, hogy a fogadtatást ugyanakkor erősen befolyásolta a mindenkori közélet.

Azt láthatjuk az eddigiek alapján, hogy a felvetett kérdéseket, tehát a *Bánk bán* – népszerűség alapján történő – összevetését a nemzetközi repertoárdarabokkal, a stílus korszerűségét és a műre nehezedő nemzeti eszmetörténeti értelmezést több irányból lehet érvényesen megválaszolni. Fodor, Tallián és Bónis kutatásainak következtében a *Bánk bán* újraértékelődött, de népszerűsége változatlan maradt.

⁴⁴ TALLIÁN Tibor: *Meghalt Erkel – Éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért. II. rész = Muzsika*, 1993, 8. sz., 6–11., 7.

⁴⁵ TALLIÁN Tibor: *Bancbanus redivivus. Bemutató a Debreceni Csokonai Színházban = Muzsika*, 2008, 12. sz., 17–20., 18.

Ákos Windhager: Erkel's *Bánk Bán* in the Light of Transcripts and Interpretations

Ferenc Erkel's *Bánk bán*, which opened in 1861, is one of the few Hungarian operas the significance of which has never – apart from the darkest years of extreme ideologies – been questioned by music aesthetes or the general public. However, in view of the international success of *Don Carlos*, *The Mastersingers* or *Boris Godunov*, which similarly displayed national, political and private conflict, a great opportunity was missed by *Bánk bán* not making it to the international stage despite its author's ambition, says Ákos Windhager. His study, a written version of his presentation at the “Bánk Marathon” hosted by the National Theatre in Budapest, shows post-1990 attempts to re-canonize the work, specifying through snappy quotations those dilemmas which have, to this day, been given diametrically opposed answers by specific Hungarian researchers.



SZÁSZ ZSOLT

A történelmi dráma színeváltozása

Vidnyánszky Attila két *Bánk bán*-rendezéséről¹

Windhager Ákost az Országút folyóirat előadó-művészeti rovatának a vezetőjeként ismertem meg, mely idén július végén elindított egy, kifejezetten a *Bánk bán* befogadás-történetével foglalkozó sorozatot. Ebben volt szerencsém megjeleni augusztus 7-én egy esszével², s mostani mondandómban is az ottani problémafelvetésből indulnék ki. Már csak azért is, mert a *Bánk bán-maraton*nak ezen a harmadik napján a dráma osztálytermi változatának a bemutatójára kerül majd sor. Aktuális hát ismét felhívni a figyelmet arra a vitára, mely a 2018/19-es nemzeti alaptanterv kapcsán robbant ki. Az előző előadásban Windhager Ákostól az Erkel-opera befogadás-története kapcsán szintén arról hallottunk, hogy manapság a „nemzeti” jelző önmagában is akadály a mű elfogulatlan megítélésének, (újra)kanonizálásának nemzetközi szinten is. Felteszem, hogy a verses dráma befogadása és (újra)kanonizálása ugyanettől a politikai értelmezési hagyománytól terhelt mind a mai napig. Ez tükröződik az újra és újra fellángoló tantervi vitákban is. A legszélsőségesebb és legjellegzetesebb megnyilvánulása ennek a HVG hasábjain megjelent cikk volt 2019 tavaszán, az opera átírásával kapcsolatban imént emlegetett Nádasdy Kálmán fiának, Nádasdy Ádámnak a prózai átírata apropóján. Idézem Horváth Viktort (aki mint sikeres regényíró *Török tükör* címmel az *Egri csillagok* ellenregényét írta meg, török szemszögből mutatva be Magyarország megszállásának történetét). Véleménye szerint a *Bánk bán* kifejezetten káros családi és közéleti viselkedésmintákat közvetít, s olyan retrográd nemzeti karakterjegyeket sulykol, amelyektől a civilizált Európa polgáraiként jó volna végképp megszabadulnunk. S arra a végkövetkeztetésre jut,

¹ A Nemzeti Színház által rendezett *Bánk bán-maraton* keretében 2020. október 22-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

² Szász Zsolt: *A királydráma tragédiája*. Vidnyánszky Attila *Bánk bán*-rendezései, Országút, 2020, augusztus 7., 20–21.



Balázs Géza

hogy ideje elindítanunk a közoktatásból való el-
tűntetésének, „kivezetésének” a folyamatát. Na-
gyon súlyos szavak ezek.

Tegnap (október 21-én) hallhattuk Balázs
Gézát, aki előadásában nyelvészként közelített a
drámához. Shakespeare-t szóba hozva vette vé-
delmébe a Katona-dráma archaikusnak és/vagy
érthetetlennek, mondhatatlannak bélyegzett szö-
vegét azzal, hogy mi magyarok – ellentétben az
angolokkal – még ennél jóval régebbi nyelvemlé-
keinket is egészen jól értjük. S arra is felhívta a fi-
gyelmet, hogy az eredeti mű nyelvének „moder-
nizálásával” azt a világot veszítjük el, melyet csak
a korabeli nyelvállapot tud közvetíteni a mai ol-
vasó számára.

Balázs Géza ezzel azt a kérdést is megelőlegezte, hogy vajon mire
való az irodalomoktatás; ami esetünkben abból a szempontból gondolható to-
vább, hogy ez a dráma egyúttal történelmi olvasókönyvként is forgatható lehet-
ne. Természetesen nem a 13. században történt királyné-gyilkosság hiteles kró-
nikájaként, hiszen tudjuk, hogy e tragikus esemény dátumán kívül semmi sem
úgy igaz, ahogy azt Katona megírta. Sokkal inkább a reformkor első nemzedé-
kének világlátását ismerheti meg e drámából a diák első kézből, s egy felkészült
pedagógus ennek kapcsán arra is rávezetheti, hogyan viszonyuljon a magyar tör-
téneti és mitikus hagyományhoz. Amiből – Horváth Viktorral vitatkozva – az is
következik, hogy korántsem minden irodalmi mű való arra, hogy úgymond kor-
szerű, a mai világban sikerrel kecsegtető magatartásmintákat közvetítsen. Mert
ha ezzel az elvárással közelítenénk 19. századi irodalmunkhoz, a „nemzeti” jel-
ző mellett nyugodtan törölhetőek volnának a szótárunkból az olyan fogalmak is,
mint a *nagyság*, a *hősiesség*, a *pátosz*, vagy akár a *katarzis* is.

De ha átlépünk a színház világába, megkerülhetetlenné válik a rendező és a
színészek számára is az a követelmény, hogy minden megszólalásuknak, minden
gesztusuknak *itt és most* kell hitelesnek lennie. Ha ebből az aspektusból közelítve
tesszük föl a kérdést egy olyan rendező, Vidnyánszky Attila esetében, aki ezeket
a 19. századból örökölt fogalmainkat nem akarja elveszíteni, és hétszer fut neki
e dráma, illetve a belőle készült opera megrendezésének, beláthatjuk: sokkal bo-
nyolultabb az irodalom, a történelem és a színház egymáshoz való viszonya, mint
azt sokszor még a szakmabeliek is gondolják. Különösképpen ma, amikor, mint
Katona korában, újra egy világváltóban vagyunk. Nem csoda hát, hogy örök-
érvényűnek hitt értékeink kérdőjeleződnek meg.

Ebben az évben, a pandémia kellős közepén Trianon századik évfordulójára
emlékeztünk, arra a békeszerződésre, mely egy hatalmas világégés után új ren-
det szabott nemcsak Európának, hanem a világ egészének is. Ezt megelőzően az
európai szinten ilyen léptékű átrendeződési folyamat csak az 1815-ben véget

ért napóleoni háborúk után zajlott, amikor is Napóleon bukását követően egy év alatt hozták meg a döntést a bécsi kongresszuson Európa jövőjéről. Miért fontos ez most főleg a Katonával kapcsolatban? A francia forradalom, az új eszmék, a polgárság előretörése időlegesen egy teljesen új társadalmi berendezkedési modellt juttatott érvényre a feudális abszolút monarchiákkal szemben. E folyamat kibontakozását azonban a Szent Szövetség évtizedekre megakasztotta. Katona József életének alkotói periódusa pontosan erre az időszakra esik: a filozófiát hallgató húszéves diák még a republikánus eszmékkel találja szembe magát, öt évvel később viszont már a feudális abszolutizmus keménykezű hivatalnokaival, cenzoraival, azokkal, akik a *Bánk bánt* 1819-ben már nem engedik színpadra vinni.

Érdemes belegondolnunk, hogy Magyarország nem is létezik ekkor a szó közjogi értelmében, tehát – ahogy ma mondanánk – mint független polgári nemzetállam. Miközben gazdaságilag – ezt talán nem sokan tudják, de tény – a német kereskedők rendszeresen megszedték magukat mint hadiszállítók, mert a katonákat etetni kellett, és Magyarország, mint tudjuk, a mezőgazdasági termelésben mindig elől járt. És aminek most már színháztörténeti vonatkozása is van: 1812-ben egy 3500 személyes német nyelvű színházat adnak át Pest-Budán, melynek lakossága akkor nem érte el a negyvenezer főt. S ugyanakkor a magyar nyelvű hivatásos színháztársaság megteremtését szorgalmazó kísérletek rendre elbuknak: a Pesti Magyar Színháztársaság, amelynek Katona József is tagja, ekkor, 1815-ben veszíti el egyetlen játszóhelyét – ami a mai Belvárosi Templom mellett volt az egykori Eskü, a mai Petőfi téren –, az ötszáz néző befogadására alkalmas Rondellát.



Az 1815-ben létrejött Szent Szövetség három uralkodója korabeli metszeten (forrás: nkp.hu)



A Pesti Német Színház (1812–1847) épülete színezett metszeten, 1830 körül (forrás: oszk.hu)



A pesti Rondella a belvárosi templom mellett egy 1790 körül készült metszeten (forrás: bpromantikaja.blog.hu)

Katona József esetében tehát nem egy íróasztal-drámaíróról kell elképzelnünk. S a köztudattal ellentétben nem is a *Bánk bán* e szerző egyetlen figyelmet érdemlő darabja. 1813-ban saját átdolgozásában, az *István, a magyarok első királyában* magát a címszereplőt alakította – éppen azon a napon, amikor utolsó jogi vizsgáját letette. Miért érdemes ezt kiemelni? Mert jogi végzettségéből adódóan nagyon is tisztában volt a nemesi alkotmánnyal, melynek a II. Endre által kibocsájtott Aranybulla volt az alapja. Mint ahogy ismernie kellett a Werbőczy-féle *Tripartitumban* törvénybe foglalt Szent Koronát is, ami korántsem a múlt elavult rekvizituma ekkor. A magyar Szent Korona mint önálló jogi „személy” 1848/49-ben mint a magyar államiság megtestesítője emeli majd a nemzet tagjává a felszabadított jobbágy-ságot is.³ Katona ezt a fordulatot már nem éri meg, de a *Bánk bán* szereplőinek társadalmi státusza és egymáshoz való viszonya, s minde- nek előtt a II. Endre által gyakorolt ingyen kegyelem gesztusa aligha értelmezhető e reformkorban is hatásos fölöttes nézőpont figyelembe vétele nélkül.



A játéktér fölé kifeszített kárpit a korona ábrázolásával (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)

Vidnyánszky Attila első, 2002-es *Bánk bán*-rendezésében a Szent Korona kiemelt helyen jelenik meg: a játéktér fölé kifeszített, párkák által szőtt három kárpit középső darabjaként. A Nemzeti Színház művészeti vezetésére benyújtott, szintén 2002-ben benyújtott pályázatában ugyancsak a *Bánk bán*ra hivatkozva fogalmazza meg a nemzet egységének megteremtésére irányuló művészi hitvallását, mely szerinte egyúttal e kiemelt nemzeti intézmény elsődleges feladata. De azt is hangsúlyozza, hogy ez a program a 21. században csak egy radikális színházi nyelvújítás formájában valósítható meg. Közel húsz év távlatából, ha csupán *Bánk bán*-rendezéseit vesszük is, elmondható, hogy a tradícióhoz való hűség és az új teatralitás létrehozására való törekvés nála nem kizárja, hanem feltételezi egymást. S ez a kettős indíttatás különösen alkalmas arra, hogy Katona dramaturgiájának mozgástörvényei a színpadon transzparenssé váljanak. Elsősorban a drámára jellemző sajátos téridő-felfogásról van itt szó. Ahogyan Mátray László, a tegnap látott *Bánk bán*-előadás címszereplője felfigyelt rá, a dráma cselekmé-

³ A magyar Szent Koronáról az ország 2011-ben elfogadott Alaptörvénye is megemlékezik Preambulumában: „Tiszteletben tartjuk történeti alkotmányunk vívmányait és a Szent Koronát, amely megtestesíti Magyarország alkotmányos állami folytonosságát és a nemzet egységét”.

nye valójában nemhogy egy nap, hanem néhány óra alatt zajlik le, alig hosszabb idő alatt, mint amennyi az előadás játékidője. Az események ráadásul szimultán zajlanak – s pontosan ez az a sajátosság, melyet Vidnyánszky téridő kezelése már 2002-ben is kiaknázott. Egy teljesen üres, fekete padlatú játékeret kell elképzelni, melynek közepén egy fehér négyzet látható, ami, ha felülről nézzük, szemléletileg háromszor három aktív játéklemezre osztja a járőfelületet, mely így egyfajta sakktáblaként is felfogható. A rendező a darab szereplőit jószerint végig a színen tartja, és megszólalásuk sorrendjében lépteti be őket ebbe a közép-ső, legaktívabb térbe. Mindenkint látunk, mindenki éli közben a maga életét, szavak nélkül is érzékeljük a motivációjukat, látjuk, hogyan viszonyulnak az éppen közepén játszó személyhez, jelenethez. Ez egy olyan korszakos újítás, amellyel a rendező Katona dramaturgiájának a leglényegét ragadta meg, ám amellyel, sajnos, a pszicho-realista iskolán nevelődött közönség, de a kritikusok és esztéták sem tudtak akkor mit kezdeni.

Ha a 2002-es rendezés téridő rendszerének hasonlataként a sakktábla adódott, a 2017-es előadás képletezéséhez a sarkára állított Rubik-kocka kínálkozik, amelynek a középpontjában ott van az a bizonyos elmés, csavaros szerkezet, mely számtalan variáció létrehozására képes. Ebben a rendezésben ez a középpont Gertrudis királyné, a maga színváltó motívumkészletével. Míg a 2002-es előadásban a merániak képviselőjében elődje csupán átfestetni kívánta az ódon magyar királyi lakosztályt idegenből hozott néma alattvalóival, itt már örökifjú bálanyaként mintha ő maga vezényelné a naconálé nélküli európeér lányok és fiúk techno-zenére zajló partyját. 2002-ben napkoronás pártájában még ő (Kubik Anna) jelenítette meg a királyi hatalom méltóságát, itt viszont (Udvaros Dorottya) testhezálló, csillogó aranyruhájában olyan, mint egy nagyszabású tv-show műsorvezetője, aki úgymond életet és fényt hoz ebbe a börtönszerű, sötét, rozsdálló magyar világ-



Az egyik néma festő (Kristán Attila) Gertrudis udvartartásában a 2002-es előadásban (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)



A „napkoronás” Gertrudis (Kubik Anna) 2002-ben (fotó: Kaiser Ottó, forrás: mandadb.hu)



Bánk (Mátray László) a halott Melindával és Somával a háromszög csúcsán, a játéktér közepén (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinha.hu)

termi *Bánk bán*ban is). Ők azok, akik Melinda megerőszakolásának a háttérben zajló jelenete alatt magukra veszik a sorozatgyártott papírkoronákat, s ezzel a profán gesztusukkal tudva-tudatlanul a mitikus magyar történelem részeseivé válnak. A történelmi eseményekhez való viszonyuk az előadás folyamán egyre személyesebbé, közvetlenebbé válik, ami – korosztálytól függetlenül – a nézőkre is kivételes intenzitással hat.

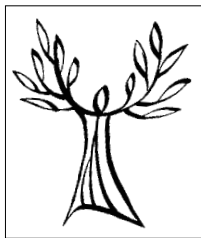
A 2002-es és a 2017-es rendezésnek ez a futólagos, korántsem teljes körű egybevetése is bizonyítja, hogy ez alatt a másfél évtized alatt mekkorát fordult a világ, miközben továbbra is csak reménykedhetünk abban, hogy Vidnyánszky Attila következetes színpadi nyelvújító gyakorlata végre értő befogadókra talál.

Zsolt Szász: The Transfiguration of a Historical Drama

Attila Vidnyánszky's Two Renderings of *Bánk Bán*

The masterpiece of József Katona was first published two hundred years ago, in 1820. Zsolt Szász's presentation at the "Bánk Marathon" on this occasion outlined the genesis of the drama, the state of contemporary Hungarian acting, the aspirations of the first generation of reformists, as well as the author's, a lawyer, views on the doctrine of the Holy Crown of Hungary, the basis of the constitution. The connections are revealed which show the preromantic nature of the dramaturgy of the piece in a mature form in the final version, compared to the first one in 1815. In the second half of the written version of the presentation, the author, dramaturgue of Attila Vidnyánszky's *Bánk* productions, takes stock of the space-time aspect as well as the symbolic system of allusions in the dramatic and opera adaptations since 2002.





RAJNAI EDIT

„A’ színészetet hivatásához képesítvén...”

Egressy Gábor színházprogramja¹

1846 decemberében Egressy Gábor, a pesti Nemzeti Színház színésze és rendezője, a Kossuth Lajos szerkesztette Pesti Hírlapban *Színház és nemzet* címmel hat részből álló közleményt jelentett meg. A cikksorozatban jellemezte az 1840-es évek közepe magyar nyelvű színjátszásának állapotát, felmérte pozícióját, presztízsét a társadalomban, és programot is adott.² Elemzésének és rendszerének kiindulópontja az „embert és polgárt nevelő”, közművelődési, de elsősorban köznevelési feladatokra hivatott színművészet. A színház – vallotta Egressy – az a hely, ahol a cselekvésként, jellemekként megjelenített történeteken, az előadás által kiváltott érzelmeken keresztül kulturális normák sajátíthatók el, hiszen a színjáték „[...] kijelöli az erkölcsi jogok és kötelességek’ ama’ kétes határvonalait, melyek a népek’ törvénykönyvében meghatározva nincsenek”.³ A színművészet képes elhelyezni a kultúrában élő embert a számára adott társadalomban (vagyis bevezetni őt a polgári jogok és kötelességek rendszerébe), képes megtanítani a közösség – a nemzet – nyelvére, eligazítani a nemzeti múlt és jelen eseményeiben.⁴ E hármas képesség miatt, melyek egyben feladatok is, a színjátszás legfontosabb támogatója, legnagyobb „megrendelője” az állam⁵ – kellene hogy legyen. A színművészetben rejlő köznevelési lehetőségeknek, illetve színház és állam egymásra utaltságának gondolata 1846-ban nem újdonság, sem Egressy írásaiban, sem a színházról való magyar és európai gondolkodásban, illetve színházpolitikai gyakorlatban. A Pesti Hírlap-beli cikksorozat első részének gon-

¹ A tanulmány első megjelenése: ItK, 2015. CXIX. évf. 1. szám, 138–149.

² Egressy Gábor, *Színház és nemzet*, Pesti Hírlap, 1846. dec. 10., 381 (I); dec. 13., 389–390 (II); dec. 15., 393–394 (III); dec. 17., 397–398 (IV); dec. 18., 401 (V); dec. 24., 413–414 (VI).

³ *Uo.*, I, 381.

⁴ *Uo.*

⁵ *Uo.*



Antoine Meunier: *A Comédie Française belső tere* 1799-ben (forrás: calvin.edu)

et de déclamationban a színjátszói tudás továbbadásának olyan intézményes biztosítékát pillantotta meg, amelyekben megvalósulni látszottak a színjátszás feladatáról alkotott elképzelései. A Comédie Française 1791-ben kettészakadt,⁷ majd 1799-ben ismét egyesült társulatának állami szubvenciójáról és újraszervezéséről Napóleon 1802-ben gondoskodott, ez a folyamat 1812-ben a moszkvai dekrétummal zárult.⁸ Ugyanebben az évben garantálta az első konzul az Opéra Comique és az Opéra (Académie d'Opéra) támogatását,⁹ 1811-től pedig az Odéonnak (Théâtre de l'Odéon) juttatott összeg is bekerült a színházi szubvenciókat soroló állami költségvetési rovatba.¹⁰ Egressyt egyaránt lenyűgözte a Comédie Française szervezete, igazgatási rendje, a társulat létszáma alapján zökkenőmentesnek feltételezett szereposztási és műsorszervezési lehetőségei, valamint színészeinek teljesítménye:

„Ezen intézet most olly tökéletes, eszközeiben olly gazdag: hogy a' világ' legelső színházának méltán tartatik. Főkörmányát a' belügyek' minisztere viszi egy

dolatait (és helyenként mondatait) Egressy már 1843–1844-ben megfogalmazta, amint arról párizsi útjáról készült beszámolójában olvashatunk.⁶

Egressyt elbűvölte, de meg is hökkentette a párizsi színházi világ. A francia főváros négy, állami támogatást élvező színházában olyan intézményeket fedezett fel, a Théâtre Français (Comédie Française) szervezetében olyan színház- és társulatszervezési modellt talált, az állami színészképzésében, az 1784 óta működő École royale de musique

⁶ A beszámoló 1. és 2. része: Egressy Gábor, *Francia színészet*, Regélő Pesti Divatlap, 1844/4, 49–54 (I); 1844/16, 241–247 (II); Uő, *A francia színészetről = Egressy Galambos Gábor emléke*, saját műveiből [sajtó alá] rend. fia [Egressy Ákos, Egressy Árpád], Pest, Emich, 1867, I–II, 80–90. 3. rész: Egressy Gábor, *Párizsi jegyzeteimből: Rachel*, Pesti Divatlap, 7 (1844), 220–221 (Uő, *A francia színészetről*, i. m., IV, 92–94). A további részek Egressy halála után jelentek meg, vö. Uő, *A francia színészetéről*, 90–92 (III), 94–103 (V–VII).

⁷ Béatrix Dussane, *Egy demokratikus színház: Comédie Française*, ford. Nagy Adorján, Bp., Színháztudományi Intézet, 1948 (Az Országos Magyar Színművészeti Főiskola Könyvtára, 5), 57.

⁸ David Hemmings, *Theatre and State in France: 1760–1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 103–104, X; Dussane, i. m., 68–85.

⁹ Hemmings, i. m., X. 10 Uo., 106.

¹⁰ Uo., 106.

választmány' segítségével, melly a' színház első rendű tagjaiból áll, kik az intézetnek részvényes tulajdonosai egyszersmind. E' tagok a' nyereségen osztakoznak, és nyugdíjazandók. Ők fogadják fel az intézet' többi tagjait, kiket csak jelesség, és kitartó szorgalom emelhet a' részvényes és nyugdíjas tagok' sorába, bizonyos számú évek' multával."¹¹

A Comédie Française alkotmányának magvát igen tömören összefoglaló Egressy ismertetése két helyen pontatlan: az alkalmazott színész, a pensionnaire már szerződtetése pillanatától nyugdíjképesnek számított,¹² a társult tagoknak, a sociétaire-eknek pedig bizonyos értelemben anyagi felelősségük is volt: az ő jövőmükéből vonták el a társasági alapot (ez értendő az Egressy említette részvényességen), amely a színház bármely alkalmazottja nyugdíjának fedezete volt. Igaz, hogy a befizetett összeget nyugdíjazásakor vagy kilépéskor a társtag visszakapta.¹³

Kerényi Ferenc a hagyatékban fennmaradt dokumentumok alapján összeállította Egressy párizsi színházi programját.¹⁴ A valószínűsíthetően, illetve a feltételezhetően látott előadások legtöbbjét Egressy a Comédie Française-ben látta: az összeállításban szereplő huszonkettőből húszat. Egy produkciót megnézett a Théâtre de la Porte Saint-Martinben (id. Alexandre Dumas: *Kean*) és egyet az Odéonban (id. Alexandre Dumas: *III. Henrik és udvara*). Egressy 1843. november 21-én érkezett és – feltételezhetően – 1844. január 9-e körül hagyta el Párizst.¹⁵ Huszonkettőnél biztosan több estét töltött színházban, de az, hogy amikor a Comédie Française-en kívüli színházi világot ismertette, milyen tapasztalatok, illetve források alapján formált véleményt, mégsem tudható pontosan.

Noha Egressyt Párizs színházainak számossága és színi világának tagoltsága egyaránt elkápráztatta, azt is pontosan látta, hogy ezt a struktúrát a nagyvá-



Jean-Baptiste Lallemant: a Théâtre de la Porte Saint-Martin képe, vízfesték, 1790
(forrás: wikimedia.org)

¹¹ Egressy, *Francia színesztet*, II, i. m., 243.

¹² Dussane, i. m., 99.

¹³ A társasági alapot Napóleon 1804. évi rendelete és az ekkor kötött új társasági szerződés hozta létre és szabályozta, 1843-ban ez volt érvényben. *Uo.*, 71, 94.

¹⁴ Kerényi Ferenc, *Tizenegy év Egressy Gábor életéből (1837–1848) = Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)*, vál., jegyz. K. F., Bp., Magyar Színházi Intézet, 1980 (Színháztörténeti Könyvtár, 11), 143–146.

¹⁵ *Uo.*, 146.

ros társadalmi, foglalkozási és kulturális hierarchiája formálta meg. „A’ párisi színházak, irány’ tekintetében úgy osztvák el, hogy a’ legmagasabb dynastiától kezdve, minden sorsuakon keresztül le az utolsó napszámosig saját színháza legyen minden elvnek, felekezetnek, értelmi ’s érzelmi fokozatnak, szóval minden polgári helyzetnek”¹⁶ – foglalta össze egy 19. század közepi európai metropolisz színházszervezetének alapjait. A több műveltségi szintet kiszolgáló színházi ipart – főképpen annak kilengéseit lefelé – mégsem tudta összeegyeztetni a színjátszás oly fontosnak tartott köznevelési és ízlésformáló feladatával. Leválasztotta tehát a négy szubvencionált és ennek következményeként a fenti funkcióknak szerinte maradéktalanul megfelelő társulatot azokról, amelyek nem élveznek állami támogatást. Az utóbbiakban „a pénz nem eszköze, hanem célja a színművészetnek”,¹⁷ és főleg ezek azok, amelyek kikövetelik és fel is szívják a francia színműtermelés tömegét, előadásaik sokszor *színművészeti* produkcióként nem is értelmezhetők.¹⁸ A megismert színházszervezetnek a kormányzat által magára hagyott alsó szintjeit mindenképpen kivédendőnek tartotta, és igazolva látta színház és állam egymásra utaltságáról vallott nézeteit: azok a színészi teljesítmények, amelyek elismerését kivívták, a Comédie Française-ben voltak láthatók. Így, amikor a magyarországi színjátszás helyzetéről és jövőjéről gondolkodott, a megoldást mindenképpen egy közpénzből finanszírozott rendszer megalkotásában látta.

Egressy a biztos gazdasági alapokon álló, feladatát magas színvonalon ellátó, az ország egész területét behálózó magyar nyelvű színjátszás megszületéséhez és működéséhez négy sarkalatos, egymást feltételező, egymástól el nem választható kérdést kívánt országos szinten megoldatni.

Az első a színészek „polgárosítása”, a második a központi kormányzati támogatású, intézményes színészképzés bevezetése, a harmadik a színész-nyugdíjrendszer megteremtése, mely az életpályát biztosított jövedelemmel zárhatná le, a negyedik pedig „A’ nemzeti színészetet az egész országba életbeléptetni [...]”.¹⁹ Egressy ez utolsó tennivalón egy több elemből szervezett színi kerületi rendszert értett.²⁰

¹⁶ Egressy, *Francia színesztet*, II, i. m., 244.

¹⁷ Egressy, *A francia színészetéről*, VII, i. m., 101. Kiemelések az eredetiben.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Egressy, *Színház és nemzet*, III, i. m., 393.

²⁰ Egressy Gábor színi kerületi tervezetéről, ill. koncepciójának és a magyar színjátszás 19. századi professzionalizációjának összefüggéseiről korábban: Rajnai Edit, *Színi-kerületek (az 1879-es kísérletig) = Színház és emlékezet*, szerk. P. Müller Péter, Tompa Andrea, 2002 (Színházstudományi Szemle, 34), 69–74; Uő, *A színi kerületi rendszer kialakulása (1879–1905)*, doktori értekezés (kézirat), Bp., ELTE BTK, 2010, OSZK Színházttörténeti Tár, irattár, MS 711, 8–20; Szalisznyó Lilla, *A jámbor pesti színész és a rest korhelyek: Egressy Gábor bosszankodásai és javaslatai a vidéki színjátszók pallorására*, ItK, 117(2013), 551–553.

A színi kerületi rendszer lehetne az az országos színházszervezet és intézményi védőháló, amely garantálhatná a színjátszás gazdasági stabilitását, s biztosíthatná a szakmai munka feltételeit. A rendszernek az egész országot átfogó, központi kormányzati kezdeményezésű alapkövei a történeti Magyarország határvidékein létesítendő színi kerületek, míg a belső részek települései megkapnák a lehetőséget arra, hogy vagy közösen tartsanak fenn egy (kerületi) színházszervezetet, vagy külön-külön keressenek-válasszanak a kínálkozó lehetőségek (az ajánlkozó színházgazdák) közül. A rendszer feltétele egy jól felszerelt játszóhely-hálózat, kerületenként legalább egy, a kijelölt központi város építtette kőszínházzal. Az infrastruktúra és a színházüzem működtetésének költségeit Egressy megosztotta a központi város és a kerület között: míg a színházépület felépítéséről a központ gondoskodna, az alapműködéshez (a társulatok eltartása, a színházi produkció előállítás és napról napra történő reprodukálása) szükséges tőkét a színi kerület megyei egyszeri adókivetéssel biztosítaná. A Nemzeti Színház már megvalósult példáját tette meg kalkulációja alapjául.²¹ Négysszázezer pengőforint²² alaptőkét számolt kerületenként, melynek kamataiból (havi kétezer pengőforint) és a napi bevételből biztosítani kell a központi város színházának működését. A rendszer szakmai és pénzügyi felügyelete független a finanszírozó megyéktől.²³ Egressy a hivatásos színjátszást közpénzből fenntartott és az alacsony karzati helyárak – „A’ páholyok és zártszékek hadd fizessenek, minthogy ezen helyek olyanoknak szánvák, kik fizethetnek”²⁴ – révén széles közönségnek játszó, szervezetenként erősen központosított intézményrendszerként képzelte el, az országgyűlés által kinevezett, pénzügyileg annak el- és beszámoló kerületi színházgazdák, akiknek szak-



Rohn Alajos színezett litográfiája a Nemzeti Színház első terének ábrázolásával 1846-ból (forrás: oszk.hu)

²¹ Az 1840. évi XLIV. tc. nemzeti tulajdonba vette a Pesti Magyar Színház épületét (megváltotta az építkezés hátralékait is) és a nemességre kivetendő országos hozzájárulás útján alapítványt tett 400 000 forint alaptőkével úgy, hogy a tőke kamatainak kétharmadát rendelte a színház működtetésére, s a színházat 23 tagú országos választmány felügyelete alá helyezte. XLIV. Törvény-cikkely. A pesti magyar színházról = *Magyar törvénytár: 1000–1895*, szerk. Márkus Dezső, Bp., Franklin, 1896, 184–186.

²² 400 000 pengőforint = 1 000 000 váltóforint.

²³ Egressy, *Színház és nemzet*, V, i. m., 401.

²⁴ *Uo.*

mai, műsorpolitikai tevékenységét azonban az országos főigazgató (véltetően a Nemzeti Színház igazgatója) felügyelné.²⁵ Magának a kerületnek, pontosabban a kerület nagyobb városainak színházi ellátását a nyári kirajzások alkalmával kívánta biztosítani. A rendszer ez utóbbi része lényegében az 1820-as évektől létező gyakorlat, az állandósítási kísérletek szintársulatai ilyen vándorlással jutottak nyáron keresményhez.

Egressy a megyerendszerre mint közigazgatási-területi egységre vetítette kerületeit, s megszervezésüket, működtetésüket is a vármegyék adminisztratív apparátusára bízta. Nyolc színi kerülete a következő volt: Arad és Temes megye (Temesvár központtal), Torontál és Bács (Nagybecskerek központtal), Baranya, Tolna és Somogy vármegye (Pécs központtal), Zala, Vas és Sopron megye (Sopron központtal), Pozsony, Moson, Nyitra és Bars (Pozsony központtal), Trencsén, Árva, Turóc, Liptó és Zólyom (Trencsén központtal), valamint Abaúj, Szepes és Sáros (Kassa központtal).²⁶ A magyar államiság akkor érvényes keleteiben gondolkodva Erdéllyel, amely különálló volt és saját országgyűléssel bírt, nem számolt.

Az országszélek betérítése magyar játéknelvű társulatokkal azt jelzi, hogy a színész-rendező a színházművészet számára a köznevelési-közművelődési funkciókon kívül más szerepet is szánt.

A 18. század végén a hivatásos színészet kétségtelenül opposícióból indult. A „nyelvkérdésen” keresztül opponálta II. József birodalmi modernizációs törekvéseit, melyeknek egyik eszköze volt a Habsburg Birodalom területén a latin igazgatási nyelv felváltása a német igazgatási nyelvvel. A színjátszás és a nyelvkérdés együtt a nemesi-rendi ellenállás számára is hathatós eszköznek tűnt, és azok a színjátszáshoz kötött célok, melyekkel akár a felvilágosodás eszmerendszere, akár később a liberalizmus színházprogramja ruházta fel a színügyet, az 1830-as évek végéig a magyar nyelv ügyével együtt jelentkeztek.²⁷ A 19. század első felében a magyar társulatok segítészésére és a magyar nyelvű színjátszás számára felhúzott színházépületek érdekében indított megyei gyűjtések és magánadományozások, illetve egyéb közösségi hozzájárulások indoklása szinte minden esetben a nyelvművelés gondolatára hivatkozott. A nyelvművelő program a szintársulatoknak is hivatkozási alap volt, játékendéért folyamodó kérvényeik egyik érve gyakran ugyanez.²⁸

²⁵ Uo.

²⁶ Uo.

²⁷ Kerényi, *A régi magyar színhádon, i. m.*, 16.

²⁸ Néhány példa: Zala vármegye „A’ nemzeti nyelv pallérozásának elől segíthetésére törekedő” ösztönre hivatkozott akkor, amikor a tihanyi apáttól az apátság telkének átengedését kérte a balatonfüredi színházépület számára. Vö. Zala vármegye levele a tihanyi apáthoz a füredi színház építése ügyében, Zalaegerszeg, 1830. aug. 9., közli: Hudi József, *A balatonfüredi színházak és színészet története, 1831–1861*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2008, 145 (8. sz.). 1840-ben Szeged város ta-

Színi kerületi elképzeléseit indokolva azonban Egressy 1846-ban már nemcsak a nyelvkérdés és a színügy effajta összekapcsolásáról beszélt: gondolatmenetében a kerületek egyik feladata az idegen nyelvi és kulturális hatások megállítása:

„A’ szélekre nemzetiség’ határkövei gyanánt kell színházakat állítani, hogy ezek, – mennyire hatalmukban áll, – a’ külső nemzetiségek’ betolakodását gátolják, visszatartsák. Minket hatalmas szomszédok környeznek; ’s igen természetes, hogy inkább a műveltségben és iparban nagyobb ország nyomul kisebb szomszédjának országába nyelvestül, mindenestül mint megfordítva. Ezért van, hogy Ausztria nem Haimburgnál [!] végződik, hanem, ha a’ népiséget tekintjük, Győr körül [...]”²⁹

Az persze nem véletlen, hogy a példa, mellyel Egressy alátámasztja elképzeléseit, éppen a német nyelv és a magyarországi német színészet. Magyarország városaiban a 18. század első felétől számos németül játszó társulat fordult meg, amelyek az európai német nyelvterület vérkeringésébe kapcsolták be a városi lakosságot.³⁰ Az első magyarországi színházakat a városok németül értő és beszélő közönsége számára emelték, és a német társulatok a település hatósági engedélyének megszerzése után, a kialakított bérleti díj ellenében használták azokat.³¹ A 19. század közepén ez az infrastruktúra – a magyar színjátszók számára épült három kőszínházzal együtt³² – már mindkét nyelv színészei számára az alapve-

nácsának kiküldött színházi bizottsága a szegedi színészet állandósításának lehetőségeiről készített jelentésében a polgári erények ápolása mellett szintén a magyar nyelv pallérozását említi. *Szeged színház történetének forrásai a Csongrád Megyei Levéltárban: 1719–1886, összeáll., bev. Dunainé Bognár Júlia, Blazovich László, Bp., MSZI, 1989* (Színház történeti Könyvtár, 18), 79 (166. sz.). 1839-ben Baranya vármegye is ezzel az indoklással kéri Pécs város tanácsát arra, hogy a némettel szemben a magyar játéknyelvű társulatokat részesítse előnyben. Márfi Attila, *Pécs szabad királyi város német és magyar színjátszásának forrásai a Baranya Megyei Levéltárban: 1727–1848, Bp., OSZMI, 1992* (Színház történeti Könyvtár, 26), 84 (209. sz.).

²⁹ Egressy, *Színház és nemzet*, V, i. m., 401.

³⁰ Mályuszné Császár Edit, *A német színészet hazánkban = Magyar színház történet 1790–1873*, főszerk. Székely György, Bp., Akadémiai, 1990, 35–42, itt: 35, 39–40; Paul S. Ulrich, *The Topography of German Theater outside Germany in the 19th Century = „welt macht theater”: Deutsches Theater im Ausland vom 17.–20. Jahrhundert: Funktionsweisen und Zielsetzungen*, hg. Horst Fassel, Paul S. Ulrich, I, Berlin–Münster, LIT, 2006 (Thalia Germanica, 4), 76–98.

³¹ 1768: Sopron, 1776: Pozsony, 1781: Temesvár, 1787: Várszínház (Buda), 1788: Nagyszében, 1789: Kassa, 1798: Győr, 1812: Königlich-Städtisches Theater (Pest), 1834: Eperjes, 1839: Pécs. *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. Székely György, Bp., Akadémiai, 1994, 697, 624, 847, 544, 360, 271, 609, 187, 604; Fekete Mihály, *A temesvári magyar színészet története*, Temesvár, 1911, 16–17; Márfi, i. m., LXV–LXVI.

³² A kolozsvári színház 1821-ben, a miskolci 1823-ban, a balatonfüredi pedig 1831-ben nyílt meg. *Magyar színházművészeti lexikon*, i. m., 394, 515, 45.



Az 1831-ben megépült Balatonfüredi Színház képe
Alt Rudolf színezett litográfiáján (forrás: btk.mta.hu)

tő játszási feltételeket jelentette. Az 1840-es évekre a számában egyre kiterjedtebb magyar nyelvű színjátszás mind jobban érezte a német társulatok szakmai és üzleti konkurenciáját, akár a játszóhelyek használatáról, akár a közönség meg-, illetve elhódításáról volt szó. Egressy nyolc színi kerületi központjából négy, Temesvár, Pécs, Sopron és Pozsony kőszínházzal bíró német színházi központ volt, időnkénti, egy-két hónapos vagy csak néhány hetes magyar színházi jelenléttel.³³

1846-ban Egressy úgy látta, hogy a pesti színház létrejötte, majd országos pártolás alá helyezése után a vármegyei színügygondozás, mely a 18. század végétől a megyék pénzügyi támogatása és hivatali apparátusának szervező munkája révén a magyar nyelvű színjátszás szakmai fejlődését lehetővé tette, semmibe tűnik, s a helyére lépő új társadalmi csoportok és új formák a szintársulatok megélhetését, illetve a színjátszás szakmai garanciáit és fejlődését egyszerre nem tudják biztosítani. A vármegyei pártolás igazán tevékeny évtizedeiben – az 1810-es évek végétől az 1830-as évek végéig – a városok színpártolása a legtöbb esetben pusztán a játszóhely-teremtést jelentette, s mivel a települések egyaránt a német igazgatók közpénzekkel nem szubvencionált vállalkozói gyakorlatához voltak szokva, a helységek legtöbbször a játékra jelentkező magyar társulatokat is így kezelte. Bár kétségtelen jelei voltak annak, hogy a magyarországi városok és városlakók színügyről való gondolkodása és gondoskodása az 1840-es évek elejére megváltozott, ez a támogatás más volt, mint a megyék pártolási technikái.³⁴ 1841-ben Győr – a csatlakozó Székesfehérvárral és Pápával – próbálkozott színjátszásának állandósításával, de nem közpénzt, esetleg adományt csorgatott a színügy támogatásába, hanem magánbefektetőket toborzott. A győri pártoló társaság részvénytársaság volt, amelynek igazgató választmánya felügyelte is a szerződött színigazgatót, Fekete Gábort.³⁵ A városlakó nemcsak nézője volt már a

³³ A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája XVIII–XIX. század, összeáll. Hankiss Elemér, Berczeli A. Károlyné, Bp., OSZK, 1961

³⁴ Rajnai Edit, *Kék és Fekete: Színpártolás az 1840-es évek elején = Esemény és narratíva: Történetiség, elbeszélés(ek), interpretáció*, [szerk. Kötél Emőke, Rainer M. János], Bp., Bibl. Nationalis Hungariae – Gondolat, 2013 (Bibliotheca Scientiae & Artis), 152–163.

³⁵ *Források és ritkaságok a győri színjátszás történetéből a 17. század elejétől 1849-ig*, szerk. Bana József, Márfi Attila, Győr, Győr Megyei Jogú Város Levéltára, 2007 (Városi Levéltári Füzetek, 9), 141–144 (29. sz.); Hudi József, *Fekete Gábor színtársulatá-*

magyar nyelvű színjátékoknak, hanem szervezője is a város színházi életének. Ez a nemzeti-nyelvi fogantatású művelődési (és politikai) program és a színházlátogatást művelődési és szórakozási alkalomként a mindennapokba beépítő polgárosult városi kultúra közötti váltást sejteti. A színjátszásnak és a nyelvművelés–nyelvterjesztésnek – mint a nemzetet formáló és összetartó eszköznek – az összekapcsolása pedig átszivárgott az új támogatói közösségek gondolkodásába és frazeológiájába. A győri részvénytársaság igazgató válaszmánya így indokolta a magyar színtársulat támogatásának szükségességét: „Ugyanis vélemény-egység tehet kisebb nagyobb társaságokat, 's így nemzeteket boldoggá, nagyokká; vélemény-egység' bölcsője a' nyelv-egység, a' nemzeti színészet pedig hatalmas előmozdítója lévén a' nyelv-egységnek, magyar hazánkban a' magyar színészetnek e' tekintetből ápolása minden jó polgárnak kötelessége.”³⁶ A részvénytársasági pártolás azonban egyértelműen a vállalkozó-színigazgatói rendszerrel látszott összekapcsolódni, s ezzel a kombinációval Egressy a színészet számára megszabott feladatokat nem látta végrehajthatónak.

Egressy a megkerülhetetlen feladatok közül rendkívül fontosnak tartotta az elsőt, a színészek „polgárosítását”:

„Visszás állapotnak tetszik előttem legelőször is, hogy a'színészet tagjai, kik most már a' haza' törvényes tisztviselői, nem polgárai hazájoknak, mellyet szolgálhatnak. Meglehet, hogy ők történetesen mind a' kiváltságosok' osztályába tartoznak, de meglehet, hogy egyik sem közülök. – Őket e' részben egyeseknek tekinteni nem lehet. Ők egy új elem a' státusban, új osztály a' társaságban, mellyet ha törvény szerint magáénak ismert a' status, helyet is kell számára jelölnie, 's polgári lételt kell annak a' társadalomban adnia.”³⁷

A „polgárosítás” ebben az összefüggésben a színészetnek mint a foglalkoztatási szerkezetben a köz szolgálatát ekkor már ötven évi gyakorlattal és tapasztalattal ellátó, valamint a Nemzeti Színházzal mint országos közintézménnyel is jelen lévő professzióknak a befogadását jelenti az érvényes társadalmi hierarchiába. Egressy mindjárt meg is határozza – a rendi társadalmi szerkezetben elfoglalt helyüktől vagy a színészetben kívüli egyéb mesterségüktől vagy iskolai végzettségüktől függetlenül – a színészeknek mint a színjátszást művelő foglalkozási csoport tagjainak a társadalmi státusát: a színészetet az értelmiségi foglalkozások közé sorolja. A bevétel kifejezője pedig számára az egyik alapvető politikai jog, a választójog. „Midőn a mult országgyűlésen a' tisztesbek' jogköréről, sáncz-

nak működése 1841-ben = Színházak és színészek a 19. századi Balatonfüreden, szerk. Pintér Márta Zsuzsanna, Balatonfüred, Balatonfüred Város Polgármesteri Hivatala, 2012 (Tempevölgy Könyvek, 7), 59–65; Uő, *A pápai színészet támogatói a reformkorban = Megtalálható-e a múlt?: Tanulmányok Gyáni Gábor 60. születésnapjára*, szerk. Bódy Zsombor, Horváth Sándor, Valuch Tibor, Bp., Argumentum, 2010, 306–321.

³⁶ *Jelentés a' sz. k. Győr városában biztosított magyar színésztársaságnak, f. 1841 dik évi febr. 25étől apríl 5keig eszközölt színi előadásairól*, Társalkodó, 50(1841), 198.

³⁷ Egressy, *Színház és nemzet*, III, i. m., 393. Kiemelés az eredetiben.



Az Országgyűlés alsóházának ábrázolása egy 1830-as években készült színezett metszeten (forrás: parlament.hu)

ba vételéről volt szó: a' tudományos és művészeti osztályok névszerint jelöltettek ki, 's az istenadta színészetről senki sem emlékezett meg, pedig akkor már a' színház' neve nemzeti volt.”³⁸ Az 1843–1844. évi országgyűlésen, a vármegyei választójogi reformról szóló vitán az e jogban részesítendőket iskolai végzettség, a gazdaságban betöltött szerep (az 50 munkásnál többet foglalkoztató gyárak és bányák tulajdonosai), illetve hivatali pozíció alapján definiálták, a tanítók kivételével, akik számára – tanítóképző nem lé-

vén – egész évi foglalkoztatást és „szabályos fizetést” írtak elő. Külön csoportként kezelték a Magyar Tudós Társaság tagjait is.³⁹ A végzettség szerinti besorolásnak a színészet – intézményes képzés híján – nem felelhetett meg, ám kivételt sem tettek vele, mint a tanítói karral, s fel sem merült, hogy a színjátszásnak bármilyen köze lehetne a honoráciorokhoz.

A „polgárosítás” együtt kell hogy járjon – és az adott körülmények között ez a feltétele – a színészképzés megteremtésével. Ha ugyanis az állam jogokat ad (választójogot), akkor cserébe feladatokat is átruházhat (nevelést), sőt, szolgáltatásért magas színvonalú szolgáltatást várhat el:

„Mert hiszen a' státus nem oszthat polgári jogokat ingyen – 's föltétlenül, egy rendetlen tömegnek; hanem mint szerződő félnek, biztosítani kell magát, hogy a' jogért, mellyet ad, hasonló becsü szolgálatot kapjon vissza – cserében. Azért a' státus kiköti világosan, hogy az adott jogokért minő szolgálatot, tehát a szolgálatra minő képességeket kíván, minden egyes tagjától a' polgárosított osztálynak.”⁴⁰

A képzéssel megszerezhető tudásnak és a képzés társadalmilag és szakmailag egyaránt hitelesített rendszerének gondolata, a színészek társadalmi státusának meghatározása a foglalkozás alapján, a szolgálat eszméje, mely e hivatásnak feladatot és képesítést ad arra, hogy helyet és jogokat kapjon a társadalmi hierarchiában, illetve maga az a gondolat, hogy Egressy a színészetet hivatásrendként értelmezi, olyan elképzelést körvonalaznak, mely kezdeti lépéseit jelenti egy, a professzionalizáció- elméletek által leírt folyamatnak. A professzionalizáció két, sokat hivatkozott kutatója, Harold Wilensky és Talcott Parsons írásai alapján a folyamat forga-

³⁸ Uo.

³⁹ Kovács Ferenc, *Az 1843/44-dik évi magyar országgyűlési alsó tábla kerületi üléseinek naplója*, Bp., Franklin, 1894, III, 353–354.

⁴⁰ Egressy, *Színház és nemzet*, III, i. m., 393. Kiemelés az eredetiben.

tőkönyve így összegezzhető. Egy foglalkozás professzionalizálódásának első lépése, hogy főfoglalkozásként kezdenek ellátni valamely feladatot, ám egyúttal ez kritikus pont is: a foglalkozás az aktív élet egészére szóló hivatássá válik-e, melynek révén művelője biztonságosan számíthat arra, hogy keresete nemcsak személyes szükségleteit biztosítja, hanem családjáét, eltartottjait is.⁴¹ A képzési rendszer kialakítása mellett az adott tevékenységgel foglalkozók és a szolgáltatásaikat igénybe vevők számára egyaránt tudatossá válik az a feladat-, illetve szolgáltatásrendszer, amelyet az adott hivatás a társadalom számára kínál.⁴² A következő lépés az érdekérvényesítés intézményesülése, a szakmai önirányítási szervezet létrehozása, amely szabályozza a hivatásrendbe kerülés szabályait, a szakmai munka normáit, valamint képviseli a hivatást és annak érdekeit kifelé, a társadalom felé.⁴³ A professzionalizációs folyamat végén kialakuló, a magas színvonalú munka normáit rögzítő etikai kódex alapelve pedig az a gondolat lesz, hogy egy hivatás gyakorlójának meg kell felelnie a társadalom elvárásainak, és amikor a személyes (üzleti) és a társadalmi (ügyfél) érdek ütközni látszik, döntését ez utóbbi érdekeknek megfelelően hozza meg.⁴⁴ A folyamat vége felé feltűnik az eljárások monopóliumának, a szakmai territóriumnak, illetékességi területnek törvényes védelme.⁴⁵

Egressy megoldáskeresését az a gondolat vezérli, amely a klasszikus mintában az első feltétel: biztosítja-e a hivatás művelői számára lehetőleg munkaképes koruk végéig a megélhetést? Válasza a magyar nyelvű hivatásos színjátszás országos helyzetét értékelve (és ismerve is) egyértelmű nem. Az egzisztenciális bizonytalanság egyik következménye pedig a színjátszás szakmai színvonalának változékonysága és bizonytalansága, tehát a hivatásra rótt, a hivatás által vállalt feladat elégtelen ellátása. A színésznövelde ezért nemcsak a befogadás intézményesített kiindulópontja – amennyiben elismerhető képezést nyújtana a színészek „polgárosításához” –, hanem a szakmai továbblépés tényleges lehetősége is.

Az 1843–1844. évi országgyűlés, amely nem tartotta a színészeket sem értelmiséginek, sem köznevelési feladatokat ellátó szakmai csoportnak, nem tűzte napirendre Festetics Leónak, a Pest-Budai Hangászegyesület elnökének egy „magyar honfiakból színészeket és színésznőket, az egyházak és színházak számára tökéletes hangszkartagokat, énekest és énekesnőket” képző⁴⁶ „Magyar

⁴¹ Talcott Parsons, *Professions = International Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. David L. Sills, [New York], Macmillan, 1968, XII, 538; Harold Wilensky, *Minden szakma hivatás?*, ford. Szívós Erika, Korall, 42 (2010), 26.

⁴² Wilensky, i. m., 26–27. 43

⁴³ Uo., 27.

⁴⁴ Uo., 31.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ *A Nemzeti Conservatorium alakítását tárgyazó előleges alaptervét szerkeszti és benyújtja Pesten április 7-én 1843 gróf Festetics Leó [...] = Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825–1848)*, s. a. r., összeáll., bev., utószó, jegyz. Bényei Miklós, [Bp.], MSZI, 1985 (Színháztörténeti Könyvtár, 15), 224–239.

Nemzeti Conservatorium” alapításáról szóló beadványát sem. A tervezetet az országos nemzeti színházi választmány ajánlotta a diéta figyelmébe, a színház 1840 és 1842 közötti irányításáról szóló beszámolójában.⁴⁷ Mind a választmány-nak, mind Festetics Leónak volt elképzelése a képezde finanszírozásáról. Festetics kötelező hozzájárulással (subsidiумmal) teremtette volna meg az intézmény alapját,⁴⁸ a választmány javaslata pedig a Nemzeti Színház fenntartására fordítandó tőkekamatokból vontatna el a működéshez szükséges összeget.⁴⁹ A színészképzésről Egressy sem 1846-ban szólt először, az 1830-as évek végétől kereste ennek lehetőségét. „Én azt gondolnám, hogy valamely kis egyesületet kellene szerkeszteni, ez a’ színművészet’ megállapított elveit dolgozná ki minél életgyakorlatibbá [...]. Így ezen egyesület némi iskola’ helyét pótolna” – vetette fel 1838-ban, az Athenaeumban, a *Javaslat a’ színészet’ ügyében* című írásában.⁵⁰ A létrehozás és fenntartás módjáról ekkor még nem, de 1846-ban már volt javaslata – hasonló ahhoz, amit az országos nemzeti színházi választmány javaslata 1843-ban felvázolt, legalábbis annyiban, hogy mindkét koncepció a Nemzeti Színház tőkekamataival számolt. A képezde költségeit Egressy abból a 8000 forintból fedezte volna, amelyet az 1840. évi 44. törvénycikk a kamatokból az alaptőkéhez visszacsatolni rendelt.⁵¹ Ezen túl azonban a színészképzés dolgát mindenképpen leválasztani igyekezett a Nemzeti Színház ügyéről, és a színészet – ugyancsak közpénzből megoldandó – országos rendezéséhez, egyúttal az általa vázolt professzionalizációs programhoz kapcsolta.⁵²

Egressy rendszere a színészetet a vállalkozói rendszerből kiemelve az államot vonja be támogatóként, illetve ellenőrző-kezdemenyező intézményként a színjátszás fenntartásába. Ez az elképzelés, az államnak a bekapcsolása a szolgáltatásokba, a professzionalizációs kutatásoknak ahhoz a szempontjaihoz köti Egressy

⁴⁷ Tudósítása az 1840-dik évi XLIV-dik törvénycikkely által a Nemzeti Színház tárgyában kiküldött országos választmányinak, 1843. júl. 5. = *uo.*, 175.

⁴⁸ A Nemzeti Conservatorium alakítását tárgyzó..., *i. m.*, 224. A javaslat a subsidiумot alapítvánnyal egészítette ki; *uo.*, 225–226.

⁴⁹ Tudósítása az 1840-dik évi..., *i. m.*, 174–175. Az elképzelés a Nemzeti Színház 400 000 forint alaptőkéje kamatainak kétharmadából, azaz a színház működtetésére fordítható évi 16 000 forintból vont el 4000-et (egynegyednyi részt), ezt kiegészítette a teljes tőke kamatai egyharmadának (8 000 forint) kamataival, e két összeget együtt fordította volna a képezde fenntartására. Hosszú távra számoltak, évi 6%-os kamattal.

⁵⁰ Egressy Gábor, *Javaslat a’ színészet’ ügyében* = Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848), *i. m.*, 5.

⁵¹ Egressy, *Színház és nemzet*, IV, *i. m.*, 398; XLIV. Törvény-cikkely. A pesti magyar színházról..., *i. m.*, 184–186.

⁵² Egressy Gábor színészképzésről vallott elképzeléseit és elhelyezésüket a színjátszás professzionalizációs folyamatában – egészen a Színészeti Tanoda 1865. évi létrehozásáig – igen alaposan elemzi: Szalisznyó Lilla, Egressy Gábor *színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*, *ItK*, 118(2014), 325–352.

gondolatmenetét, amelyek az állam szerepét vizsgálják a hivatások fejlődésében. Hannes Siegrist a szakmások kontinentális eseteire tekintett akkor, amikor a 18. század végi és a 19. század eleji folyamatok egyik lehetséges modelljeként vázolta fel az „államilag szabályozott” professzionalizációt. Az „általános társadalmi jólét” nevében és a foglalkozások hatékonyságának növelése érdekében az állam (az abszolutista állam) egyes szakmákat (főleg és eleinte az orvosokat, jogászokat) képzési rendszerük reformjával, minősítési normáik meghatározásával megerősített.⁵³ Modelljéből – és Egressy rendszeréből is – természetesen hiányzik a szakmai önrányítási szervezet, és kérdésként vetődik fel, hogy később a szakmai csoport létrehozza-e ezt, illetve az, hogy a hivatás mennyire válik/válhat autonómmá.

A magyar játéknyelvre éppen csak formálódó igény, mely a nyelvkérdés-nyelvterjesztés által létrehozott állapot helyére lépett, és melyet a dunántúli városok színházszervezői tevékenysége jelzett, az 1840-es években azonban csak nyomokban mutatta, hogy szükség van arra a szolgáltatásra, melyet a magyar nyelvű színjátszás a társadalom számára kínál. A színészet támogatásában, szakmai és társadalmi presztízisének emelésében keletkezett tátongó úrt Egressy Gábornak tehát másik pártolóval kellett kitöltenie. Konceptiója a magyar nyelvű hivatásos színészet szakmásoka szempontjából csak egy nagyszabású elképzelés volt: a vidéki színjátszás helyzetének rendezésében, a színészet hivatásként való elismerésében az 1840-es években sem a társadalom, sem a politika nem volt érdekelt.

⁵³ Hannes Siegrist, *Professionalization as a Process: Patterns, Progression and Discontinuity = Professions in Theory and History: Rethinking the Study of the Professions*, eds. Michael Burrage, Rolf Torstendahl, London, Sage, 1990 (Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences), 181–182.

Edit Rajnai: Gábor Egressy's Theatre Programme

In December 1846, actor and stage director at the National Theatre in Pest, Gábor Egressy published a six-part exposition titled *Színház és nemzet* (*Theatre and Nation*), in the Lajos Kossuth-edited *Pesti Hírlap*. The series of articles described the state of Hungarian-language acting in the mid-1840s, assessed its position and prestige in society, and also delineated a programme. Taking this as a starting point, theatre historian Edit Rajnai gives an idea of Egressy's thoughts on the social function of acting as well as its tasks of “educating people and citizens”. Founded on Egressy's account of his trip to Paris in 1843, the objectives which the actor-director wanted to reach at the national level are outlined in the following four points: 1 / the recognition of actors as equal citizens; 2 / the introduction of central government-funded and institutional actor training; 3 / the establishment of a pension system for actors; 4 / setting up a nationwide system of theatrical regions.



EGRESSY GÁBOR

A színészet könyve¹, 2.

(részletek)



A színész természeti eszközei

Ha a fantázia tevékeny: ebből művészi tehetségre lehet következtetni. Ha valakiben oly hajlam mutatkozik, miszerint elbeszélés közben, különböző állapokat és személyiségeket mintegy ösztönszerűleg képmásol az életből, vagy a képzeletből; s mintegy képekben látszik gondolkozni: ott a képzelet tevékenységének színészeti iránya van. Ilyenkor minél elevenebbek a személyesített alak vonásai, s minél inkább eltakarják az előadónak saját egyéniségét: a színészi hivatás annál bizonyosabb.

Az eleven és tárgyias irányú képzelő tehetség mellett szükség, hogy a színész esze, felfogása, értelme, belátása, ítéllete, szintén elevenek, áthatók és képzetek legyenek. A gyakori előadás pedig, és a műsorozat szükséges változatossága, elkerülhetlenné teszik, hogy a színész emlékezete fogékony, biztos és tartós legyen. E lelki tehetség, szerencsére, azokhoz tartozik, melyek gyakorlat által fejleszthetők, fogékonyíthatók s erősíthetők. A lelki tehetségek fejlesztésére s művelésére nézve Cicero ily tanácsokat ad:

„Az emlékező tehetséget is gyakorolni kell, az által, hogy a hazai és külföldi művekből minél többet tanuljunk meg, úgy hogy szóról szóra el tudjuk mondani. Ha ilyenkor gondolatunkat bizonyos helyhez és képekhez kötjük: a lélek ez eljárást meg fogja szokni, s míg egyfelől a munkát megkönnyíti, másfelől emlékezetünket biztosabbá teszi.“

„Tapasztalást kell gyűjteni mindenünnen; aztán a szellemi erőket megkísérteni, az által, hogy a magánygyakorlatok eredményét nyilvános előadásban alkalmazzuk.“

¹ Egressy Gábor: *A színészet könyve*, nyomtatott Emich Gusztáv magy. akad. nyomdásznál, Pesten, 1866-ban. (A részleteket eredeti helyesírással közöljük.)

„Olvasni kell költői műveket is; megismerkedni a történelemmel, s minden nemes tudománnyal; gyakorlatképen átdolgozni, taglalni, fejtegetni, igazítani, dicsérni, gáncsolni, vitázni ellenők és mellettők, s kijelölni bennök a figyelemre méltóbb helyeket.” (A szónokról. I. 34.)

Ugyanezen tárgy felől *Quintilian* így adja elő tapasztalását:

„Ha valaki azt kérdezi tőlem: melyik a legbiztosabb módja az emlékezet-szerzésnek? azt felelem: a gyakorlat és szorgalom. Tanulni minden nap, ha lehet. Gyakorlat által semmit sem lehet úgy megjavítani, s hanyagság által úgy megrontani, mint az emlékezetet.”

„Csodálatos, miképp van az, hogy az éjszakai közidő annyira megerősíti az emlékezetet.”

„Az igen serényen felfogó emlékezet rendszerint hamar felejt.” Tegyük hozzá, hogy az ily emlékezet a színészre nézve szerencsétlenség; mert mint elég példa van rá, birtokosát tulbuzakodóvá teszi, s akkor hagyja cserbe, mikor ennek reá legnagyobb szüksége volna. Tehát e bajon is csak a gyakorlat és szorgalom segíthet.

„Magának sugatni, vagy írásba tekinteni: hibás dolog. Ez csak a restséget táplálja.”

„Ha a dolgokat jól megjegyezzük, azok a szókat is eszünkbe juttatják.” (XI. 2.)

Mint említve volt, a színészet gyakorlatában az ember saját egyéniségét az eszme valóításának eszközévé teszi. És mivel a színész, testi alakja és beszéde által oldja meg feladatát, tehát szükséges, hogy alakja és hangja az eszme kifejezésére alkalmas legyen. A leány legyen sugár természetű, közép nagyságú; a férfi szálasabb is lehet; a tagok legyenek arány tekintetében szabályosak; a hang teljes és hajlékony; a beszélő műszerek épek; a kiejtés hibátlan, s az alak, egészben véve egy nemes személyiséget mutasson. Az arcz, mint az indulatok székhelye, az emberi érzelmek kifejezéséhez nemes vonásokkal és mozgékony izmokkal birjon. Vannak arczok, melyek midőn fájdalmat akarnának kifejezni, oly alakot öltenek, mely a nézőt inkább nevetésre indítja, mint szánalomra. Az ilyenek ép oly kevésbé alkalmasok a színészeti pályára, mint azok, melyekre valamely lelkiállapotnak nagyon is határozott, úgy szólva: kiválólag különzerű és letörölhetlen bélyege van nyomva. Minél kevésbé élesek és határozottak a egyénileg az arczvonások, s minél mozgékonyabbak: a színészeti célokra annál alkalmasabbak.

„Az arcztól függ minden – mondja ismét Cicero; – az arczon pedig a szemek uralkodnak. Azért elődeink helyesen ítéltek, midőn az álarcz alatt még egy *Rosciust* sem igen akartak dicsérni. Mert a külső előadásnak a lelket kell kifejeznie; a lélek képmása pedig az arcz, melyen a lélek előhírnökei: a szemek. A testnek ez egyetlen része az, mely a kedély minden mozzanatát kifejezni képes; ezt pedig nem teheti az, a ki a szemét behunyja. Ezért szokta mondani Tauriscus, hogy a mely szónok, szemeit mindig egy pontra szegzi: olyan, mint a ki hallgatónak mindig hátat fordít. Előadásunkban tehát a hang után az arcznak van leg-

főbb szerepe, az arczon pedig a szemnek. Az előadásnak e külső közlönyeiben oly természeti erő rejlik, mely a tudatlan tömeget szintugy magával ragadja, mint azt az idegent, a ki az előadónak még nyelvét sem érti. A szók csak arra hatnak, a ki a nyelvet érti,² s a mély értelmű gondolatok a csekélyebb felfogású hallgatóra nézve gyakran elhangzanak; de az alaki kifejezés, mely a lélek hangulatát nyilvánítja: mindenkire hatást gyakorol.” (A szónokról. III.59.)

A hang a színésznek azon természeti eszköze, mely által a szellem közvetlenül nyilatkozik; e színészeti célra tehát a hangnak alkalmasnak kell lennie. A nyers, tompa, vagy durva hang, a szellemi kifejezés elé legyőzhetlen akadályt gördít. Szintugy a tájias kiejtés, mely valakinek annyira természetévé vált, hogy attól megválnia lehetetlen. *Quintilian* azt mondja: „a szózat legyen egészséges, természeti hibáktól ment, aztán ne legyen félsüket, durva, kiáltozó, kemény, merev, érthetlen, igen vastag, igen vékony, gyöngye, sértő, lágy, a férfié asszonyias, a nőé férfias. A lélekzet ne legyen rövid.” (XIV. 4.). A tiszta csengésű hang, mely hajlékonyságával a bensőnek kifejezésére alkalmas: a színészre nézve egyike a legbecsessebb természeti adományoknak.

Egyébiránt a hangnak némely hibái, bizonyos fokig, szintugy javíthatók, mint a beszélő szervekéi. Vannak példák, hogy az efféle akadályokat, miket a természet nagy tehetségek útjába állított, ezek, rendkívüli erőfeszítéssel egészen legyőzték. *Demosthenes* selyp, dadogó és szűk mellű volt; s hogy hangját erősítse, mellét tágítsa, s kiejtését gyakorolja: nyelvére lapos követ tett, s egy lélekzettel hosszú körmondatokat, vagy sok verset próbálgatott erős hangon elmondani, még pedig nem egy helyen állva, hanem egy meredek dombra fölfelé menve. Hasonló sorsa volt *Seydelmannak* is. A mily kedvező volt a természet e nagy színész iránt szellemi oldalról, szintoly mostohán bánt vele testileg, a mennyiben a nyelvét igen hosszúnak és hegyesnek alkotta; annyira, hogy ez a száj öblében nem mozoghatván könnyen és szabadon, a fogak közül mindig kisiklott; s e miatt beszéde selypes, s olykor az érthetlenségig sziszegő volt. És midőn a boroszlói színház drámai ellenőre (dramaturg), *Rhode* tanár, neki jóakarólag azt tanácsolta, hogy lépjen le a színpadról: a kétségbeeséstől csak a *Demosthenes* példája mentette meg. Hogy aztán ettől fogva mily iszonyu küzdelmeket állott ki az évek hosszú során, míg annyira vihette, hogy nyelvének felesleges részét a gégébe visszavonulni kényszerítse, s a többi részét ugy kormányozhassa, hogy rendes határai között szabályosan mozogjon, s így végre tisztán, folyékonyan s érthetően beszélhessen: elmondja ő maga egy levelében, melyet fiához írt. (*Seydelmanns Leben und Wirken*. Berlin. 240. lap.).

² Hogy ne csak arra hassanak: az a beszélőtől és tárgyától függ. A mi tapasztalásunk azt vitatja, hogy lélektani hatás tekintetében a színművészet nyelve: *világnyelv*. Lásd a „*Festő hang*” című szakaszt.

A közvetlen érzés álláspontja

A költői alak a színésznek érzését érinti legelőször is. Az érzés azt, a mi vele rokon, a szeretetnek egész bensőségével és hevével ragadja meg. A színész tehát, fejlődésének első fokán, a drámai alakot, saját lyrai hangulatából igyekszik előállítani. A kezdő színésznek ez induló pontját: az alanyi érzés álláspontjának nevezzük. Az élet, melyet a kezdő színésznek festenie kell, az ő saját lényébe olvad át; s ilyenkor ő nem tesz egyebet, mint saját benső életét tárja elénk, lyrai érzelmének egész forráságával. Minél erősebb e lyrai érzés: annál féktelenebb rohammal szokott kiömleni. Ez tehát csupán a természet műve, s nem a művészeté. A színész ez állásponton a indulat rabja, a helyett, hogy a felett uralkodnék. Az alanyi érzésnek e közvetlen nyilatkozása nem több, mint szónoklás, mely még a jellem ábrázolásig el nem jutott, s mely megszokás által oly üres declamatióvá korcsosulhat, mely az érzésnek csupán alakját utánozza, üres külsejét, melyből a tartalom, a valódi élet hiányzik. A színész ilyenkor még egy műegészet adni nem képes; előadásában a jellemnek határozott arcza nincs, mert a drámai alak nem jelenik meg előtte tárgyilag. Látjuk ugyan előadásában például a szerelem és barátság érzelmeit; látunk nagylelkű önfeláldozást, politikai és vallásos lelkesedést, szerelmi kinokat, a türelem nemességét: de nem látjuk, s nem érezzük ezeknek egyéni életét. Ez állásponton a szerepeket csupán a jelmez különbözteti meg, nem pedig a személyeknek egymástól eltérő, benső sajátságaik.

Csak miután a színész saját eszközei fölött teljes hatalmat nyert, miután önbelsejétől mintegy különvált, magát saját indulatainak uralma alól fölszabadítani képes; csak midőn a drámai alakot úgy tekinti, mint rajta kívül álló tárgyat: akkor következik el az átmenet lehetősége a lelkesedés naiv állapotából a művészi állapotba. A ki azonban az alanyiságából kiemelkedni nem bír; a ki az úgynevezett routine, vagy is a színpadi jártasság fokozatán megállapodik: az csupán saját személyiségének modorait fogja szemeink elé hordani minden alkalommal; s teljes öntudatlanságban fog maradni, mind műfeladataira, mind saját képességére nézve; sőt elvakítottva a hatás által, melyet egyes szerepeinek nemes tulajdonai a tömegre gyakorolnak: jogos sajátjának fog tekinteni minden oly szerepet, mely nagyszerű lelki tulajdonokkal van kiállítva; s még akkor is alig fog kiábrándulni, midőn tőle mind a színház, mind a közönség menekülni kíván.

Az öntudat álláspontja

Ha a színész az alanyi érzés öntudatlan állapotából kiemelkedik, ha képessé kezd lenni magát saját érzelmeitől különválasztani, s a drámai jellemet tárggyul állítani maga elé: akkor lép át a művészet álláspontjára. E fokozattal együtt jár az a kényszerűség is, hogy az ifju, a színészet műépitkezését alaposan tanulja; mely tanulmánynak oda kell irányozva lenni, hogy saját egyéniségét egy képzelt em-

ber előállításához tudja módosítani; nevezetesen arra kell törekednie, hogy saját anyagi részén teljes uralomra tegyen szert, mind a beszéd, mind a test átalakítása tekintetében. A színész ekkor már érezni fogja, hogy öntudatlanul tennie, mit sem szabad, hanem számot kell adnia magának arról: mit akar és mire képes. És miután majd saját eszközeit jól ismeri, s azokat teljesen hatalmába kerítette: csak annyit fog akarni, a mennyit végre is tud hajtani. Akkor feladatának legcsekélyebb részleteit is úgy fogja fel, mint a mely az egészszel a legszorosabb, legbensőbb kapcsolatban van.

Hanem ez még mind nem elég. Mert miután színész az érzés közvetlen uralmától megszabadulva, a gondolkodás terére ment át: ekkor ismét azon eset állhat elő, hogy az eszmélkedés, számítás és tervezés másik szélsőségébe jut. Már pedig a színész művén éreznünk kell, hogy az a szabad képzelet szabad műve; s látnunk kell, hogy az minden mozzanatában könnyű, önkénytelen, eleven és természetes. Míg a gondolkodó és érző tehetségek a színész öntudatában teljesen egybe nem olvadtak: addig előadásában valódi élet nem lehet. Ha az ész műve nyomja el az érzelmű művét: akkor a gondolkodó és számító színészt fogjuk látni mindenütt; ez pedig mindig a művészeti csalódás rovására történik. Értelmünk ki lesz ugyan elégítve, de érzelmünk szintoly mértékben érdekelve nem lesz; a mi oda mutat, hogy az értelem és érzelm, az öntudat és ösztönszerűség, a művészet és természet kétoldalusága (dualismus) még legyőzve nincs. E bajt pedig ismét csak az alkotó képesség bizonyos mértéke hátrithatja el, melyet azonban sem tanulni, sem tanítani nem lehet.

Quintilián, ide vonatkozólag így tanít:

„Semmi se tessék költötnék, semmi aggályosan keresettnek; azt higgye a hallgató, hogy minden magából az ügyből jön inkább, mint a művészből. De éppen ez az, a mit tűrni nem tudunk; azt véljük: elvesz a művészet, ha észre nem veszik; *holott vége a művészetnek, mihelyt észreveszik*. Dicséret után sovárgunk, s ezt tartjuk munkálatunk főczéljának.” ... (IV. 2.).

A művészi alkotás állaspontja

Az alanyi érzés csak akkor olvad össze teljesen a számító értelemmel, ha a színész önmagát, mint ábrázolandó jellemet, tárgylul tekintve, megtanult érezni és ugyanakkor érzéketlenné lenni; lelkesedni és ugyanakkor számítani. Azonban, mint fentebb érintve volt, ez ellentételek teljes egybeolvasztása csupán az alkotó erőnek sikerül.

Pusztá értelmi számítással szintoly kevésbé lehetséges élő-embert művészileg létrehozni, mint pusztá alanyi lelkesedéssel és értelemmel. E két tényezőt egyensúlyozni kell. Vannak színészek, a kiknél vagy az érzelm bir tulnyomósággal, vagy az értelem. Az érzelm színészei feladatjokat egészben fogják fel, s azt általánosabb vonásaiban állítják elő, a nélkül, hogy a részleteket kidolgoznák.

Az ilyenek jellemfestése inkább az eszményiség felé hajlik, mint az élet, a valóság és természet felé. Ellenben az értelem színészei, kik feladatjoknak legparányibb részleteit is gonddal kívánják érvényesíteni: a másik egyoldalúság hibáinak vannak kitéve; névszerint hogy inkább részeket fognak adni, mint egészet; hogy műveikben az igazság és természet az eszményiséget el fogja nyomni, sőt majdnem kizárni; s hogy a magasabb szárnyalatu helyeken kifejezéseikben nem lesz kellő ihlet és lelkesedés.

A tájfestő, ha erdejének lombjain minden egyes faleveleit, és ezeken minden kis eret nagy szorgalommal kidolgozna: akkor ő a részeknek rendelné alá az egészet. Ilyenkor a számító ész már a tilosban jár: mesterkél, kaczerkodik; holott épen neki kellene tudnia, hogy ezen az uton minél inkább *keresi* a hatást, annál kevésbé fogja azt *megtalálni*. A részek mindig csak részek maradnak, melyeknek igazi értékek csupán összességökben van. A tájképet bizonyos távolból tekintve: a falevelek összefolynak; és ha azon egésznek, melybe olvadtak, művészi hatása nincs: úgy a részekre fordított fáradság is elveszett.

Szóval, mint minden mű, úgy a drámai alak is egésze által akar hatni. Az egésznek benyomásával hatni pedig annyi, mint a részeket *aránylagos* becsők szerint érvényesíteni.

E szerint a művészi felfogás, mely tárgyán felül, a madár látpontjára bir emelkedni: szerepének alkatrészeit úgy fogja kezelni, hogy azok mindig az egészet láttassák s éreztessék; egységeket a főszmével, az uralgó szenvedélylyel; s hogy az alkatrészek az egyénnek lélektani irányába teljesen beolvadjanak.

A színész ez állásponton nem fogja szem elöl téveszteni azon eszményi távolságot sem, melynek a néző és a műtárgy között lenni kell. A nagy közelség a sáros-poros természetet és a mindennapi életet közvetlenül fogná mutatni; aztán a nagy tárgyoknak nagyon közelről csak részeit láthatjuk, egészét ki nem vehetjük. – Viszont az alakok, igen messziről nézve, határozatlanokká, ismerhetlenekké válnak.

A művészeti távolság tehát e szélsőségek középpontjára esik. Ez azon eszményi távolság, mely bűvös fátyolon át mutatja a képzelet alakjait.

Az eszményt és valót *Arany János* így különbözteti meg, *Vojtina ars poetica*-jában:

„Állok Dunánk szélén, a pesti parton,
Előttem a kép, szindus üde carton:
Felhő s hegy által a menny kékje csorba,
A nap most száll le a városmajorba,
Büszkén a Gellért hordja bársonyát,
S fején, mind gondot, az uj koronát,
Lenn a Tabánban egy toronytető
Gombjának fénye majdnem égető,
Mig fenn a Mátyás ódon temploma

Szürkén sötétlik, mult idők roma,
És hosszú rendje annyi sűrű háznak
Fehérük sorba', mint gyepen a vásznak;
Alant a zölden-tiszta nagy folyam,
Mint egy smaragd tó bérczek közt, olyan,
Meg nem legyinti szellő s föcske szárnya,
Csak mélyén lüktet forradalmas árja,
Felszine tükör, és abban, mikép
Tündéri álom, az előbbi kép

Tisztára mosdva felfordítva ring,
 Mint lenge kárpit a merő fal ing,
 Ábrándos lelkem a hullámba mélyed,
 Vágyban eluszva buvárlom a mélyet:
 Itt, itt a nymphák! itt a cháriszok!...
 Az utcán, por, bűz, német szó, piszok.
 Nem a való hát: annak égi mása
 Lesz, a mitől függ az ének varázsa,
 E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít –

Sulykot bizony nem egyszer elhajít; –
 Ez alkonyisugár, mely az árnyakat,
 E köd, mely nőtetí a tárgyakat
 E fénytörődés átlátszó habon,
 E zöld, esős lég egy május-napon,
 Ez önmagánál szebb, dicsőbb természet:
 Egy szóval – – – a költészet.”

(Szépir. F. 1861. 1.)

Az eszményi iránynak jelesebb képviselői közé tartozott a németeknél *Fleck* és *Devrient Lajos*; az értelmi iránynak pedig *Iffland*, és némelyek szerint *Seydelmann*; mások azonban Seydelmannat azokhoz számítják, kik az egyénítésnek és eszményítésnek dualismusát a legmagasabb művészi egységbe tudták olvasztani; s e tekintetben őt még *Eckhof*-nak és *Schröder*-nek is eléje teszik. A francziáknál *Talma* volt az, kinek lángelméje a francia tragoediák elvont eszményiségét és üres pathosát az élet és valóság tartalmával volt képes betölteni, s az alakatlan általánosságnak határozott alakot adott. A női jellemek épen így nyertek életet és valóságot *Rachel* rendkívüli alkotó ereje által.

Hol tehát az érzelem és értelem egyensulya tökéletes, hol az érző ember egészen átadja magát műtárgyának, mely a legmagasabb eszmélet művének látszik: ott a művészet és természet egygyé vált, s a mű tökéletesen bevégzett.

A nők művészete, kevés kivétellel, a léleknek azon magasabb sugallatán alapszik, melyet ihletnek (*inspiratio*) nevezünk. A kritikai közvélemény szerint, ők szintugy az érzelem, képzelet és lelkesedés után alkotnak ugyan mint a férfiak, de alkotásuk felett az ellenőrködést, ha lehet így szólanunk: bizonyos szellemi tapintat gyakorolja; egy fensőbb nemű sejtelem; az érzésnek ösztönszerű ítélete, ellentétben a férfi öntudatos izlésével, melyet *Brassai* „a kedélybe, értelembe átment, ugy szólva vérré vált ítéletnek” nevez. (Szépir. Figy. 1861. 306.) Az ő fogékony lelkők a jellemet egészben veszi át, a nélkül, hogy abban a részletek összefüggését lélektani öntudattal nyomozná; s eként a nagy színésznők, kik eszközeik fölött föltétlenül uralkodni képesek, a legfölségesebb drámai alakokat teljes biztossággal szokták létrehozni. Sőt ha a számító ész náluk a részletek kidolgozásába nagyon bele bocsátkoznék: az eredetiség és közvetlenség virágpórát törtené le műveikről.

Hogy ők nemcsak mélyen érzének, hanem mélyen is gondolkoznak, annyi bizonyos; mert különben nagy műveket elő nem állíthatnának; de ugy látszik, hogy ők a gondolat és érzelem művészi egységének bölcselmi öntudatában nincsenek. Annyi azonban bizonyos, hogy az alkotó erő náluk, szintugy mint a férfiaknál, képes pusztá töredékekből bámulatos egészet állítani elő; s eként az üres szavakba költői életet lehelni, s a műanyagot valódi értékén magosan felülemelni. Az ő egyénítésök bent a lélekben történik inkább, mint az alakításnak azon

külső eszközei által, melyekkel a férfiak nagy mértékben rendelkeznek; s e tekintetben annál ügyesebbek, minél egyszerűbbek azon álcakészítési eszközök, melyeket az egyéni alakítás művére fordítanak.

Eredetiség és modor

A hány a művészi személyiség és alkotó erő: ugyanazon drámai személynek annyiféle alakítása lehetséges. Ugyanazon szerepet saját szempontjából fogja fel mindenki, s a szerint ad annak tárgyias életet. Ennélfogva a szerepet minden művészi tehetség, részint új oldalról világítja meg, részint oly viszonyokat emel ki abban, melyek az előtt nem találtak kellő, vagy éppen olyan kifejezést; szóval: ugyanazon műanyagnak elemeit új és sajátoszerű vegyületben állítja elé; a fény és árnyak beosztásában sajátoszerű felfogást érvényesít; s mind ezekhez számítva művészi alakjának egyetlenségét, s eszközeinek sajátoszerűségeit: egészben véve, újat, eredetit s a maga nemében bevégezettet fog létrehozni. Ez eredetiségtől a modor abban különbözik, hogy ez: a színésznek személyes sajátossága, mely minden előadását egyaránt bélyegzi. Ez ama fentebb jellemzett közvetlen álláspont, mely most már második természetté merevült; az alanyosság börtöne, melyből nincs menekvés. Itt az alakok csupán külsőleg különböznek; csak a jelmez és külső álca más; a benső egyéniség, magatartás, mozgás, hanghordozás, éneklés, siránkozás: ma éppen az, a mi tegnap és azelőtt volt. Szóval: örökös egyformaság. A modor: a játész személyét tolja az előtérbe, a szerep jellemének rovására; s e szerint folytonos ellenmondást láttat saját egyénisége, s a szerep jelleme között.

A nagy mesterek utánzási vágyakat ébresztenek. Azonban az utánzó, a ki eredetit alkotni nem képes: csupán külső formákat állít elő, azok tartalma nélkül; s a kölcsönzött formát úgy adja ki, mint lényeket. E szerint a mi a nagy művésznél az ihlet műve, és a természet nyilatkozása: az utánzónál nem lesz más, mint modor, a mi nem egyéb, mint a benső tárgyiasság teljes hiánya, a mi egyézersmind a színészi tehetségnek is hiánya.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy utánózni, és *példányul venni*, nem mindegy. Mert az utánzás alatt csak a külső minőségek majmolását értjük; ellenben a nagy mestereket példányul venni annyit tesz, mint azok művében elmélyedni, azok *benső mivoltát* tanulni, a mi nemcsak szabad, de szükséges is. A ki a jelest példányul veszi: az a *lényeket* keresi, a tények induló pontjait, bent, az élet középpontjában; ellenben a ki utánóz: az csak az *eredményt* látja, a *külső* jelenséget, nem is sejtítve, mi van azon belül. A példányul vevő: törvényeket fogad el önként; s a ki e törvényeket önállóan kezeli: az eredetit alkot. Az utánzó: a kész műnek csak érzéki alakját másolja, szolgailag, annak szelleme nélkül.

A mi tehát a szerepek *felfogását* illeti: ezen szellemi indulóponton a színész találkozhatik olyan pályatársával is, a kit soha sem látott. Sőt a jeles tehetségeknek e ponton találkozniok is kell szükségképen. Mert ha a szerep jelleme határozott:



Kohlmann Károly: *Egressy Gábormint Coriolán és mint Garrick*,
színezett metszet, 1839 (forrás: oszk.hu)

akkor abban tárgyilag ugyanazon alapvonásokat fogja látni mindenik, s a maga módja szerint életbe is lépteti mindeniket. Módosulást egyedül a vegyületek és az arányok szenvednek; de azért a tárgy, lényegében, egy és ugyanaz marad.

A modor egyik ferdesége az is, a melyről *Blair Hugo* így ír:

„Sokan, midőn nyilvánosan beszélnek, a szótagokat másképp ejtik ki, s általában más hanghordozással beszélnek, mint a közbeszédben szoktak, hogy előadásukat ünnepélyesebbé tegyék; ezen természetellenes sajátság azon osztályba tartozik, a mit művészetben *modornak* nevezünk. – Nincs képtelenebb dolog, mint azt azt hinni, hogy a szónoknak természeti hangjáról le kell mondani, mihelyt nyilvános helyen beszél; innen származik aztán az *éneklő modor* és egyhangúság.”

Itt azonban jól különböztessünk. A szabály így szól: a színésznek saját egyéniségét egészen le kell vetkeznie, s a drámai alakét magára öltenie. Mint látható, ez képletesen van mondva, s nem azt akarja jelenteni, hogy a színész saját természeti eszközeit vesse el magától; mert hiszen hol venne helyettök másokat? hanem hogy a meglevőket alkalmazva, *módosítsa teljesen tárgyához*. E szerint természeti hangjáról sem kell lemondania, hanem ugyanazt a lehetőség legvégső fokáig *tárgyiassá tennie*.

Egyébiránt ha jól indult kezdők már az első állásponton zátonyra jutnak, s a modorban megfeneklenek: annak oka, mint már említők, gyakran ismét a közönség azon része, mely tetszését erkölcsi érzéseinek sugallata után osztja,

aesthetikai műveltség s műértelem nélkül; mely a drámai jellemnek nemes vagy nemtelen tulajdonságait a színész személyére ruházza, s a szerepjátszót a szerepenkívüli emberrel összetéveszti; ez azon különben igen tiszteletre méltó, lelkes osztály, mely a jó hazafi, nemes lelkű hős, szerény nagyság és szenvedő erény képviselőjét, mindjárt a fejlődés első fokán művészi rangra emeli, csak megnyerő külseje s némi színpad-i othonossága (routinja) legyen.

Másrészt oka ennek a színpad varázsa is, mely gyakran magát a legkomolyabb műbírálot is megfosztja szellemi függetlenségétől és tárgyiasságától, kivált oly alakokkal szemben, melyek a lélek nemesebb vonásait a nőiség kecskeivel ékesítik. Az ily szerepeket aztán, melyek a babért ugyszólván maguktól termik: színházi nyelven *háládatos* szerepeknek nevezik. E háládatos szerepek szokták okozni az irigykedést, a cselszövényeket és viszályokat minden színháznál. A jóra való kezdőt pedig, a közönség fentebb jellemzett osztálya mellett, végre az ily hálás szerepek vakítják el saját álláspontjára nézve, s a közvetlen érzés játékát ezek csontosítják benne modorrá.

Mi azonban azt az igazságot ohajtjuk érvényre juttatni, hogy a háládatos szerep nem az, a mely nemes és szeretetreméltó tulajdonokkal van felszerelve, hanem csupán az, vagy inkább *mindaz*, a mely a maga nemében *eszmét* fejez ki, s a melyet *modor nélkül*, és *jól játszanak*. A modor veszélyei, az öntudatlanság, a késő bánat, s az elveszett életpálya rettentő példái, arra intsenek bennünket, hogy a színészi tárgyiasságot, a magunk fejleményi álláspontjára irányzott szigorú önvizsgálattal kezdjük; azaz legelőbb is *magunkat tanuljuk ismerni* elfogulatlanul. És komoly lelkesültségünket életfeladatunk iránt bizonyítsuk be tetteleg az által, hogy azon helyzetet, melyet a színháznál a természet számunkra, képességeink mértéke és iránya szerint, kijelölt: igyekezzünk szintoly *szerényen*, mint egész odaadással, szeretettel és becsülettel betölteni.

Gábor Egressy: *The Book of Acting II* (Excerpts)

Excerpts from the essential work, *The Book of Acting* (1866) by the spiritus rector of Hungarian actor training, Gábor Egressy (1808–1866), were first published in the previous issue. Subsequent to the chapters on love and the basic tone of character, now chains of thought from the general section have been selected on the actor's physical endowments, the nature of performing arts, the difference between originality and manners, as well as the balance of imagination and rational thought. Based on these excerpts it can equally be said that this handbook, the first of its kind, dedicated by its author to the National Committee responsible for the issue of the National Theatre, could still be used beneficially in Hungarian actor training in higher education.



Egressy 1839-es *Bánk bánja* egy később készült képen (forrás: criticaillapok.hu)



TÖMÖRY MÁRTA

Hejjető, avagy a kenyér misztériuma¹

A *Hejjető* egy kilenc személyes szabadtéri játék, a búza hét stációs misztériuma a kenyérré válásig. Az itt közölt, kommentárokkal ellátott forgatókönyv egy olyan műleírás, mely a magyar archaikus szokáshagyomány antropológiai hátterét is értelmezi. A Magyar Királyi Bábszínház a 2001-es bemutatót évezrednyitő áldásnak szánta. Az egy éves munkával létrehozott produkció nemzetközi vállalkozásnak is tekinthető volt, mivel a Hattyúdal Színház tagjain kívül egy cseh bábos és egy szlovákiai magyar bábművész is részt vett benne. Az archaikus közösségekben – elsősorban a moldvai magyarság körében – ma is élő szokáshagyomány a téli ünnepkör része: falusi művelői szilveszter napján és újév hajnalán házra járva, egyfajta rituális termékenységvarázslás keretében idézik meg a mezőgazdasági év stációit.

– Hány nap kell, hogy körüljárd a földet?

– Egy is elég, ha a Nap után mégy – felelik csángó testvéreink. S évente felkiáltják az égbe, karikás ostorokkal verve fel a lelkek galambraját, a hejjetőt, az évkezdő nagy áldást. Játékunk e hagyomány dramaturgiai pilléreire és szöveganyagára épül. Újév napján a legények felkeresik a gazdákat, és az udvaron a recitált szövegek egyes szakaszai közt karikással cserdítve, verve el a gonosz lelkeket, illetve megerősítve az áldást, elmondják szép versekben a búza 7 stációs passióját. Ezen gyönyörű varázsima-szövegek szimbolikus tartalmainak megfejtése inspirálta az előadást. A teatralizálás a mögöttes tartalmak kibontását és azok mindenki számára érthető „egyenes-olvasatú” összekapcsolását célozta. E mágikus, rituális cselekmény felidézésével, a teremtestől az első szántáson át a búza drámáját bemutattva és végül nagy áldást mondvá kívántunk hozzájárulni az új évezred sikeres indításához. A játékban senki sem alakít szerepet, előadásunkat szolgálatnak tekintettük és tekintjük.

¹ Lásd Tömöry Márta disszertációját: *A bábis fenomén – a drámatörténetben és napjaink gyakorlatában*, SZFE, D.L.A., 2005, 113–123.

Szereplők:

- Három nő a nőiség szerepkörében: idős és fiatal együtt, mint Démétér–Koré kettőse; a harmadik a kortalan „Égi Szűz”. Személyükben etnikusan nem identifikáltak. Ruhájuk ezért – attribútumaikat (korona, kendő, kötény) leszámítva – fehér, semleges.

- Négy férfi szereplőnk mint a négy világtáj képviselője minden párosság és négyesség jegyében lép fel.

- A három zenész a lélekszint képviselője: a fúvós mellett egy regös-énekmondó és az énekesnő gardonnal, aki egyúttal a játszóké egyike és az előadás énekszólója.

- A felhasznált tárgyak bábosan sokarcúak, metamorfózisra képesek. A *homok* búza > liszt > tészta > kemence > kenyér lehet; a *kaszapenge* kard > fújtató > boltív, az aratáshoz nyéllel kiegészítve aratókasza is. A hátizsákszerűen fel- és levehető *létra* magasles > malom. A létrák tetején egy tengelyre szerelt, átfordítható *kettős maszk* kap helyet. Felső állapotukban a világtájak jelképes alakjaiként, átfordítva az apokalipszis figuráiként szemléltethetők. A tengelyre szerelt és arról levehető *teknő* is több funkciós: kerekas lélekharó, *carus navalis* (halottaskocsi), hol koporsó, hol bölcső, hol sírdomb, Golgota-hegy, dagasztóteknő, de lehet táltos ló is. A játék báb-főhőse, a gyémántjogarban testet öltő fiú szintén számos alakváltáson megy át a játék folyamán (jogar, szög, malomtengely, kereszt, Kisdéd, pünkösdi király stb.).

Játéktér: „ideálisan” 15x15 m-es sík térség. Négy sarkát maguk a játszóké jelölik ki.

Felkészülés:

A nézők előtt lehetőleg rejtve, a játéktéren kívül az idősebb nő befekszik a kerekas hajóba. Letakarják, feláll a négy férfi, hátukon létrával. A létrákon fenn az átfordulós maszkok, lejjebb (három létrán) búzacsokorral, még lejjebb disznóörből készült maszkokkal. A derekukra tekerve karikás ostort, oldalukon kaszapengét mint kardot viselnek, kezükben bot.

Játékezés – a játéktéren kívül:

Énekmondó: Készen vattok, jó legények?

Legények: HEJ!

Bevonulás, körmenet:

Legelől vonul a három zenész (fúvós, tekerős, gardonos), mögöttük a fiatal nő húzza a halottas kocsit. Benne letakarva „valaki”. A négy férfi teljes felszere-



A négy „világtájat hordozó” férfi bevonulása a játéktérre, elől: Bassola Richárd (a cikk képeit Széman Richárd készítette 2004-ben, forrás: a fotós)

lésben, hátukon a maszkos létrával libasorban vonul. A *carrus navalis*, a temetési kocsi (hajó) spirálban középé ér.

Egy kör után a zenészek kiállnak, és a nézőkkel szemben, hátul állnak fel, előttük előre odakészített asztal a hangszerekkel. A második körben a négy férfi is kiáll a sorból, és a játéktér négy sarkát kijelölve a helyére áll. Létrás építményüket a földre helyezik.

Énekmondó: *Mert mi nem vagyunk innét-onnét / hanem még messzebbünnét, / Csukáról-Mukáról, / att, hol a macskák csinálnak / egy morzsa puliszkát, / őrzik tizenkét karollal (karóval), / hogy a hangyák el ne lopják./ Jöttünk göröncsökön,/ sárbul, hegyeken átal, setétben. / Hát ide értünk, magiknak az ablaka alá!*

• A szöveg szimbolikus tartalma szerint a hejjetők térben és időben messziről, mitikus helyről (Csuka-Muka, mesebeli, nem létező helység) érkeznek. Az ikerszavas helymegjelölés is mágikus tartalmú. A Csuka előtag al-, még inkább túlvilági helyre utal – ahol nem emberek, hanem állatok (macskák), a Szűz aspektus képviselői miniatűr/óriási méretű puliszkát kevernek; ez a világtenger köpülés² toposza is lehet (ld. a szentegyházi öreg hasonló célú puliszkakeverését). A macskák (női világ) tizenkét karóval (a kis vagy nagy napév tizenkét hónapja) őrzik, mint az ősidőt. A hangyák mint az al- és túlvilág démonai lépnek fel (itt gondolhatunk a Petőfi Sándor *János vitéz*ének utazásakor felléptetett óriás rovarokra, növényekre is). Az út onnan idáig a halál idején (sötétben), göröncsökön (sírrögökön) mint világhegyeken átkelve történik.

A világ teremtese:

A fiatal nő fellép a kocsi szélére, körbesétál a peremén (kitakarja a fekvő nő arcát – nézi magát a „vítükörben”, „arcmosás”, majd viszsza akarja). Végigmegy a kocsi peremén, és a fekvő fölött átmászva, nyújtott karral-lábbal ívet képezve kifeszül fölötte, a föld és ég párosát kialakítandó (lásd Nut–Geb).

Zsákkjáték: a négy férfi, mint valami automata, monoton ritmusra indul a közép felé. Fejük fölött hosszú zsákkígyót pörgetnek, majd nyak magasságában, vállon, derékban, végül lábon egyre lejjebb-lej-



A fiatal nő a teknő-kocsi szélén,
a képen: Kozmáné Simándi Katalin

² Indiai eredetmítosz a világ keletkezéséről. Brahmá a Visnu köldökéből kinövő lótuszban akarata örvényével az ősananyagot, az Ákását mozgásba hozza, és így keletkeznek a világok; második fokon a déli tejtenger kiköpülése, és a halhatatlanság italának nyerése céljából, innen kerül ki a csodálatos drágakő, paripa, tehén, csodafa, végül a halhatatlanság itala. *Indiai regék és mondák*, Móra, Bp. 1977. 20–21. és 38–40.

jebb eresztik a forgás közben. Körjátékuk végén a zsákokat a zenekar és a teknőhajó közt lábukról leteszik, a teknőt leemelik a tengelyekről, megforgatják, majd visszatérnek induló pozíciójukba.

- Játékuk a megtermékenyítő szelek szimbolizációja, egyúttal a minden teremtetéstörténetben főszerepet játszó kígyót is reprezentálják.

A fiatal nő egyik zsákkal visszatér a teknőhöz, abba földet önt a letakart figurára, a sírra, majd kimegy.

Eközben a fiúk derekukról letekerik a karikás ostort, mellyel szelet kavarnak. Majd egyszerre cserdítenek. Beindul a világ!

Legények (egyszerre): *HEJ!*

1. Ősidők

Csengőzés: Égi Szűz csenget.

A középen álló sír megmozdul: a Földanya feltámadása. Lassan kikél, nyújtózkodik, fehér csontokat, leleteket (két csontmaszkot, jogarnyelet, különös pásztorbotot) dobál ki a sírjából, majd kilép.

Az Égi Istennő táncolva, forogva jön, gyémánt a kezében. Érkezése az állatok teremtésének és átlelkesítésének pillanata. Tánca alatt a két elől álló férfi a már üres teknő mögé áll, a két hátsó pedig felölti a bika- és a szarvas-maszkos létrát.

Állatküzdelem:

A szarvas és bika tánca, küzdelme három menetben moldvai „kecskés” dallamra. Egymásnak futnak, helyet cserélnek, félkörben kerülik egymást.

Az idős nő mint az állatok úrnője befut a végső összeütközés pillanatában. Megállítja az egymásnak rohanó vadakat, amit a szelídítés, az „etetés” gesztusa követ. Kivezeti az állatokat, és mindhárman beállnak a teknő mögé.

- Ez a jelenet az állatvilág domesztikációját írja le szimbolikusan.

Az Égi Istennő *csábtánc*cal, egy verbunkos dallamára, a játéktérre csalja a (teknő mögött már korábban beálló) két férfit. Az övükön föltekert ostoraik nyelét összefogva egyesíti, feldobva szét is választja őket, a legények kiforognak. (Itt gondolhatunk akár a görög mítoszok Pallas Athénéjára is, akinek kétfejű kígyóöve van, mint a hatalom és az erő birtokosának.)

A két férfi párviadala az ostorral. Az idősebb győz, a fiatalabb



A párviadal-jelenet,
a képen: Kozma András és Szász Zsolt



A királyi pár és a magvető jelenete,
a képen: Tömöry Márta, Szász Zsolt
és Kozma András

(rendezői jobb első) leigázását a nyakára tekert ostorral jelzi.

- A jelenet az emberi erő hierarchiába szervezésének küzdelmeit mutatja.

A fiatal nő hozza a kötelekkel egybekapcsolt, kerekesebb alvázat, az úr (idősebb) rányűgözi a szolgát (fiatalabbat) a tengelypárra (első tengelyen a keze, a hátán a lába, a játékos ívben kitarított testével tartja a „tengelytávot”). A nyakára tekert ostor vége a hátán fut, a makkos végű ostornyel láb között lóg.

- A kép fallikus jellegű, a „magvetés” értelmezését is megengedi, miközben a kerékpárokkal együtt mint kerekesebb eke működik.

A földi királyság születése:

A győztes, az idősebb most csontmaszkot öltve királlyá változik. Az Égi Szűz beforog, és a király kezében tartott nyélre illeszti a világ gyémántkristályát.

- Így alakul ki a jogar³⁴, a világ feletti uralom, az ember nembeli lényé férfias oldalának jelképe. Az istennő a király kezébe adja a földanya által önként levett hosszú lófarok fejdíszét (amazon-jelvényét). A haj vagy hajfonat (kígyó) nembeli lényünk női felét reprezentálja.

A lófarokostorral és a gyémántjogarral a kezében a király beáll középre.

Az állatok úrnője is csontmaszkot ölt, az ifjú nő öltözteti. Fejére, nyakára kendőket, kezébe sarlóforma, íjas botot ad hatalmi jelvényként. Már mint királynő áll a király mellé.

- A királyi pár ebben a jelenetben egyszerre az első emberpár, de – mivel alapjaiban agrárritusok sora az egész játék – ők az első kultúrhéroszok is, akik az égi hatalom birtokosaként, de már mint földi uralkodók fölatalálják a földművelést és beindítják a termékenységkultuszt.

2. Az első szántás

Énekmondó: Nagyságos Úr felkött jó reggel / megmosdatt a feteke szemeiel / megtörlőközött az arany kendezőel / Odafordult a szentképekhez / Imádkozott / Kiment jó reggel / meghallta: a tavaszi madár / megszólaml / Elment felvetni az ekét / a szekerbe / Elment a tiszta mezőre / szántani / Szántott, amíg szántott!

³ Gondoljunk a magyar hegyikristály-jogarra.

• Az énekmondó szövegének e szakasza elsősorban a jó műveléshez szükséges kultikus háttérrel tudósít bennünket (kultusz – kultiváció – kultúra). Minden archaikus alapozottságú szerves kultúrában, így ebben az esetben is, a kultivációhoz szükséges tudások fentről érkeznek. A kultivációban a kapcsolatot a transzcendenssel folyamatosan fönnt kell tartani, kiemelt ünnepi pillanatokban áldozatot kell hozni. Jelen esetben az áldozat formája *ima*. Az idézett szövegben feltűnik az is, hogy a nevezett nagyságos úr, ti. az ő, aki az első szántást végezte, arany *kendezővel* törölközik, rangjához méltóan. A tavaszi madár is égi hírnök. A „szántott, amíg szántott” forma nem a konkrét evilági, hanem a mitikus időkre utal.

A királynő befogja az állatokat, a mögötte álló bikát, szarvast, és indul a szántó menet: a királynő vezeti a két állatot, azok húzzák az „eke”-szolgát, fel-le rugózva jár az „eke”. Hátul a király halad. Két kört járnak. Mögöttük a fiatal lány meander-formán „búzá” szór a kezdetkor a teknőbe öntött homokból. Az Égi Szűz kannából vizet hint a földre rajzolt „napsugarakra”. A királynő a szántás végétével kiköti az állatokat, azok a helyükre mennek, majd az ifjút is megsza- badítja a nyakára tett ostortól, aki a tér jobb sarkába, a helyére indul.

A Világtengely beütése:

A király és királynő bölcső-játéka: hintáztatják, majd hirtelen átfordítják a teknőt, és az sírdombbá, halommá alakul.

A király beüti a gyémántszőget (jogart) a domb tetejébe.

Gongütés.

Legények: *HEJ!*

Király, királynő leveti maszkját, hátra megy.

• A közép kijelölése kiemelt jelentőségű a szimbolikus gondolkodásban, mert egyszerre jelenti az idő- és térkoordináták végső beállítását. Az idő vonatkozásában ez az idők kezdete mitikus értelemben, de egyúttal azt is jelenti, hogy az idő innentől kezdve mérhető, tagolható metrikusan is. A térkoordináták tekintetében kezdő- és végpont, mely a szimbolikus tett végrehajtásával bennünket a világ közepére helyez. Hozzánk képest határozódik meg minden irány és távolság, magyarul, „mi” vagyunk a világ közepe. A világszeg beütésének további aspektusa a tengely beállításának fallikus szimbolikája, hiszen ez a végső egyesülése égnek és földnek (hieros gamos, szent nász).

3. Várakozás – Farsang

A fiatal és az idős nő mint farsangi bolondok, kendőben befutnak. Kopognak és hallgatóznak a teknő oldalán – cinkosan azt jelzik: dobog, élet van benne. Simogatják a nagy „pocakot”.

A négy férfi farsangi, disznóbőr *kukamasz*ot öltve fut elő (farsangi szereplők a hagyományban). A nézőkre is ki-kicsapnak karddal a kézben.



Az egyik kuka, Bassola Richárd

Körfutás, fallikus gesztusok, párosok vívása következik, majd a főkuka megkaparintja a világszeget, beül a domb-ra mint trónra. A többiek rátámadnak, menekül, az övébe tűzi a jogart, hárman körbeveszik, és „leszúrák”. A kukák „levágják” társuk kezét-lábát, „megnyúzzák”, „feltagolják”, gyémántjogar-tagját, falloszát levágják. A nők ezt megszerzik, állítgatják, de hiába! Most a kukák is sírva fakadnak, s megszánva társukat – a hátsóját kaszával érintve, „lelket fújva” belé – „felélesztik”.

Szimultán a nők siratóznak a „*Mátészalka gyászba van*” című újkori ballada dallamára.

A feltámadó főkuka virgoncan a fiatal lány fejére borítja a szoknyáját, aki nek derekára bábpár van kötve. Négykézláb bolondul „táncol”, forog, miközben háta közepén a bábok ölelkeznek, ’táncolnak’.

Csujjgatás: *Kicsi lánynak nagy a csecse! / azt se tudja hova tegye, stb.*

Ez alatt a kukák a kardjukkal a földön ütik a taktust.

A lány visszafut, rádől a teknőre. Anyja jelzi, *húha*, itt szülés lesz!

Szülés: a két nő (ifjabb és idősebb) egymással szemben ül a teknőn. Számolnak, az idősebb fogja a gyémántjogar fejét, a nyeles végét a lány. Hetedik rántásra, a köldökszínor elvágásával (főkuka) világra jön a gyémántjogar-fiú! (A fiatal nő közben hátrabukfencezik, a nagymama felmutatja az újszülöttet.)

Kukák (kíváncsian figyelnek, majd egyszerre): *HEJ!*

A kisdud öltöztetése, anya–nagymama kettős.

- A farsang a dramatikus népi szokásanyag egyik, ha nem a legtermékenyebb ünnepi rituáléja. A téli időszak alvó természetének idején járnak vissza a szellemek, vagyis a „régiek”. A karácsonyi misztériumban levitézlett „régiek” ilyenkor feltámadnak, és nagyon is evilági módon, az állatösök nyers erejével nyilvánulnak meg. A szellemek láthatatlanok, szabad nekik minden, ami az élőknek nem. Hát élnek is a lehetőséggel! Nem véletlen, hogy – az antikvitásban, de napjainkban is – ekkor zajlanak a legfőbb termékenységi ünnepek. Hiszen ilyenkor – a régiek hite szerint – az embernek is be kell segítenie az isteni nemzőerő helyreállításába. Mintegy a nap és a föld erejét az emberével kell megsokszorozni. Ezekben a szokásokban lelhetők föl a legközvetlenebb rokon vonások a még ma is törzsi társadalmi keretek között élő rokon népeink ünnepeivel – a játékmódot és az eszközhasználatot tekintve is.

4. Pütkösdi királyi menet, búzaszentelés

A három nő a „*Mi van ma? Mi van ma? Piros pütkösdi napja*” dallamára táncol a kis pütkösdi királyfival. Kézről kézre adják tánc közben, majd kiforognak a térről.

A fekete táltos születése:

Énekmondó: Nagyságos Úr! / Békiülde a vezetőit az istálló fenekiben / válasszon e' lovat, / serény, mint a tűz / fekete, mint az üszeg / megnyergelvel, / megkapatruz-val (megcsutakolva), / hogy a Nagyságos Úrnak szépen látszódjék. / Üljön fel rája, / mennyen el a mezejére / Láska meg az ő búzáját, milyen szép / Az ő búzája nagyon gyönyörű szép volt!

• A farsangi szellemjárás után az egyházi, de a népi ünnepi kalendáriumban is kiemelt jelentősége van a nyárkezdő húsvéti–pütkösdi dramatikus szokásoknak. Az Ikrék havában elsősorban az Ég királynőjét ünneplik, de a mezőgazdasági év szempontjából is nagy jelentőségű ez a dátum, mert ilyenkor dől el, hogy milyen lesz az azévi termés. (A hirtelen jött meleg megrekesztheti a magot a kalászban.) A jó termés biztosítása érdekében a katolikus falvakban még ma is búzaszentelő határjárást tartanak a pap vezetésével. Ilyenkor a félérett búzából az oltárra búzanyalábot szednek. A fent idézett szövegben megjelenik egy szénfekete ló (táltos), aki az Égi Szűz misztikus párja, a chtonikus őserőt képviseli.

Lóbetörés:

A ló összerakása (csontmaszkok, lófarok, pásztorbot a teknőbe illesztve). A táltos ló megélesztése: két férfi (bika és szarvas alakítója előbb) a teknő alá bújik, viszi a vállán.

Ketten ostorral kerülük a lovat, cserdítene, a ló ficáncol.

A három nő piros kendő-baldachin alatt viszi a pütkösdi királyfit, lóra ülteti, ráterítik a vállára a piros palástot. A lovat is kendőkkel díszítik.

Határjáró menet:

Lóháton vonul a pütkösdi király, két fiú oldalt kíséri, idősebb nő előtte, a leány mögötte táncol. Három saroknál megállnak, ahol a létrákra előre fölklötözött búzacsokrokat mintegy levágják, majd a ló hátára teszik a kísérő férfiak.

Az Égi Szűz a *Júlia szép leány* című balladát éneklí és variálja.

A menet végül megáll, és a teknőt középpe, a nézőkkel szemben, mélységi irányban leteszik.

Az Égi Szűz köröz az álló csapat minden tagja körül, és a *Júlia szép leány* befejező versszakait éneklí.

Lóáldozat:

A fiúk levágják a ló fejét, farkát, majd az idős nő kezébe adják. (A hős segítő lélekparipája ő, kit urával áldoznak fel.)

A Fiú felemeltetése:

Az anya az áldozatra szánt fiúval bejön középre, piéta-pózban ül, a négy legény kivont karddal áll.

Az Égi Szűz fellép a teknőre, és átveszi az anya kezéből a felemelt figurát. A fiúk rákötözik a bábura a búzacsokokat, háromágú „fényglória” alakul ki körülötte a „*Sirass, anyám, sirass*” szakaszra.

Az áldozat feje fölött kivont kaszákból összeáll a templom. („*Az ég kapuja nyitlan megnyílek*”)

A két nő a Golgota előtt térdel.

Majd az áldozatot kivetkőztetik ingéből, díszéből, és hátraviszik.

A legények *kaszapenge-kardtánca* (uhersko-hradistyei kardtánc) következik a már ismert verbunkos dallamra. A kardtánc végén:

Legények: *HEJ!*

- A jelenetsor összevonva idézi Jézus nagypénteki halálát, húsvéti feltámadását, a mennybemenetelt és a pünkösdi visszatérést. A búzában Krisztust is tiszteljük. A növény szempontjából ez a magból nő, meg sokszorozódó élet, az új növény végső kifejlődésének ideje, szimbolikusan az új fény (a zeniten álló nap) születése.

5. Aratás

A két nő, anya és leánya rituális tánccal szétteríti a nagy vásznat, mint búzamezőt. (A többszörösen négyszögbe hajtott földabroszt negyed-fordulatos táncban szemben állva több lépcsőben terítik ki.)

A „búzamező-játék” alatt a négy férfi fölveszi hátára a létrát, és a búzaföld szélén a nézők felé egy sorba rendeződnek.

Csengőszó. Maszk-váltás: négy fokozatban történik az állatmaszkok lebocsátása. A négy eddigi égtáj képjelei az apokalipszis ijesztő arcaira váltanak egy zsinór meghúzásával.

Hang (égi szózat): *Indítsad sarlódat, és arass, mert eljött a te órád! Mert a földnek aratásra való gabonája megszáradt!*

A létrás fiúk botjaikba illesztik a kaszapengéket, és indul a nagy rendvágás: kaszafenés, kaszálás. Párosával, egymásnak háttal indulnak. A két nő (anya és lánya) hordják a zsákokat a learatott búzával. Majd középre gyűlnek a kaszások, körjárat kezdődik a búzamező körül, aztán kifelé kaszálnak a négy sarok felé.

A maszkosok négy sarokról vissza benéznek az eredményre, a kaszákat ledobják a földre.

Legények: *HEJ!*

- A biblikus idézet a kezdet és a vég egyidejűségére hívja fel a figyelmet. A létrákon lévő maszkok átváltása az apokalipszis jelképe. A jelenetben az új búzanövény stációinak sorában ez az első halál pillanata.

Nyomtatás – cséplés:

Zenekar: „Elvégeztük, elvégeztük az aratást...” (népdal)

Fiatal nő húzza a szekéralvázat (két tengely kötéllel egymáshoz kapcsolva), anyja a tengelyek közt tapodva jár, „nyomtat”. A „szérűn” derékszögben egymásra helyezik a tengelyeket, és nyomtatóköroket írva „csépelnek”, végül fixálják a tengelykeresztet mint a malom alapját, és kifutnak.

Énekmondó: *Felrakták a szekerbe / és elvitték a szérühöz / Monájval kitapodták, / lú farkán kiszélelték, / lú filivel zsákba merték. / Felrakták a szekerb / és elindíták a malomhoz, / a mónárhoz, / Jánoshoz.*

• Az énekmondó szövege itt is szimbolikus. Az egyik főszereplő ismét a (feláldozott) táltos paripa. E mitikus méretű ló farka kelti a szeleléshez szükséges szelet. Ugyanez a mitikus ló képes csak kinyomtatni a mitikus búzát. A ló *file* is mitikus méretű. A molnár neve János: a mindent lebíró mesehőst, de az ókori *Janust*, valamint evangélista Szent Jánost is jelenti. (Ne felejtjük, hogy újévkezdéskor zajlik az eredeti népi dramatikus szokás, a hejjetés.)

6. Őrlés

Malom-szerelés:

A csépléssel párhuzamosan a legények szerelnek. Előbb a maszkokat veszik le a létrákról, a négy apokaliptikus fejet leállítják a sarkokba, arccal a játéktér felé. A több tagból álló létrákat szögben megdöntve „sámánlétrákat” alakítanak ki, melyeken föl-le közlekednek, róluk kukucsálnak befelé, a tengelykereszt irányába. A nők kimenetele után a fixált tengelyekre emelik a létrákat, és azokból összeállítják a malomszerkezetet. Anya és lánya futva hozzák a malom testét fent és lent összefogó köteleket. Összeszerelés után a fiúk beindítják a szerkezet forgását.

Az Égi Szűz fellép a létrafokokon a malomra, behelyezi középre a gyémánttengelyt, leszáll. Ekkor a túloldalon az anya fölmászik, fellép és felül a malom tetejére, míg lánya zsákért megy. Őrlésre kész a malom, a férfiak körbejárva forgatják.

Énekmondó: *Hát abból a nagy szép gyümölcsös búzából / nem folyt búzaliszt, / hanem folyt arany, s ezüst!*

• Az őrlés eredménye sem akármilyen: a búzából nappali és éjszakai fény szabadul ki. Ezen



Az őrlés jelenete, a teljes társulattal

a ponton eszünkbe juthat a Kalevala mindentjáró Szampója, a Grál-mondakör Grálja, de a távol-keleti mítoszok hasonló csodaeszközei is (pl. sómalom).

Az Égi szűz ének-improvizációja: az „*Öröly malom!*” című dal.

Forog a malom:

A forgó malom tetején az anya tölti a „búzát” a „garatba” – a „liszt” bent, középen ömlik lefelé.

Amikor lefolyt a liszt, anya és lánya kiveszik a jogart/gyémánttengelyt a malomból, leadják az érkező Égi Szűznek, aki azt elviszi.

A két nő lejön, leugrik a malomról, a forgatás leáll.

A malmot a legények szétkapják, ketten a páros kereket, ketten a malmot fogják. Pörögve oldalra kiviszik.

7. Kenyérdagasztás, sütés

A nők összegyűjtik az „életet”, a nagy váson két-két sarkát összefogva tartják.

Hejjető (énekmondó): *Szántánk, amíg szántánk / dehát az ekénk esszetörött! / Nem kapunk e' mestert / az egész földkerekségin / ki megcsinálja! / Bémegyünk a mélséges föld fenekibe / ott találánk e' mestert / a Katalágyunak (Kata lányunak?) a fiát / Szeme el-kifordítgatván / szivar van a szájában / a feciát ['tengelyszeget'] faragatta / lábhoz simítgatta / Úgy megcsinálná a mi ekénket: / a mi ekénk magától ment.*

• A Kalevala-mítoszhoz hasonlóan, ahogyan ott elveszítik a Szampót, itt is eltörik a csodaake. Nincs földi ember, aki azt megjavítaná. Le kell szállnunk tehát ismét az alvilágba, az elő-időkbe, egyúttal az isten teremő párjához (Sajtán), az ős-tricksterhez azért, hogy szóval és cselekedettel teremő mivoltunk egységét helyreállítsuk a következő sikeres „szántáshoz”. Jellemző módon „Katalágyunak” a fia sámán-attribútumokkal, révületben fogad bennünket, mint ősvallásunk degradálódott „papja”, vagy az alvilágjáró Krisztus, a halál legyőzője.

Dagasztás:

A legények középen felkapják a teknőt, vertikálisan felállítják, forgatják, majd mint valódi dagasztóteknőt leteszik.

A lányok a vásznat, s benne a lisztet jelképező homokot behelyezik a teknőbe.

Az Égi Szűz vizet hoz, beönti a teknőbe, a két nő (anya és lánya) „kenyeret” dagaszt, jól összedolgozza a masszát.

A vásznat a „tésztaival” kiemelik, előlépve tartják.

Sírdomb:

A legények a teknőt ráborítják az őscsontokra, sírdombforma áll be.

A lányok a tésztát a vászonlepedőben ráhelyezik a teknő jelképezte domb tetejére.

Nagy kenyeret formálnak belőle, és keresztvetés után négyfelé vágják. Négy cikket a sarkokra húznak. Középen ötödikként hagynak egy kis dombot.

Kemenceépítés:

A legények egyik lábukat (kettő a jobbat, kettő pedig a balt) a teknő négy sarkához emelik. Lábfejükre a két nő négy kis kemencét épít, a fiúk lábukat kihúzáva ellépnek.

Az Égi Szűz a rézgongban négy égő mécsest, azaz tüzet hoz, a tér mélyéből érkezve.

A mini kemencék „begyújtása” következik: a két nő (anya és lánya) átveszi, és behelyezi a két-két mécsest a kemencékbe, a maga térfelén.

A Világfa beállítása:

Az Égi Szűz behozza, majd a középső, ötödik dombba beleszúrja a gyémántjogart. Áll a világ fája, a kereszt a világhegyen, miközben világítanak a mécsek a sarkokon, a kemencék szájában. (Világnegyesség a beállított középpel. Lásd még: Krisztus és a négy evangélista.)

Galambröpte – nagy áldáskívánás:

Énekmondó: *Nagyságos uraim, / eljött 12 galamb a levegő színjire / Úgy tisztuljék meg magiknak es az udvari / minden tisztátlanságtúl, / minden irigységtől, / minden gonoszságtól, / amint megtisztult attúl a 12 galambtúl / a levegő színe!*

A legények az áldásmondás alatt ostromokkal zúgattyúznak, majd leszerelik a zúgattyúkat, hogy később pattogatni tudjanak.

- A 12 galamb szerepeltetése inverze a bejövételkor macskákhoz rendelt 12 botnak, amivel azok hadakoztak. Jelen esetben a 12 azon túl, hogy hónapjelölés, az égi 12-est reprezentálja, a 12 apostol, ill. a szellemvilág áldását kéri a házigazdákra, azaz a nézőkre. A Galamb a Szentlélek (és a holdistennő) attribútuma.

Énekmondó: *És ebben az újesztendőben / kapjuk meg egészségben, / szerencsével, / békességgel, / jó szívvvel.*

Kar, mindenki: *És a jövő esztendőben, / kapjuk egészségben, / szerencsével, / békességgel, / jó szívvvel, / és az Úr Jézus szent nevi'el!*

Énekmondó: *Kérem szépen, jó legények, kiáltsanak, / az ostromból nagyot pakantsanak!*

Legények: *HEJ!*



Az új világ közepének beállítása jelenet, a képen: Fehérváry Lilla, Simándi Katalin, a háttérben Magyar József

És ostorpattogatás, cserdítés a végkimerülésig, a Rosszak végső elűzése.

- Az egész magyar nyelvterületen általános szokás az újévi cserdítés, kongózás, a gonoszűzés. A hiedelem szerint az év fordulójának idején hanggal át lehet ütni a szférák határát, azért, hogy azok az emberek számára is átjárhatók legyenek, az év jó kimenetelét befolyásolandó. A játékban az ostorokat és az énekmondó szövegét kísérő dob-, és csengőhasználatban hűségesekek voltunk népi elődeinkhez.

Tapsrend, befejezés:

A játésszók előrejönnek, a nézőkkel szemben megállnak, farkasszemet néznek.

Záróének, karban: *Jóestét, jóestét, kedves házigazda! / Az egész óévől egy pár óra van hátra! / (elvonulás) / Mi nem azért jöttünk, / hogy itt cirkuszt vezessünk, / hanem azért jöttünk, / hogy Istent dicsérjük...*

A 2001-es bemutató résztvevői: a Hattyúdal Színház teljes társulata (Bálint Károly, Fehérváry Lilla, Kozma András, Tömöry Márta, Szász Zsolt, Vaskó Zsolt); Skvařilova Milada, Boráros Szilárd, Néder Norbert. 2002 után a Hattyúdal Színház tagjai mellett Simándi Katalin, Bassola Richárd, Magyar József vett részt a produkcióban.

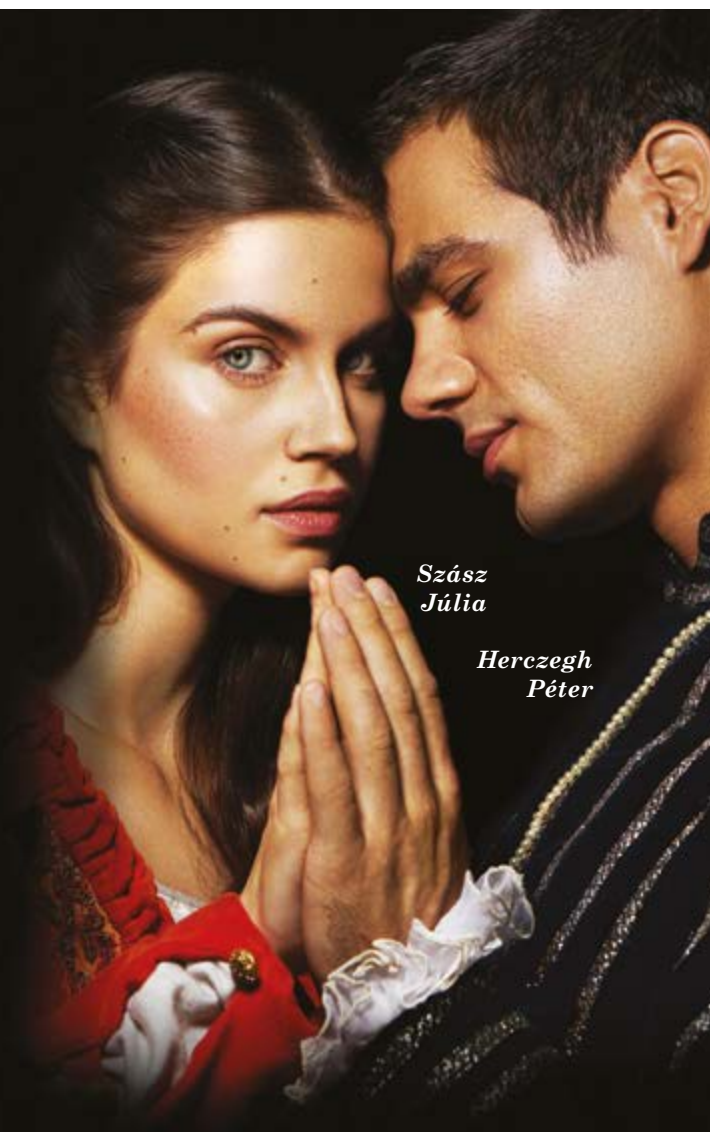
Hejjető, or the Mystery of Bread

Hejjető is a nine-person outdoor game, the seven-station mystery of wheat before it becomes bread. It grants guidance to those who are professionally interested in the cultivation of sacred theatre, including the magical function of the puppet. The company called Magyar Királyi Bábszínház (Hungarian Royal Puppet Theatre) meant the 2001 premiere to be a millennium blessing. The production, which had taken a year to make, could also be considered an international enterprise, since, beside the members of Hattyúdal Színház (Swan Song Theatre), a Czech puppeteer and a Hungarian puppet artist from Slovakia took part in it as well. Archaic communities – especially Moldavian Hungarians – preserve this custom as part of the winter celebrations. Its village maintainers evoke the stations of the agricultural year within the framework of some kind of ritual fertility magic, moving from house to house on New Year's Day and at the dawn of the New Year.



A magvetés jelenete, a képen: Kozma András

NEMZETI



*Szász
Júlia*

*Herczegh
Péter*

William Shakespeare

Rómeó és Júlia

Rendező: Vidnyánszky Attila

 HUNGARIAN FILM INSTITUTE
KINIZS

 NKA
NEMZETI KÖZTÉR

 ORIGO

 NEMZETI SZÍNHÁZ

 SZCENÁRIUM
KÖZTÉR

 MITEM

nemzetiszinhas.hu







/nemzetiszinhas

„A témaválasztásban, a kultikus keretezésben Katona [a *Bánk bán* írója] a legnagyobbra tör: olvasatunkban egy új szövetség megkötése a tét; bibliai párhuzammal élve a magyarok »Újszövetsége« ez a szent királyok által. (...) Ne felejtjük el, hogy a szakrális királyság eszméje Katona korában még töretlen, élő tudatállapot. – És élő történelmi valóság: 1790-ben hazakerül a Szentkorona; II. József, a kalapos király halála után a megkoronázott Lipótban a magyarok olyan királyt látnak, aki hajlítható a magyar érdekekhez... (...) Lipót azonban nagyon korán meghal, és a ferenci restauráció a Szent Szövetséget hozza. A remény és az idea azonban tovább él, és Katona arra kérdez, azt keresi, hogy milyen is legyen ez a »restaurált« királyság, a rendek »Újszövetsége« a koronatan jegyében. (Tömöry Márta – Szász Zsolt)

„Vidnyánszky Attila [a 2002-es előadás] műsorfüzetében Katona »foszlánydramaturgiájára«, a szöveg homályos utalásaira, a dialógusok befejezetlen mondataira hívja fel a figyelmet. Katona nyelve szerinté éppen ettől izgalmas, újszerű – ez inspirálja a rendezőt, s nyomában a nézőt is arra, hogy a »szavak, mozdulatok foszlányaiból« maga rakja össze a situációt. (...) E rendezésnek talán legnagyobb újdonsága a monológok újraolvasása, átértelmezése. Az előadásban a táncjáték dramaturgiája viszi a prímet, a szöveg helyenként csak utalás-értékű. A drámai világállapot nem a hősök »magányos beszédeiben« (Katona) tárgyasul, hanem a megszólalás színpadi situálásában. Az átírás talán legeklektantásabb példája, amikor Bánk nagymonológiájának részlete a kisfiával közös jelenetben, »lovacsázás« közepette hangzik el.” (Pálfi Ágnes)

„Bánk számára az asszony menedék, a testi-lelki felüdülés ígérete és valósága, a tisztaság, mely a férfivilág zűrzavarától, mocskától és erőszakától mentes, ahová haza lehet térni megpihenni, az otthon szigetébe. Ott probléma nem lehet. Egyoldalú viszony ez köztük, erősen patriarchális. Csakhogy most ezt a tisztaságot bemocskolták, és ettől fogva az alapvetően jó szívű Bánk nem tud mit kezdeni többé a sérült emberrel. (...) Ilyen viszonylat az ő számára egyszerűen nem létezik. Ő meg tudja bosszulni a nőt, de nem tud lelki támasza lenni. (...) Úgy viselkedik, mintha a testet-lelket rázó sérelem itt nem is Melindát érte volna, hanem őt magát. (...) [V]alójában egyetlen szavát sem hallja meg, mindvégig magával van elfoglalva.” (Varga Benjámin)

„Erkel operáiban, ha van is külső ellenség, a cselekmény a magán- és közélet összeütközésére épül. E két szféra meghatározása azonban koronként máshogy történik: volt, amikor a nemzeti drámában kibontakozó »polgári« életkonfliktusokként, máskor »a politikai cselekvés és a magánélet« – nevezzük nevén: az erotika és a társadalmi szerep konfliktusaiként határozzák meg. A nemzeti szférát az értelmezői hagyomány magától értetődőnek tartja Erkelnél, ám (...) ő [valójában] a legtöbbször az udvar nyilvánosságában lejátszódó tragédiákban gondolkodott. Másképpen fogalmazva: nála mindig a főszereplők állnak a középpontban, és nem egy eszme vagy közéleti probléma. Más kérdés, de az életművet közvetlenül érinti, hogy a fogadtatást ugyanakkor erősen befolyásolta a mindenkori közélet.” (Windhager Ákos)

