

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VII. évfolyam 1. szám, 2019. január



„A Történelmi Tél itt füttyöl immár” – Weöres Sándor beköszöntője

• „...a bábjátékos kezében hangszer a bábu” – Németh Antal előadása • Adorján Imre az oguz dalnokról, Dede Korkutról • Csehov drámapoétikája – Szigethi András tanulmánya a *Ványa* bácsi apropóján • Verebes Ernő írása a belgrádi *Ivanov*ról • „Norvég minta” – Deres Péter Eirik Stubø-ről • *A teljesség felé* – Ittész Mihály és Deme Tamás tanulmánya • Balogh Géza recenziója Kávási Klára Németh Antal-könyvéről • A kecskeméti *Othello* 1957-ben • „Meg kell őriznünk arcunk tisztaságát” – Szabó Sebestyén László

SZERZŐINK

Adorján Imre (1931) művelődéstörténész, turkológus

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja

Deme Tamás (1946) tanár, művelődéskutató, PPKE

Deres Péter (1978) író, műfordító, a Pesti Magyar Színház dramaturgia

Ittész Mihály (1938–2018) zenepedagógus, zenetörténész

Molnár V. József (1930) néplélek- és néprajz-kutató, grafikusművész

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház Igazgatója

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

Szabó Sebestyén László (1991) a Nemzeti Színház színésze, a Sztalker-csoport tagja

Szigethi András (1955) russzista, egyetemi docens, PTE

Verebes Ernő (1962) író, zeneszerző, a Nemzeti Színház vezető dramaturgia

Weöres Sándor (1913–1989) költő, író, drámaíró, műfordító, irodalomtudós



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: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcselet) • 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 szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@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

WEÖRES SÁNDOR: *Nehéz óra* • 3

kultusz és kánon

NÉMETH ANTAL: A bábjátékos alkotó tevékenysége:
az alakok életre keltése • 5

mitem 2019

ADORJÁN IMRE: *Dede Korkut Könyve* • 16

SZIGETHI ANDRÁS: Az egzisztenciális idő Csehov drámapoétikájában:
Ványa bácsi • 30

VEREBES ERNŐ: „A lélek múzeuma”
Csehov *Ivanovja* a Belgrádi Nemzeti Színház előadásában • 39

DERES PÉTER: Norvég minta
Eirik Stubø-ről és a skandináv színházról • 44

orbis pictus

Weöres Sándor (1913–1989)
Pálfi Ágnes szerkesztői bevezetője • 52

ITTZÉS MIHÁLY: Weöres Sándor gyermekversei zenei tükörben • 54

DEME TAMÁS: Keresztöltés
Weöres Sándor és az integrált művészeti nevelés • 68

hang-szín-kép

MOLNÁR V. JÓZSEF: A gyermekrajzok üzenete
Válogatás a *Keresztöltés*-rajzpályázat képeiből • 76

kilátó

BALOGH GÉZA: Németh Antal-breviárium
Kávási Klára könyvéről • 80

NÉMETH ANTAL: Önéletrajzi töredékek – 1956–1964
Részlet a kecskeméti *Othelló*ról • 88

SZABÓ SEBESTYÉN LÁSZLÓ: Anyám és gyermekei
(részletek) • 91



Weöres Sándor gimnazistaként 1930 körül (forrás: mandegar.info)

Nehéz óra^{*}

A sötét jóslatok kora elmúlt: A Történelmi Tél itt fütyül immár.

Az ember, tagjaiban öngyilkos hatalommal, vérében méreggel, fejében örüllettel, mint a veszett kutya: nem tudni mily végzetre jut.

Ha új pusztító-eszközeivel végigboronál népein: eljut a kerék és tűz elvesztéig, a beszéd elfeledtéig, a négykézlábig.

Megmenekül, ha millióféle mindenáron-akarás helyett, mielőtt a külső világban sűrögve-forogva intézkedik: előbb felméri és rendezi benső világát.

A megismert és rendezett bensők túlnőnek egyéni mohóságaikon, egymással összeférnek, külső világukat is harmonikussá alakítják.

Ez az egyetlen járható út. A történelem eddigi véres sodra, bármennyi szépséget és fenséget hömpölygetett: immár közös halál; vagy még rosszabb: tovább-vergődés folyton embertelenebb leszűkülésben.

De ma olyik bölcsőben tűz-csecsemő ring, isteni hozománnyal, amilyenről alig álmodunk.

Miképpen a most-elmúlt korszakban feltárták az anyagi világ rejtett erőit: ők elkezdik feltárni a benső, testtelen hatalmakat.

A kisdedek kezében az ész lámpása nem uralkodik, hanem szolgál: átsüti a tudatalatti élet-erőket s a tudatfeletti szellem-erőket, megmutatja és munkába fogja sorban.

A multbeli ember mindig másokat hódított meg; de – ő rezgő reménység! – a jövőbeli meghódítja önmagát, ezért a sors maga meghódol előtte és a csillagok.

Weöres Sándor.

^{*} Megjelent Weöres Sándor *Tűzkút* című kötetében. Magyar Műhely, Párizs, 1964. (A szöveget eredeti helyesírással közöljük – a szerk.)



Németh Antal egy indonéz wayang purwa figurával az 1940-es évek elején (fotó: Németh József, forrás: Nemzeti Színház)



NÉMETH ANTAL

A bábjátékos alkotó tevékenysége: az alakok életre keltése*

Kedves Hallgatóim!

A bábuk elkészültek. Tegyük fel, hogy a tervezőnek sikerült mind a fej megmintázásában, mind pedig a bábuk kosztümírozásában a bábszínpad különleges törvényeinek figyelembevételével hűen ábrázolnia a bábszínmű alakjainak karakterét. A bábu azonos az életre keltendő alakokkal. A rendező helyesen alakította ki bensejének, képzeletének imaginárius színpadán azt az előadás-látomást, amelyet meg akar valósítani. Tökéletes volt az összhang közte, aki az írói alkotást közvetíti majd a közönség felé, és a bábuk tervezőjének elképzelése közzött. A kivitelezők a legkisebb részletig pontosan megvalósították a terveket. A bábuk tehát elkészültek, és várják, hogy megmutathassák igaz mivoltukat, élni kezdjék a maguk bábéletét, cselekedhessék azt, amit cselekedniök előre elrendelt sorsuk az író akaratából, és elszenvedjék, amit rájuk mért báb-végzetük.

A bábszínház varázslója, akinek jóvoltából ez megtörténik, akarata és különleges képességei alapján a magatehetetlen bábuba lélek, élet költözik: a bábmozgató színész. Ő kölcsönzi alkalomról-alkalomra hangját és egész idegrendszerét a bábszínpad bábunak. Az ő szerepe a bábszínház világában ugyanolyan különleges, mint mindenkié, aki részt vesz egy bábelőadás életre hívásában.

Mi a bábjátékos színész szerepében ez a „különlegességi” tényező?

Az emberszínház színpadán a színész a maga testi teljességében válik alakítóvá és alakítássá, vagyis amikor lakást ad testében a költő szellemi gyermekének, személyes Én-jét feloldani igyekszik, hogy helyet adjon Rómeó, Hamlet,

* Németh Antal 1953–54 telén a Népművészeti Intézetben tartott előadássorozatának 1953. december 10-én elhangzott szövege. Ez a PIM–OSZMI Bábtárában őrzött, korábban nem publikált kézirat szerkesztett változata, mely feltehetően az élőszavas előadás gyorsírási lejegyzése alapján készült. A gyűjtemény másik két anyaga az Art Limes folyóirat Báb-Tár 2009/3-as számában olvasható. A tanfolyam egészéről következő lapszámunkban Balogh Géza írását közöljük.

Júlia vagy Ofélia érzéseinek, gondolatainak, szenvedélyeinek, indulatainak. Az emberszínpadon a színész egész miv[oltában] átlényegül azzá, akit életre kelt, és teljes embert és teljes emberi sorsot jelenít meg a nézők előtt. Ahhoz, hogy az átváltozásnak ez a megjelenítése végbemenjen, feltétlenül szüksége van többek között egy ösztön-szükséglet magasrendű, átfinomult erejére, arra nevezetesen, amely maga megmutatására, önfeltárára kényszeríti. A színész azért lehet művész, mert magamutogató ösztönszükséglete nem saját testével áll összefüggésben, mint a beteglelkű exhibicionistáké, de nem is saját lelki rezdüléseinek, egyéni érzelmi életének, szubjektív élményeinek feltárára irányul, mint a lírai költőé, hanem álruhában, ál-öltözetben lép a világ elé. Ugyanakkor, amikor megmutatja magát mint Rómeót, mint Leart, el is rejtőzködött testileg, lelkileg egyaránt Hamlet vagy Ofélia alakja mögött. Ez a kettősség, ez az ambivalencia



Roman Müller Rigolo egyensúlyozó művész
(forrás: rigolo.ch)

a színészet egyik legérdekesebb problémája, amelyből a színészet számos esztétikai problémája következik.

A bábszínház színésze véglegesen lemond ennek a paradox lelkiállapotnak a megéléséről. A bábjátékos a paraván mögé rejtőzik el, fizikai énjének egy parányi hányada, a keze bújik csupán a kesztyűs bábu testébe, vagy más bábjáték műfajok esetében, így pl. a marionett-játéknál még az sem, hanem csupán átviszi a mozgást pálcák vagy zsinórok segítségével az életre keltendő alakra, miközben az így életre keltett bábu

helyett beszél. A bábjátékos tevékenységet ilyen módon átgondolva kétségtelesenül rejtőzik valami a mutatvány jellegéből, csak nem önmagáért való csodálatkeltés a célja, mint a bűvész kézzel végzett mutatványainak, vagy az ekvilibrista ('egyensúlyozó művész') fizikai törvényeket kijátszó boszorkányos kezűgyességének, hanem egy magasabb cél érdekében mozgatja úgy a bábu, mintha azok élénének: írói mondanivalót tolmácsol művészetével.

A bábjátékos-hajlam kétségtelenül összetett készségek, képességek, adottságok eredője. Nem tudok még csak kurta tanulmányt sem, amely elemezni próbálta volna ennek a hivatásnak a lelki előfeltételeit. És ez érthető is. Az orvostudomány rendelkezik készülékkel, amely átvilágítja testünket. A lélektan egyelőre nélkülözi azokat az eszközöket, amelyek segítségével követni tudnók az agysejtek és az idegpályák bonyolult tevékenységét.

A bábjátékos tehát közép-lény a színész és a bűvész között, aki varázspálcájával a legcsodálatosabb tárgyakat, élőlényeket bűvöli gyermekien csodálkozó szemeink elé. A bábjátékos azonban – hogy hasonlatunknál maradjunk – nem

színes selyemkendőket, riadt fehér nyulat húz ki az üres cylinderból, hanem életre kelti az élettelen anyagból való bábút. Egy másik hasonlat talán még közelebb segít művészetének megértéséhez: a hegedű is, vonó is élettelen fadarabok, állati bélhúr, lószőr, összeillesztve bizonyos törvény, szabály szerint. Ezt az élettelen valamit kezébe veszi a hegedűművész, és a hegedű csodálatos hangon dalolni kezd. Egy testetlen lány énekel, szenved, vagy ujjong, me-reng, emlékezik, emberi szavakkal kifejezhetetlen dolgokról beszél a hallgatónak, elmondja a maga sajátos, hasonlíthatatlan módján Beethoven vagy Bartók hangálmait. Igen: a bábjátékos kezében hangszer a bábú, amely azonban nem a zene szavakon túli nyelven szól hozzánk, hanem emberhez hasonló módon, az élet, a konkrét történések sűrített, lényegesre szorítókozó, erőteljessé egyszerűsített jelképes ábrázolása közben, mindnyájunk számára érhető módon.

Nem véletlen tehát, hogy a bábjátékos leggyakrabban mechanikus vagy képzőművészeti készségekkel rendelkező iparművész, akinek tevékenysége nem szorítkozik a bábú mozgatására, színészi megelevenítésére, hanem már a bábú megalkotásával, megtervezésével kezdetét veszi. A bábszínházi színész mint önálló, magában is megjelenő tényező a bábjáték elterjedésének és üzemszerű színházi működésének következménye. A differenciálódás, a feladatok széttagozódásának egyik végső fázisa. Helyzete a produkció egészében rendkívül kényes, problematikus.

Kezdjük azon, hogy bábszínházi színészi munkára nem mindenki alkalmas. A bábszínházat mint kíváncsú kultúrmozgalmat életre lehet hívni felülről, az így életre hívott bábozás tudatosítani fogja egyesekben addig lappangó hajlamaikat, képességeiket, azonban csak az a bábcsoport fog fennmaradni és intenzív munkát kifejtetni, amelyik úgy irányítja belső életét, hogy a résztvevők számára nélkülözhetetlen belső kielégülést, tiszta örömet tud nyújtani. A bábozás bizonyos fajta alkat számára nem csak lelki szükségletté válhat, de ez a művészi munka, amely a bábuk életre keltésében, megelevenítésében realizálódik, megszállhatja a játékos, életre szóló szenvedéllyé lehet. Ha akad egy-egy városban ilyen, ezek számára kell biztosítani az előadások szervezésének, létrehozásának szerepét, mert az ő lelkesedésük, fanatizmusuk az a mágnes, amely összetarthatja egy-egy kis művészi közösség munkáját.

Rábeszélés, kapacitálás – mit sem érnek. A munkaközösség, amely egy-egy produkciót létrehoz, önkéntes lelkesedéssel álljon össze. A résztvevők számára



Kemény Henrik (1925–2011)
otthonában a munkaasztalánál
(fotó: Lugosi László, forrás: mma.hu)

nem szabad, hogy fáradságot jelentsen a bábuk megfelelő mozgatásának, a darabnak a betanulása. A jó bábszínház: játék, a játék pedig gyermekien spontán, és mindig örömmézzel kell hogy járjon. Kényszer-játékot nem ismer az emberiség kultúrtörténete.

Tegyük fel, hogy bábjátékos csoportunk megalakult: tagjai lelkesek, művészi becsvágytól fűtöttek. Együttesünk népes, különböző egyéniségű, színészi hajlamú, a bábozást szerető egyének. Az is eldőlt, hogy milyen darabot vagy darabokat játszik majd legközelebb. Következnék a szereposztás.

Az emberszínházzal kapcsolatban szokták mondani, hogy a jó szereposztás – fél siker. Ez így is van. Ha a színházvezetőben él szemernyi is abból a különös valamiből, amit „színészi lélek”-nek nevezünk, ösztönösen tudja, hogy milyen szerep álruhájában bontja ki legszívesebben, leggazdagabban színészi képességeit

X vagy Y. Hol vannak átalakuló képességének határai, melyik szereppé tud leginkább átváltozni? Ezt még a színésznél is jobban kell tudnia, mert a színészt félrevezetheti a sok művészet-ellenes mozzanat: hiúsága, képességgel arányban nem álló szeretlen becsvágya stb. A bábszínházi előadásnak is legalább ilyen fontos tényezője a jó szereposztás: a megoldásra váró feladat mindig álljon összhangban a játékos képességeivel, bábmozgató, életre keltő talentumával. De még ez sem elég: ahol módunk van több rokon-színvonalú játékos között választani, gondo-



Pályi János Vitéz László figurájával
(forrás: vaskakas.hu)

san mérlegeljük a hang-karakter kérdését. A paraván mögött nem szempont a színész alakjának és a megelevenítendő alak külső megjelenésének összhangja, mert a bábú – legalábbis elvben – bárki mozgathatja. De ha megszólal, a hangszín és az alak hangbéli életre keltése összhangban kell hogy álljon a bábuval. Ugyanaz a gondos kiválasztás és munka szükséges itt, mint idegen nyelvű filmek szinkronizálásának esetében: az alak és hangjának benső összeforrottsága nélkül nincs művészi hatás.

És ha megvan együttesünkben az életre keltendő mű minden egyes alakját majd megeleveníteni tudó játékosunk – kezdődhetnek a próbák.

Azt hiszem, nem szorul bizonyításra, hogy a bábszínházi próbáknak lényegükben különbözniük kell az emberszínházi próbák beosztásától, rendszerétől.

A darabbal való megismerkedés mozzanata még közös, hiszen mind a színész, mind a bábjátékos egy nagyobb egész keretében fejti ki képességeit, ismernie kell tehát a teljes művet a maga bonyolultságában és összefüggésiben, amelyben

rész-szerepe van. De míg egy realista dráma éppen a benne megjelenítendő élet sokrétűsége és a belső finom összefüggések gazdagsága miatt további alakelemző és drámaértelmező munkát igényelhet, ha az együttes tagjai előtt már egyébként nem ismeretes a műsorra tűzött darab, a bábjáték esetében a szükséges minimumra kell csökkentenünk az úgynevezett darabelemzést, hiszen legtöbbször olyan átlátszóan világos, egyértelmű, végletesen redukált a jó bábszínmű, hogy ilyen esetben a sok magyarázat könnyen belemagyarázássá lehet, amivel azután eleve meg is öltük a jó előadást.

Az ülöpróbák számát ezzel a minimumra redukáltuk. Hiszen a hegedűművész se asztal mellett vitatkozik azon a karmesterrel, hogy a beethoveni D-dúr hegedűverseny első tételét patetikusabban vagy visszafogottabb, bensőbb, leplezetesebb szenvedéllyel szólaltassa-e meg, vagy hogy a Larghetto finom párbeszédét a hegedű és a végsőig csökkentett zenekar között hogyan építik majd fel, hogy a zenei hang egyszerre éreztesen bensőséges mélységet és egyben végtelenbe szárnyalás és súlytalan repülés is legyen, hanem kidolgozza elképzelését, amelyet a próbán hangol össze a karmester az együttessel.

Az ülöpróbák megölik a játék játékosságát, nem fejlesztik a játékos időérékét, pedig a jó előadás egyik legfontosabb tényezője az alaktalan fizikai és szubjektív idő megformálása a ritmusban, tehát a beszéd és a játék helyes ritmizálása az időben és a mozgó bábuk helyes ritmizálása a térben.

A színész az olvasópróba után álljon fel: a rendelkező próba már mozgással történik, és a térben való viszonylatok pontos rögzítését célozza. A finomabb játék-nüanszokat még nem kell kidolgozni, mint ahogy a festő első színvázlata sem foglalkozik a részletek kidolgozásával, hanem csak nagy vonásokban veti fel a kartonra a kompozíciót. Ez természetesen feltételezi, hogy a játék miliójét a tervező a rendező elképzelésével összhangban már kidolgozta, a dekoráció térelemei képzeletében már ott állnak az üres bábszínpadon, illetve modellben a próbászínpadon vagy legalább alaprajzban egy táblán, és minden mozgás-mozzanatot megmutat a rendező, a színész pedig bevezeti az instrukciókat a szerepébe, hogy otthon ne csak a szöveget, de a térbeli szituációkat is egyidejűleg memorizálhassa.

Ez a bábjátékosokat mozgató rendelkező-próba nem lehet azonos az emberszínházi rendelkező-próbával, hiszen célja sem azonos. Hibás az a módszer, amely először színház-szerűen lejátszatja a bábumozgató színészekkel a darabot,

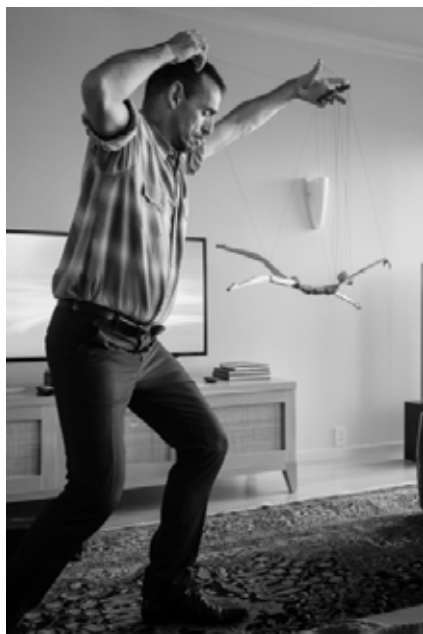


Boráros Szilárd műhelyében így készült Pinokkió figurája (forrás: artlimes.hu)

hiszen nem testi mivoltában jelenik majd meg a játékos, csak közvetve, a bábu-jával. Ha vannak színészi adottságai, ilyen esetben először látunk majd egy tűrhető előadást és később egy ennél gyengébb bábprodukción, mert minél jobban átalakul a játékos a maga testi mivoltában a játszott alakká, annál nehezebb lesz transzponálnia, belehelyeznie ezt az átélést a bábu mozgásába. A játékosokat tehát szakadatlanul figyelmeztesse a rendező, hogy az instrukciót mindig a képzeletbeli bábura kell alkalmazni.

A mozgásnak kettős célja van: egymáshoz való viszonyulások térbeli rögzítése és automatikussá tétele a próbák során, hogy a teljes koncentráció az életre keltendő bábura irányuljon, és a másik cél, hogy a bábu helyett mondott szöveg hangzásban szuggesztívvé alakuljon.

A művészet kezdetben komplex jelenség volt: egyszerre volt szöveginterpretálás, ének és tánc. Az egész emberi test élő hangszerén játszott a lobogó dionysosi indulat: mindent egyidejűleg fejezett ki a megszállottság mámorában. A beszéd egyoldalúan kifejlesztett mozgás: a beszéd tánca – a vers. A hangsúlyok váltakozása, a hang erejének fokozódása, csökkenése, indulati tartalommal való megtöltődése mindig magával ragadják az egész testet, és ezért van, hogy a színész a rádió mikrofonja előtt is, amikor csak hallják, mégis reflex-szerű mozdulatokat végez, alakot, helyzetet játszik, de legalábbis jelez. Ha lekötjük a kezét és lerögzítjük a lábát – megbénul a hangszála is, nem tudja hanggal sem érzékeltetni a játszandó alakot, vagy ha el is mondaná talán a szöveget, hamis szövegfelmondássá szürkülne rádiójátéka. Mennyivel nehezebb dolga van a bábjátékosnak, aki leg-



Basil Twist marionett figurával
(fotó: Marie Tartar,
forrás: aperturephotoarts.com)

gyakrabban bábujaára figyelve, megfeszített nyakkal, természetellenes testtartásban, mindig feltartott kezekkel kell hogy szuggesztíven tolmácsolja bábu beszédét. A mozgással történő szerep kidolgozása sokat segíthet: életszerűbbé, művésziileg hitelesebbé válhat hanghordozása, a figura hangbeli életre keltése.

A beszéd ugyanolyan fontos stílusproblémája a bábszínpadnak, mint a bábu megmintázása. Lehet-e ugyanolyan természetes, realisztikus hanghordozással játszani egy bábdarabot, mintha emberszínházi előadást játszana a színész? Azt hiszem, a legnagyobb határozottsággal mondhatom: nem. A bábjátékok története is bizonyítja, hogy a stilizált bábu és a stilizálatlan emberi hang összekapcsolása egyetlen produkcióban mindig problémája volt a bábjátéknak.



Wayang előadás Malajziában, középen a dalanggal (forrás: turism.gov.my)

A művészeteket életélményként élő keleti ember nem beszélgeti bábuait: egyetlen személy, a recitátor szerepét betöltő dalang mondja zenekíséret mellett a szöveget, és a bábuk csak illusztrálják a történetet. És nemcsak a testnélküli árnyfigurák helyett beszél a dalang, de a pasztikus, színes roayang-golek bábuk helyett is. Az európai bábjátékosok szájukba vett hártya-szerkezet segítségével torzították el hangjukat, hogy Polichinelle és társai ne az élet természetes emberi hangjain, hanem báb-hangon beszéljenek. Obrascov emlékirataiból tudjuk, milyen küzdelmet, művészi problémát jelentett számára az áttérés a jelenelek színészi bábmegjátszására. Magánszámaiban a keleti hagyományokat követi: ő énekl a Heine-szöveget, és macska-figurái csak „hozzájátszanak”, de egy pillanatra se akarja elhíttetni, hogy macskabábuja beszél, illetve énekel. Egészséges és elementáris művész-ösztöne tiltakozik az ellen, hogy a bábukat emberhanggal kapcsolja össze. A zene, a hangszerek beszéde ezért olyan hű kísértője a bábjátéknak; az ének sokkal szervezettebben tud összeforrti a bábuval, mint az emberszínpadon. Az operajátszás paradoxonát én csak bábszínházi Mozart és Donizetti előadásokon nem éreztem paradoxonnak. Teschner, ez a végtelenül kifinomult ízlésű művész nemcsak a beszédet számúzte álom-színpadáról, de még a konvencionális hangszerek hangása is zavarta: üvegharangokkal helyettesítette a pianó húrjait, 32 húros gitárszerű hangszert konstruált, és ezek hangzásának soha nem tapasztalt szépsége festette alá báb-pantomimjeit.

Milyen legyen a bábszínmű alakjainak hangbeli megelevenítése, ha darabot játszunk? Szerintem semmi esetre sem lehet reális. Valami kis túlzás, groteskség, karikírozó jelleg mindig jellemzi a jó bábszínházi alakítás hangmegoldását. A burleszk-szerű, a bohózat-szerű a jellegzetesnek ugyanolyan eltúlzását követeli, mint a karikatúra. Az érzelmes legyen érzelmesebb, a gonosz gonoszabb, mint a színpadon az alak. A valóságos életre jellemző beszéd stilizálásának természet-



*A sárkányölő, Richard Teschner előadása
1928-ból (forrás: pinterest.com.au)*



*Üvegharmonikából készült harmonica
(forrás: finkenbeiner.com)*

tesen fokozatai vannak. A darab és a darab alakjaival összhangban megalkotott bábuk stílusa szabja meg a színészi hanghordozás stílusát is.

A rendező a darab stílusának tolmácsolója a színészek felé, akik a rendelkező próbákon tehát nemcsak a figurák térbeli mozgására nézve, hanem az alak életre keltésének stílusa tekintetében is megkapják a szerzőt és a közönséget egy személyben képviselő rendező utasítását és tanácsait.

A rendelkező-próba tehát felvázolta a játékot nagy vonásokban. A rendező kiegyenlíti a játék és a díszlet esetleges ellentmondásait: módosítást kér a tervezőtől, aki lehetőleg jelen van a rendelkező-próbákban, hogy maga is bele tudja helyezni a dekoratív keretbe a mozgó bábuk. Kíváncsi, hogy a darabot kisebb részletekben rendelkezünk le. Sok instrukciót egy-

szerre még feljegyzések formájában sem tud rögzíteni a színész. A kevesebb néha több lehet. Viszont ne nyúljon el hetekre se, mert a részek kapcsolata szétlazul, elvész. Ahány felvonás a mű, annyi napi 3–4 órai munkát szánjunk rá. Ha egy felvonás több képből áll vagy scenikailag bonyolult, két részre bonthatjuk. Valaki pontosan jegyezze egy példányba az összes instrukciókat, amely a rendező-könyv előre elkészített vázlatának részletes kidolgozásához lesz majd nélkülözhetetlen, ezenkívül biztos eligazítást nyújt, ha valamilyen helyzet, szereplőcsere vagy más ok miatt vitássá válik.

Következnek a gyakorló-próbák. Ezeken történik a bábuk játékának részletekbe menő kidolgozása és beidegzése a játékosok számára. Ezzel kapcsolatban nem lehet eléggé hangsúlyozni a próbarend ökonómiájának fontosságát. Mit értünk ez alatt? Azt, hogy lehetőleg minden játékost egyenlő mértékben foglalkoztassunk, ne forduljon elő, hogy az egyik óráig, végkimerülésig dolgozik, a másik viszont „lóg”, és abba fárad bele, hogy semmit se csinál. De hiszen a darabban kis és nagy szerepek is vannak, hogyan lehetséges ezt a feltételt megvalósítani? A darabot a rendező bontsa fel zárt kis egységekre, amelyeknek szereplői – szaknyelven szólva – nem „ütködnek”. És ha mégis akad egy-egy figura, amelyik itt is,

ott is előfordulna, azt dublítja, ossza ki ambiciózus kezdő bábosra, aki tanulni akar. A részpróba vezetését a rendelkező próbák után már nyugodtan átveheti egy-egy tapasztaltabb játékos, hiszen a bábuk mozgatásának a meglevenítendő karakter szellemében való kidolgozásáról, a szöveg memorizálásáról, a szöveg és a mozgatás együttes beidegzéséről van szó. Így azután senki számára nem válnak unalmassá a próbák, a rendező utasításainak szellemében párhuzamosan dolgozó kis játékos-részlegek egymással versenyezve igyekeznek majd elkészülni feladatukkal, és a darab készületi ideje hihetetlenül megrövidül, anélkül, hogy ez az össz-produkció színvonalának ártana, ami annyit is jelent, hogy a játék intenzitása emelkedik, a hőfoka nem csökken a hosszúra nyúló próbák alatt.

A részletek kidolgozása már bábukkal történjék. Mégpedig a műsorra tűzött darab bábuival. A bábu ne csak belső mechanizmusában, anatómiájában legyen hasonló a végleges figurához, hanem azonos legyen vele! A színész hangszere a bábu: de ez a bábu nem típushangszer, mint ahogy van hegedű vagy cselló, hanem egyszeri és egyetlen, azt az alakot ábrázoló lényecske, aki meg fog elevenedni. Meg kell szokniuk egymást. A színésznek fel kell fedeznie a bábuában rejlő legkisebb kifejezési lehetőséget is, hogy a karaktert ezeknek a darab szolgálatába állításával, a helyzetek pregnáns és szuggesztív megjátszásával keltse életre.



František Vítke bábjai a *Piškanderdula* című előadásban (forrás: prague.eu)

Ha azt akarjuk, hogy előadásunk ne csak a statisztikát gyarapítsa, hanem művészi esemény is legyen, ne bízson egyetlen csoportvezető se egyidejűleg párhuzamos feladatot játékosára. Még a hivatásos bábszínházi színész számára is súlyos megterhelést jelent egyik nap kesztyűs bábuval, másik nap pálcás bábuval játszani, újabb próbák, az emlékezet és a beidegzési felfrissítése nélkül régebben játszott darabokat újra művészileg hitelesen, jól, szuggesztíven tolmácsolni. Mozgalmi (azaz 'öntevékeny' – *a szerk.*) csoportnál ez soha ne forduljon elő.

A színész tehát immár részleteiben is éli a figurát. Kívülről tudja a szöveget és idegeiben éli az alakot. De nemcsak éli, hanem a gyakorló próbák alatt azt is beidegezte, hogyan redukálja ezt az átélést a bábukra. Kleist írja csodálatosan szép tanulmányában a marionettéről, hogy még a jó bábjáték is csak úgy jöhet létre, hogyha a mozgató magát a bábu súlypontjába helyezi...²

² A mondat folytatása befejezetlen, töredékes: „képzeletbeli vagyis más szóval mint-hogy ott táncoló marionettekről ír – táncol...” (– *a szerk.*)



H. v. Kleist: *A marionettszínházról*
2012-es kiadása (forrás: oakknol.com)

Ez az átvitel magáról a bábura: a bábjáték legsajátosabb mozzanata, [amikor a színész] belevetíti magát, helyesebben a megalkotott, képzeletében megteremtett alakot a bábuba. Nemcsak úgy, ahogy a gyermek teszi, amikor mindent megelevenítő képzelete élőnek álmodja a kukorica-torzsából való babát, hanem valóságosan, a kifejezni tudás látható jeleivel. Aki innen marad e ponton, az csak bábtáncoltató, báb-mozgató; az ellenben, aki túlkerül az ugratón és sikerül a darabban megírt, bábuban megmintázott, képzeletében étellel felruházott karaktert belevarázsolnia a mozgatott figurába – az művész.

Hogyan történik ez? Nem tudom. Titok, mint minden művészi teremtés. Megtanulható? Ez nem, de ismer-

jük a hozzá vezető utat, ha nem is dolgozták ki a módszertanát még. Régi hasonlatunknál maradva: az megtanulhatatlan, ahogyan Hubermann Bromiszláv a *Kreutzer-szonátát* játssza, azonban ha [valaki túljut] a technikai nehézségeken, felszabadítván egyéni művészi újratерemtő erejét, Hubermannéhoz hasonló szugesztivitással kelti majd új életre Beethoven szonátáját.

Ezzel a problémával kapcsolatban felvetem azt a gondolatot, hogy a kiváló bábszínházi színészek alakítsák meg új érdeklődők továbbképzésére, utódok nevelésére, tapasztalataik továbbadására pedagógia munkaközösségüket. Senki sem hivatottabb, mint ők, arra, hogy neveljék a jövő bábjátékosait.

Ha a játékos összeforrott bábjával, és az immár tökéletesen kifejezi mozgásával is az ábrázolt karaktert, elkövetkezhethet az összpróbák ideje. Ezeket viszont folyamatosan tartsa a rendező. Jelenet közben lehetőleg ne állítsa meg a színészt, ne zökkentse ki az alakkal való együttélésből. Diktálja gyorsírónak a nézőtérén, halkán az észrevételeit, és a kép végén közölje a szereplőkkel. A színésznek folyamatos egységbe kell olvasztania az alakot, be kell gyakorolnia életre keltő tevékenységét. Természetes, hogy adódnak zavarok a jelenetek egyen[súly]i viszonyában.

Zavarhatja például az időközben elkészült díszlet egy-egy ismeretlen részlete. Kiderülhet, hogy a nézőtérrel nézve másképpen hat az, ami a részpróbákban teljes értékű kifejezésnek látszott. Egy mozdulat vagy hang túl éles vagy túl halk: össze kell tehát hangolni a részleteket. Ebből a szempontból is kívánatosabb a színész számára a folyamatos próba. De a rendező is pontosabban össze-

hasonlíthatja az egymásra következő jeleneteket, ha nem szakítja meg minduntalan a produkciót. Jobban beleélheti magát a közönség helyzetébe, amelynek számára készül minden theátrális produkció. Azonban ami a legfontosabb: csak így alakulhat ki az előadás ritmusa, a játéknak az a mozgásbeli és hangzásbeli tagoltsága, amely nélkül nincs jó előadás. Lehet külön-külön remek egy-egy bábjátékos munkája, élő az egyes bábu „alakítása”, az egész előadás halott marad, ha nem lüktet benne ritmus. A ritmus által válik élő organizmussá, művészi egésszé a sok egyén munkája: a ritmus az előadás szívverése.

A színész által életre keltett bábu azonban a nézőkétől lényegesen különböző térben él. Ez a tér ugyanolyan határozottan, félreérthetetlenül képvisel egy bizonyos miliőt, mint ahogyan a bábu ábrázolja a karaktert. Milyen a bábszínpad miliő-ábrázolása, vagyis mi a dekoráció szerepe a bábjáték előadásában? Ezzel foglalkozik majd december 17-i, legközelebbi ankétunk.



Věra Říčařová a *Piškanderdulá* című előadásban
(fotó: Jakub Hrab, forrás: archatheatre.cz)

Antal Németh: The Creative Activity of the Puppeteer: Bringing the Figures to Life

Antal Németh (1903–1968), director of the National Theatre from 1935 to 1941, held a series of open lectures for puppet artists and intellectuals interested in puppetry at the Népművészeti Intézet (Folk Art Institute) in the winter of 1953–54. In this presentation, the director draws attention mainly to the fundamental difference between human and puppet theatre, which stems from a different approach to the creation of character. There is a detailed analysis of the relationship between the actor and the puppet, pointing out that the puppeteer hidden behind the screen, while giving up the rich toolbox of acting, has a special surplus. It lies in that most often they are arts and crafts artists with mechanical or fine arts skills, and their activity is not limited to moving and theatrically animating the puppet, but they create and design the very puppet itself. Antal Németh considers as the speciality of puppetry that the actor “projects himself, or rather the imaginary figure he created, into the puppet.” The distinctive nature of puppet theatre rehearsals, the desirable ratio of play analysis and acting, the issues of space, time and rhythm, the genre characteristics of stylized speech and the caricature of the figure are discussed at length. It is the first publication of the writing, which is the edited version of the manuscript of the presentation on 10 December 1953.



mitem 2019

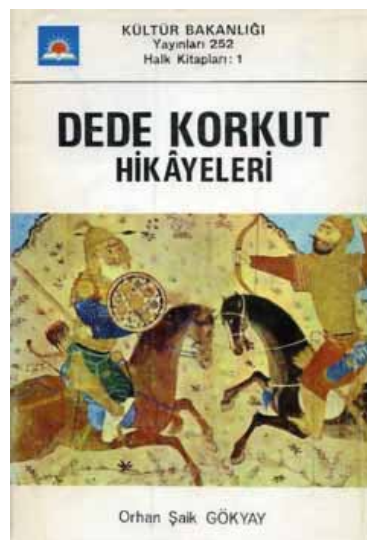


ADORJÁN IMRE

Dede Korkut Könyve¹

A magyar kiadás előzményei²

Gyakran előfordul, hogy egy ötlet és megvalósulása közt évek telnek el. Így volt ez Dede Korkut Könyvének magyar kiadásával is. Ám a közben lepergett évek nem teltek el haszontalanul: közben sikerült, habár sok küzdelem árán és akadályokon keresztül, egyet-mást tennünk a mű magyarországi ismertetése és népszerűsítése terén.



A dolog ott kezdődött, hogy 1977-ben Pap Gábor művészettörténész Ankarában megvette Dede Korkut Könyvének Orhan Şaik Gökay által mai török nyelvre átírt kiadását (Istanbul, 1976), és azt nekem ajándékozta. Amint olvasgatni kezdtem, egyre jobban felkeltette érdeklődésemet a könyv. Ezért Kelemen András barátommal – akinek korábban már több török novellafordítása is megjelent az Európa Kiadónál – elhatároztuk, hogy három, általunk kiválasztott epizódot átültetünk belőle magyarra.

Elsőként Bikács kán történetét fordítottuk le. Munkánk során egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy ez a mű a török, de egyúttal a ma-

¹ A *Dede Korkut Könyve* (fordította: Adorján Imre és Puskás László; bevezetés, jegyzetek: Adorján Imre) eddig két fordításban jelent meg: először 2002-ben, majd 2008-ban az Európai Folklórintézet és a L'Harmattan kiadásában.

² Megjelent: *Török Füzetek*, A Magyar–Török Baráti Társaság időszaki lapjában, X. évfolyam. 3. szám, 2002. szeptember, 14–16. (bilingvis: magyar–török). Elektronikus kiadás: Terebess Ázsia E-Tár.

gyar kultúra kincsestára is. Meglepetve vettük észre például, hogy az ifjú vitéz itt is bikával birkózik, akárcsak Arany János *Toldijában*! Sőt, ahogy a *Toldiban*, Bikács történetében is 40 vitéz kíséri el a hőst.

Ezek után már tudatosan kerestük a magyar és a török, ezen belül különösen a népi hagyományok közti hasonlóságokat és azonosságokat. Deli Dumrul történetében a magyar „szeretet próbája” népballadakörnek egy bővebb hasonmására találtam. Előtte is tudtak erről a magyar balladakutatók, de Deli Dumrul történetét nem olvasták.

Ezek után kézenfekvő volt a gondolat, hogy Dede Korkut történeteit hazánkban is meg kell ismertetni. Ezért Bikács kán történetéből bábjáték szövegvet írtam, ami alapján a mű a székesfehérvári Vasvári Pál Általános Iskola felső tagozatos tanulóinak közreműködésével 1983-ban színpadra is került. Az akkori török nagykövet, Osman Başman öccsellenciájának és több munkatársának jelenlétében zajlott le az ősbemutató a Megyei Művelődési Központ Szent István színháztermében. A tanulók ezt a bábjátékot több vetélkedőn bemutatták, s értékes helyezéseket értek el vele.

1984-ben Székesfehérváron az Alba Regia Hotelben rendezett „Török Gasztronómiai Est” során egymás mellett mutatta be két előadóművész Deli Dumrul történetét. Egyikük (Bobory Zoltán, a Látókör Irodalmi és Művészeti Társaság vezetője) a török verziót szavalta, a másik pedig a magyar balladák odaillő részeit énekelte. Ezt az előadást az Építők Művelődési Házában megismételtük. Osman Başman nagykövet úr feleségével és munkatársaival együtt mindkét előadáson jelen volt.

Kelemen Andrással több ismertető előadást is tartottunk Dede Korkut Könyvéről, többek közt Budapesten, Békéscsabán, Debrecenben, Kecskeméten, Kiskunhalason. Bikács kán történetét első alkalommal a Halasi Téka folyóirat publikálta 1985-ben, Pap Gábor és feleségem, Berente Judit előszavával. Nem sokkal később a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Művelődési osztálya stencilezett formában jelentette meg Dede Korkut Könyvének általunk lefordított három részét, a Bikács kán, a Deli Dumrul és a Bamszi Bejrek történetét.

Dede Korkut Könyvét németre (Joachim Hein, 1958), angolra (Geoffrey Lewis 1974) s a Vatikáni Könyvtárban fellelt kézirat 6 történetét olaszra is (Ettore Rossi) lefordították már. Magyarországon korábban mindössze egy német nyelvű cikk jelent meg a műről, a Körösi Csoma Archívumban, 1926-ban. A Néprajzi Lexikonban a „szeretet próbája” balladakörnél egyetlen közvetett utalás található rá. Mindketten úgy gondoltuk tehát, hogy fontos lenne a teljes művet lefordítani magyarra. Kelemen András több könyvkiadót is felkeresett, és felajánlotta, hogy lefordítjuk mind a 12 történetet, de komoly érdeklődést egy kiadó sem tanúsított, így a magyar kiadás előtt egyelőre bezárultak a kapuk.

1996-ban a török műben talált, a magyar és török népi kultúra közti hasonlóságokat gyűjtöttem össze, amelyet könyv alakban *Turul gyermekei* címmel a Fejér Megyei Pedagógiai Szolgáltató Intézet 1998 decemberében adott

ki.³ A könyv megírása során szükségem volt valamennyi történetre, ezért lefordítottam az összes történetet. Forrásom Gökyay korábban említett műve volt. 1997 tavaszán Törökországban jártam feleségemmel; azért utaztunk el Bayburtba, hogy felkeressük Dede Korkut feltételezett síremlékét a közeli Masat faluban. Városnéző sétánk során az utcán egy fiatalember megkérdezte – ami Törökországban nem ritka –, honnan jöttünk, mit csinálunk Bayburtban és a környékén. Amikor megtudta, hogy Dede Korkutkal foglalkozom, azonnal beszélgetésre invitált a Tanítók Házába. Megérkezve nagyon meglepődtünk, mert 10–12 tanító is várt bennünket. Dede Korkut Könyvéről beszélgettünk, vitatkoztunk velük.



Dede Korkut feltételezett nyughelye a Bayburt-közi Masatban (forrás: tdtkb.org)



Amikor elbúcsúztunk, bayburti Ali Sirr? Çoban (Âşık Süphan?) dalmok „Isten hozott ma hozzánk titeket...” szaz kísérettel dalba foglalta nevünket. Ott, abban a lelkes hangulatban megfogadtam, és török barátainak is megígértem, lesz magyar nyelvű Dede Korkut Könyv! Âşık Süphan? versének dátuma 1997. május 5. volt. Akkor még nem gondoltam, hogy milyen kemény fába vágom a fejszémet, de az adott szó kötelezett. Fordítótársam, Kelemen András ekkor már nem tudott bekapcsolódni a munkába, mert időközben a Külügyminisztérium politikai államtitkára lett. (1990-től folyamatosan országgyűlési képviselő) ezért Puskás László barátomat kértem meg, aki

már szintén több török irodalmi alkotást fordított le szépen magyarra, hogy legyen segítségemre, elsősorban a verses részletek stílszerű és hasonló ütemű átültetésében.

Meg is egyeztünk, hogy együtt készítjük el a teljes és végleges változatot, és elküldtem neki az addigra elkészült nyersfordításomat. Közös munkánk során hamarosan kiderült, hogy a mai török nyelvre átirat Gökyay-féle kiadás több helyen is hibás, és ráadásul az átirat a versek eredeti ritmusát sem őrizte meg. Így hát munkánk alapjául Muharrem Ergin latin betűs

³ Adorján Imre: *Turul gyermekei*. Oguz eredetmondák és a népi kultúra. A könyvben többek között a következő témákról olvashatunk, melyeket a szerző a szimbolikus jelkészlet hasonlóságából kiindulva elemez: *Magyar és török eredetmondák* (Emese álma); *Beavatás-történetek*: Bikafékezés – legényavatás (Pünkösdi népszokások; Táltoshiedelmek), A szeretet próbája; *Rítusok, szokáshagyományok*: Vendégeskedés, lakoma; Lóverseny és íjazás; Gyermekkori eljegyzés; Menyasszony kikérés; Halottsírátás. (a szerk.)

kritikai kiadását választottuk, amely szó szerint közli az eredeti szöveget, és Dede Korkut ősi mondásgyűjteményét is tartalmazza. A fordítást elősegítette, hogy Muharrem Ergin szótárt is szerkesztett az archaikus szöveg megértéséhez.

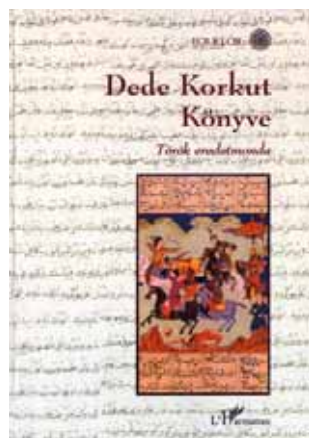
Puskás László az általam készített nyersfordítást tüzetesen átvizsgálta, kijavította. Közös munkánk több mint két évig tartott, sokszor vitatkoztunk, de mindig a jobb, helyesebb kifejezés megtalálása érdekében. Számtalanszor javítottunk, változtattunk egy-egy szövegrészt. Puskás László munkájának érdeme, hogy Dede Korkut verses részei a magyar fordításban is azonos szótagszámmal és rímekkel olvashatók. Sőt az ütemes prózai részek is az eredetit igyekeznek követni. Én a továbbiakban jobbra a mű magyarázatával, a magyarázó szövegek és lábjegyzetek megírásával foglalkoztam. Puskás Lászlóra hárult az a feladat is, hogy megfelelő kiadót találjon. Végül is a mű néprajzi és irodalmi értéke alapján az Európai Folklor Intézet igazgatója, Hoppál Mihály neves néprajzkutató elvállalta, hogy az intézet „Folklor” sorozatában jelenteti meg a művet, amely a L'Harmattan Kiadó gondozásában látott napvilágot. A fordítás lektorálására Dobrovits Mihály turkológust kérték fel, akitől valóban sok segítséget kaptunk, mert hibáinkat kiváló humorral, sohasem sértően adta tudtul. Mi késedelem nélkül kijavítottuk azokat. Több értékes megjegyzése a megfelelő helyen, lábjegyzetben olvasható.

A kiadást a Magyar–Török Nők Társasága, Necla Aksop asszony, a Török–Magyar Üzletemberek Egyesülete és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatta.

Ezzel a kis írással is fel szeretnénk hívni a magyar olvasók figyelmét a török kultúrának eme kincstárára, melyről Dr. M. Fuat Köprülü professzor ekképpen nyilatkozott: „Ha a mérleg egyik serpenyőjébe az egész török irodalmat, a másikba pedig csak Dede Korkut Könyvét tennénk, akkor is ez utóbbi bizonyulna nehezebbnek.” (...)

A mű felfedezése és kiadásai⁴

Az „Előíratot” és a 12 elbeszélést tartalmazó művet 1815-ben Drezdában H. O. Fleischer fedezte fel. Címe latin betűs írásban: KITAB-I DEDEM KORKUT ALA LISAN-I TAIFE-I OUZAN⁵, azaz „Dede Korkut Könyve oguz nyelv-



A 2002-es magyar kiadás borítója

⁴ Ezt és a következő fejezetet (Bevezetés az „előírat”-hoz) az első jegyzetben megadott kiadvány Bevezetője (7–26. oldal) alapján a Szcenárium szerkesztői állították össze. E két fejezet és az „előírat” digitális verzióját a szerző bocsátotta rendelkezésünkre.

⁵ Muharrem ERGIN, 64. Catalogus codicum Manuscriptorum orientalium Bibliothecae Dresdensis, Dresden, 1831. No. 86. A cím latin betűs átírása változó a különböző szerzőknél.



A drezdai kézirat
(fotó: Arno Burgi, forrás: slub-dresden.de)

ven, a törzsükről.” (A továbbiakban: Dede Korkut Könyve.) A kézirat nyelvezete az azerbajdzsáni török nyelvjáráshoz áll a legközelebb. Egyes feltételezések szerint a mű innen, Azerbajdzsánból kerülhetett a 16–17. században az Oszmán birodalom területére, onnan pedig ismeretlen körülmények közt Drezdába.

Dede Korkut Könyve Törökországban 1976-ban vált nemzeti köz-

kinccsé, és ma már középiskolai tananyag. 1999-ben Dede Korkut-év volt, és ez alkalommal több nemzetközi kongresszust is rendeztek ebből a témából.

A forrásokat *Muharrem Ergin* török kutató Dede Korkut monográfiájában foglalta össze. Ebben azt is bizonyította, hogy Dede Korkut (magyarul Korkut Atya vagy Korkut Apó) személye, valamint az ő neve alatt ismert történetek, illetve ezeket részben tartalmazó művek már évszázadok óta ismertek voltak a törökök között⁶.

A legrégebbi forrás *Residüddin* ilkán vezér 1305-ben perzsául írt könyve⁷, amelynek az oguzokról szóló részében Korkutról is tesz említést. Beszámol Korkut származásáról, munkájáról és küldetéséről, mint aki négy oguz kán alatt szolgált, és 295 éves korában halt meg. A Próféta kortársaként az oguzok közt elterjesztette az iszlám hitet, és ő adott nevet a kánok gyermekeinek.

Dede Korkut alakja ma is elevenen él a török népek hagyományában.



A Szir-darja folyó mellett egykor állt
Dede Korkut mauzóleum emlékköve
(fotó: Alekszander Petrov, forrás: silkadv.com)

A kazakok és türkmének közt egyaránt elterjedtek a „sírját kereső Korkut Atya” mondakör variánsai. A monda szerint Korkut Atya meg akart szökni a halál elől, de amerre csak ment, mindenütt „a sírját kereső Korkut” számára ásott sírokat látott. Végül 300 évesen az egyik, az ő számára megásott sír mellett halt meg.

Ezzel a mondával kapcsolatos az a türkmén kifejezés is, hogy „Korkut sírjának ásása”, amelyet a sorsszerűséggel kapcsolatban emlegetnek.

⁶ ERGIN, 1958. 35.

⁷ Türkiye Mecmuası 1, 213/19 Abdulkadir, Başkurdistanlı

A Szir-darja folyó melléki egyik kazak variáns szerint⁸ a bölcs Korkut először a világ egyik eldugott sarkában élt, de egy éjjel azt álmodta, hogy néhány ember sírt ás. Megkérdezte tőlük, hogy kinek ássák a sírt, mire azok azt válaszolták, hogy azt a bölcs Korkutnak ássák. Amikor felébredt álmából, elhatározta, hogy megszökik a halála elől, és a világ egy másik végébe menekült. Ott is ugyanazt az álmot látta, ezért úgy döntött, hogy a világ közepén fog letelepedni. Így jutott el a Szir-darja folyóhoz, ahol ismét azt álmodta, mint korábban. Úgy értette, hogy a földön ő nem élhet, ezért levetette a bekecsét, azt a folyó vizére terítette, arra ült rá, és így élt még további 100 évet. Amikor meghalt, a muzulmánok a folyó mellett temették el.

Ezért látogatják a türkmének Dede Korkut sírját a Szír-darja melletti *Dzsebel-i-Erbain*-ban.

Ugyancsak a kazakok körében terjedt el az a monda, amely szerint Korkut Atya népi énekköltő volt, és ő találta fel a kobozt, valamint a tamburát. A koboz a kazakoknál vonós, a tambura pedig pengetős, széles körben elterjedt népi hangszer. Így a monda arra utal, hogy az összes húros hangszer feltalálója Korkut Atya volt. Amikor kobzon játszanak a kazak sámánok, éneklükben a tanítójuknak tartott Korkut Atya segítségével fohászkodnak. A kazak népdalokban gyakran előforduló képes beszéd, hogy a szerelmes ifjú kedvese szemét „Korkut gyújtotta mécseshez” hasonlítja. A néphagyomány szerint Kazakisztánban Ak-Mula városától kb. 150 km-re emelkedő két hegycsúcs – a Mundzsakti és a Dumburali – neve is Korkut Atyával van kapcsolatban. A monda szerint Korkut (Korkut) Atya, kezében a tamburájával, a Kazak síkságon járva a Mundzsakti hegyen vesztette el a tambura pengetőjét (kazakul: *munēagini*), a Dumburali hegyen pedig a tamburáját. Ezekről kapta nevét a két csúcs.⁹

A kirgizek hősi eposzában, a *Manasz*ban, Korkut nevének említése után olvasható a Dede Korkut művében sokszor említett Kazilik hegy is.

Természetes, hogy az Anatóliában élő törökök közt található a legtöbb olyan hagyomány, amely *Dede Korkut Könyvé*hez kapcsolódik. Legelterjedtebbek a „Bej Böjrek” mondakör variánsai, amelyek Dede Korkut Könyvében Bamszi



A kazak nemzeti hangszerek
3D modellje (forrás: cgtrader.com)

⁸ ERGIN, 1958. 48.

⁹ Türiyat Mecmuasi II. 1928. 396/7. Hamdi, Hamid cikke.

Bejrek történetén alapulnak. Megtalálhatók ezek a variánsok Dél-Anatóliában a Torosz hegység vidékén (Antalya, Mugla), de a Pontusz-hegység tájain is (Şafarbolu, Erzurum, Erzincan, Trabzon, Bayburt), valamint Közép-Anatóliában (Beyşehir, Konya) is.¹⁰

Síremlékét Anatóliában *Ahlat*-ban és *Bayburt* közelében lévő *Masat* faluban nagy tisztelettel őrzik, de ahogy születésének, úgy halálának, temetésének időpontja és helye sem ismert¹¹.

[...]

A ravasz, csavaros észjárású Dede Korkut alakját [a kötetben szereplő tizenkét eredetmondában] misztikus fény övezi. Az oguzok, ha bajba kerülnek – akár az egész közösség, akár csak egy család közülük –, azonnal őt keresik meg, elhívják, tanácsot kérnek tőle, vagy éppenséggel felkérlik valamilyen bonyolult ügy megoldására, elintézésére. Életkora sem határozható meg, mert fiatalosan gyors, fürge, ugyanakkor a harcokból, csatározásokból feltűnő módon kivonja magát. A történetek végén mindig ő az, aki összefoglalja az eseményeket és áldást oszt. Tulajdonságai és az oguz közösségben betöltött szerepe alapján úgy tűnik, olyan sámán (táltos), aki nem tartozik egyetlen nemzetség kötelékébe sem, hanem az egész közösség szellemi vezetője. Szava parancs, „áldása áldás”. Ő énekli meg a nemzetségeket, énekét kobozzal kíséri. Főként a szájhagyomány, de a később keletkezett, többé-kevésbé megbízható írásos források még az oguzok iszlám hitre történő átérése után is említenek olyan „szent embereket”, derviseket, akik bár muzulmánok voltak, mégis igen sok régi hiedelmet, sőt gyakorlatot megőriztek a törökök korábbi vallásából, a sámánizmusból, és terjesztették is. Dede Korkut személyét és szavait alighanem a későbbi kiadások alakították az iszlám számára elfogadhatóvá.

Személyiségének történelmi elődje „Bölcs” Tonjukuk (másként: Tongukuk) lehetett, aki Iltirisnek (+691), az első türk kagánnak volt tanácsadója, majd annak halála után még két türk kagánt szolgált tapasztalatával. Tonjukuk emlékkövét Bilge Kagán (a török bilge szó jelentése: bölcs) állíttatta fel a mai Ulánbátor közelében, a Tola folyó jobb partján, és ma is ott látható az időjárás viszonyosságainak kitéve¹². Az emlékkövén – mintha ő maga szólna – kőbe vésve olvasható:

...Később, mivel
Tengritől kaptam
Tudományt...¹³

¹⁰ Köse Mihaloğlu Mahmud Ragıp: a Milli Mecmua 1931-es számában (124–125) közli azoknak az általa gyűjtött lakodalmas népdaloknak a szövegét és dallamát, amelyeket Dede Korkut Könyve Bamszi Bejrek történetében a főhős énekelt a menyegzői jelenetben.

¹¹ Bayburt'un Sesi 1997/11. Bayburt Kültür ve Yardımlaşma Derneği, Parıldar, Ali Kemal, 7.

¹² KÉPES Géza: *Kőbe véssett eposzok*. Helikon Kiadó Bp., 1982.

¹³ KÉPES Géza, uo. 56. (Tengri=Égisten A tengrizmus a magyar, hun, török, mongol pusztai birodalmak vallása. – *a szerk.*)



Tonjukuk sztéléje a Tola folyó jobb partján, Mongóliában
(forrás: wikipedia.org)

Más kérdés (...), hogy mikor keletkeztek a mondák, és megint más, hogy mikor jegyezték le azokat a drezdai kéziratban. A történetekben szereplő hősök nevei és a szereplők szokásai ugyanis jóval korábbi időkre utalnak. Ezt támasztja alá, hogy a férfiaknak csak egy feleségük van, és csak kivételes esetben vesznek második feleséget, mint pl. Bamszi Bejrek azt a lányt, akinek segítségével megszökhetett a fogságból. A férfiak sok kumiszt és bort is isznak, amelyet rablányok szolgálnak fel. Az asszonyok a rablányokra nem féltékenyek, a férfiakkal majdnem teljesen egyenrangúak, szabadon szólhatnak, ha szükséges lovagolnak, harcolnak. Az oguzok, ha valaki meghal, lovának farkát és fejét levágják, húsát a halotti toron elfogyasztják¹⁴. Ezek a magatartásformák az iszlám felvétele előtti időkre utalnak. A személynevek között egyetlen, az iszlám vallás szerint elfogadható, kanonizált (Mohamed, Ali, Aisa stb.) vagy e hitről bizonytságot tevő (Abdullah, Nureddin stb.), sőt egyetlen arab név sem fordul elő. A legtöbb személynév a török nyelvben „beszélő név”.

A történetek főszereplői tehát nem az Oszmán korban éltek, hanem azt évszázadokkal megelőzően, és ennek felel meg a törzsi-nemzetségi szervezetük is. (...) Mindezek azt bizonyítják, hogy a történetek a törökök iszlám hitre való áttérése előtti időkben gyökereznek. Az iszlám szövegrészek jól érzékelhetően erőltetett betoldások. Ennek nem mond ellent az sem, hogy a csaták előtt iszlám rítus szerint mosakodnak, imát mondanak, a diadaluk után a templomokat

¹⁴ ERGIN, 1958. 28.

lerombolják, vagy dzsámivá alakítják át. A lejegyzéskor egyes szerkesztői taktikával foglalták írásba az ősi, pogány szájhagyomány útján terjesztett mondákat, biztosítva ezzel megmaradásukat az iszlám környezetben is.

A Dede Korkut művével foglalkozó európai kutatók máig vitatkoznak arról, hogy mikor keletkezhettek a mondák. Egyes nyugati tudósok időszámításunk előttinek vélik, a török szakemberek pedig Kr. u. 8–12. századnak tartják azokat¹⁵.

Bevezető az „előírat”-hoz

Az „előírat” cím helyett a [szöveg írója] a Korán bevezető formuláját – „Allah, a könyörületes és irgalmas nevében” – idézi. A szöveg népi bölcsességeket, illetve vallási intelmeket tartalmaz. (A Dede Korkut történetek közt ezeket nem szokták szerepeltetni még a törökországi kiadásokban sem, a teljesség kedvéért azonban közöljük fordításunkban.) Három fő-részre tagolható:

Az első rész Korkut Atya személyéről, jelentőségéről, az oguzok közt betöltött szerepéről, egy mondata pedig a Kaji illetve Oszmán házra vonatkozó jóslásról szól. Hiányzik a szokott „Dede Korkut mondta” típusú bevezetés, ezzel is jelezve, hogy a szerző nem ő, hanem a róla szóló szavak lejegyzője.

A második rész négy bekezdése egymástól könnyen elkülöníthető négy témakört ölel fel, és a stereotip „Dede Korkut mondta...” szavakkal kezdődik. Írója ezzel is jelzi, hogy itt egy korábbi, feltehetően szájhagyomány lejegyzése következik. Ezek részei az alábbiak:

1. A „család-erkölcs” fejezete. Annak ellenére, hogy a fejezetet egy jellegzetesen iszlám – az Allah megszabta sorsra utaló – mondat vezeti be, az mégis a családra, a gyermeknevelésre vonatkozó, a nomád török nézeteken alapuló hagyományos szentenciákat sorolja fel.

2. A „vitézi-erkölcs” fejezet rövid megfogalmazása a lovas nomád harcostól elvárt fizikai és erkölcsi követelményeknek.

3. A „tapasztalás” fejezete, a vad- és házi állatok, az anya, a férfi tapasztalatairól szóló közmondások után a vándor énekmondó emberismeretéről számol be.

4. A „vallás és vallásgyakorlat” fejezete. Ebben a részben derül ki – mint ahogyan a 12 történetben is gyakran –, hogy az előírat szerkesztője vagy lejegyzője az iszlám síita ágának, ha nem is a híve, de legalábbis szimpatizánsa. A fejezet Alit megkülönböztetett tisztelettel említi, és reá az imám tanon alapuló sía speciális sztereotip jelzőit használja. Az esetleges kétségeket a kerbelai csatában résztvevő Haszan és Husszein (Ali leszármazottai) „szépségének”, dicsőségének

¹⁵ Bayburt'un Sesi 1997/11. Baburt Kültür ve Yardımlaşma Derneği, Kázımoglu, Samir, 56.

sztereotípiája oszlatja el. A kerbelai csata évfordulója a síta világban az iszlám legnagyobb ünnepe.

A harmadik, a befejező rész a „négyféle asszony” leírása. A török szövegbe – hogy értelmezze a stílus-változást – Muharrem Ergin beszúrta: „Dede Korkut nyelvével szól az énekmondó.” A következő szólások témája és stílusa ugyanis elüt az előzőkétől.

Megjegyzem, hogy az asszonyok típusait tárgyaló monda már a középkori zsidó irodalomban is megfogalmazódott. Az egyik lusta, mocskos, a másik hűtlen, a harmadik jó, mint a férje anyja.¹⁶ A zsidó monda az ószövetségen alapul, és Noé három lányának a házasságáról szól. Az előirat az asszonyok jellemét – jó vagy rossz voltát – nem a vallási irodalomból vett példákbl vezeti le, hanem sokkal inkább a keleti, nomád-török követelmények, elvárások fényében vizsgálja.

Az „előirat”: Allah, a könyörületes és irgalmas nevében¹⁷

A Próféta – áldás reá – korához közeli időben¹⁸, a Bajat¹⁹ törzsből, egy Korkut Atya nevű férfiú lépett színre. Ez az oguz személy igazi tudós volt. Amit ő előre megmondott, az be is következett. Sokszor távoli eseményekről is hírt adott. Szívében isteni sugallat munkálkodott. Korkut Atya így szólt: „Végezetül ismét Kaji törzse jut uralomra, és a kánságot senki ki ne szakítsa kezéből, amíg a végső idő el nem jön, s az utolsó ítélet el nem érkezik²⁰.” Ez a jóslat az Oszmán nemzetségre vonatkozott, és lám, ma is ők vannak hatalmon. És még mennyi ehhez hasonlót mondott! Korkut Atya mindig megoldotta az oguz nép gondjait. Bármi történt is, anélkül nem cselekedtek, hogy Korkut Atyával meg ne tanácskozták volna. Bármit is parancsolt, azt elfogadták. Szavát megfogadták, és pontosan aszerint cselekedtek.

Dede Korkut mondta: „Ha nem mondogatják: „Allah, Allah!”, a dolgok nem fordulnak jóra, ha a mindenható Isten nem akarja, a férfi nem gazdagszik meg. Ha öröktől fogva nincs megírva, a szolgát nem éri szerencsétlenség; amíg a halál ideje el nem érkezik, senki sem hal meg. A halott nem támad fel, a földi lélek vissza nem tér. Lehet egy vitéznek halomnyi vagyona, és gyűjthet még hozzá, amennyit csak bír, többet úgysem élhet fel, mint amit az isteni rendelés előre megszabott. A csobogó vizek, ha megáradnak is, a tenger még nem telik meg.

¹⁶ Magyar Néprajz 5. Akadémiai Kiadó, Bp. 1988. (Erdész Sándor: *A mese és hiedelemvilág kapcsolata*, 124.)

¹⁷ A Korán és több szúrájának bevezető formulája.

¹⁸ Mohamed 572(?)–632.

¹⁹ Az oguz kántól származó 24 oguz törzs egyike.

²⁰ A drezdai kézirat lejegyzési időpontjának meghatározásához ez ad támpontot. Az Oszmán ház ugyanis, amely a Kaji törzsből származik, a 14. században jutott fontos szerephez és uralomra Anatóliában.



Dede Korkut szobra a törökországi Bayburtban (forrás: pinterest.com)

A fennhéjázókat²¹ az Isten nem szereti, aki nagyra tartja magát, annak szívében nincs gazdagság. Más fiát ha felnevelik is, belőle sohasem lesz édes fiú, felnövekedvén elhagy, és meg sem ismer. Hamuból nem lesz dombocska, a vőből nem lesz édes fiú. Ha a fekete szamár fejére kantárt vetsz is, nem válik öszvérré, ha a cseléd lányt szép ruhába öltözteted is, nem válik a ház asszonyává. Ha nagy pelyhekben hullik is a hó, mégsem marad meg nyárra, a selymesen zöldellő fű sem marad meg ősze. Avított gyapotból nem lesz vászon, ősi ellenségéből nem lesz barát. Ha nem siklik a szán, nem fogy az út²², ha nem forgatod a fekete acél szabályát, az ellenség nem fordul vissza, ha a

férfi nem áldozza fel vagyonát a köznek, nem becsülik. Ha a leány nem látja az anyjától, nem tanulja meg a jót, ha a fiú nem látja az apjától, nem lesz vendégszerető. A fiú az apát gazdagítja, s ő a szeme fénye. Ha valakinek sikeres fia van, ő a házitűzhely parazsa. Mi lesz szegény fiúból, ha az apja meghal, és nem marad hátra vagyona? Mi haszna van az apja vagyonából, ha nincs szerencséje? A szerencsétlen, rossz sorstól Allah mentsen meg titeket, kánom.”

Dede Korkut még egyszer szóllott: „Meredek lejtőn a hitvány vitéz nem tudja megülni a kazilik lovat, ha fel is száll rá, jobb lenne, ha fel se szállna. Hogyha félszeg forgatja az acél szabályát, jobb lenne, ha nem forgatná. A jól vívó vitéznek többet ér egy buzogány, mint a nyíl és a szablya. Az olyan házak, amelyekbe nem jó vendég, jobb lenne, ha összedűlnének. Azok a rétek, amelyek füve olyan keserű, hogy a ló sem legeli, ha kisarjadnak is, jobb lenne, ha ki se sarjadnának. Az ihatatlan, keserű vizek, ha felfakadnak is, jobb lenne, ha fel se fakadnának. Ha az apa olyan faragatlan, tuskó fiút nemz, aki az apa nevét tovább nem élteti, jobb lenne, ha nem is nemzene, és ha az anya méhébe megfog is, jobb lenne, ha meg se születne. Az apa nevét továbbéltető, életrevaló fiú bizony jobb. Bár létezik hazug szó ebben a világban, jobb lenne, ha nem létezne. Jobb, ha betöltöd a földi lét három harminc és tíz évét. Töltsétek be hát a három harminc és tíz éveteket, rátok az Isten ne hozzon rossz sorsot, folyton jólétben éljete, hej, kánom!”

Dede Korkut még egyszer beszélt, lássuk, kánom, mit mondott: „Vándorolva a legelőt a szarvas ismeri meg. Üde rétek pásztjait a vadszamár ismeri meg. Szeretfutó utak nyomát csak a teve ismeri meg. Hét völgy finom illatait csak a róka

²¹ Vö. Korán 17:37, 31:18, 25:63 stb.

²² A vatikáni kézirat szerint: „Ha nem szállsz fel a karakocs lóra, nem fogy az út.”

ismeri meg. A karaván vonulását a pacsirta ismeri meg. Hogy a fiú kitől lett, az anya tudja. Hogy a férfi nehéz-e, a ló tudja. Nehéz teher keservét az öszvér ismeri. Fájdalomnak a helyét a szenvedő ismeri. A fejfájás nyilallását az agy ismeri. Karnyi kobozt hordozva, háztól-házig, bejtől-bejig, dalnok vonul. Ki nagylelkű, ki zsugori, a dalnok tudja. Aki regölését kobzával kíséri, dalnokotok legyen. Az Isten óvjon a váratlan szerencsétlenségtől, hej, kánom!”

Dede Korkut újra megszólalt, lássuk Kánom, mit mondott: „Imádságra nyitom számat, felettünk az Isten áldott. Istenünknek jó barátja, vallás feje, Mohamed is legyen áldott. Mohamednek jobb oldalán imádkozó Abu Bekir, a Hiteles²³, legyen áldott. A végső szipare²⁴ feje ő, amme²⁵ áldott. Ha szépen, értelmesen olvassátok, a Jászín²⁶ legyen áldott. Szablya villant, vallás megnyílt²⁷, säh-i merdan²⁸ Ali áldott. Ali fiai, a Próféta unokái, a két testvér, akik Kerbela mezején a jezídek kezétől haltak meg az igaz hitért, Haszán és Huszein legyen áldott. A megírt és elrendezett, égből szállott isteni tan, a Korán is legyen áldott. Oszmán, a tudósok feje, Affan fia legyen áldott, ki a Koránt leíratta, rendeztette, majd az ulemák megtanulták, beosztották, és megformálták²⁹ azt. Síma helyen felépített Isten háza, Mekka, áldott. Mekkába ha megérkezik, minden igaz, hű zarándok legyen áldott. A számadás napján a péntek áldott³⁰. A pénteken mondott ima³¹ legyen áldott. Ki azt buzgón meghallgatja, annak reménysége áldott. Minareten ezánt mondó³² müezzin is legyen áldott. Térdét fogva ülő³³ asszony legyen áldott. Halántéka, ha megöszül, az apa áldott. Fehér tejével ki szoptat, az anya áldott. Az útnak induló fekete tevémen legyen áldott. A kedves testvér áldott. Oldalt, a tarka ház mellett, ha felferik, a nászsátor áldott, hosszú kötélzete áldott. A fiúgyermek áldott. Az emberi közösséghez nem hasonlító, a világmin-

²³ Abu Bekir állandó jelzője az iszlámban a „siddik”, azaz: igaz, hiteles.

²⁴ A Korán harminc fejezete.

²⁵ Az „amme” szó az iszlámban az Isten kegyelmének emberekre való kiterjesztését jelenti. A Korán 30. fejezetének a neve.

²⁶ A Korán 36. Szúrájának a neve, az arab „ya” és „sin” betűkből. Misztikus értelme: a próféta.

²⁷ Megnyílt, azaz elérhető lett mindenki számára, de egyben „szablyával” is megkezdődött a hit terjesztése.

²⁸ Alinak, Mohamed vejének állandó jelzője: Jelentése: „A hit védelmezőinek vezére” (Alit 661-ben egy fanatikus meggyilkolta).

²⁹ J. Hein bővebben: „Az öreg példányokat elégettette, szétvágatta...”

³⁰ Az utolsó ítélet napján azok lesznek áldottak akik a pénteki napot (az iszlámban a közös imádság szent napja) megünneplik. A következő mondat is a pénteki istentiszteletről szól.

³¹ A pénteki ima legfontosabb része a hutbe, az ’ima’, amelyet a szószék (mimber) 7. lépcsőfokáról mondanak vagy olvasnak, s amelybe a világi uralkodó nevét is beoglalja a hodzsza.

³² „ezánt mondó”: ’az ima idejét hirdető’

³³ Az iszlám ima rítusának egyik elemére utal, amikor az imádkozó a kezét térdére helyezi.

denséget teremtő Isten áldott. Akit magasztaltam, a hatalmas Isten, ő legyen a barátod, és adja neked kegyelmét, hej, kánom!”

Dede Korkut nyelvével így szól az énekmondó: „Az asszonyok négyfélék. Az egyik család-hervasztó némben. A másik felfuvalkodott hólyag. A harmadik a ház támasza. A negyedik, akárhányszor csak megszólal, közönséges.

Az énekmondó házának támasza olyan legyen, hogy ha messze idegenből vendég érkezik a házba, és a férfi nincs otthon, akkor is etesse és itassa meg a vendéget, mert a vendégeket a szentek küldik. Az ilyen asszony Ajséhez, és Fatimához méltó³⁴, kánom. Azok neveljenek gyermekeket. Házi-tűzhelyedhez ilyen asszony jöjjön.

Most lássuk a család-hervasztó némbert: Reggel, amikor felkél, anélkül, hogy kezét, arcát megmosná, kilenc bazlamát³⁵ és egy sajtár joghurtot vesz szemügyre, s pukkadásig telezabálja magát. Aztán kezét csípőre teszi, és így szól: „Bár dülne össze ez a ház, amióta férjhez mentem, nem telt meg a gyomrom, nem nevetett az arcom, a lábaim cipellőt, a szemem fátylat nem is látott! Ah, hogyan történhetett ez? Ha ez meghalt volna, egy másikhoz mehettem volna férjhez, s az biztos jobban megfelelt volna reményeimnek.” Az ilyenfélék, kánom, ne neveljenek gyermeket! Ilyen asszony ne jöjjön házi-tűzhelyedhez!

Most lássuk a felfuvalkodott hólyagot: Fektéből felkél anélkül, hogy kezét, arcát megmosná, a lakás egyik sarkából a másikba, a másikkól az egyikbe lótfut, zsörtölődik, folyton veszekszik. Egész délelőtt sétál, és a pletykákra fülel. Amikor aztán délután hazatér, és azt látja, hogy a tolvaj, a kutya és a nagy borjú a lakást felforgatta, a tyúktól és az ököristálló teteje beszakadt, hívja a szomszédjait, és így kárpálja őket: „Zeliha, te lány, Zübejde, Ürüvejde, Csan Kiz, Csan Pasa, Ajna Melek, Kutlu Melek, nem azért mentem el, hogy meghaljak, elpusztuljak! A fekvőhelyem csupa romhalmaz lett! Mi lett volna, ha egy picikét ügyeltek a házamra? A szomszéd joga Isten joga!” – meg hasonlókat kiabál. Az ilyenek, kánom, ne neveljenek gyereket! Házi-tűzhelyedhez ilyen asszony ne jöjjön!

Elérkeztünk ahhoz, aki közönséges, durva beszédű: Ha más vidékről, idegenből vendég érkezik, és szállást kér, és otthon van a férjeura, így szól hozzá: „Megállj, hozzál kenyeret, hogy ehessünk mi is, meg ez is!” „A kenyérsütésről senki sem gondoskodik, de bezzeg enni kell” – így a férje. De az asszony se hagyja ám magát!: „Mit tegyek? Ebben az dűledező házban nincs se liszt, se szita, a tevé meg még nem érkezett meg a malomból. Amit meg hoz, attól nőljön csak az én farom! – mondja, és a kezével a seggére csap, és férje felé fordítja fenekét. Ezret ha szólsz, egyre se hallgat, a férje szavára nem figyel. Noé próféta szamarának a fajtája az ilyen. Óvjon meg benneteket Allah attól, hogy otthonaitokba ilyen asszony kerüljön!”

³⁴ Fatima Mohamed elsőszülött lánya, Ajse pedig a kedvenc, utolsó felesége.

³⁵ Vaslapon sült kerek lepény.



Dede Korkut emlékhelye Kazahsztánban, Bajkonur közelében (forrás: mfa.gov.kz)

Imre Adorján: The Book of Dede Korkut

The Kazakh State Academic Theatre is to present contemporary Kazakh poet Iran-Gayip's play titled *Қорқыттың көрі* (*Curse of Korkyt*) at MITEM this year. The piece, which is the requiem of civilization, culture and art in its creators' view, has been staged by the great Lithuanian director, Jonas Vaitkus. The theme is the search for immortality, which the title character finds in music. According to the surviving sources, Dede Korkut is the mythic culture hero of Turkish peoples, who, becoming a holy singer, was able to stop the birds by his vocal-instrumental music (*küj* – quail) and not even death could draw near him any more. He is considered as the inventor of all



stringed instruments. Whenever Kazakh bards are playing the cobza even today, they are praying for the help of their master, Father Korkut. The present paper provides a nuanced picture of this living tradition. Its author is Turkologist Imre Adorján, translator of the book of twelve origin myths, first published in Hungarian in 2002, *Dede Korkut könyve* (*The Book of Dede Korkut*). The compilation based on the translator's introductory essay and made for this occasion presents readers with the world of legends evoking the figure of Dede Korkut, with the discovery of the book home and abroad, and it contains the "pre-script" to the volume, introduced by the professional commentaries of the translator.



SZIGETHI ANDRÁS

Az egzisztenciális idő Csehov drámapoétikájában

Ványa bácsi

*Время легкий бисер ниже:
Час за часом, день ко дню...¹*
Владислав Ходасевич

„Вино от времени когда становится лучшим, а когда превращается в уксус.”² (Шестов 1993/b 1: 633) – írja Sesztov, Csehov dráma művészetének egzisztencialista szemlélője. Az, hogy Dionüszosz csehovi nedűje idővel nem savanyodott be, ellenkezőleg, egyre mámorítóbb, mindenekelőtt az időnek köszönhető. Mégpedig a drámapoétika idődimenziójának, a drámába foglalt időtlen időnek, melynek hatása és valósága az évek múlásával egyre erősödik, hisz immanens esszenciája őrzi frissességét – a múltó idő.

Az idő az az anyagtalan matéria, mely nélkül a drámapoétika elemi közege elgondolhatatlan. Emellett vannak a drámairodalomnak olyan korszakai, melyekben az idő-kategória külön életet él, konceptualizálódik, ahogy Jung fogalmaz: „...a tér és az idő nem csupán a legközvetlenebb, legnaivabb bizonyosság, hanem empirikus szemlélfeltevés is...” (Jung 120). Csehov dramaturgiája eminens példáját mutatja egy ilyen korszak közeledtének. Véletlen, mégis szimbolikusan törvényszerű egybeesés, hogy a naturális (fizikai) idő relativitását kimondó einsteini elmélet a dramaturg halálának évében született, így a fizikus irodalmi érdeklődését az orosz futuristák, mindenekelőtt Hlebnikov időkonceptusa keltette fel. Előzményként azonban nem hagyható figyelmen kívül Csehov időérzékelése – függetlenül az ontológiai, részecskefizikai és asztrofizikai kutatásoktól és koncepcióktól. E vonatkozásban a kutatói érdeklődés középpontjára

¹ Gyógyszemeket fűz az idő, / Percet percre, Napra nap...

² Idővel a bor vagy nemesebbé válik, vagy megecetesedik.

ba, teljes joggal, az utolsó két dráma, a *Cseresznyés-kert* (*Вишнёвый сад*) és a *Három nővér* (*Три сестры*) került, azonban a Csehov-dráma régtől fogva vitatott genológiája, ill. az egzisztencialisztikus időképzet még régebből eredeztethető „genealógiája” szempontjából a *Ványa bácsi* (*Дядя Ваня*) szimptomatikus mű. Ugyanis itt az idősíkok poétikai potenciálja nem csak a múlt–jelen–jövő klasszikus drámatechnikai kezelésének kvantitatív-formai megújításában realizálódik: a fizikai, makrokozmosz idős felületi áramának monoton hömpölygése alatt az egzisztenciálisan struktúrált mikrokozmosz idős örvénylése, ill. e kettő diszharmonikus, kontrapunktikus poétikai játéka kelti az emfaticus feszültséget. Egyik oldalról e temporális dichotómia az orosz vallási „reneszánsz” szellemi erőterében artikulálódott egzisztencialisztikus világértelmezés terminológiájával írható le adekvát módon, másrészt az így „desziffrozott” csehovi antropológia maga is integráns részévé válik a Kierkegaard-t és Nietzsche-t a modern európai egzisztencializmussal és perszonalizmussal összekötő közbülső „orosz láncszemnek”. Ez pedig további recepcióesztétikai adalékokkal szolgálhat e tárgyban – bár nem kell tartanunk Csehovnak, mint „premodern posztmodernistának” (Jauss 216) a felfedezésétől –, amennyiben Vojnyickij (*Ványa bácsi*) magánya az időtapasztalat vonatkozásában ugyanúgy kizárja „az elveszett és újra megtalált idő oszthatatlan boldogságában bekövetkező önmegtalálás” (Jauss 225) élményét, ahogy az a nyugati kultúrkör másik periferiájának mitopoétikus (Márquez *Száz év magány* /*Cien años de soledad*/) világában is a megszüntethetetlen disszonancia – neomitologikus nietzschei reminiscenciát ébresztő – „rossz végtelenét” jelenti. Tehát itt is a szenvtelen és ironikus diagnózis esztétikai szublimációjára gyanakodhatnánk, ha nem vennénk számításba a csehovi látens antropológia – Szilárd Léna által „apofatikusán” groteszk kifejezőmódként (Силард 287) értelmezett – alapvető sajátosságát. Ehhez a lépéshez közelítendő látszik célszerűnek vizsgálat tárgyává tenni a csehovi drámapoétika időviszonyainak egzisztenciálfilozófiai vonatkozásait.



Csehov 1897-ben Melihovában, a *Ványa bácsi* végleges változatának megjelenésekor (Olga Sirnyina által színezett fotó, forrás: flickr.com)

³ Asztrov nevének etimonja – *astrum*=*csillag* – szemantikailag ezt a szellemi optikát kelti az érintőlegesen kapcsolódó motívumok – asztronómia, ökológia, járványok – hálózataiban.

⁴ A címpoétika által is kiemelt *Ványa bácsi* familiárisan ironikus titulusa az Asztrov név vonatkozásában kifejezetten az individuális mikroszférára utaló kontrasztív konnotációt ébreszt. (A csehovi antropológia egzisztencialisztikus jellegének poétikai következményeiről lásd Szilárd és Regéczi hivatkozott munkáit).



Ny. A. Bergyajev (1874–1948)

„Benned mérem lelkem az időt” (Augustinus 375) – vallja Szent Ágoston a másfél évezreddel később jelentkező bölcseleti áramlat szubjektív életérzésére jellemző reflexív kronometriával. Az egzisztencialista Bergyajev, aki sok tekintetben fogalmaz meg fenntartásokat az ágostoni világlátással szemben, a püspök időre vonatkozó gondolatait a filozófiatörténet kiemelkedő teljesítményeként értékeli (Бердяев 1993: 346). Az egydimenziós racionalizmust és egydimenziós időformát meghaladni igyekvő vallásbölcselet, így Bergyajev gondolati világának is alapvető sajátossága a személyiségközpontú, ezzel összefüggésben sokrétűen

differenciált, mindenekelőtt a mikrokozmosz és makrokozmosz dichotómia törésvonalai mentén strukturált időképzet, mivel – Vlagyimir Szolovjov meglátása szerint (Беляев 42) – az idő racionális alapú definíciói többé-kevésbé leplezett tautológiák. Bár Bergyajev óvatos megfogalmazása szerint Csehov „*прямо не ставил*” (Бердяев 1996: 245), azaz *közvetlenül* nem vetett fel vallási témákat, ill. humanizmusa, embersége nem kapcsolódik egyetlen világnézethez sem, ha szemügyre vesszük a *Ványa bácsi* idő-motivikájának és egyéb poétikai sajátosságainak már részben hivatkozott vagy később tárgyalandó mozzanatait, feltétlenül indokolt a századfordulón kialakuló orosz egzisztenciabölcselet időszemléletének adekvát ismertetése.

Bergyajev a személyiség és idő viszonya kapcsán az utóbbinak az individuális lét végességéből következő, ill. szemlélt paradox természetét hangsúlyozza (Бердяев 1993: 345),⁵ és megállapítja, hogy a modern filozófiai gondolkodás középpontjában az idő problémája van, a történetfilozófia pedig jelentős részében nem más, mint az idő filozófiája. Az egyes ember léthelyzetét az idő hármassága határozza meg⁶ (Бердяев 2006: 303): az égitestek és földi folyamatok ciklikus mozgásváltozását mutató, körrel szimbolizálható (makro)kozmosz (természeti, kalendáriumi) idő; az egyenes vonallal szimbolizálható, jövő felé mutató *történelmi* idő, amelynek történései individuálisan egyediek, bár szintén az ismétlődés, illúzió és objektiváció jegyében zajlanak, és a múltra is nyitottak; végezetül – a tér vonatkozásában indifferens, ezért pontszerű *egzisztenciális* (mélységi,

⁵ „Время само по себе есть парадокс.” (Az idő önmagában véve paradoxon.)

⁶ „Есть три времени – время космическое, время историческое и время экзистенциальное.” (Három idő van – kozmosz idő, történelmi idő és egzisztenciális idő.)

belső, szubjektív) jelen idő, amely egyben kilépés az időből, ill. az örökkévalóság behatolása az időbe, az „öröklét atomja” (Kierkegaard), *καipós* (Tillich), azaz rendelt idő. Az egzisztenciális idő egy pillanata jelentheti az öröklétet, a másik pedig a rossz végtelent. E kettő pontszerű találkozását – Szesztovhoz hasonlóan – a horizontális dimenzió egyeneséből kiemelkedő vertikumként képzei el a filozófus, mint az alkotói aktus kivetülését a történeti időbe, tehát e két – historikus és metahistorikus – idődimenzió az emberi alkotói aktivitás libikókájaként működik. Ily módon a történeti időből két ellentétes irányban lehetséges kiút: a kozmikus idő rossz végtelenébe, ill. a szellem szabad világát jelentő egzisztenciális idő eschatologikus perspektívájába. Ez azt is jelenti, hogy az evolúciós progresszióval kapcsolatos optimista várakozások alaptalanok. Az emberi (történelmi) személyiségek alkotói aktusai nélkül, a történelmi időbe belesimuló, a rendelt időt elmulasztó átlagindividuumokkal nincs fejlődés. A kozmikus idő ciklikusságát megtörő istenemberi kezdet eschatologikus ómegája sem képzelhető el az egzisztenciális idő dimenziójában adott kreatív emberi válasz nélkül. Bergyajev számára a krisztusi alfa és ómega között felnyíló egzisztenciális idő feltétele a Megváltásnak. És Csehov számára?

Ha a kettős forma zseniális hegeli gondolatával közelítünk a drámához, annak belső formáját jelentős részben a Bergyajev által megkülönböztetett három időforma attribútumai alkotják, mégpedig egy olyan esztétikai koordináta-rendszerben, amelyben a hősök egzisztencialitásának mértéke és esztétikai potenciálja egyenesen arányos. Az egzisztencialitás mértékét viszont alapvetően az adott szereplőre vonatkoztatható egzisztenciális idő attribútumainak jelenléte szabja meg, még akkor is, ha az idővel vívott párbajban a hős alul marad, pontosabban: az egzisztenciális idő meg nem élése következtében végleg belegabalyodik az időviszonyok hálójába, ill. a „rossz végtelen” rabságára kárhoztatja önmagát. Az egzisztencialista idősíkok prizmáján keresztül szemlélt drámapoétika motívumrendszerében kirajzolódnak azok az erővonalak, amelyek nélkül a szöveg interpretációs tartománya a csehovi kulturológiai intuíció és látens antropológiai koncepció mélyebb rétegeit nem érintené, tehát a Csehnál oly fontos subtextus jelentős elemei rejtve maradnának. Bár textus nélkül nincs subtextus, hermeneutikai értelemben ez fordítva is érvényes.

A három időforma – kozmikus, történelmi, egzisztenciális idő – cselekménybeli dominanciájára jellemző, hogy a kozmikus idő attribútumai nem csak keretbe foglalják, de mintegy foglatatát (oroszul: *футляр* = *tok*),⁷ háttérét is adják a szereplők (ál)konfliktusait kibontó kompozicionális elemeknek. A funkcionális (strukturális) poétika szabályai szerint ez azt is jelenti, hogy a valódi kollízió nem az interperszonalizáció, hanem az interiorizáció elve szerint történik, a hő-

⁷ Vesd össze a Szerebrjakovra vonatkozó alábbi szövegrészt Belikov (*A tokba bújt ember / Человек в футляре*) alakjával: „Dögletes a hőség, de a mi nagy tudásunk felöltöben járkal, sárcipőben, ernyővel és kesztyűben.” (Csehov 1968: 127).



A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, a Moszkvai Művész Színházban
1899-ben bemutatott előadás jelenetképe a második felvonásból (forrás: russiahistory.ru)

sők saját belső időszámításuk szerint küzdenek meg a számukra rendelt idővel, ill. maradnak alul – rossz döntéseik miatt – azzal szemben és esnek a kozmikus idő martalékául, veszítik el – végleg vagy időlegesen – személyes integritásukat. Az idősík váltás, az egzisztenciális idődimenzióban elkerülhetetlen reflexió,⁸ az önámítás folytatásának lehetetlensége Vojnyickij számára a *kizökkent idő* (*monde à l'envers?*) – a kalendáriumi, empirikus idő megváltozásának szubjektív élményével következik be:

Mióta itt lakik a professzor meg a professzorné, az élet kizökkent a kerékvágásból... Alsom, amikor nincs itt az ideje, reggeli után, ebéd után, mindenféle kotyvalékot eszem, bort iszom... nem egészséges dolog ám ez! Azelőtt egy perc szabad időm sem volt, Szonyával kettesben úgy dolgoztunk, hogy... le a kalappal. De most csak Szonya dolgozik, én meg alsom, eszem, iszom... Nem jól van ez így! (Csehov 1968: 126).

A kozmikus idő jelzett attribútumain túl a monoton ciklikusság időfoglalátát jelző motívumok közé tartoznak az idő múlására vonatkozó – majdnem kizárólagosan előforduló – domináns számok (10, 25, 50, 100, 200, 1000), amelyek „jubilumi” kerekességükkel az idő kalendáriumi-kozmikus léptékének, kozmikus teljességének poétikai kifejezőiként jelennek meg a szövegben. Ezt a poétikai effektust erősíti a Szonya által használt becéző alak mélystilizistikája (Ványa bácsi – oroszul = *дядя Ваня*), azaz hangismétlődésének ironikus monotóniája, ami egyben az unokahúg és a nagybácsi hasonmásszerű (oroszul: *двойник*) egymáshoz rendelt-ségére is utalhat („я и дядя Ваня”) a már említett temporális dichotómia koncepciójához.

⁸ „A reflexió a lényeg látszása önmagában.” (Hegel 270).

tus terjedelmében. Ezt a feltételezést látszik igazolni a kettejük párhuzamos sor-sára vonatkozatható egzisztenciális idő eschatologikus kifutása az eltékoztolt idő,⁹ ill. elrontott élet következményeinek tudatos vállalásával: Szonya az, aki kettőjük nevében a klasszikus görög dráma világérzékelését¹⁰ idéző makrokozmosz sorsszerűség feloldását a transzcendens remény jegyében vállalt önfeláldozásban fogalmazza meg. A textus szintjén ez a patetikus reményhimnusz ironikus-illuzórikus kicsengésű reménytelenségbe fúl (Regéczi 151), azonban a subtextus látens antropológiát sugalló motívumrendszerében a pátosz katarzisba hajlik. Ezt a recepciót támogatják a csehovi művészi intuícióra visszavezethető és szubtextusként funkcionáló olyan szövegelemek, amelyek a történelmi idő linearitását és az egzisztenciális idő metahistorikus auto-(teo)-nómiáját az európai irodalmi tradícióban *kizárólagosan egyesítő* emberisteni (krisztusi) motívumkörbe tartoznak: a cselekményt mintegy keretbe foglaló, a textus szintjén motiválatlanul ismétlődő böjti

⁹ Az eredeti szövegben a „...глупо проворонил время...” kifejezés „ворона” (magyarul: varjú) tövéből képzett befejezett szemléletű igealak szemantikailag a rossz *választás* egzisztencialisztikus attitűdjét erősíti, melynek jutalma – Sesztov szerint – a magány: „Постепенно водворяется грозное, вечное молчание кладбища. [...] Каждый знает, что позорно «проворонить жизнь» (sic! – élet = idő – Sz. A.) и что свой позор нужно навсегда скрыть от чужих глаз. Последний закон на земле – одиночество...” (Fokozatosan a temető rettenetes, örök hallgatása lesz úrrá mindenben. [...] Mindegyikük tudja, hogy szégyenletes „elfecsérelni az életet”, és hogy szégyenét mindenkinek örök időkre magában kell tartania. Legfőbb törvény a földön – a magány.) (Шестов 1993/a: 388).



Lev Sesztov (1866–1939)

¹⁰ „Если грек классической эпохи ощущал как нечто реально для него насущное лишь *настоящее и недавнее прошедшее*, это оберегало его от наукообразного шарлатанства хронологических экстазов, но одновременно закрывало для него возможность пережить и перечувствовать открытую перспективу, широкий простор времени, монументальный ритм сменяющихся мировых периодов. Гениальный Фукидид не предпринял даже минимальных усилий для того, чтобы сделать свою хронологию унифицированной, а тем самым мировое время – просматриваемым, зримо явленным для ума.» (Аверинцев 45). (Mivel a klasszikus korszak görög polgára számára érzékelhető napi valósággként csak a *jelen és a közelmúlt* létezett, a kronológiai tobzódás áltudományos sarlatánsága így nem fenyegette, ugyanakkor ezáltal lehetetlenné vált az idő nyitott perspektívájának, tágasságának, valamint az egymást váltó történelmi korszakok monumentális ritmusának a megélése és átérzése. A zseniális Thuküdidész kísérletet sem tett arra, hogy kronológiáját egységesítse, ami által a világidő átláthatóvá, az elme számára plasztikusan felfoghatóvá vált volna.)



A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, Művész Színház, Moszkva, 1899,
r: V. I. Nyemirovics–Dancsenko és K. Sz. Sztanyiszlavszkij (forrás: russiahistory.ru)

utalások,¹¹ valamint a furcsa asztrovi kontamináció, amelyben az orvos együtt említi a lópatkoltatás kapcsán a Rozsgyesztvennoe¹² falunevet – Afrikával, ráadásul a dráma legvégén. Csehov a mikro- és makroszféra, a jelen idő és történelmi idő ilyen évezredekert átfogó kozmikus egységbe vonásával *A diák* (*Студент*, 1894) című elbeszélésében élt – éppen a húsvéti ünnepkör vonatkozásában:

Egyszerre örömmel teli izgalom fogta el a diákot, s még egy percre meg is állt, hogy mély lélegzetet vegyen. A múltat – gondolta – egymáshoz folyó események szakadatlan láncolata kapcsolja a jelenhez. És úgy tetszett neki, hogy ő most meglátta ennek a láncnak mindkét végét, megérintette az egyiket, mire a másik vége is megrezzent.

És amikor átkelt a kompon, s azután felkapaszkodott a hegyre, szülőfalujára nézett, majd nyugat felé, amerre a hideg alkonyat keskeny vörös sávja fénylett – arra gondolt, hogy az igazság és a szépség, ami ott a kertben és a főpap udvarában irányt adott az embersorsnak, megszakítás nélkül folytatódott a mai napig, és minden bizonnyal ez a két dolog volt a fő az emberéletben s az egész földön... (Csehov 1980: 270).

Megállapítható tehát, hogy a textus lineáris történelmi idejének, ill. a makrokozmosz-kalendáriumi ciklikusságnak¹³ a monotóniáját meg-megtörik az eg-

¹¹ Великий пост (Nagyböjt), постное масло (böjti olaj).

¹² Етимонья – Рождество = Karácsony.

¹³ Lásd az „irkáló perpetuum mobile” vissza-visszatérő motívumát, vagy Szerebrjakov kifakadását: „Úgy érzem magam, mintha legurultam volna a földről valami idegen bolygóra.” (Csehov 1968: 158)!

zisztenciális idő pontszerűen diszkrét megnyilvánulásai, amelyek egy metahistorikus vonulatát jelentik a múlt időnek és alapvetően a szubtextus történelmi alfa-pontot feltételező látens antropológiájából építkeznek. Ezzel összefüggésben figyelemreméltó, hogy a textus felszíni nyelvi kliséiként (Marina alias Mária szájából elhangzó)¹⁴ szereplő Atya-hiposztázissal szemben a krisztusi hiposztázis csak a szubtextusba rejtve, a beliji „szégyenlős finomság” / „стыдливая тонкость”/ (Белый 373) jegyében van jelen (áldozási rekvizitumok allúziói stb.), ami nem gyengíti, hanem az így generálódó szimbolikus potenciálja révén erősíti és árnyalja szemantikai jelentőségét.



A. Belij (1880–1934)

Andrej Belij, aki már az író halálának évében a csehovi világábrázolás kronotopikus viszonyaival érvelt a realista szimbolizmusa mellett, úgy köti össze Csehov hőseinek hétköznapi pesszimizmusát és rettegéseit az Örök Nyugalom állapotával (Белый 375), ahogy Kierkegaard közelíti a végső kétségbeesés kínjait a megtérés megtapasztalásához: a kétségbeesés mélysége megóvja az idő foglyaként létező Én-t a könnyű gyógyulásból fakadó felejtéstől, megőrizve így az örök kegyelemben való részesülés esélyét számára (Кьеркегор 294). Asztrov a búcsúzásnál elutasítja a Marina által kínált kenyeret, csak a vodkát fogadja el. Vele szemben Ványa bácsi végső kétségbeesésében közel került az időnek az örökkévalóságra nyíló kierkegaardi pillanatához, „De rendkívül nehéz meghatározni, hol kezdődik, és hol szűnik meg valami, mivel az események és a folyamatok, a kezdetek és végződések a szó pontos értelmében sehol sem osztható kontinuumot alkotnak.” (Jung 118) – állítja Jung a személyes idő nagy állomásáról szóló tanulmányában.

Irodalom

- Augustinus, Aurelius. *Vallomások*. Ford. Városi István. Bp., Gondolat, 1987.
- Csehov, A. P. A diák. Ford. Lányi Sarolta. In: Csehov, A. P. *Szakadékbán*. Bp., Európa, 1980.
- Csehov, A. P. Ványa bácsi. Ford. Háy Gyula. In: Csehov, A. P. *Négy színmű*. Bp., Európa, 1968.

¹⁴ Vesd össze A *diák* című elbeszélés Péter apostolának alluzív névpoétikai megfeleljét Asztrov virtuális inasának (Petruska) váratlan említése kapcsán, akinek nevére a szereplők felsorolásában utalás sincs, tehát a textus szintjén megjelenése abszolút motiválatlan!

- Hegel, G. W. F. *A logika tudománya*. Ford. Szemere Samu. II. Bp., Akadémiai, 1979.
- Jauss, Hans Robert. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Katona Gergely. Bp., Osiris, 1997.
- Jung, C. G. Lélek és halál. Ford. S. Nyíró József. In: Jung, C. G. *Szellem és élet*. Bp., Kossuth, 1999.
- Regéczi Ildikó. *Csehov és a korai egzisztenciabölcsélet*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.
- Аверинцев, С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». In: Аверинцев, С. С. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва, Шк. «Языки русской культуры», 1996.
- Белый, Андрей. Чехов. In: Белый, Андрей. *Символизм как миропонимание*. Москва, Республика, 1994.
- Беляев, Г. В. сост. *Философский словарь Владимира Соловьева*. Ростов-на-Дону, Феникс, 1997.
- Бердяев, Николай. Личность и общинность. In: Бердяев, Н. А. *Истина и открытие*. Санкт-Петербург, Изд. Русского Христианского гуманитарного института, 1996.
- Бердяев, Николай. *О рабстве и свободе человека*. Москва, АСТ, 2006.
- Бердяев, Николай. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. In: Бердяев, Н. А. *О назначении человека*. Москва, Республика, 1993.
- Кьеркегор, Серен. Болезнь к смерти. In: Кьеркегор, Серен. *Страх и трепет*. Москва, Республика, 1993.
- Силард, Лена. К персонализму у Чехова (Николай Бердяев). In: Anton P. Čechov. *Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*. Hrsg. V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. München, Verlag Otto Sagner, 1997. 285–291.
- Ходасевич, Владислав. *Собрание стихов*. Москва, Центурион Интерпракс, 1992.
- Шестов, Лев. Апофеоз беспочвенности. In: Шестов, Лев. *Избранные сочинения*. Москва, Ренессанс, 1993/a
- Шестов, Лев. Афины и Иерусалим. In: Шестов, Лев. *Сочинения в 2-х тт.* Т. 1. Москва, Наука, 1993/b

András Szigethi: Existential Time in Chekhov's Dramatic Poetics: *Uncle Vanya*

The development of Chekhov's malleable notion of time can be demonstrated in the most spectacular fashion through an investigation of the system of motifs in the drama titled *Uncle Vanya*. Chekhovian dramaturgy has been proved to be of pro-existential nature – outlines the author of this paper. This fact justifies the application of Berdayev's existential-time criterion to the interpretation of the time motifs in the drama. The research method has been selected for the purpose of exploring the elements of Chekhov's dramatic poetics that add up to a reading of the author's spiritual anthropology hidden in the subtext. The performance titled *Uncle Vanya* produced by the company of Vahtangov Theatre, directed by Rimas Tuminas, is expected to attract a great interest at MITEM 2019, National Theatre, Budapest.



VEREBES ERNŐ

„A lélek múzeuma”

Csehov *Ivanov*ja a Belgrádi Nemzeti Színház előadásában

Az íróról

Zseniális elbeszélő, aki drámákat is írt, vagy kivételes érzékű drámaíró, aki mélyreható emberismeretét prózai műveiben is kamatoztatta? Ma is felbukkannak hasonló kérdések, hiszen az irodalom- és drámatörténészek *Anton Pavlovics Csehov* nevét még mindig egyfajta titkot sejtető tisztelettel ejtik ki. A nagy mesélőként ismert író célja saját történeteinek színpadi megjelenítése lett volna? A színpad valóságán történő „átszűrés” lehetősége vajon mennyire erősen hatott az elbeszélőre? A kérdés költői, hiszen a dráma megújítására vonatkozó elméletek Csehov esetében meglehetősen sok irányba mutatnak. Azon a huszonhat darabon kívül ugyanis, melyek egy része egész estét betöltő előadás, a másik része pedig egyfelvonásos, mintha létezne még egy olyan világ is, mely az elveszett vagy meg nem írt, csupán megálmodott művekből áll. Az író alakja máig ott sejlik opusa mögött. A csehovi realista dráma megszűnik pusztán a mindennapi élethelyzetek ábrázolása lenni. A hétköznapi életérzésre támaszkodva, annak trivialitását felhajtóerőként használva Csehov egy olyan egyetemes drámai formáig jut el, mely szinte észrevétlenül képes a nézőt a sors elemi erejével szembesíteni – akárcsak a görög klasszikusok vagy Shakespeare.



Belépőjegy a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház 1889. február 6-i *Ivanov* előadására (forrás: goslitmuz.ru)



A. P. Csehov: *Ivanov*, jelenetkép a Moszkvai Művész Színház 1904. október 19-i előadásából
r: V. I. Nyemirovics–Dancsenko (forrás: russiahistory.ru)

A drámáról

Az *Ivanov* Csehov első színpadon bemutatott darabja (1887). A szolid siker ellenére az író a premier után nekilátott a drámai szöveg átalakításához. Készült is néhány változat, de a legszembetűnőbb változtatás az volt, hogy az addig vígjátéki elemekben bővelkedő színdarabból dráma lett, előadásának új helyszíne pedig a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház.

A teljes siker oka *Ivanov*ban, a darab hősében keresendő. A korán, harmincas éveinek közepén elfáradó férfi alakja a 19. századi Oroszország hőseinek életérzését tükrözi. A kor értelmisége elégedetlen azzal a köztes állapottal, mely Európa és az orosz kultúra mezsgyéjén, az „elegáns” Nyugat és a földhözragadt, jórészt jobbágyi társadalmi rendre épülő Kelet között határozatlanságra, lustaságra és kiábrándultságra kárhoztatja a polgárságot. *Ivanov* szerelmi útkeresése, majd eltévelyedése beteg felesége oldalán azt a morális fiaszkót jelképezi, mely az igényeit helyesen kezelni nem tudó, jobb sorsra érdemes orosz értelmiség sajátja.

Abban az időben, amikor az *Ivanov*val foglalkozott, Csehov a következőket jegyezte fel: „Korábban az elbeszélések és regények hősei a húszas éveikben jártak (*Pecsinin*, *Anyegin*), de ma már el sem képzelhetünk egy hőst, csak harminc és negyven között. Ugyanez vonatkozik a hősnőkre is.”

B. I. Zingermann szerint „pontosan ezek az évek azok, melyek Csehov hősei-re nézve is végzetesek. Ez az időszak jelenti az életteljes reményből a kiábrándulásba, a szabadságból a tohonya szellemi rabságba, a lehetőségek gazdagságából a hamis döntésekbe való átmenetet.”

Miért fáradtunk el? – kérdi hősei nevében Csehov –, miért van az, hogy mi, eddig szenvedélyes, bátor, nemes és istenfélő emberek harminc, harmincöt éves korunkra teljes csődtömegek leszünk?

Az *Ivanov*ról keletkezésétől napjainkig sokat írtak, de a darab sosem lett egyértelműen sikeres a színpadon. Mintha egy olyan szférában lebegne, ahová a pragmatikus kritikai szempontok el sem jutnak. Egységes ítélet nem született róla sem irodalmi, sem pedig színháztörténeti szempontból. És nem létezik még

egy olyan hős, aki az orosz közvéleményben annyi vitát, ellentétes véleményt gerjesztett, mint Ivanov. „Máig nem született egységes vélemény arról, valójában mi is történik a darabban, és főhőse, mint jellem, hogyan határozható meg” – mutat rá D. Putcsenkov.

Ennek oka talán az, hogy Csehov a hagyományos drámai összeütközést egy új típusú, személyen belüli konfliktussal cserélte föl, mely nem más, mint a hős vívódása egy még érintetlen benső világ és a konkrét tett-indítékok között.

A rendezőről – „A lélek mára a múzeumba került”

Tanja Mandić Rigonat a középnemzedékhez tartozó szerb színházi rendezők jeles képviselője. Tanulmányait a belgrádi Drámai Művészetek Egyetemén végezte, Dejan Mijacs osztályában. Az *Ivanov* 2016-ban került bemutatásra a belgrádi Nemzeti Színház nagyszínpadán.

Az alábbi interjúban a rendezőt Borka Trebjesanin kérdezte:

– *Régóta szeretne rendezőként a színpadon is szembesülni Csehov Ivanov című darabjával. Mi ennek az oka? Mivel képes ez az 1887-ben keletkezett mű ma is felkelteni a figyelmet?*

– 2014 szeptemberében vettem fel Zeljko Hubacnak, az akkori drámaigazgatónak, hogy szívesen színpadra vinném a darabot. Ő, habár más ötletei is voltak, elfogadta a választásomat, ami most úgy tűnik, az én rendezői autizmusom jele volt. Az elmúlt néhány évben ugyanis a világ számos jelentős színpadán megjelent az *Ivanov*: Párizsban, Londonban, New Yorkban, és nem utolsósorban a zágrábi Horvát Nemzeti Színházban (Hrvatsko Narodno Kazaliste), Eimuntas Nekrosius rendezésében. Feltételezhetném, hogy Jung „véletlen egybeesés” elmélete szerint a különböző művészek a világ más és más tájain egyidőben döbbennek rá arra, hogy az *Ivanov*-ban felismerjenek valamit, amit itt és most be kell mutatni a közönségnek. Talán én is ennek az elméletnek lettem az igazolója. Az ösztönös megérzés vezérelt, nem az



fent: Tanja Mandić Rigonat, lent: A. P. Csehov: *Ivanov*, Horvát Nemzeti Színház, Zágráb, 2017, r: Eimuntas Nekrošius (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ésszerű gondolkodás. A racionalitásig csak később jutottam el, amikor elkezdtem elemezni Ivanov alakját.

– *Ki is ő, illetve mit rejt ez a figura?*

– A drámairodalom egyik legösszetettebb alakja. Idealista, becsületes, művelt ember, aki addigi életében csak szélmalomharcokat folytatott, aki tíz ember helyett dolgozott, aki optimista volt,



A. P. Csehov: *Ivanov*, Szerb Nemzeti Színház, Belgrád, r: Tanja Mandić Rignonat (forrás: infoera.rs, ziher.hr, theatrefestival-rijeka.org)

és úgy nézett a jövőbe, mint az édesanya szemébe, de azután eltörött benne valami, valamiféle rugó ott legbelül, és ettől kezdve elkezdett félni, reszketni a holnaptól, és nem értett senkit a környezetében, már önmagát sem. Élete delén kifáradt, testben és lélekben egyaránt. De ezért sosem hibáztatott mást, az őt körülvevőket, csakis önmagát, ami az „én” megsemmisítő apoteózisát jelenti. Magától értetődik, hogy Csehov itt nem valamiféle társadalomkritikára helyezi a hangsúlyt. Szakít a váteszi, tanulságkereső és moralizáló hanggal, ami addig az orosz irodalomra annyira jellemző volt. Számomra ő a létből való kiábrándulás írója.

– *A darab cselekménye valahol Közép-Oroszországban játszódik, és az egyén, illetve annak közvetlen környezete közötti összeütközésről szól: legyen az a társadalom vagy az idealizált benső világunk. Mi rejlik az ön Ivanov-olvasatának gyújtópontjában?*

– Én egy gyászmisét rendeztem. Azt a lelkivilágot szerettem volna megrajzolni, mely megfoghatatlan, ugyanakkor nagyon is érzékelhető. Szó sincs valami mese posztmodern újragondolásáról, mert Ivanov „története” nem hasonlítható össze sem a *Hamlet*, sem a *Rómeó és Júlia* hőseinek történetével. Az *Ivanov* az iskolai kötelező olvasmányok között sem szerepel. Itt minden egy külön erre a célra kialakított térben zajlik, melyet Ivanov-múzeumnak is nevezhetnénk. Ami

nem más, mint a lélek múzeuma. Egy színház-régészeti lelet. Ki kérdezi már, hogy ki ő, miért is él, miben áll az ő létezése? E kérdések jó ideje kikoptak a nyilvános diskurzusból. Akik mégis érdeklődnek mindezen dolgok iránt, csak vesztetek, bolondok, meghasonlott emberek lehetnek. Az, ami bennünket emberré tesz és megkülönböztet az állattól, egyre inkább önmagába zárkózik, értelmetlenné és mérgezővé válik. Az érzelmek ellen cinizmussal védekezünk, mert az érzelmek elfogadása számunkra egyenlő az érzelgősséggel. Ezért ennek az előadásnak nincs alaptézise. Mert Csehovot azzal a gondolattal gúzsba kötni, mely magának az előadásnak az igazolása, az író ellehetetlenítését jelentené. Csehov világában nem lehet baltával utat vágni. Kamara-előadásról van szó, ahol a közönség a játéktér három oldalán ül, míg a negyedik a zenekaré, és a csendes életképeké. A nézők közvetlen közletről tapasztalhatják meg – a színészek játékán követhetik végig –, mit jelent élni vagy nem élni, anyagilag csődbe jutni, betegnek vagy szerelmesnek lenni, kibeszélés tárgyává válni, önző gazemberek vagy galamblelkű hazugok prédájává válni.

Mindez pedig reményeim szerint a színpadon egy nagy ellenpont-rendszerben lesz látható, hallható – újra átélhető.

Ernő Verebes: "The Museum of the Soul."

Chekhov's *Ivanov* Produced by the National Theatre in Belgrade

"You can't cut a path with an ax in the world of Chekhov. It is a chamber theatre performance where the audience sits on three sides of the playing area, while the fourth is for the band as well as the quiet genre scenes. Following the actors' play, the viewers can experience from close quarters what it means to be alive or not, to go bankrupt, to be sick or in love, to become talked about behind one's back, to fall prey to selfish villains or pigeon-hearted liars", says the director, Tanja Mandić Rigonat, prominent representative of the Serbian stage directors' mid generation, about *Ivanov*, which is to feature in the programme



of MITEM this year. In his essay Ernő Verebes, dramaturge at the National Theatre, Budapest, outlines the portrait of Chekhov as creative artist, then places *Ivanov* in the oeuvre as well as in drama history, indicating that no unified assessment has been made of the play to this day. The reason for that, in his view, is that in this first drama of his Chekhov already replaced the traditional dramatic conflict with "a new type, a 'person versus self' conflict". Finally, Borka Trebjesanin's interview with the director is added in full length, in which Tanja Mandić Rigonat summarizes her reading thus: Chekhov is a writer of "disillusionment with existence" and his *Ivanov* the "annihilating apotheosis of the »self«".



DERES PÉTER

Norvég minta

Eirik Stubø-ről és a skandináv színházról

Általában a jó házigazdát, a vendéglátót szokás dicsérni. A jó vendégről bezzeg a kutya sem beszél. A rosszról igen; az ilyenén lehet élcelődni: megint kievett minket a vagyonunkból, és még a bor is, amit ajándékba hozott, dugós volt. Azt hisszük, a jó vendég: alap. Ha az ember vendégségbe megy, viselkedjen illedelmesen, ne hintázzon a széken, ajánrozza a háziasszony főztjét, még akkor is, ha az ehetetlen – mintha ugyan ez volna a természetes „vendégi viselkedés”. A minimum. Pedig nem így van.

A jó vendég: ritka. A jó vendég ugyanis őszinte. Komolyan veszi a vendéglátóját. Felnőttnek tekinti. Dzsenteleman marad, de nem puncsol senkinek. Figyelmes; nem tucát-ajándékkal érkezik, nem továbbítja a két héttel korábban kapott, és már akkor is lejárt szavatosságú bonbonját, hanem valami eredetit hoz. Olyat, ami méltó a vendégség rítusához. Mert a vendégség rítus, ünnep, kitüntetett alkalom – és ezt is hajlamosak vagyunk manapság elfelejteni, s az ünnepet jóvátehetetlenül hétköznaposítani. A jó vendég nem szerepelni akar; nem azért jött, hogy betegségeit vagy épp világmegváltó sikereit elsorolja nekünk. Csak a fontos dolgokról beszél, amiknek súlya van. Másra nem is igen volna idő; jó, ha évente egyszer – vagy még ritkábban! – gyűlik össze, így, az egész (színházi) család.

Eirik Stubø (ejtsd: Éjrik Sztűbő) és a Stockholmi Királyi Színház – világszer-
te ismert nevén: Dramaten (ejtsd: Dramaten) – igazán jó vendégek. Gazdagabb, tartalmasabb kifejezéssel: *hamisítatlanul* jó vendégek – és valóban, művészetükből (természetükből is? talán!) a hamisítás, a hamisság tökéletesen hiányzik. Mert, tudjuk, van, ahol csak félig, csak *látszólag* hiányzik a hamisság. De azért az akkor is, mindig is ott van és ott lesz – bármilyen nehezen is érhető tetten. Letagadhatatlanul ott van. Stubø-éknél viszont nyoma sincs ennek a hamisságnak.



Jó vendégek, szívesen jönnek hozzánk, tartalmas és tanulságos az itt létük. A Dramaten például a 2017-es MITEM-re érkezett egy *Hedda Gabler*rel (akkor nem Stubø, hanem Anna Pettersson rendezésével). Stubø és a stockholmi Riksteatern művészei 2003-ban a 4. Kortárs Drámafesztivál vendégeként mutatták be Jon Fosse *Valaki jönni fog* című darabját. Akkor volt szerencsém elemezni ezt a kiváló előadást a Zsöllye 2003/5. számában (*A szív segédigéi*), Színházi dialektusok címmel pedig interjút készítettem a darab két szereplőjével, Irma Schultz Kellerrel és Ingvar Haggrennel (Hajónapló 2003/2.)



Jon Fosse: *Valaki jönni fog*, Riksteatern, 2003, r: Eirik Stubø (forrás: színhaz.net)

Tizenhat éve nemigen tudtuk még, hogy mit várunk, mire számíthatunk: itt ez a... skandináv csapat... Tényleg, hogy is van ez?! Svéd a színház, de a rendező norvég? Hát persze, ők nyilván tökéletesen beszélik egymás nyelvét, avagy Kínából nézve Magyarországon mindenki rokon! Azért ez nem ilyen egyszerű.

És egyáltalán, mit értünk pontosan „Skandinávia” alatt? Finnország például beletartozik? Vagy az már olyan... szláv...os? Hát Dánia? Az meg már a kontinens része, nyilván. De akkor a többi ország az nem a kontinens része? Egy biztos, nagyon furcsa ez a normann-viking-ikeás-olajfúrótornyos-volvós-gyufás-vasérces-betegfilm „népség”. Persze, voltak már akkor is DOGMA-filmek; majd’ 10 éve dörömbölt már Lars von Trier meg Thomas Vinterberg – mit dörömböltek?! Keretestül törték rá a moziajtót a nézőkre, s el kellett telnie pár évnek, mire rájöttünk, hogy a forma bontott maradékain, a dogmák brikettjein új, és csodálatos új forma épült fel a szemünk előtt.

Volt hát némi sejtésünk, hogy milyenek ezek az „új-skandinávok”, de inkább csak a közhelyek szintjén ismertük meg őket és a művészetüket. Maradtak, sőt, erősödtek a régi (esztétikai, kultúrantropológiai, társadalom-lélektani stb.) sztereotípiák: ridegség, ingmar bergmani hagyomány, protestáns etika, természet-közeliség, napfény-hiány, alkoholizmus, öngyilkossági rekordok, minimalizmus, kevés duma, de az matematikai pontossággal és gyakran fekete humorral...

Természetes, hogy nem kevés igazság van ezekben a sztereotípiákban. Ám pont a *Valaki jönni fog*hoz – és Magyarországról mondjuk *Az ünnephez* (2006, Pesti Színház, rendező: Eszenyi Enikő) – hasonló északi előadások mutatták meg, mennyire instabil, sőt, egyetlen (ha nem is túl könnyed) mozdulattal kilázítható az efféle skandináv-lózungok kerete. 2003-ban ott ültem a Kamrában, és néztem három színészt (Irma Schultz Keller és Ingvar Haggren mellett Björn

Bengtssont), amint egy rövid óra alatt természetes és eszköztelen módon, provokáció nélkül, mégis alaposan és kérlelhetetlen őszinteséggel forgattak meg engem biztosnak hitt „belső rendszeremben”, hogy végül egy alig mozduló, lassúdad (mondjam azt: már-már dühítően monoton!) szövegdarabról úgy kellett kikóvályognom, mint akit vagy ezerszer fejbe vágtak Thor kalapácsával. És ez korántsem csak a szerző, az akkor nálunk még alig ismert, holott világszerte már nagyra tartott (azóta pedig egyenesen nemzetközi sztárrá emelt) Jon Fosse félelmetes emberismeretének és feszültségkeltő, atmoszféra-teremtő képességének volt köszönhető. Hanem a világszínvonalú, fojtottságában is lüktetően érzelmes (horribile dictu: olykor melodramatikus), és mindvégig „az üzenet” kontrollja alatt tartott színészi játéknak, de mindenekfölött annak a – számomra legalábbis – forradalmi rendezői koncepciónak, amelyről maga Stubø vall a legpontosabban egy tavaly októberi interjújában: „Igen, közel áll hozzám az a nézet, hogy az emberi titkok természetüknél fogva metafizikaiak. Hiába érzel feszítő vágyat arra, hogy pszichológiailag, szociológiailag, politikailag, vallásilag megmagyarázd, mit miért tesznek az emberek, az ilyen gondolatmeneteknél óhatatlanul elveszítesz valamit a dolog leglényegéből. Mert azt, a lényegét, a magyarázatot, az ún. igazságot sohasem fogod maradéktalanul megtudni és birtokolni. Tudom, hogy ez egy homályos, misztikus álláspont, de szerintem mégis ez a transzcendens titokzatosság az, ami a legemberibb. Sőt, ez a titokzatosság az emberi természet gyújtópontja.”¹

A stubø-i, fossei, s – ha már *Az ünnep* című előadást említettük (melyet mind a mai napig egyik legkedvesebb dramaturgi munkámnak tartok) – a Thomas Vinterberg-i, illetve természetesen ibseni és Ingmar Bergman-i fojtott mini-



Eugene O’Neil: *Amerikai Elektra*, Norvég Nemzeti Színház, Oslo, 2012, r: Eirik Stubø
(forrás: nemzetiszhaz.hu, fotó: Eöri Szabó Zsolt)

malizmus nemcsak stiláris „eszköz” vagy esztétikai „keret”. Ezt a borongós-pasztell hártypapírt időről időre elemi indulattal szakíthatják át a szereplők, valahogy úgy, ahogy Stubø-nek a 2017-es MITEM-en vendégszerepelt *Amerikai Elektra* koncert-előadásában egy prózai rész lírai csöndességét „veri szét” a színész-dobos a színpadon; ezzel a gesztusával is figyelmeztetve beszélgetőpartnerét annak csúsztatására, hamisságára, (ön)hazugságára.

Csupa skandináv művészt soroltam az imént, pedig ez a lefojtott, ám a mélyben sistergő, pri-

¹ <https://europeanstages.org/2018/10/24/a-conversation-with-eirik-stubo>

mer emberi érzelmesség a legeggyetemesebb, legalapvetőbb (azaz a legkevésbé sem Skandinávia-specifikus) kód, amit a művészet folyamatosan meg akar fejteni. Viszont kétségtelen, hogy a skandináv alkotók különösen érzékenyek arra, hogy ezt az ontológiai-lag emberi ambíciót az igazság keresésére és kimondására a lehető legtermészetesebbnek tűnő módon, vegytiszta logikával, ám egy kitörni készülő vulkán energiájával éltessék át a hőseikkel. És aztán persze igen erősek a skandináv művészek a *bukásban* is, azaz annak a megmutatásában, hogy ez az emberi ambíció tulajdonképpen mennyire illuzórikus, vagy konkrétabban: lehetetlen. Erre céloz Stubø a fenti interjúbán is: a titok megfejtésének csodálatos(an emberi) lehetetlenségére – és ez az a filozófiai paradoxon, amit olyan hatásosan sikerült érzékeltetnie a *Valaki jönni fog* 2003-as előadásában is.

Mint ahogy a 2007-es *Hedda Gabler*-ben is, amivel Stubø a Katonában vendég-szerepelt, mégpedig a Norvég Nemzeti Színház csapatával, amely színháznak akkor (2009-ig) ő volt az igazgató-főrendezője.

Ahogy Fosséhoz, úgy Ibsenhez is különösen szoros kapcsolat fűzi: Ibsen Fesztivált szervez, rendezőként pedig először *A vadkacsát* dolgozza fel a mestertől a Norvég Nemzetiben. 2007-ben erre az előadásra New Yorkban OBIE (Off-Broadway Theatre Awards)-díjat kap. Az említett *Hedda Gabler*rel több európai fesztiválra is eljut. 2010-ben a ritkábban játszott darabot, *A tenger asszonyát* veszi elő. 2008-as *Rosmersholmja* (illetve *Andromakéja*, ahol nem az eredeti Racine-szöveget, hanem Fosse – ki más? – adaptációját használja), a norvég kritikusok díját nyeri el. E kettőről azt írja a díjlaudáció: „Mindkét előadásnál figyelemre méltó az a harmónia, amellyel a tűpontos, patyolattiszta szöveg és az elemi ösztönök s



H. Ibsen alapján Jon Fosse:
Hedda Gabler, Norvég Nemzeti Színház, 2006, r: Eirik Stubø
(fotó: Erik Berg, forrás: orgdot.no)



H. Ibsen: *Rosmersholm*, Norvég Nemzeti Színház, 2008, r: Eirik Stubø
(fotó: Erik Berg, forrás: idalou.no)



J. Racine – Jon Fosse átíratában:
Andromache, Norvég Nemzeti Színház, 2009, r: Eirik Stubø
(fotó: Erik Berg, forrás: idalou.no)

indulatok húzzák-erősítik egymást a történet borzasztóan tragikus vég(zet)éig. És mindkét előadásnál sikerül a rendezői koncepciót miniatűr(erősítő) erőltetéssel maximális kontroll alatt tartani – mert tényleg csak így lehet a két darab súlyos, már-már nyomasztó üzenetét finoman befogadhatóvá tenni a nézők számára. (...) Azaz Stubø egyszerre viseltetik bizalommal a történet (a textus) és a néző iránt: tökéletesen eszköz- és díszlettelen előadásában hagyja szabadon áradni a szöveget és a nézői fantáziát is. Felnőttnek tekinti a nézőt, mert hisz abban, hogy két órán át, szünet nélkül képesek és hajlandók vagyunk kizárólag a hangok, a fények és a hús-vér testek gazdag és kifejező játékára koncentrálni. És így is lesz: egy pissenés nélkül üljük végig a két órát. (...) Az idei Kritikusok Díja egy olyan rendezőnek szól, aki kiemelt jelentőséget tulajdonít a színészek testiségének; két olyan előadásnak, amelyeket – nehéz, tragikus tartalmuk ellenére – végig emberléptékűnek, hozzánk közelinek és természetesnek érzünk.”²

Tartalomnak és formának ezt a természetes harmóniáját a MITEM-es *Amerikai Elektra* kapcsán is többször kiemelték. Ebben a „kíméletlenül letaglózó”, a „poklok legmélyére” húzó, „mellbevágó” előadásban a zenét (mint formát) kellett az ugyancsak súlyos Oreszteia-toposzhoz „igazítani”. S bármennyire is „érzelelmifejező” nyelv a zene, azért egészen más kódrendszerrel dolgozik, mint egy szigorú szerkesztésű társadalmi színmű. Az előadásban a dalok sokszor egyenesen „átvették a monológok szerepét”, illetve a színészek a budapesti előadás közönségtalálkozóján úgy fogalmaztak, hogy „sokszor a prózai részeket is dalnak fogták föl”.³

Egy másik ismertetés szerint pedig: az előadásban szereplő zenészek „megtestesítik a görög drámák kórusát, zenével mondják el a véleményüket, akár élesen ellenpontozva a szöveget. De ennél sokkal többet csinálnak, hozzásimulnak a prózához, vagy éppen vitába szállnak vele, felzárkóznak a főszereplők mellé”.⁴

„De a norvégoknak még a zene áradása se elég” – folytatja a Népszava kurrens kritikája –, „filmes eszközöket is alkalmaznak, és több kamera segítségével gyakran kinagyítják a színészek arcát, de annyira, hogy akár szemérmetlenül belehatolnak a pórusaikba, és ezzel brutálisan felerősítik az amúgy is meglehetősen beszédes mimikájukat. A szempilla rezdülésének, az orr apró fintorának is kifejező ereje lesz. Ami igen fegyelmezett játékot követel a színészektől, akiknek közben tébolyult indulatokat kell megmutatniuk, és ez az ellentét még tovább fokozza a színpadi feszültséget”.⁵

A *film* a zene mellett a másik nyelv, amit Stubø „anyanyelvi szinten beszél”. Alig van olyan rendezése (s inkább csak a korai között), ahol ne élne filmes

² <https://kritikerlaget.no/saker/regiss%C3%B8r-eirik-stub%C3%B8-fikk-kritikerprisen>

³ <http://mitem.hu/aktualis/2017/04/valerij-fokin-krokodilusa-es-eirik-stub-amerikai-elektraja>

⁴ https://nepszava.hu/1127908_a-pusztulas-haza

⁵ https://nepszava.hu/1127908_a-pusztulas-haza

eszközökkel a színpadon. Az idei MITEM-re egyenesen egy film(történeti)-témájú előadással érkezik majd, már inkább barátként, mint egyszerű vendégként.

A svéd Erland Josephsonról közismert, hogy az egyik legkiválóbb Bergman-színész. Talán még az is rémlik, hogy Andrej Tarkovszkij utolsó külföldi filmjeiben, a *Nosztalgia*ban és az *Áldozathozatal*ban is játszott. De azt valószínűleg már csak a skandináv kultúra avatott ismerői tudják, hogy Josephson kiváló forgatókönyv- és drámaíró is. Az *Egy svéd nyári éjszaka* (*En natt i den svenska sommaren*) 2011-ben jelent meg Stockholmban, Stubø pedig 2018 augusztusában rendezte meg a Dramaten Elverket nevű, 1997 óta használt kamaraszínpadán. (Mint már említettük, Stubø 2015 óta, kisebb „vargabetűk” után, a Dramaten igazgatója.)

Anélkül, hogy a darabról és az előadásról túl sokat elárulnánk, érdemes megjegyezni, hogy a produkció a 2018-as Dramaten-beli Bergman Fesztivál egyik slágere volt, a dráma pedig egy éteri finomságú „költői meditáció” Josephson személyes élményeiről az *Áldozathozatal* 1985-ös, Gotland-szigeti forgatásáról. Ez a találkozás mindkettejük számára meghatározó: a tudást szivacsként magába szívó entellektüel színész és a kompromisszumokra szinte teljesen képtelen, öntörvényű rendező-zseni vitái, csattanásai, illetve euforikus felismerései és egyetértései hol kritikus, már-már életveszélyes, hol pedig kifejezetten szórakoztató, könnyed pillanatokat keltenek, s olyan atmoszférát, ami leginkább talán Csehov-darabokban érezhető.

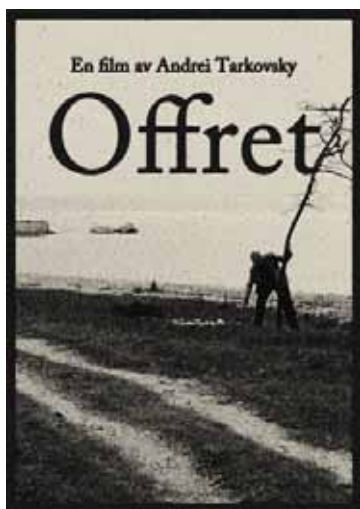
Egyébként nemcsak Josephson, hanem Stubø is nagy tisztelője Tarkovszkij-nak; egy interjúban azt nyilatkozta, hogy elsősorban Tarkovszkij „erkölcsi hozzáállását” becsüli nagyra, amely „nemcsak az Istenbe vetett hitet foglalja magában, hanem az ember saját egyéniségébe, képességeibe, igényeibe és kötelességeibe vetett hitet is, hogy ti. mindig tudnunk kell önmagunk lenni, tudnunk kell tisztelni saját magunkat, s egyéniségünket annak ellenére megőrizni, hogy a társadalom esetleg egészen mást vár el tőlünk”.⁶

Stubø, akárcsak Bergman, Fosse, Tarkovszkij vagy Josephson, filozofikus alkat. Egyik Norvég Nemzeti színházi színésze egyenesen ezt mondta róla: „Stubø



A. Tarkovszkij: Az *áldozathozatal*, 1986, képkocka a filmből (forrás: aszem.info)

⁶ <https://europeanstages.org/2018/10/24/a-conversation-with-eirik-stubo/>



Daniel Wahlström: Az áldozathozatal plakátja, 1986 (forrás: tumbir.com)



Eirik Stubø a Dramaten igazgatójaként (fotó: Sören Vilks, forrás: dramaten.se)

nyilvánvalóan a legintelligensebb rendező és főnök, akivel valaha dolgoztam.”⁷

„Különben nem vagyok egy – hagyományos értelemben vett – vallásos ember” – mondja magáról. „Ám hiszem, hogy az élet elképesztően összetett. És a nagy dolgokat nem érdemes görcsösen magyarázni, mert akkor épp az emberit vonod ki a vizsgálatból. Az embernek végtelen kombinációs lehetősége van a cselekvésre – a jó cselekedetekre, de a rosszakra is. Amikor kiválasztok egy darabot, általában megkérlek tőlem, hogy „mit szeretsz ebben a történetben”. És minden porcikám ellenkezik a válasz ellen, mert ha tudnám a választ, akkor sohasem akarnám megrendezni a darabot. Én azt az érzést szeretem a legjobban a rendezésben, filmkészítésben – egyáltalán, a művészi alkotásban –, amikor felnőttnek érezhetem magam; olyannak, aki szabadon dönt, szabadon vonja le a következtetéseit. Persze, ehhez sokat kell „befektetni”, folyamatosan használni és tréningezni kell a képzeletet. De én rendezőként nem tehetek, nem instruálhatok mást, mint amit látni szeretnék a színpadon. Muszáj, hogy – divatos kifejezéssel – önmagam legyek, illetve legyen bátorságom azt mondani, hogy „nem érdekel, ha gyorsabb játéktempót, több vagy kevesebb videóbejátszást, másfajta fényeket stb. kérnek számon rajtam”. A magam elvei és elképzelései szerint kell csinálnom, és végeredményben azt hiszem, csak ez működik”.⁸

Kedves Eirik Stubø, régi, baráti vendéglátóid üzenik, hogy nagyon is működik a dolog.

Egyszerű, már-már szerény filozófia ez, de igaz és őszinte. Találón fogalmazott egyik méltatód, amikor azt mondta: „Eirik Stubø azon kevés norvég rendezők közé tartozik, akiknek egyértelmű, világos és összetéveszthetetlen aláírása van.”⁹

⁷ https://archive.vn/20120527023609/http://www.klassekampen.no/44791/mod_article/item#selection-371.1-371.225

⁸ <https://europeanstages.org/2018/10/24/a-conversation-with-eirik-stubo/>

⁹ <https://kritikerlaget.no/saker/regiss%C3%B8r-eirik-stub%C3%B8-fikk-kritikerprisen>



Erland Josephson: *Egy svéd nyári éjszaka*, Dramaten, 2018, r: Eirik Stubø (forrás: filmweb.se)

Az aláírását pedig – hacsak nem *hamisításra* készül – nem változtatja meg az ember egyik napról a másikra. Ahogy a követendő (norvég, svéd, dán, skandináv...) elveket és *mintákat* sem.

Péter Deres: Norwegian Pattern

Some Thoughts on Eirik Stubø and Scandinavian Theatre

Péter Deres (b. 1978), a dramatist at Magyar Színház (Hungarian Theatre), translator, well acquainted with Scandinavian theatre and drama literature, attempts in this article, taking his own experience as a starting point, to dissolve the commonplaces concerning New Scandinavians and to provide a genuine image of the intellectual profile of this cultural area. He quotes the director's creed from an interview last year with Eirik Stubø, which he sees as equally valid in the case of contemporary Jon Fossé and Stubø's world-renowned predecessors, Ibsen and Ingmar Bergman: "...human secrets are metaphysical by their nature. In vain do you feel an imperative wish to explain psychologically, sociologically, politically or religiously what and why people do, (...) you will never know and possess the essence, the explanation, the so-called truth completely. I am aware that this is a vague, mystical stance, but I think it is still this transcendent mystery which is the most human. Moreover, this mystery is the focal point of human nature." Stubø introduced himself as the director of *American Electra* at MITEM last year. This year's MITEM will also see a production in his direction, the drama titled *A Night in the Swedish Summer* by Erland Josephson, which – as Péter Deres says – is reminiscent mostly of the worlds of Chekhov and Tarkovsky, being a "»poetic meditation« of ethereal delicacy on shooting a film on the island of Gotland in 1985".

Weöres Sándor

(1913–1989)

Weöres Sándor harminc esztendővel ezelőtt, 1989. január 22-én hunyt el. Így még tanúja lehetett a hetvenes évek végén kezdődő Hamvas-reneszánsznak, amikor mesterének kiadatlan művei a pályakezdő művész-generáció titkos „manifestumaként” szamizdatban terjedtek. És ebből talán már azt is sejthette, hogy az ő Hamvasnak ajánlott bölcséleti kiskatéja, *A teljesség felé*, mely először 1945-ben jelent meg, idővel ugyancsak bestsellerré fog válni. S valóban így is lett: ez a könyv évtizedek óta nem kötelező, hanem szabadon választott irodalom, a létfilozófiai meditációra fogékony középiskolás korosztály önbeavató olvasmánya.

Érdemes hát az új NAT megalkotóinak figyelmébe ajánlani, hogy Weöres Sándort ma már nem csupán úgynevezett gyermekversei teszik népszerűvé, s hogy ezt felismerve nem csak az óvodásoknak és a kisiskolásoknak szánt tananyagban kellene méltó helyet biztosítani a számára. S eljött az idő, hogy Weöres életművére úgy tekintünk, mint amely megszívlelendő válaszokat rejt a művészeti nevelés alapkérdéseire is.

Még szakmai körökben sem köztudott például, hogy a költőt az oktatás és a nevelés mikéntje nemcsak filozófiai, hanem gyakorlati, ha tetszik, módszertani aspektusból is foglalkoztatta. Erre hívja fel a figyelmet Ócsai Éva tanulmánya¹, aki Weöres 1952-ben született versciklusát elemezve megállapítja: „Az *Orbis pictus* ciklus címe és mottója a cseh (...) Comenius azonos című könyvére utal (...) ez volt az első képes gyerekkönyv, egy gyerekenciklopédia, amely képillusztrációk és szöveg kombinációjaként jött létre. (...) Az átfogó, holisztikus és pánzozofista nézetek alapján készült tananyag új pedagógiai célja a szemléletesség, a gondolkodásra nevelés és a sokoldalú műveltségigény kialakítása volt, a tanítás, az érzelmi és a spirituális fejlődés összekapcsolása, a bölcsesség és a természetesség megjelenítése, ez pedig megegyezik Weöres Sándor ars poeticájával is.” A tanulmány szerzője kimutatja, hogy Weöres versciklusa felépítésében és tematikájában több ponton is hasonlóságokat mutat Comenius könyvével. A ciklus elején, az elemi ismereteket tartalmazó első fejezeteknek megfeleltethető részben például, mely az Istenről, a világ felépítéséről, az őselemekről szól, a költő úgyszintén dialogikus helyzetet teremt. Az *eleven tükör* című versében a beszélő én a megszólított te szemét helyezi a középpontba”, jelezve, hogy a világhoz való viszonyt – Comeniuséhoz hasonlóan – ő is interszubjektív viszonyként fogja föl:

¹ Ócsai Éva *Az Orbis pictus 100 verse*. Forrás, 2013. június, 18–30.

„Emeld fel arcod, / hadd nézzem: szemedben / mint tükröződik ablak és virág / és én is, szunyognál nem szélesebben; / mogyoróhéjban úszik a világ.” Ez egy olyan szemléleti alap, mely a pedagógiában ma is irányadó kellene hogy legyen.

A költő színműveivel foglalkozó doktori disszertációjában² ugyancsak Ócsai Éva mutat rá arra, hogy ezek leginkább a 20. századi európai abszurd drámákkal mutatnak rokonságot. Tüskés Tibor idézi föl könyvében³ a következőt: „Weöres egy beszélgetés alkalmával, amikor a műveiben föllelhető szüntelen alakváltoztatásairól kérdezték, ezt mondta: »Talán arról van szó, hogy lényegében inkább drámaíró alkat vagyok, mint lírikus.« (...) A műfajok, a dráma és a líra az ő műhelyében nem kizárják, hanem föltételezik egymást – állítja Tüskés. (...) Költészetének alapvonása tragikus, a hiány állandó megélése; drámáinak ösztönzője a teljesség utáni vágy”. Alighanem ennek köszönhető a Valló Péter rendezte *Holdbeli csónakos* (2003) tíz éves sikerszériája, mely a kiskamasz korosztályt szólította meg, és a Nemzeti mostani repertoárján lévő, Vidnyánszky Attila rendezte *Psyché* (2015) népszerűsége a fiatal felnőttek körében.⁴

Lapunkban a Weöres-évforduló kapcsán Ittész Mihály Weöres úgynevezett gyermekverseiről szóló dolgozatát közöljük, mely Kodály Zoltán és a költő másfél évtizedes együttműködését méltatja. Ennek első eredménye az volt, hogy Weöres Kodály felkérésére az 1937 és 1942 között készülő *Bicinia Hungarica* 180 dalt tartalmazó gyűjteményéhez írt néhány dalszöveget. Az együttműködés második szakaszában, mely a negyvenes évek végére, az ötvenes évek elejére-közepére tehető, születik meg a költő *Rongyszőnyeg* ciklusa, illetve Kodály 1955-ben megjelent, gyermekeknek szánt *Kisemberek dalai* című gyűjteménye.

Közreadjuk továbbá a Népművelési Intézet összművészeti programjáról szóló írást, mely 1982/83-ban Deme Tamás irányításával, hattól tizennégy éves gyermekekkel valósult meg, s melynek művész-tanárai nem véletlenül állították Weöres *Keresztöltés* című versét pedagógiai kísérletük centrumába. Deme Tamás esszéje az integrált oktatás és a komplex művészeti nevelés hatékonyságára mutat rá, számos argumentumot vonultatva fel a holisztikus szemlélet létjogosultsága mellett. A költészet és a képzőművészet összekapcsolásának termékeny voltát bizonyítják a 2018-ban kiírt azonos című gyermekrajz-pályázat Hang – Szín – Kép rovatunkban bemutatott legjobb darabjai is.

Pálfi Ágnes

² Ócsai Éva: „Szavakból paloták épülnek”. Weöres Sándor színjátékainak intertextuális kapcsolatai. Szeged, 2009. (Doktori disszertáció)

³ Vö. Tüskés Tibor: *Weöres Sándor történelmi panoptikuma (A kétféjű fenevad)*. Jelenkor, 2003/6, 602–615.

⁴ Lásd ehhez: Szász Zsolt: *Előhangok Weöres színházához. A Holdbeli csónakos színpadi előléte: interjú Valló Péter rendezővel*. Magyar Napló, 2003/11., valamint Pálfi Ágnes: „A vaskalap ellen”. Szélmegjyzet *A dráma kis magyar természetrajza* c. tanulmányhoz. Kortárs, 2010/6.



ITTÉSZ MIHÁLY

Weöres Sándor gyermekversei zenei tükörben¹

„Senki se túlságosan nagy arra, hogy kicsinyeknek írjon,
sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá.”
(Kodály Zoltán: *Gyermekkarok*, 1929)

A konferencia rendezőinek megtisztelő felkérése eredetileg egy *Miért szeretik a gyerekek Weöres Sándor verseit?* című előadásra szólt. Nem tudom, valaha valaki feltette-e ezt a kérdést a legilletékesebbeknek, a gyerekeknek. A kérdésre ilyen határozott formában én biztosan nem is tudnék válaszolni. Valami sejtésem, elképzelésem természetesen lehet (van) róla, hogy mik is azok a tartalmi, nyelvi, formai jellemzők, amelyek miatt közel érzik magukhoz a kis emberek Weöres verseit, mi ragadja meg őket ebben a költészetben. (...) Szakmai illetékesség híján bővebb irodalmi-költészeti vagy nyelvészeti okfejtésre nem vállalkozhattam, maradt hát a zenei megközelítés. S nem csak a szakmám meghatározta személyes okból. Mint látni fogjuk, több más ok is indokolja, hogy Weöres Sándor (gyermek-)verseit zenei tükörben vizsgáljuk, teljességre azonban nem törekedhetünk.

Weöres-verssel magam is először vokál-szöveggént találkoztam. Nem úgy, ahogy azt a mai nagy énekelt-vers termés alapján valaki gondolná, hisz 1950 táján ez a régi-új műfaj még nem élt, az irodalmi szonon meg – ha lett is volna efféle Weöres-költeményekre – aligha juthatott volna el egy vidéki városban élő gyerekhez. Talán még a Kodály Zoltán *Bicinia hungarica* II. füzetében található két Weöres-darabbal² való zeneiskolai találkozásom előtt hallottam a Far-

¹ Elhangzott az IBBY Gyermekkönyvek Nemzetközi Tanácsának Magyarországi Egyesülete és a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár által szervezett *Gondolat – érzélem – zene, Verseik gyermekeknek* című konferencián, 2005. december 7-én. Megjelent a *Könyv és nevelés* VIII. 2006/2. számában.

² Kodály Zoltán: *Bicinia hungarica*, II. 69. (új kiadás: 66.) *A császár subája* (Szőlőhegyen almafák közt), 74. (71.) *Rigók dala* (Szállunk keringve).

kas Ferenc Rózsa-madrigáljának (1948) dallamaira bízott sorokat: „Ó, ne kérdezd a rózsát, / hogy hű marad-e hozzád...”, és „Végy példát a rigóról...”. Nővérem, aki egy vegyeskar tagjaként énekelt Farkas kórusművét, ott-hon is szívesen dudorászta a megragadó költői sorokat, a nem kevésbé megragadó melódiákkal. A magam – részben szülői – tapasztalatai alapján azt mondhatom hát, hogy szinte jellemző, ha valaki először – vagy az első vers-élményekkel egy-

időben – énekelt formában találkozik költőnk verseivel. Annál is inkább így van, mert Weöres gyermekversei igen nagy számban dallamra íródtak. Vagyis a zene volt előbb, így nem is megzenésítésekről, hanem *megverselt dallamokról* kell szólnunk. A Weöres-versek zeneiségét, ami elsősorban a ritmus fontosságában és gazdagságában mutatkozik meg – s ez természetesen egyéb költeményei nagy részére is vonatkozik –, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Petőfit kivéve egyetlen magyar költőnek sem zenesítették meg olyan sok versét, és olyan sokan, nagy és kis mesterek, meg műkedvelő „trubadúrok”. Évek során összegyűlt jegyzékem közel hatszáz Weöres-megzenésítést tartalmaz, s ez még biztosan nem a teljes anyag, hisz állandóan feltűnnek új darabok. Akár eddig zenét nem ihlető versekkel, akár már eddig is többek által hangokba foglalt költeményekkel találkozhatunk újra meg újra. Az mindenképpen jellemző, hogy a legtöbb zenei változatban élő versek mind az úgynevezett gyerekversek közül valók. Listámban az első helyen tizenöt megzenésítéssel a *Buba éneke* (Ó, ha cinke volnék...) áll. Ezt követi tizenhárom feldolgozással a *Haragosi* (Fut, robog a kicsi kocsi...). Hat zeneszerzőt ihletett meg a *Nyári este* (Árnyak sora...); ötöt az *Ugrótánc*, a *Pletykázó asszonyok* (Juli néni, Kati néni...) és a *Tavaszköszöntő* (Sándor napján...), majd négy-négy változattal a *Száncsengő* (más címmel is: *Szán megy el az ablakod alatt*) és a *Paripám csodaszép pejő* következik. Két-három megzenésítéssel aztán még számos verset találhatunk. Zenei műfajok szerint számba véve a termést a gyermek- (és/vagy női) karok, illetve az énekelt versek vezetnek, de nagyon sok igényes műdal is gazdagítja a Weöres-repertoárt. Mindegyik műfajban találhatók olyan feldolgozások, amelyek már eredetileg is dallamra, nevezetesen Kodály énekgyakorlataira készültek. (Erről kicsit bővebben később.)



Weöres Sándor: Rózsamadrigál című verse első versszakának kézirata, alatta Farkas Ferenc ritmus- és dallamlejegyzése 1947-ből (forrás: docplayer.hu)

Weöres Sándor zenei viszonyulásai ellentmondásosak. Már 1930-ban így írt támogatójához, Kosztolányi Dezsőhöz: „Stravinszky [sic!] -Bartók ízü zenedarabok forognak bennem, és megpróbálom lekottázni a melódiájukat (ami nincs) [...]”³

Három évvel később Babits Mihályhoz: „Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe [...]” – és a szvittel, szimfóniával, prelúdiummal, fugával, invencióval, szonátával példálózik, amelyeket – akkoriban vagy később – jórészt meg is valósított.⁴

Amikor azonban – első „közös” munkájuk, az *Öregek* című kórusmű sikere és személyes megismerkedésük (1934) után néhány évvel – Kodály Zoltán verseket kért tőle a *Bicinia hungarica* szövegtelen darabjaihoz, akkor a feladat zenei nehézségeiről írt levelében. 1938-ban, miután örömmel nyugtázta a feladatra szóló megtisztelő felkérést, alkotói gondjait így összegezte: „nyakig benne vagyok a 'Bicinia Hungarica' szövegtelen darabjainak megszövegesítésében; a variációk egész tömege hever körülöttem. Nincs senki zeneértő segítségem; zeneértés nélkül, ügyetlenül csetlek-botlok a hangjegyek között, de azért egyre jobban eligazodom.”⁵ Következő levelében a zeneszerző bíráló-jobbító megjegyzéseit megköszönve jelezte, hogy Csöngén alkalma lesz a dalokat elénekeltetni



elemistákkal. Ez az „ellenőrző” próba nem járt sikerrel valószínűleg, mert 1939 elején kudarcos hangulatban írt Kodálynak: úgy érezte, „minden szövegszerzési kísérlete sötétben tapogatózás”. Amikor aztán Veress Sándor, a Kodály- és Bartók-tanítvány zeneszerző-zongorista és népzenekutató segítségére volt a *Bicinia hungarica* IV. fü-

zete cseremisiz népdalainak megismerésében, úgy érezte, több reménnyel írhat szöveget a nyersfordítások alapján: „talán sikerült nagyjából eltalálnom a dalok ütemét és hangulatát” – írta Kodály mesternek. Végül öt Weöres-magyarítás került be a cseremisiz (mari) biciniumok füzetébe.⁶ Bámulatos tehát, hogy egy magát antimuzikálisnak, „botfűlűnek” tartó költő mégis olyan hatalmas ze-

³ Idézi: Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp* – Weöres Sándorról. Budapest, Szépirodalmi, 1983. 44.

⁴ Uo. 49.

⁵ Idézi: Eöszé László: *Kodály Weöres-kórusai – Weöres Kodály-versei*. In: Eöszé László: *Örökségünk Kodály*. Budapest: Osiris, 2000. 108. (Kiemelés tőlem: I. M.)

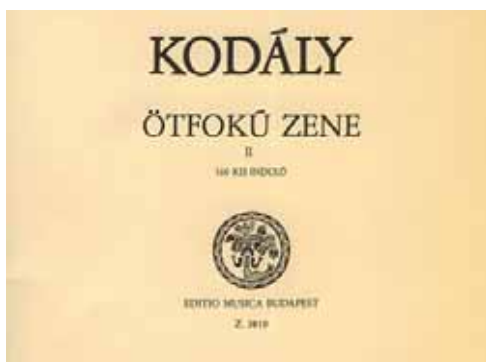
⁶ Kodály Zoltán: *Bicinia hungarica*, IV. 123., 124., 127., 129., 150. sz. – Megjegyzendő: Vikár László *Cseremisiz népdalok* című gyűjteményének 50 dallamához is Weöres Sándor készítette a szövegek műfordítását. Budapest, Zeneműkiadó, 1967.

ne-közeli verstermést hozott létre. (A képzett zeneszerzőknek és az önjelölt nótaszerzőknek oly kedves költőelődöt, Petőfit is ilyennek tartották; mindenestre énekelni nem nagyon tudott, ami színészi pályafutásának kiteljesítésében megakadályozta.)

A népzene-közeli Kodály-dallamok és a cseremiszi népköltészet világa nem áll távol Weörestől. Láthatjuk életművében: mindenféle költészet felé érdeklődéssel fordult. Falun töltött gyermekkorának élményei között is ott volt az élő néphagyomány. Egyik emlékezésében így vallott erről: „Az a dimbes-dombos-halmos vidék, Kemenesalja, egy életre szóló benyomást adott, és a *tömérdék mondóka, népi játék*, amivel gyermekkoromban találkoztam, például a lucázás, ami nálunk nem Luca-széke volt, nem ez a háromlábú székhely, hanem szalmahintés, Luca, Luca, kitty-kotty, nénémasszony litty-lotty [...]”. „Aztán élt nálunk, talán ma is él a regéli ének egyik verziója – Amott kerekedik egy szép pázsit, azon legelészik csodafiú szarvas, csodafiú szarvasnak ezer ágaboga, ezer misegyertya gyújtatván gyulladjék, oltatván aludjék, sejt regő rejtem, neked ejtem; és így tovább. [...]”⁷ Népdalszerű verseinek – akár dallamra, akár önállóan készültek – egyik nyelvi és ritmikai forrásvidékét itt, gyermekkorának helyszínén kereshetjük. (A húszas évek elején járó ifjú költő tudatában volt már a néphagyomány fontosságának, s persze zeneszerző mentora népzene-kutatói munkásságának is, azért hívta meg Kodály Zoltánt Csöngőre népdalt gyűjteni.)

Weöresnek két nagy versét, az *Öregeket* és a *Norvég leányokat* formálta kórusművé Kodály. Ez volt együttműködésük alapja. A továbbiakról a költő így nyilatkozott: „[...] nagyon sok kis dallamra lehetett és kellett szöveget készítenem.

Ezek részben Kodály saját dallamai voltak, főleg a 100 kis induló [*Ötfokú zene*, II.] című kottafüzet darabjai, részben pedig cseremiszi dallamok. [...] Ritmikai dolgokat nagyon sokat tanultam Kodálytól. [...] Megmutatható nyoma a sok ritmusvázlat, amit életemben készítettem. [...] Gyerekverseim, amelyek eredetileg többnyire ritmusvázlatnak készültek, mind vagy majdnem mind Kodály hatást mutatnak.”⁸ Ehhez hozzátehetjük még Forrai Katalinnak, a magyar óvodai zenei nevelés nagymestereinek visszaemlékezését. Amikor Kodálytól tanácsot kért 1950-ben az óvodai dalanyag összeállításához, akkor a zeneszerző a

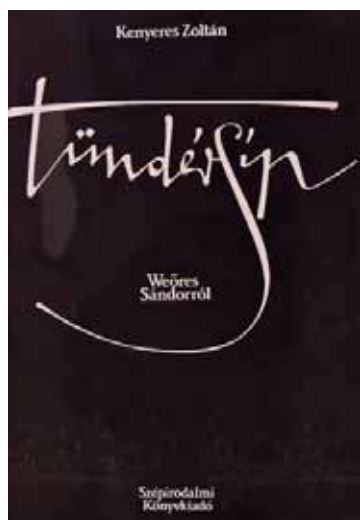


⁷ Weöres Sándor emlékezése. In: Simon István: *Írószobák*, 1976. Idézi: Kenyeres Zoltán *Tündérsíp*, 19. (Kiemelés tőlem: I. M.)

⁸ Weöres Sándor nyilatkozata. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt*. Budapest, Püski, 1994. 189.

zenei kritériumok mellett egyebeket is meghatározott: „[...] egyszerű legyen és formailag ép, szövege világos, a kisgyermekhez közelálló. (Ideértette a humoros, abrakadabra szövegeket is.)” A népi gyermekjáték kincséből kiválogatható alkalmas darabok mellett mást is ajánlott: „A tanár úr akkor elküldött Weöres Sándorhoz, hogy kérjem meg: írjon szövegeket a 333 olvasógyakorlathoz. Weöres Sándor és Károlyi Amy nagy szeretettel fogadtak, és vállalták ezt a feladatot. Több mint száznyolcvan dallamhoz írtak remekbeszabott, a ritmusok és dallamfordulatok sajátos hangulatát tükröző verset. Ezekből egészítettem ki akkor az ovodai [sic!] énekkönyv játékdalait, és a tanár úr később ezekből válogatta össze a *Kis emberek dalai* című gyűjteményt.”⁹ Idézzük Kodályt is. A *Kis emberek dalai* előszavában olvashatjuk az indoklást: „Az ovodában [sic!] nem énekelnek szöveg nélkül. [...] Ezért fordultam Weöres Sándorékhoz szövegekért, mint akik már több gyűjteménnyel megmutatták, hogy tudnak a gyermek nyelvén, selypítés nélkül (*Bóbita, Tarka forgó*).”¹⁰ A *Bicinia hungarica* I. füzetéhez írott szövegekről egy nagyon szép hanglemez ad számot: a Kodály kórusművek 1970-es években rögzített és még fekete bakelit lemezen megjelent sorozatának 5. darabja tartalmaz számos „Weöres-biciniumot”. Forrai Katalin pedig más népek gyermekdalait tartalmazó kis gyűjteményeihez is igénybe vette Weöres Sándor fordítói közreműködését.¹¹

Kenyeres Zoltán *Tündérsíp* című könyvében írja: a „[...] Magyar etüdök mint-ha a verselő kedv születésének varázsos pillanatát idéznék föl, a népköltés titkát



fejtenék meg a játékos ösztön szabad csapongásának nagy, közös emberi élményében, amikor tévedhetetlenül szólaltatják meg a magyar táj dalait.” Kardos Tibort is idézi: „Nincs poétánk az utolsó csaknem fél évszázadban, aki a magyar népi líra, a tréfás mondókák, rejtvények, szólások olyan áradatát öntötte volna műköltészeti formába, mint Weöres Sándor.”¹² Mindkét szerző tehát a népköltészetet mint példaképet, ihlető erőt emeli ki. Formai, vers-tani példáinkat vegyük mi is erről a területről.

Népi gyermekjátékdalaink és mondókáink jelentős része nem kötött sorszerkezettel él, ellentétben a felnőttek dalaiban szokásos, nagy többségében négysoros strófákkal.

⁹ Forrai Katalin emlékezése. In: *Így láttuk Kodályt*, 331.

¹⁰ Kodály Zoltán: *Kis emberek dalai*. [Előszó]. Budapest, Zeneműkiadó, 1962. [6.]

¹¹ Kodály Zoltán: *Kórusművek V. (Biciniumok)*. Budapest, Hungaroton LPX 11469. – Forrai Katalin: *Szomszéd népek gyermekdalai*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1965. és *Európai gyermekdalok, I–II*. Budapest, Zeneműkiadó, 1966.

¹² Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp*, 160.

59

Némelyik Weöres-versike szerkezetében és ritmikájában többféle mű- és népköltészeti mintát is gyaníthatunk. Az egy hosszabb és egy rövidebb sort (például 8+7 szótagot) párba állító szerkezet jól ismert a vágáns költészetből, a Himfy-strófából, de rokonítható a kanásztánc-ritmussal, illetve a rutén kolomejkával is. Példánk a *Magyar etűdök* 74. darabja, mely történetesen éppen „táncdal”. A sorok belső osztásával melléje gondolhatjuk a *Megismerni a kanászt* vagy a *Hej, két tikom tavali* kezdetű népdalainkat.

2. példa

(Én vagyok a szemétlapát – ld. Kodály: KED, 29. sz.)

M.E. 74.

Én va - gyok a sze - mélt - la - pát, / a sőp - rű a pá - rom,
Min - den reg - gel négy sa - rok - ban / tán - com ve - le já - rom.

Népdalainkban, de a műzenei formálásban is gyakran találkozhatunk olyan négysoros versszakokkal, ahol a harmadik egység eltér a másik háromtól, az alapképlettől. A harmadik elem kiemelése történhet azonos szótagszám mellett is osztódással, de párosulhat bővüléssel vagy rövidüléssel. Elég tán, ha a közismert *Ablakomba, ablakomba, besütött a holdvilág* kezdetű népdalunkra vagy Beethoven *Örömda*-dallamára gondolunk. Weörestől három példát idézünk, a *Magyar etűdök* 12., 26. és 90. számát. Az első idézethez kétféle, egy nyugodtabb és egy fürgébb tempót sejtető zenei ritmusképletet párosítottunk. A másodikhoz szolmi-zációs jelekkel közöljük azt a Kodály-dallamot a *Bicinia hungarica* I. füzetéből, amelyhez a szöveg íródott (*ad notam*). E – nevezzük így – dalnál a versritmus jelölést is feltüntettük a szótaghosszúság apró különbségeit jobban visszaadó zenei ritmus alatt. A harmadik példa költő-adta alapritmusa egy ritkaságnak számító népdalritmus rokona, a két ütem ritmusképletének felcserélésével.

3. példa

a) (Kellene kis kert)

M.E. 12.

Kel - le - no kis - kert, jó ter - mő, ~8
Léc - ka - pu - ján kis réz - esen - gő, ~8
Kel - le - no még ~4 + 4
Két fá - ke - rék,
egy ta - li - gát rá föl - ten - nek. ~8

Más ritmusértékekkel:

és

3. példa b) (Sándor napján)

M.E. 26.
B.H. 31.

Sán - dor nap - ján meg - sza - kad a tél, =9
Jó - zsef nap - ján el - tli - nik a szél, ~9
zsák - ban Be - ne - dek ~5 + 5
hoz majd me - le - get, ~9
Nincs több fá - zás, bol - dog, a - ki él. ~9

3. példa c) (Olcsó az alma)

M.E. 90.

Ol - csó az al - - ma, ~5
Itt van ha - lom - ba, ~5
a - ki ve - szí, meg is c - szí, ~4 + 4
ol - csó az al - - ma, ~5
v. 8.: Szán - tot - tam győ - pít... (népdal)

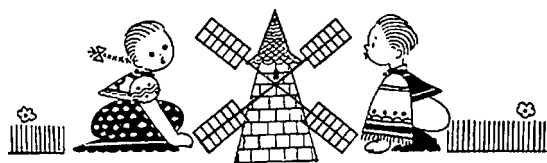
Vizsgáljunk meg még három darabot Kodály *Kis emberek dalai* című gyűjteményéből. Itt is – mint Forrai Katalint idézve már említettük – dallamra írt szövegekről van szó. A dallamra írt „ritmuspróbákat” a költő nem mind vette fel versköteteteibe, a *Rongyszőnyeg* vagy a *Magyar etűdök* sorozatába. Esetleg variánsokkal találkozunk a különböző forrásokban. (A variánsok [zenei-tartalmi szempontú korrekciók] persze származhatnak a zeneszerzőtől is, mint például már az *Öreg*ek esetében!) Különösen tanulságosak a két-háromhangú dalocskák (eredetileg kottaolvasó gyakorlatok). Zeneileg bármennyire egyszerűek, „szűkszávúak” is, semmiképpen nem primitívek: érezhetjük rajtuk egy sokoldalú, nagy alkotóművész keze nyomát. S ugyanezt elmondhatjuk a nyúl farknyi versekről.

A *Kis emberek dalai* 3. száma (eredetileg a 333 olvasógyakorlat 6. darabja) zenei mestermű, mindössze két hangon (*dó-re*). Mondhatni, klasszikus mintákat követ a formálásban, s ezt híven átveszi a vers tartalmi-formai tagolása is. Két egység (két motívum = két ütempár) tagoltan, külön, majd ugyanakkora (te-

hát négyütemes) egység gyengébb belső tagolódással: feminin ritmuszárlat, nyitottságot érzékeltető dallamhang (*re*) a harmadik sor végén vonzza magához a folytatást, a záró sort. Ezek folyamatosan, összekapcsolva alkotnak nagyobb egységet, mint számos Mozart- vagy Beethoven-témában.¹⁵ A forma illetően belső fokozását s végül mégis teljes értékű lezárását a hangok szaporodó, majd csökkenő száma, vagyis a versben a változó szótagszám is biztosítja. Elénekelve a dalocskát világosan érzékelhetjük az első motívum (sor) nyitó, a második viszonylagos záró szerepét, s ugyanez az arzis-tézis viszony fogja egybe a dallamfordítással kontrasztáló, ugyanakkor egybekapcsolódó harmadik és negyedik elemet (sort).

4. példa

KED. 3. (Szállj, szél, szállj!)



Különösen érdekes összevetnünk a 4. és 5. dalt¹⁶ (eredetileg a 333 olvasógyakorlat 10. és 9. száma). A dallam és ritmus azonos, de metrumuk (lüktes-rendjük, ütemmutatójuk) különböző: az egyik háromszor 2/4-es, a másik kétszer 3/4-es egységekbe rendezi a tükör-szimmetriájú ritmust (az ütemsúlyokat aláhúzással is jelezzük):

32/4 tá tá / ti ti ti ti / tá tá // illetve 3/4 tá tá ti ti / ti ti tá tá //

Weöres hozzáadott verse szinte hiánytalanul megfelel a kétféle metrikai tagolásnak. Mindössze a 4. dal első felében vitatható a megoldás: a tartalmi össze-

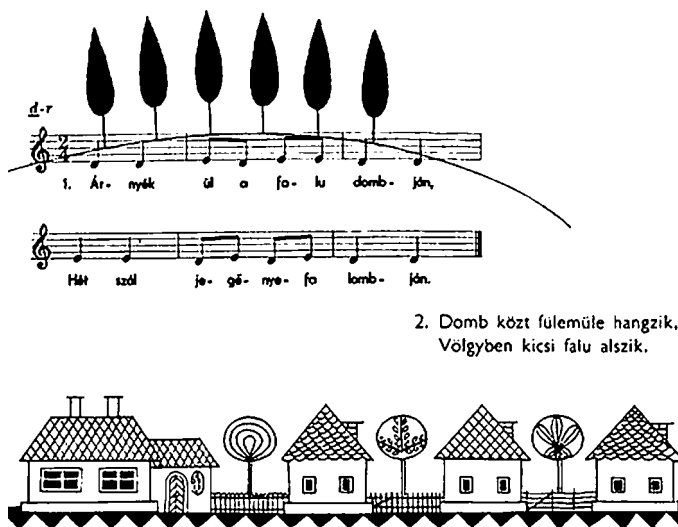
¹⁵ Bárdos Lajos hívta fel erre a téma-képzési eljárásra a figyelmet: „kettő külön, kettő együtt” – vagyis két elem tagoltan, két elem folyamatosan.

¹⁶ Eörsze László is megemlítette ezt a metrikai eltérést, s ennek költői megvalósítását a gyakorlatok megszövegesítésében. Lásd Eörsze: id. mű, 111.

tartozás inkább a másodikféle zenei, illetve versritmust, ütembeosztást kívánná: *Árnyék ül a / falu dombján*. A szótagok hosszúsága-rövidsége (némelyik sorban a záró nyitott szótagok kivételével) tökéletesen illeszkedik a mintát adó zenei ritmusarányokhoz. Jegyezzük még meg, hogy ebben a formában egyik szöveg sem található meg a Weöres-kötetekben. A 4. szám (*Árnyék ül...*) csak kicsit hasonló tartalmában a *Magyar etűdök* 49. darabjának az első részéhez, míg az 5. (*Csillag süt...*) közeli variánsa ugyane tétel második felének.

5. példa

a) KED. 4. (*Árnyék ül a falu dombján*)



The musical score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The second staff continues the melody: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics are: 1. Ár-nyék ül a fa-lu domb-ján, Hát szől-je-gé-nye-fa lomb-ján. Below the score is a black and white illustration of a landscape with five stylized trees of varying heights and a small house with a chimney on the left. The ground is represented by a row of small triangles.

1. Ár-nyék ül a fa-lu domb-ján,
Hát szől-je-gé-nye-fa lomb-ján.

2. Domb közt fűlemüle hangzik,
Völgyben kicsi falu alszik.

5. példa

b) KED. 5. (*Csillag süt az eperágra*)



The musical score is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The lyrics are: Csillag süt az e-per-ágra, kő-tan-jón a gy-e-nék ál-ma. Réz-gő-fű a fe-je ál-ja, nyár-éj a-ga-be-ta-lar-ja. Below the score is a black and white illustration of a landscape with a large tree on the right, a small house with a chimney on the left, and a person sitting on the grass under the tree. The ground is represented by a row of small triangles.

Csillag süt az e-per-ágra, kő-tan-jón a gy-e-nék ál-ma.
Réz-gő-fű a fe-je ál-ja, nyár-éj a-ga-be-ta-lar-ja.

Kodály Zoltán kis darabjai valóban gyermekdalok: arra rendeltettek, hogy óvodás vagy kisiskolás gyermekek énekeljék együtt vagy magukban, ha már megtanulták egy felnőttől vagy nagyobb gyerektől. A biciniumok már az iskolások társas éneklésére, énekkari előkészületeire valók. A *Békedal* pedig már igazi kórusműnek tekinthető.¹⁷

A Weöres-versek megzenésítésében Kodálynak számos követője akadt a magyar zeneszerzők minden újabb generációjában. A „hagyományos” népdalos hangvételtől a modernebb hangzásokig, sőt a jazzes hangvételig sok minden-nel szolgálnak műveik. Itt most csak néhány gyermekkari műre hivatkozhatunk

a termés gazdagságát jelezve. Balassa Sándor: *Öt gyermekkar – Varázss-ének, Galagonya, Építők, Köd, Kutyatár*; Decsényi János: *Két kis kórus (zongorakísérettel) – Csíja csicsíja; Juli néni, Kati néni*; Decsényi János: *Kis képeskönyv – A liba pék, Békák, Paripám csodaszép pejko, Aludj, lenge madár, A kutya-tár*; Dobos Kálmán: *Három madrigál – Ha vihar jó, A békakirály (Nád alól és gőz alól), Kis dal a szélről (Széles világba fut a szél magába, Tekereg a szél)*; Halmos László: *Baba-altató, Dal az édesanyá-hoz, Déli felhők, Jön a kocsi*; Harmat Artúr: *Két vidám gyermekkar – Csali mese, Déli felhők*; Karai József: *Ugrótánc (zongorakísérettel)*; Reményi Attila: *Öt gyermekkar – Napsugár a levegőben, Paripám csodaszép pejko, Buba éneke, Kergető, Kutya-tár*; Szunyogh Balázs: *Kis szvit (zongorakísérettel) – Szól a nóta halkán, Hargosi, Szunyadj kis baba, A liba pék*.¹⁸

Azt aligha kell taglalni, hogy ezek a kórusművek és még tucat-jaival sorolható társaik jórészt vol-taképpen koncert-darabok, s mint



A Kodály dallamaira írott *Magyar etűdök* 100. darabja Weöres Sándor kézírásában és rajzaival, 1951-ből. Megjelent 100 számozott példányban a Tálto GM kiadásában 1985-ben (forrás: antikva.hu)

¹⁷ Az *Ötfokú zene* II. füzetének 83. száma kétszólamú feldolgozása (két versszakkal), háromszólamú kódával.

¹⁸ Weöres-versekre készült gyermekkarok többek közt a Magyar Rádió Gyermekkará-nak *Children's Choruses for You*, Nos. 1–2. CD-in. (A MR és a gyermekkar Bárdos Lajos Alapítványának kiadása.)

ilyenek nem a legkisebbek ajkára, legfeljebb fülébe valók. A zenei anyag összetettsége, dallami, harmóniai vagy ritmikai nehézségei miatt még hallgatnivalóként is inkább a nagyobb gyerekek, s persze a gyerekkórus-produkcióra kíváncsi felnőttek érdeklődésére tarthatnak számot.

Hasonló a helyzet az énekelt vers műfajába sorolható Weöres-adaptációkkal. Vagyis – egy-egy kivételtől eltekintve – nem a kisgyerekeknek kínálnak énekelni valót. A roppant gazdag termésből helyszűke miatt csak a műfaj 1970-es évek elején feltűnt kezdeményezőinek darabjairól emlékezhetünk meg némi általános jellemzéssel. Kompakt lemezek szép számban teszik hozzáférhetővé mind Sebő Ferenc, mind a Kaláka együttes Weöres-feldolgozásait. Más-más arányban, jelleggel, de a népzenei gyökerek a versekhez alkalmazott zenében mindkét helyen nyilvánvalók. Sebő és muzsikus társai darabjaikban a frissen felfedezett, a táncházakban kedvvel játszott hangszeres népzene, s persze a népdalokat vették alapul. Így tulajdonképpen a költő nyelvi eljárásához nagyon illő hangvételt, zenei világot találtak. A hangszeres elő- és utójátékok, a kíséret színesíti, ugyanakkor – a kisgyerekek esetleges daléneklésére gondolva – nehezíti is a sokak általi megszólaltatást. Maguk a dallamok ugyan egyes elemeikben vagy akár egészükben közel állnak a népi gyermekjátékdalokhoz, mégis hangulatuk, olykor varázsuk éppen az összetettségben van. Ide sorolhatók például a *Teke-reg a szél* – *Széles világba, fut a szél magába* vagy a *Sej, haj folyóba* versek megzenésítései. A népzenei gyökerekhez annyira hű akart lenni Sebő Ferenc, hogy a *Rongyszőnyeg* némi verséhez eredeti magyar népdalt társított. Az *Ó, ha cinke volnék* „röptetéséhez” választott gyönyörű díszített dallam éneklése bizony meghaladja a kisgyerekek képességét. A *Volt nekem egy vaskalapom* kezdetű vers vidám nótája egy fokkal közelebb áll a gyermekhangokhoz.¹⁹

A Kaláka ugyancsak bőséges Weöres-repertoárjában is természetesen sok a gyerekvers. Gryllus Dániel alkotó- és muzsikustársaival többféle stíusból merít. Hangzásviláguk, zenei jellemzőik közelebb állnak a szórakoztató-zenei stílusokhoz, kevésbé nemesek. A hangulatok, karakterek megragadásában



Sebő Ferenc Weöres-megzenésítései a Hungaroton kiadásában 1986-ból (forrás: apple.com)

¹⁹ Sebő Ferenc Weöres-dalai többek között a *Galagonya* (HCD 14249, Hungaroton) és a *Rongyszőnyeg* (GCD 006, MR-Gryllus) című lemezeken.



A Weöres-megzenésítéseket tartalmazó Kaláka-lemez 1993-ból (forrás: discogs.com)

azonban igen találékonyak a szinte érzelmes lírától a harsány humorig. Zenei eszközeik változatosak, a kíséret nélküli vokál együttestől a virtuóz hangszeres kíséretetekig. Forrásaik között a balkáni népzénét is felismerhetjük. Nem egy esetben – egyébként szellemesen és meggyőzően – a szövegbe foglalt szituáció „poénra” kihegyezett felidézését választják zenei vagy egyéb előadói eszközökkel (*Újjé(!)vi mese, Haragosi, Kutytár*).²⁰ (Ez utóbbi két vonás Sebőknél talán csak a *Csimpilimpi* feldolgozását jellemzi).

Jelen írás nem kritikai szakdolgozat, de néhány észrevételt általánosságban mégis tennünk kell. A Kaláka-dallamok alig-alig lennének kivonhatók a zenei szövet egészéből, hogy kisgyerekek ajkára adjuk őket. Néhány darabban a versritmus zenével felfokozott sodrása úgy viszi a szöveget, hogy be-becsúszik egy-egy prozódiai hiba, rossz helyre került, a szöveg értelmével ellentétes hangsúly vagy kiugrott hang.

Talán nem igaztalan, ha az énekelt versekről általánosságban megállapítjuk: zenei értelemben csak kis részben érik el a szövegek költői értékét, színvonalát. Nem is az egyenrangú művészi adaptáció a céljuk. A maguk módján azonban jó szolgálatot tesznek a költészet népszerűsítésének, annak „hordozórákétájaként”. A gyermekversek ilyenén (vagy akár gyermekkari és igényes műdal-) feldolgozásainak hallgatása azonban nem pótolhatja a kicsinyek, sőt a nagybacsók számára sem a saját énekükkel is átélt találkozást a verssel, vagy a csak szövegre koncentráló versmondás (és vershallgatás) élményét.

Végül próbáljunk meg választ adni a dolgozat elején feltett kérdésre, összegezve a mondottakat. A legkülsőséesebb vonás a versek többségének gyermeki emlékezettel is könnyen átfogható rövidsége, amely azonban nem zárja ki – főként dallá válva – a meghatározatlan számú ismétlés lehetőségét. Az alapján egyszerű ritmusok szinte végtelen számú variációja, amely az ősi gyermeki (s nem csak gyermeki!) világot legjobban őrző népi mondókákkal és mozgáshoz kapcsolódó gyermekjáték-dalokkal rokonítja a műköltői miniatűröket.

²⁰ A Kaláka Együttes Weöres-megzenésítései többek között a Kaláka (GCD 015, bio-music-Gryllus) és a Kaláka – Egyetemi Színpad '76 (GCD 030, MR-Gryllus) című hanglemezekén.

De ugyanezt mondhatjuk el a versek tartalmáról, illetve szókincséről. Gazdag a „műfaji” kínálat: a helyzetdaloktól a természetképekig, a mókás, olykor csúfondáros „mondókáktól” a lelki hangulatképig vagy éppen varázs-szövegekig sok-sok árnyalattal áll előttünk Weöres gyermekverseinek világa. Mindezt a tartalmi-hangulati gazdagságot a látszólag csak verstechnikai feladat, a ritmuspróba hozta magával. A költő maga állította, hogy nem érzelmi tartalom kifejezésére törekedett. Hogy mégis valódi költészet lett belőle, azt talán Kodály Zoltánnak Bartókról, gyermekkarainak megjelenése alkalmából írott,²¹ s itt Weöres Sándorra átértett szavaival tudjuk kifejezni legjobban:

„Ezt a nyelvet azonnal megérti, magáénak érzi a gyermek [...] Megérti, mert ahogy [...] a gyermekhez fordul, abban nincs semmi a 'pedagógus' fontoskodásából vagy a magát gyermekké álcázó felnőtt selypítéséből. Nem 'száll le' a gyermekhez, úgy nézi, mint embertársát. Ahogyan csak az láthatja, akiben fehér hajjal is épségben maradt a gyermek.

S amit a gyermeknek mond, azt mint felnőtt is vállalja, abból a felnőtt is érthet. Teljes értékű művészet ez, felnőttek számára is.

Milyen boldog lehetne a magyar gyermek, s micsoda emberré nőhetne, ha csak ilyenek szólnának hozzája!”

²¹ Kodály Zoltán: *Bartók Béla gyermekkarai*. In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, II. (Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc). Budapest, Zeneműkiadó, 1964, 441.

Mihály Ittész: Sándor Weöres's Children's Poetry Reflected in Music

Sándor Weöres, one of the greatest Hungarian poets in the 20th century, passed away thirty years ago, on January 22, 1989. This study is published in memory of his work. It allows insight into an exceptional workshop and offers a wealth of lessons for the creators of the new National Core Curriculum, which is in the pipeline. The paper by Mihály Ittész on Weöres 's so-called children's poems discusses the decade-and-a-half-long cooperation between composer Zoltán Kodály and the poet. Its first result is an important, though not well-known, event both in music pedagogy and poetry: Weöres wrote two lyrics for Kodály's collection *Bicinia Hungarica*, which includes 180 songs and was composed between 1937 and 1942. During the second phase of their collaboration at the end of the forties and the beginning plus middle of the fifties, the poet's cycle titled *Rongyszőnyeg* (*Rag Carpet*) and Kodály's *Kis emberek dalai* (*Songs for Little Ones*), dedicated to children and published in 1955, were born. This period is also recalled by the author of the study, with musical notes to illustrate the expert commentary on the rhythmic characteristics of the Weöres texts.



DEME TAMÁS

Keresztöltés

Weöres Sándor és az integrált művészeti nevelés

Milyenek a „mai fiatalok”? Bízást elmondhatjuk, hogy nem jobbak s nem rosszabbak a korábbiaknál – de mindenképpen mások. Más a világ, más az élet-hez és a világhoz való viszonyuk. – Milyen a mai iskola? Sokarcú és arctalan (néha arcátlan). Ami rokonítható az 50-es, 60-as, 70-es évekkel, az a *tantárgyi szétaprózottság*. A '80-as évtizedben az MTA Elnökségi Közoktatási Bizottsága (amelyben olyan tudós nevek szerepeltek, mint Szentágothai János, Újfalussy József, Pataki Ferenc, Szépe György és Kontra György) 1990-re tervezett programjával még igazi oktatási reformot készített elő. Ám utána a rendszerváltozás forgószele ádáz pártcsatározásaival (a szabadságnak álcázott nyegle iskolai liberalizmusok, az EU-nak hízelgő álmodernségek és a könyökvédős fundamentalizmus révén) sajnos az avított szeméttel együtt komoly pedagógiai eredményeket is kispert az iskolából. Ugyan ma is bővelkedünk tehetséges nevelőkben, növendékekben, a művészeti nevelés értékes munkáit manapság mégis többnyire megtűrt haszontalanságként, bájos egzotikumként (vagy magánhasznát hajtó vállalkozásként) tartja számon a teljesítmény- és profitorientált környezet.

Kiváló kortársainkkal, a kreativitás természetét leíró Erika Landauval, Csík-szentmihályi Mihállyal, Bagdy Emőkével, Hámori Józseffel, Freund Tamással többször volt módom eszmét cserélni. Ugyanúgy láttuk: alkotásra csak alkotó, kreatív személyiség tud nevelni. Aki több mint értelmiségi (ahogy Karácsony mondta: szofokrata), aki *növel*, aki elővarázsolja a teremtet emberből a „társ-teremtőt”.

Az irodalomhoz szükséges az alkotó írás vagy a teremtő beszédaktus, a performatív nyelv. A képző- és térformáló művészethez a képalkotó, asszociatív, divergens gondolkodás. A zenéhez az időbe kódolt érzelmi mozgás, a meg-nem-fagyasztott belső építészet. A tánchoz a lelki mozdulat testi koordinációja. S mindegyikhez a többnyire mellérendelő, szemléletes, a társas érzelmi-értel-

mi-akaratú beállítódást egyaránt hasznosító, egymáshoz viszonyító észjárás. Alkotáshoz persze végső soron a gondolkodás is elég (a kínaiaknál, ha valaki nem is írja le a versét, de gondolja és éli, azt is költőnek tartják). De bármiféle alkotás mindig társas tevékenység. A társas lény (zoon politikon) önátadásra vágyik. Akkor is, ha valaki az íróasztalfióknak ír, hiszen bizonyára reméli: lesz, aki majd olvassa őt. (Hamvas Béla például raktárosként, a közlés esélye nélkül is filozófus, író volt.) Érzelemi felhangoltság, motiváció mindig kell az alkotáshoz, s felindultság, lelki telítettség, közlésvágy. S jó, ha van hozzáértő, együtt érző, membránként rezdülő közönség. Társ, feleség, férj, barát, munkatárs, kíváncsi, kritikus olvasó. Együttalkotó növendék.

Elindulni bármely műfajjal lehet. Üdvös, ha a növendék mindkét agyféltekéjét, mindkét kezét, mindkét beállítódását (befeléfordulás – önismeret, kifelé fordulás – társaságismeret) aktivizálja. Szükséges a minőségi művészethez való hozzáférés. A tradíció mellett az újító eredetiség. Jómagam annak köszönhettem íráskészségem kivirágzását, hogy magyartanárnőm a hetedikeseeknek lehetővé tette: Zrínyiről bármely műfajban írhattunk házi feladatot. Akár versben is. A többi elképzelhető: a poézis esélye megrészegett. A lehetetlen kölyökből, az alacsony, lyukas cipőjű, politikailag megbízhatatlan, klerikális, félárva, rekedt hangú, gátlásos, szemüveges kamaszból úgy tört elő a lefojtott képsorozat versben, mint kuktafazékból a gőz. Felolvastam a Zrínyi-esszét, verset, siker lett. Magyartanárnőm, Várhidi Ili néni (ő tehet azóta elkövetett irományaimért?) beírta a jelest, s közölte, a „művet” elfogadja kisérletességének (fogalmam sem volt róla, az mit jelent).

Ezen történelmi esemény óta rengeteg „művet” alkottunk diákjaimmal, s az emlék minduntalan figyelmeztetett: az inspiráló nevelőn nagyon sok múlik. Sok verset írtunk növendékeimmel közösen. Az egyik modell a József Attila–Ilyés Gyula-féle szonett-játék volt, amelynél az egyik fél írta a rímeket s a címet, a másik meg hozzá körmölte a vers törzsét. Aztán szerepcsere következett. (Napjainkban Lackfi János alkalmazza az „alkotó írás” nevelő játékait.) Csere máskor is volt, a drámajátékokban például tudatosan többször játszottunk változtatós mesét. Aki az elsőben királylány volt, az a második verzióban boszorka. És megfordítva. Mindenki kipróbálhatta a maga és a másik mesebeli szerepét, közérzetét. (Ez a szerepcsere a kultúrpolitikában is kipróbálható volna: a nemzeti érzékenységgű s a világpolgár írók együtt szerkesztenék, lektorálnák az egyetemes és nemzeti irodalom tanterveit, tankönyveit. Mint a középkori kenyér-osztásánál. Az egyik felvágja és a másik választ. Aztán cserélnének.)



Hamvas Béla a folyóparton
Tiszapalkonyánál az 1960-as évek elején
(forrás: veol.hu)

Egészséges, normális ember nem egymás után, változtatva használja a jobb és a bal agyféltekéjét, hanem egyidejűleg, a teremtés programozásának hála. A tudat nyelvteremtő tevékenysége során összefüggő egységet alkot a tagolatlan képzetek egész-jellege és azok részekre tagolt formája. A részek egymáshoz is és az egészhez is egyszerre viszonyulnak. Ebből az egységből erednek a differenciált gondolkodás és beszéd fiziológiai és szociális megnyilvánulásai.

A természeti élőlény szinkrón módon észlel, érzel, tudatosít, cselekszik. A madár, a gazella, a busman egyidejűleg szemlél, fülel, mozdul. Ha normá-



Kodály Zoltán gyermekek körében a Lorántffy utcai ének-zenei általános iskolában tett látogatásakor az 1960-as évek elején (forrás: papageno.hu)

lis, ha egészséges. Az iskolai élőlény ettől el van tiltva. Most iii-óra van. Most áááá-óra. IÁ-zni nem lehet. Lehet, hogy ez nem normális, nem egészséges? A „tanügyi bácsikat, néniket” (Kodály kifejezése) ez a kérdés nem érdekli. Elvtársak, erről már nem nyitunk vitát. *Roma locuta, causa finita*, azaz Róma szólt, a kérdés le van zárva. Yes NAT or not NAT? Na, látja, itt vita nincs.

Fizika órán nem szokás zenéről, színről beszélni, ének-zene órán szentségtörés lenne fizikai törvényszerűségeket taglálni. Pedig mind a színek, mind a hangok a fizikai rezgésszámok alapján határozhatók meg tudományosan.

A zenehallgatásnak, felolvasásnak egyaránt a lelki mozgás az egyik alapja. Ám magyar irodalom és rajz, vizuális nevelés órákon sokszor tiltott gyümölcs a mozdulat. („Nyugi, édes fiam, ne mocorogj!”). Pedig mind a gondolatrítmus, mind a

vers időbelisége, a kompozíció formáinak percepciója, szín-dinamikája mozgásba hoz, aktivizál.



Dienes Valéria (1879–1978)

Dienes Valéria (Bergson filozófiai-lélektani előadásai és elméletei nyomán) a pedagógiában is alkalmazható tanulságokkal szolgálva írta le az intuíciók, asszociációk formálódásában az idő-mozzanat, az idő-szintézis jelentőségét. Freund Tamás neurobiológus agykutató a tudati működés neurobiofizikai jelenségeinek elemzésénél, az emlékezés sejtjeinek modellálásakor szintén sűrűn használ mozgásmetaforákat. Kiegészítik ezt a fiziológia és az esztétika összefüggéseit vizsgáló kutatások (például François Molnár „Le syntaxe du regard” „A látás mondattana” nevű szemmozgás-kutatása a kép-

zőművészeti alkotások felismerésekor). Ha az iskola igazán tudományos szeretne lenni, bizonyára minden tantárgyban használná a matematizálás előnyeit is – mérésben, összehasonlításban, arányfelismerésben. (Példa rá Lendvai Ernő híres aranymetszés-elméletének alkalmazása, matematikai felfedezései a zenei és képzőművészeti alkotások összehasonlító vizsgálatánál, Lantos Ferenc, Apagyí Mária, Jankovics Marcell, Juhász Zoltán elemzései.)

Az emberi megismerés egyszerre szintetikus és analitikus, holisztikus és részekre bontó. A sorrend NEM MINDEGY. Legnagyobb pedagógiai tévedéseink egyike, hogy a gyermekre és a felnőttre jellemző tudás tényleges méretkülönbsőségét (kicsi és egyszerű, nagy és komplikált) olyan ket-tős szembenállásként, dichotómiaként kezeli az iskola, amelyet mechanikusan a megismerés, az iskolai tanulás sorrendiségét illetően alkalmazhatónak vél. Az iskolai (és a felsőoktatási – egyetemi, főiskolai) oktatók többsége azt hiszi, hogy először valaminek az elemeit kell megtanítani, s ennek a valaminek az egészét csak később, a legvégén. Ilyen a mihaszna nyelvtanítási rendszerünk is. Előbb szerepel benne a hangtan, azután a szótan, mondattan, majd legvégül valamiféle modern szöveg- és jelentéstan. Pedig már több mint félszázaddal ezelőtt ékes magyar nyelven leírta a tudós pedagógus, Karácsony Sándor a *Magyar nyelvtan társas-lélektani alapon* című művében, hogy nem ez a megfelelő sorrend, a nyelvet épp fordítva kellene tanítani. Mindenekelőtt a közösségi felhasználat kommunikációs formáit érdemes megtanulni, s csak ezután a mondattan, szótan, hangtan összefüggéseit, ebben a sorrendben. A teljes egészéből bonthatók ki a részek, amelyek egymáshoz és az egészhez viszonyulnak. Ezt a szemléletet osztják és vallják a modern nyelvészet, a kommunikációelmélet, filozófia, pszichológia, szociológia hazai tudósai (Szépe György, Fabriczius Kovács Ferenc, Dienes Valéria, Buda Béla, Kontra György, Péntek János, Lányi Gusztáv és mások).



Az

EXODUS

pedagógiai könyvei

*

*Karácsony Sándor
munkái*

Magyar nyelvtan
társas-lélektani alapon

A magyar észjárás

A könyvek lelke

A magyar világnézet

Ocsudó magyarság

A magyarok Istene

A magyarok kincse

*

Kapható könyvesboltokban

A iskolai „puzzle-tanításnak” nevezhető, részekből-kirakosgató, spekulatív didaktika tipikus hibájára figyelhetünk föl sok mai tanár jó szándékú, de téves nevelés-elméletében és gyakorlatában. A vizuális nevelés során előbb a kicsi elemek (pont, vonal, folt) képi grammatikáját tanítják, s csak ezután a sík, a tér, a műegész létrehozó kompozíció törvényeit. Miért lenne fontosabb, előrébbvaló a rész, mint az egész? Csak nem azért, mert didaktizáló hiedelmeink szerint a kisebbeknek a kisebb részből kellene kiindulniuk? Abszurdítás. Fizio-



lógiai kutatások sora bizonyítja (François Molnáré is), hogy látásunkban, hallásunkban először mindig a nagy egység „tűnik fel” (váratlan látványra szemünk azonnal vegetatív reflex-mozgással válaszol), a részletekre csak ezután kerül sor. A nyelvi megértés esetében kedvesen dilettáns példát szoktak hozni a baba gögicselésére – „lám, csak elemeket, hangokat mond, akkor biztosan ezekből épülget majd a későbbi nagy nyelvkészség”. De hát, aki figyelte már saját gyermekét, unokáját, az felfedezhette, hogy a kisgyerek kummogása, vekengése teljes közlést tartalmaz. Az „ööö” több, mint „ööö”, jelentése „hozd ide”, „gyere ide” is lehet. A csecsemő első vizuális észleléseivel a fölé hajoló szeretett arc nagyságát, egész-jellegét fogja fel, a ráncok, hajszálak

részleteit észre sem veszi. A rész és az egész viszonya természetellenesen megfordult a puzzle-tan perverz iskolai sorrendjének (t)rendbe emelésével.

Ugyanez a helyzet a természetesség sorrendjével a tánctanításnál, ahol az „anyalábi nevelés” aprók táncházában a regös-cserkészlet atyja, a gyermekjátéktudós Jánosi Sándor a „Játsszunk táncot” sorozatában mindig az egész-elvű, teljesség-elvű szemléletet érvényesíti. Ahogyan azt Dienes Valéria orkesztikai tanulmányaiban megfogalmazta: már rég elvethettük volna a klasszikus balett merev rendszerét, s az ólomhegyű balettcipők, nevetséges tütü-szoknyák, pásztorlánykák, pásztorfiúk negédes tipegése, nárcisztikus bájjúnárkodása helyett a természetes emberi mozdulat-szimbólumokat, táncformákat, s azok jelentéseit taníthatnánk. De még mindig tart a tánctanítás álságos divatjának utójátéka. Csaknem száz évvel a mozgásművészet forradalma után, megkésve, végre szabad lett modern táncot és a néptánc anyanyelvét is tanítani a hazai táncművészet felsőoktatási szintjén.

Ugyanez a helyzet a kodálytalanított, bartóktalanított, lecsökkentett óraszámú (szakiskolákban nem is létező) iskolai ének-zenei nevelésünkben. Pedig Kodály és Bartók sem a széjjel-analizált hangok, dalok típusait tanította, hanem a

zengés egészét, az élmény alapján megtapasztalt összefüggések viszonyrendszerét! (Rendszerét – mondom, hiszen fájdalmas naponta újra kimondani, s mégis muszáj tisztázni: Kodálynak NEM módszere volt, hanem *rendszere*, zenei nevelési koncepciója!)

Négy művészeti tárgy integrált nevelési kísérletét végeztem munkatársaimmal a 70-es évek elejétől. Tizenöt éven át, harminc helyen, hat évesektől az érettségizőig. Ebben a pedagógiai kísérletben, kutatásban célunk az integráció megélése volt. Először „Komplex esztétikai-művészeti nevelésnek” hívtuk, aztán beláttam: nyugodtan elhagyható az „esztétikai” jelző, mivel a „művészeti” többet s eleget jelent. S elhagyhatjuk a „komplex” szót is, hiszen munkánk végén már Karácsony Sándor fogalmaival gazdálkodva világos volt, mi a főlősleges és mi a lényeges. A gyakorlati alkotásokon alapuló kutatás félidejében azt is megfogalmaztuk, mi az integrált művészeti nevelés igazi kulcsa. Pimaszul egyszerű: a nyelv. Minden tanítás nyelvi nevelés. A művészeti nevelés kiváltképpen.

Minden résztárgyunkat a többi részhez és az összeálló egészhez viszonyítottuk. Munkákat a rendszerszerű viszonyszemlélet jellemezte. Művészeti nevelési tárgyaink neve akkoriban szokatlan, új elnevezés volt: mozdulat-nevelés, hallás-nevelés (zenei fejlesztés), látás-nevelés (térformáló, képalkotó nevelés), anyanyelvi és irodalmi nevelés. Ebben az integratív struktúrában mindegyik önmagában is működő tárgy, nevelési terület, kifejezési forma képes volt pedagógiaileg illeszkedni a többi részterülethez, egy egységes, holisztikus modellt hozva létre. Nyelvként tanítottuk a vizualitást, a képi kifejezést, a mozdulatot, táncot, verbálisan tolmácsoltuk a zenei nyelvet, és zenére „fordítottuk le” a poézist.

Különösen emlékezetes számomra az a „Vetésforgónak” keresztelt képességfejlesztő művészeti nevelési tanfolyam, melyre 1982/83-ban került sor a főváros egyik művelődési otthonában.

Szabad szombat – így hívták azt a villámot, mely a közművelődés derült (?) egéből akkor csapott le ránk. Olyan kihívást jelentett, melynek hatására a művelődési házak egy része beismerte: képtelen „kitölteni” megnövekedett időkeretét, nincs mit kínálnia. Ebben a helyzetben ért engem és munkacsoportomat az a megtisztelő meghívás, hogy egy jól felszerelt, látogatott intézményben valósítsuk meg programunkat.¹

¹ E közös munkáról szólnak a programban résztvevő művész-tanárok írásai a Kultúra és Közösség 1984/1-es számában: Szabó M. László: *Elemvariációs vizuális játékok* (15–25); Orosz Erzsébet: *Egy zenei képességfejlesztő tanfolyam* (26–43); Pálfi Ágnes: *Miért éppen a dráma?* (44–64); Bognár Anikó: *Mozgáskultúra- és tánctanítás* (65–68); valamint a programvezető Deme Tamás tanulmánya: *Keresztöltés. Egy képességfejlesztő komplex tanfolyam anatómiája* (6–14).



A programban résztvevő művész-tanárok balról jobbra: Orosz Erzsébet, Pálfi Ágnes, Deme Tamás, Bognár Anikó (forrás: Pálfi Ágnes archívuma)



Szabó M. László (forrás: közterkep.hu)

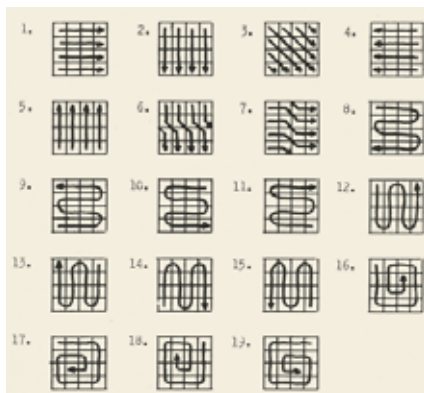
Minden szombaton reggel kilenckor egymással egyidejűleg, párhuzamosan megkezdte foglalkozását a vizuális, a zenei, az irodalmi és a mozgás-tánc műhely. Amikor az első „órának” vége lett, a gyerekek termet váltottak. Egy órakor zárt a tanfolyam. Ekkor ültek össze a tanárok. A rendszeres megbeszéléseken ki-ki beszámolt aznapi saját munkájáról, a kísérletvezető – azaz jómagam – által összeállított javaslatokat megvitatták, és eldöntötték a következő alkalom kapcsolódási technikáit.

Már a tanfolyam kezdetén javasoltam Weöres Sándor szellemes hálóversét, a minden irányban olvasható *Keresztöltést*, mivel ennek szerkezete, több irányú olvasata szinte sugallta a variációkat, a többféle jelentést, melyet nagyszerűen lehetett gazdagítani a más-más kifejezési formával. A „fent” és a „lent” hangsúlyai, az elindulás és a megérkezés mozzanata, a szavak, hangulatok, jelek egymást kiegészítő jellege, folyamatossága vagy ellentéte szinte kínálta magát a mozgás, a szín és a forma, a kimondott szó és az ének általi megformálásra. Voltaképp egész tanfolyamunkat ezzel a Weöres Sándor által inspirált játékkal jellemezhetném:

kövér	béka	tavon	hintáz
árnyék	moccan	akác	ágán
habos	virág	szírom	ezer
csillag	mellett	felhő	fátyol

E versnél a költő szándéka szerint vízszintes, függőleges és több haránt irányú olvasat is lehetséges – lásd a Szabó M. László által készített ábrát.

Ez esetben úgy jártunk el, hogy az adott művészeti ág nyelvén eljár-
zat-



tuk növendékeinkkel a verset), így énekben-zenében, képben, táncban is előállt a *Keresztöltés*. Máskor ellenkező volt a „fordítás” menete, vagyis egy-egy festmény, zenemű vagy mozdulatkompozíció létrehozása után alkottuk meg annak „irodalmi” formáját, átíratát. Azt tapasztaltam, hogy az irodalmi kifejezésre való koncentráció összefoglalta, megkoronázta a vetésforgót, értelmezni segítette a kreatív játékok során szerzett tapasztalatainkat. Ehhez persze kellett egy olyan zseniális vers, mint Weöres Sándoré.

A verbális kommunikáció dominanciáját érzékelve felvethetnénk: vajon nincs-e ellentmondás a nevelési kísérletek, alternatív iskolák által jogosan bírált iskolai „túlverbalizálás” és az irodalmi nevelés szerepének nagyfokú hangsúlyozása között? Nos, ez az ellentmondás szerintem feloldható. A valóban betegesen túlverbalizált iskoláknak éppenséggel sokat segítene a társas érzelmi viszonyokat fejlesztő művészeti nevelés a maga különlegesen gazdag kifejezési formáival. Az egyoldalúan kommunikáló „oktatás” szinte kizárólag a tudományos jelrendszert használja, az értelemre akar hatni, előre megrághva, majd besulykolva a tanulságokat. Ezt a kizárólagosságot oldja, fordítja le az érzelmeket kifejező szimbólumok nyelvére a művészeti nevelés. Amikor ezen belül az irodalmat középre helyeztük, nem túlverbalizáltunk, hanem csak megfelelő helyen alkalmaztuk a legfejlettebb kommunikációs formát, a verbális nyelvet – új funkcióval, a sűrítő, jelképes kifejezőmód szerepében. Ahogy az sem túlhangsúlyozás, hanem a költészet szimbólumteremtő képességének ékes bizonyítéka, amikor Weöres Sándor közös léthelyzetünket jellemezve így szólít meg minket: „Alattad a föld, fölötted az ég, benned a létra...”²

A megszólított személy te vagy, tisztelt olvasó, kedves alkotótárs!

² Vö. Weöres Sándor: *Szembe-fordított tükrök*. In *Uő: A teljesség felé*.

Tamás Deme: Cross-Stitch

Sándor Weöres and Integrated Arts Education

This paper points to the *raison d'être* of integrated education, specifically of holistic complex arts education. It is a alignment of several such arguments as should be taken into consideration by the creators of the National Core Curriculum in the making. The author recalls the comprehensive arts programme at the former Népművelési Intézet ('Institute for Public Education') in 1982/83, which, under his professional guidance, aimed at the interplay between literature, fine arts, singing and dancing in the development of the creativity of children aged six to fourteen. In this experiment, the poem *Keresztöltés* (*Cross-Stitch*) by the excellent Hungarian poet who died thirty years ago, Sándor Weöres (1913–1989), played a central role because, according to Tamás Deme, it can best demonstrate the essence of the enterprise which aims at integrating these branches of art. The fertility of connecting poetry and fine art is also confirmed by the best drawings presented here of the 2018 children's art competition of the same title.

A gyermekrajzok üzenete

A régi ember a gyermeket Isten áldásának tekintette, s hitében a kisgyermek Isten tenyerén él; általa, vele a teremtmény és igazító törvény mutatja meg magát. Tudta, hogy az anyától óvása, az öntudatlanul átélte minden-szeretet, amelyben a dolgok egysége honol, a termő televény sötétség csöndje a születésben lármás világosságra vált, s a megszületett gyermek, a „csillagocská” fáradhatatlanul keresi majd az elveszett paradicsomot, a biztonságot adó „kinti” Rendet, amelyről ott „bent” mindent megtudott. Kint a fényben, a tagolt világban a kisgyermek kérdez – és nemcsak szóval – szemével, s teste-lelke minden mocnásával; kérdéseiben bölcsesség világít. Korai rajzaiban képpel, mesével tudatja, hogy a Teremtő miféle világot ígért neki, miféleképpen lehet része, részese annak, s mi végre született különvalónak.

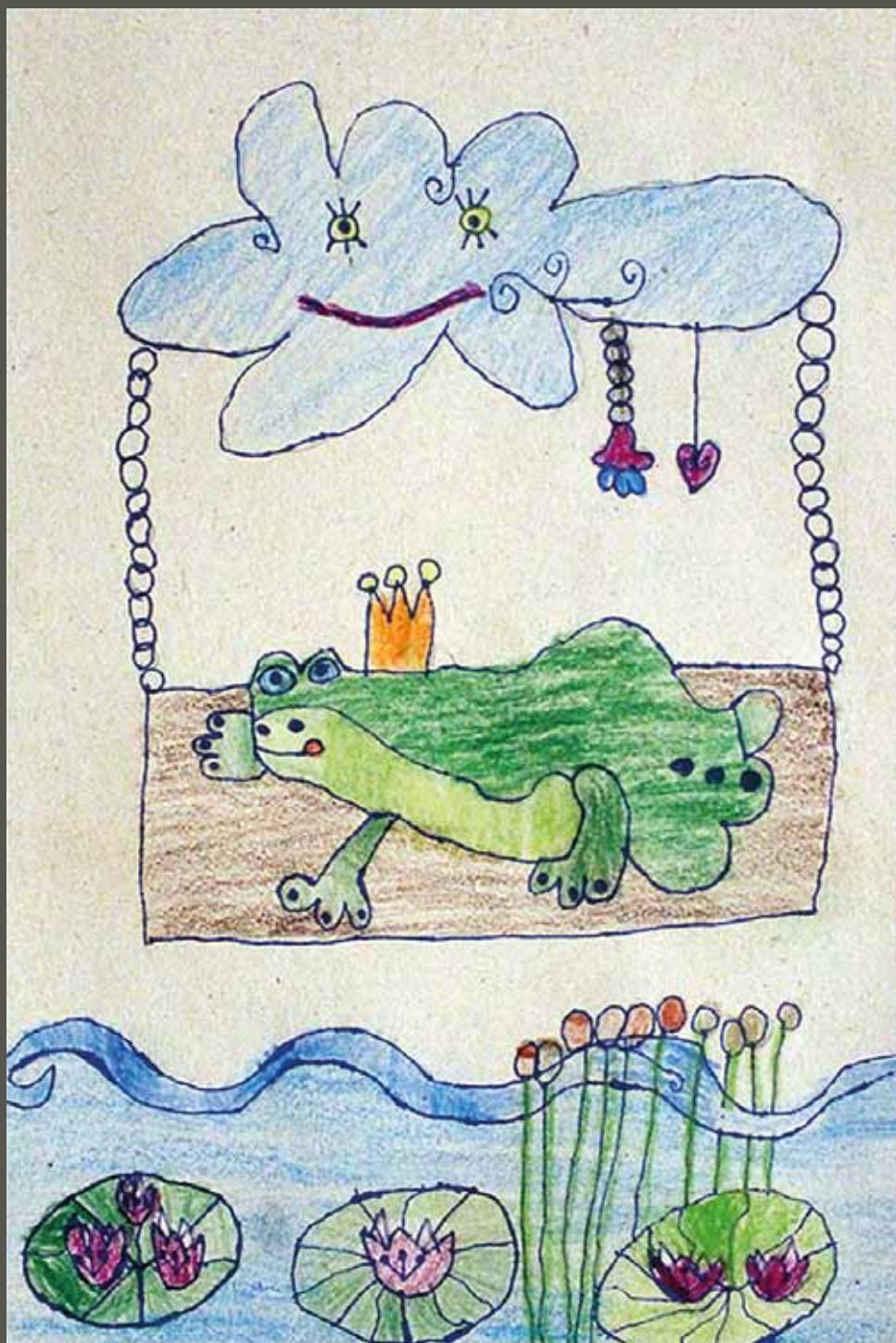
A kisgyermekben – hasonlóan az ihletett művészhez – miképpen a természetben élő emberben (gyűjtőgető, halász-vadász, pásztor, földműves) a vele született adottságok s a javarészt tudattalan élmények „működnek”. Hagyja, hogy edénye legyen a létet igazító törvénynek, akarataival, nyiladozó értelmével alig tud avatkozni annak megvalósulásába. Rajzai ezért mondanak el sokkal többet a világról, mint amennyit föltételezünk róla szellemi képessége, érettsége alapján. Kezdetben „begyakorolt sablonok nem korlátozóak, a valóság külső képe nem készletes tapadásra, nem béklyózza meg képzeletét”. (...)

A gyermek nem akarja másolni a felszínt; nincs rá belső készletese. Jung és követői szerint „archetípusok”-kal érkezik a világra, azokkal a formákkal, amelyek ősidők óta rendezik az emberéletet. A. D. Sztoljár arról ír, hogy a gyermek a régi emberhez hasonlóan modellezi a világot. A gyermeket a „rejtőzködő”, a sejtett összefüggések érdeklik. A kimondatlanul is kimondott törvény a „cél” és az „út”, gondoljunk csak kifogyhatatlan „miért”-jeire. Nyiladozó értelme a megtalálható természetes rendet szomjazza – a szellem szükséges biztonságát. Ne adjunk helyette kitalált (kreált) ideológiát, bármilyen korszerűnek tünteti is fel magát, s bármilyen „előjelű”. Ne akarjuk modernnek vélt sablonokhoz igazítani az életét, cselekvéseit. A kisgyermek a Teremtő üzenetét hozza – tanulhatunk tőle. Tőlünk ő szeretetet vár, parttalant; s azt, hogy mutassuk meg neki, miképpen használja az „eszközöket”, hogyan fejlessze képességgé adottságait.

Mutassuk meg neki, hogy a ceruza mire való, s a zsírkréta, a toll, az ecset, a festék és az íróka: agyagnak, csuhénak, pálcikának, gesztenyének, diónak, virágnak mi a „beszéde”, melyik mikor, mely napszakban vagy évszakban és miféle ünnepen szól a legékesebben; abban a világban, amelyben az esztendő (és az emberélet is) „kerek istenfá”. Fiúgyermeknek, kislánynak karakteresen másképp. A régi ember a fiúgyermeket a bicska használatára okította, megmutatta neki, hogyan kell faragni vele; az asszony a kislányt fonni, szőni, hímezni tanította...

Molnár V. József: *Isten tenyerén** (részlet)

* Vö. Őshagyomány, 1992. február.



Válogatás a nyíregyházi Jósza András Múzeum
2017-ben meghirdetett Keresztöltés-rajzpályázatának díjazott alkotásaiból

III. helyezett (óvodás), Pelikán Zselyke – Túróczy Zoltán Evangélikus Óvoda
és Magyar–Angol Két Tanítási Nyelvű Általános Iskola



II. helyezett (óvodás), Koterla-Prokáz Anna – Mézeskalács Körzeti Napközi Otthonos Óvoda és Bölcsőde



I. helyezett (alsó tagozatos), Perjési Nándor – Tiszaöki Kossuth Lajos Általános Iskola és Alapfokú Művészeti Iskola



Közönségdíjas, Tolnai Kinga, Móra Ferenc Általános Iskola (Nyíregyháza) 2. osztály



I. helyezett (óvodás), Karikó Hanna – Eszterlánc Északi Óvoda, Gyöngyszem Tagintézmény, Nyíregyháza



kilátó



BALOGH GÉZA

Németh Antal-breviárium

Kávési Klára összeállítása¹

„Nem szeretnék úgy eltűnni ebből a világból, hogy mindaz a hazugság rajtam maradjon, amit főleg az utolsó két évtizedben rám kentek. Tetteikkel már aligha tudom megcáfolni, még akkor sem, ha újra teret kapnék: egészségi állapotom nem bírja el a régi strapát. És egyre nagyobb értelmetlenségnek érzem a színházat, még azon a fokon is, ahogyan én tudnám csinálni.”

(Németh Antal, Pécs, 1962)²

Németh Antal halálának ötvenedik évfordulójára – harminc évvel Koltai Tamás hasonló igényű munkája után³ – újabb összeállítás jelent meg a kiváló rendező hatalmas hagyatékának köszönhetően. Aki azt gondolja, hogy a rendkívüli méretű anyag (amelynek jelentős része, 180 doboznyi kézirat a Széchényi Könyvtár Kézirattárában található fond: 63 sz. jelzet alatt) hálás feladatra csábítja a színháztudomány vállalkozó szellemű művelőit, az részben téved, részben nagyon közel jár az igazsághoz. A tragikus sorsú művész egész életében fantaszta volt, aki sikerei teljében éppúgy gondolt a munkásságát megítélő utókorra, mint a teljes félreállításkor, majd a pálya periferiáján eltöltött időkben. Mánia-kusan írt, hol a nyilvánosságnak, hol az íróasztalfióknak. Amikor nem rendezhetett, álomszínháza számára alkotott képzeletbeli előadásokat. Amikor nem publikálhatott, tisztelőit és tanítványait árasztotta el kéziratok tanulmányainak másolataival. Valaki egyszer Franz Kafka jelzőjét alkalmazta rá: „*unzerstörbar*”.

¹ Kávési Klára: *Németh Antal* – A Nemzetiben és száműzetésben. MMA Kiadó, Budapest, 2018.

² Súlyos beteg feleségének, Peéry Pirinek írt levél. A dátuma 1962. április 30. OSZK Kézirattár, Fond 63/4702–708. Idézi Kávési Klára, 54.

³ Németh Antal: *Új színházat!* Tanulmányok. Válogatta és szerkesztette: Koltai Tamás. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1988.



A kötet szerzője
(forrás: mmakiado.hu)

Szétrombolhatatlan. Az ilyen megszállott ember életműve kemény dió, és vonzó téma kortársainak és az utókornak.

Kárási Klára pontosan tudta, mire vállalkozhat és mire nem: „Ez a könyv nem életrajz és nem is válogatott írások gyűjteménye kíván lenni. A kötet célja a tények feltárása és felmutatása az adatforrások megjelölésével. Ily módon csupán adalékul szolgálhat ez az összeállítás bizonytalan életrajzi adatok helyreigazításához, az eddig ismeretlen összefüggések újraértelmezéséhez.” Aztán az előszónak némileg ellentmondva mégis összefoglalja Németh Antal életének legfontosabb eseményeit. A háttérbe húzódva nem vállalkozik

a művészi teljesítmények elemző értékelésére, kizárólag a tényekre szorítkozik. Ennek köszönhetően teljes egészében kimarad az összeállításból a Nemzeti Színház 1935 és 1944 közötti előadásainak kritikai fogadtatása. Ehelyett a *Dr. Németh Antal életrajza évszámokban* című bevezető tanulmányban például azt olvashatjuk, hogy az 1940/41-es évad „legnagyobb szakmai sikere Ibsen *Peer Gynt* című műve.” Ez bizony nem volt szakmai siker. Ha azt mondjuk, hogy – több más híres/hírhedt előadással, a *Bánk bánnal*, az *Amerikai Elektrával*, a *Hamlettel*, a *Rómeó és Júliával* együtt – „megosztotta” a szakmai közvéleményt, akkor is alaposan megcsépítjük a korabeli valóságot. Érdemes lett volna megemlíteni Kárpáti Aurél⁴ felháborodását, akinek egész sajtóhadjárata Németh Antal igazgatói és rendezői működése ellen a legmarkánsabban tükrözte azt az ellentmondásos és zavart légkört, amely egész nemzeti színházi működését körülvette és kísérte.

Kárpáti Aurél, Püskösti Andor⁵ és több más kiváló szaktekinetly rendszeresen támadta Németh Antal modernista törekvéseit. Ez is bizonyítja, hogy Németh Antal jócskán megelőzte a kor realista-naturalista színházeszményét.

Sorsának megítélésében vannak lelkes hívek, rajongó tanítványok és ádáz ellenfelek. Az ellenfelek között akadnak komoly szaktekinetlyek, mint például

⁴ Kárpáti Aurél (1884–1963) a korszak legkiválóbb és legtekinetlyesebb színikritikusa. Korrektségére jellemző, hogy nem vállalta Németh Antal 1945 októberében kezdődő igazolóbizottsági tárgyalásán az ellene szóló vallomást. Azzal mentette ki magát, hogy vitájuk kizárólag szakmai és nem politikai természetű volt.

⁵ Püskösti Andor (1892–1944) színikritikus, rendező, színházigazgató. Németh Antal igazgatása idején két darabot rendezett vendégként a Nemzeti Színházban, Goldoni *A hazugját* és Gozzi *A három narancs szerelmét*. Ezek után kritikusként folyamatosan támadta Németh rendezéseit és egész igazgatói tevékenységét. Levelek bizonyítják, hogy 1935-ben ő akart a Nemzeti Színház igazgatója lenni. 1941 és 1944 között a nyíltan antifasiszta Madách Színházat igazgatta, és valamennyi előadását ő rendezte. 1944-ben a német megszállás után néhány hónappal öngyilkos lett.



Nagy Adorján (1888–1956)

Staud Géza,⁶ aki talán Hevesi Sándor emléke iránti mély tisztelete jeléül írja le még 1972-ben is, hogy Németh Antal „színházvezetése a tengelypolitika jegyében erősen jobboldali és nacionalista vonásokat mutatott, amelyek elsősorban műsorpolitikájában és németországi vendégtékaiban jutottak kifejezésre.”⁷ De meghökkenett, hogy egyszer csak Abonyi Géza⁸ is az ellenség táborában találja magát, aki korábban fivérével⁹ együtt Németh Antal szoros baráti köréhez tartozott.

Persze a felkavaró összeállítás és a bevezető tanulmány számos szereplője között a legfőbb intrikus Nagy Adorján,¹⁰ akinek aknamunkáját

⁶ Staud Géza (1906–1988) színháztörténész, dramaturg, lapszerkesztő, tanár, kiadói szerkesztő. Első feleségével, Székely Júliával együtt résztvevője volt Hevesi Sándor főiskolai rendezőképzőjének 1929 és 1931 között.

⁷ A mondat *A színház világtörténete* című munka második kötetében olvasható az 1088-adik oldalon. Az állítás azért megdöbbentő, mert Staud akkori felesége, Székely Júlia Nóra *leányai* című darabját Németh Antal műsorra tűzte a Nemzeti Kamaraszínházban 1938-ban. A nyilasok „fajgyalázás” miatt minden alkalommal tüntetést szerveztek az író nő zsidó származása miatt. Így volt „erősen jobboldali és nacionalista” Németh Antal színházvezetése. Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy Staud 1946. július 18-án – mint a *vád* tanúja – az alábbi nyilatkozatot tette a Németh Antal ellen megtartott igazolási eljárás során: „Feleségem egy darabját műsorra tűzte, annak ellenére, hogy a feleségem zsidó származású volt. Ebből súlyos kellemetlenségei származtak. Az előadást nyilas tüntetés zavarta meg. Meg kell valanom, hogy az igazgató úr teljes erejével a feleségem mellé állt, s mindaddig meg is tartották az előadásokat, míg a helyzet addig nem fajult, hogy a rendőrség a 9. előadás után kénytelen volt betiltani.”

⁸ Abonyi Géza (1894–1949) a Nemzeti Színház vezető színésze. Németh Antal igazgatása idején többek közt a *Tragédia Ádámja*, a *Rómeó és Júlia* Lőrinc barátja, a *Hamlet* Színészkirálya, Fejedeleme a *Csongor és Tündében*. Mint a Nemzeti Bizottság Értelmisségi Igazoló Bizottságának elnöke a főtitkári posztot betöltő Stauddal együtt ő is aláírja a feljelentést.

⁹ Abonyi Tivadar (1887–1968) rendező, játékmester, festőművész. Színészként kezdte a pályáját, több fővárosi színházban játszott, majd Németh Antal 1936-ban előadás-felügyelőnek szerződtette a budapesti Nemzeti Színházhoz. 1945 után a Szege-di Állami Nemzeti Színház, később az Operaház rendezője volt.

¹⁰ Nagy Adorján (1888–1956) színész, rendező, főiskolai tanár. 1919-től a Nemzeti Színház tagja, 1925-től az Akadémia, illetve a Színművészeti Főiskola beszédtanára. A Tanácsköztársaság idején kommunista, de a kommün bukása után semmiféle megtorlásban nem részesül. 1945-től rövid ideig a Nemzeti Színház főrendezője, majd Major elbocsátja. Az ő feljelentése nyomán kerül sor Németh Antal újbóli meghurcoltatására.

saját karrierjének építése motiválta. Bár sohasem válogatott az eszközökben, nagy álma nem teljesült; a Színművészeti Főiskola igazgatói székét sohasem kapta meg, mert azt jobbnak látta a hatalom Németh Antal másik ellenfelének, Hont Ferencnek¹¹ kiutalni.

Kávási Klára könyve számos ismeretlen motívumot tár fel – többek között Nagy Adorján hagyatéka alapján –, amely új mozzanatokkal gazdagítja a Németh Antal elleni hajsza bonyolult és eddig tisztázatlan részleteit. „A negyedik igazolóbizottsági eljárás során a szakszervezet nevében Nagy Adorján színész vállalta a Németh Antal elleni vádak összefoglalását, a terhelő tanúk összefogásának megszervezését, remélve, hogy jól előkészített, fáradtságos munkájának eredményeként jobb pozícióból indulhat a Színművészeti Akadémia¹² igazgatói állásának megszerzéséért – írja. – Az előzményekhez tartozik, hogy Nagy Adorján 1945-től kapcsolatban állt a Magyar Kommunista Párt legmagasabb vezetőivel, és az elvárásoknak megfelelően teljesítette párt-megbízatását.”¹³

A könyv szerkesztője a sok fontos részletre kiterjedő bevezető tanulmány után öt fejezetre osztja Németh Antal válogatott írásait, melyek többsége most először kerül nyilvánosságra. Az első *Sorsfordító események* gyűjtőcímmel személyesebb hangvételű és magánéletét érintő feljegyzéseket, leveleket, naplójegyzeteket tartalmaz: *Házasságkötés – 1925*, *Színháztudományi tanulmányúton Európában – 1928–29*, *1931–32*, *Búcsú a Napkelettől – 1935* (Levél Tormay Cécile-hez, a lap főszerkesztőjéhez), *Újévi köszöntő – 1935* (Szabó Lőrinc verse, amelyet Németh Antal 1935 szilveszterén olvasott fel a Nemzeti Színházban), *A második világháború kitörése után* (Németh Antal nyilatkozata 1939 karácsonyán), *Pohárköszöntő – 1940* (Uray Tivadar beszéde 1940. március 9-én a Németh Antal tiszteletére rendezett vacsorán, amelyen az igazgatói kinevezés meghosszabbítását ünnepelték), *Utolsó hivatalos levél a Nemzeti Színházból – 1944* (Márkus Lászlóval közösen írt levél a vallás- és közoktatási miniszternek), *Önéletrajzi töredékek – 1956–1964* (Németh Antal fogalmazása egyes szám harmadik személyben), *Németh Antal a miniszternek – 1957* (feljegyzés Kállai Gyula miniszterhez a nála tett látogatás után), *A Színházi Osztály vezetőjének – 1963* (Németh Antal levele Molnár Béla osztályvezetőnek a Művelődésügyi Minisztériumba), *Aczél György (úrnak) elv-*

¹¹ Hont Ferenc (1907–1979) rendező, színháztörténész. 1928–29-ben a Szegedi Városi Színház főrendezője, 1937 és 1943 között a Független Színpad vezetője, 1945-től 1949-ig a Színművészeti Főiskola főigazgatója és a Madách Színház igazgatója. 1952-től nyugdíjazásáig, 1969-ig az Országos Színháztörténeti Múzeum, ill. a Színháztudományi Intézet alapító igazgatója. Németh Antal igazolóbizottsági tárgyalásán terhelő vallomást tesz.

¹² Az intézményt csak az 1947/48-as tanévben nevezték át Magyar Színművészeti Főiskolává, majd egy évvel később Színház- és Filmművészeti Főiskolává.

¹³ Kávási, 37–38.

társnak – 1964 (kérelem a nyugdíj-jogosultság megszerzéséhez), *Levél Márai Sándorhoz – 1968*.¹⁴

A *Nemzeti Színház igazgatója* című fejezet három írást tartalmaz. A *Színházi credo* a kinevezésekor elmondott híres és sokat támadott beszéde az 1935. szeptember 2-án megtartott társulati ülésen. A *Hét esztendő a nemzet színházának szolgálatában* – 1942 hosszabb tanulmány a Nemzeti Színház célkitűzéseiről. Ehhez kapcsolódik az 1935 és 1942 közötti időszak statisztikája *A Nemzeti Színház munkája az 1935–42-es évadokban* címmel.

A *színházi rendezésről* című fejezetben olvasható a valószínűleg 1957-ben született *Néhány szó a rendezésről* című hosszabb tanulmány, egy soha meg nem jelent 1956-os interjú, egy rövid feljegyzés a rendezési elvekről, a színésznevelésről és a közönségről a hatvanas évekből, valamint utolsó rendezésének, a veszprémi Petőfi Színház *Othellójának* olvasópróbáján elhangzott expozé.

Előadások, kéziratban maradt könyvek gyűjtőcím alatt egy 1939-ben a debreceni Csokonai Körben elhangzott előadás, a *Csongor és Tünde* – 1941–1942 egy Frankfurtban, 1941-ben megtartott előadás, *A képzőművészetek breviáriuma* egy 1923–24-ben megírt, kiadatlan könyv bevezetője, *Emlékek és élmények* címmel egy tervezett könyv szinopszisa¹⁵, valamint *Az ember tragédiája végső tanulsága* címmel egy tanulmány rövid részlete olvasható.



A kötet borítója (forrás: antikvarium.hu)

A *Színháztörténeti tanulmányok* címmel ellátott fejezet két írást tartalmaz. Az 1932-ben írt *Hevesi Sándor-ügy* a Hevesi leváltása körüli zavaros eseményeket foglalja össze, az 1958-ban publikált *Az eltűnt Bajor Gizi nyomában* Escher Károly-Vajda Miklós emlékalbumában jelent meg. A Népművészeti/Népművelési Intézet kiadványain kívül ez volt a háború után Németh Antal első nyilvánosan publikált írása.

A kötetet lezáró fejezet dokumentumokat tartalmaz. Németh Antal szenvedélyes hangú válasza az öt pontban megfogalmazott vádiratra így végződik: „Nincs állásom, amelytől megfoszthatnának. Nincs pozícióm, amelyből nyugdíjba küldhetnének, nem rendezek, amely föltámaszthatná rivá-

¹⁴ Németh Antal és Márai levelezésének legbecsesebb darabjai megjelentek a Színház című folyóirat 2003. augusztusi számában „Nincs más haza, csak az élet” címmel. Közreadta Császár Mirella és Gajdó Tamás.

¹⁵ Németh Antal a *szinapszís* kifejezést használja, amely mai szókinszünkben már csak orvosi szakszóként ismeretes; az idegsejtek egymáshoz csatlakozásának helyét jelöli. A közölt részlet megjelent a Jelenkor 1998/6-os számában.

lisok irigységét. [...] Innen köszönöm azoknak a művészeknek és magánembereknek, akik kötelességüknek érezték elmondani személyes élményeiket, tapasztalásait *mellettem*, köszönöm a bizottságnak a türelmét, hogy időt és fáradságot fordított – nem az én hibámból! – egy ügyre, amelynek csak *elvi* jelentősége van a számomra.

Szeretném remélni, hogy sikerült némiképpen emberi vonásokat adnom annak a torz portrénak, amelyet a Szakszervezet küldöttje igyekezett szuggerálni rólam, és ez az *emberi portré* meggyőzi Önöket arról – nem szavaival, hanem ha mód nyílik egyszer rá: cselekedeteivel –, hogy nem ellenséget, hanem barátot ismertek meg bennem.”

A felszólalást egy rövid részlet követi az ugyancsak egyes szám harmadik személyben megírt *Curriculum vitae*-ből¹⁶, majd azoknak a színészeknek a vallomásait olvashatjuk, akik Németh Antal mellett foglaltak állást az igazolóbizottsági tárgyaláson. Az ábécé sorrendben idézettek szavait és a könyvet Somlay Artúr¹⁷ írásban benyújtott vallomása zárja:

„Németh Antal dr.-t több mint tíz éve ismerem. Ez idő alatt sohasem tanúsított szélsőséges magatartást. Mint a Nemzeti Színház igazgatója, ha kénytelen volt is fölöttes hatóságainak, a kultuszminisztérium utasításainak eleget tenni – azokat mindig késleltette, és csak többszöri felszólításra hajtotta végre, és nem egy esetben szabotálta a kultuszminiszter jobboldali parancsait.

A színháznál egyetlen értékmérője a tehetség volt, és soha faji szempontok nem befolyásolták intézkedéseit. Fanatikus művész volt és a munka megszállottja. Politika nem érdekelt. Tudtommal semmiféle pártnak tagja nem volt.”

Fenti levelet a bizottság nyílt ülésén nem ismertették.

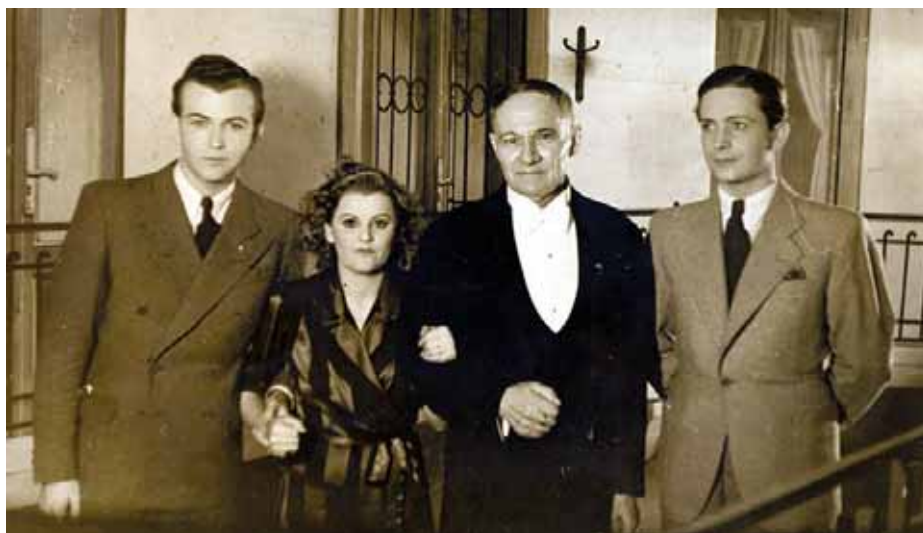
A nagy gonddal és mély empátiával összeállított anyag valóban eleget tesz az előszóban megfogalmazott célkitűzésnek. Nyilván mindenki, aki valamelyest járatos Németh Antal hatalmas életművében, könnyedén megfogalmazhatná kifogásait: miért éppen ezeket a részleteket érezte a legjellemzőbbeknek a gazdag kínálatból. Úgy gondolom, éppen ettől személyes vallomás ez a könyv. Szerzője hiába igyekszik észrevétlen maradni, a válogatásban nagy erővel benne van mindaz, amit gondol arról a kivételes művésről és emberről, akit személyesen sohasem ismerhetett. Képzelete és tudós szorgalma mégis képes volt kirakni azt a hiteles mozaikot, amely az utókor számára Németh Antalt jelenti.

Tartalmi kifogásom mindössze egyetlen van: Németh Antal ambivalens viszonya Hevesi Sándorhoz sokkal bonyolultabb, mintsem hogy Hajdú László¹⁸

¹⁶ Az 52 gépelt oldal terjedelmű önéletrajz VI., VII. és VIII. fejezete megjelent a Hítel című folyóirat 2014. szeptemberi számában.

¹⁷ Somlay Németh Antal igazgatása alatt csak az 1935/36-os évadot töltötte a Nemzeti Színházban, ahová a Vígszínházból szerződött. Előtte 1908-tól 1921-ig, majd 1945-től haláig volt a Nemzeti tagja.

¹⁸ Hajdú (Hajdutska Algernon) László (1890–1952) Hevesi idejében segédszínész és ügyelő a Nemzetiben, majd Németh Antal alatt az Andrassy úti Kamaraszínházban látja el az ügyelői teendőket. 1946-tól a Széchenyi Könyvtár munkatársa.



Hevesi Sándor saját darabja, *A bűvészinás* bemutatója után 1938-ban. A képen balról jobbra: Somogyvári Rudolf, Turay Ida, a szerző Hevesi és Szilassy László (forrás: wikipedia.org)

patologikus levele vegye el a helyet saját személyes véleményének kifejtésétől. Németh Antal pontosan tudta, hogy Hevesi az előző lépcsőfok a magyar színház fejlődésében, akit neki meg kellett tagadnia, hogy tovább léphessen. Hevesi leváltása is bonyolultabb történet, mint ahogy a szerkesztő felvezetése sugallja. A torzóban maradt dokumentum teljes kéziratát régen olvastam, semmiképpen nem vállalkozhatok megalapozottabb kifogások megfogalmazására, csupán azt jelenthetem ki, hogy – ha már Hevesi (igen helyesen) szóba kerül az összeállításban – a jelenleginél több figyelmet érdemelt volna.

Két formai észrevételt kell még említenem: a könyv borítója és címlapja azt sugallja, mintha Kávási Klára monográfiájával lenne dolgunk, nem pedig egy összeállítással Németh Antal hagyatékából. Azért fogalmazok így, mert nem csak Németh Antal írásai szerepelnek a könyvben. Ennél nagyobb problémának érzem, hogy valamennyi írás (az előszó, a bevezető, Szabó Lőrinc verse, Uray Tivadar köszöntője) ugyanazzal a betűtípussal és betűmérettel olvasható, mint Németh Antal szövegei. Így nem lehet elválasztani és megkülönböztetni azokat a szerkesztő kommentárjaitól. Ráadásul Németh Antal szövegei között vannak egyes szám harmadik személyben írt önéletrajzi feljegyzések is, ami tovább nehezíti az olvasó eligazodását.

De nagyon jó, hogy ez a fontos könyv megjelent. És nagyon jó, hogy akkor jelent meg, amikor Németh Antal szobra végre ott áll a Nemzeti Színházban. Matl Péter kompozíciója a kötet 142. oldalán látható. A fotó fölött Németh Antal alábbi szavait olvashatjuk:

„A Nemzeti Színház születésénél, bölcsőjénél ott állott az egész ország, szeretettel, tápláló meleggel, jóakarattal vették körül. Illő tehát, hogy most, Európa vajúdásának idején s egyre erősebben kialakulni vágyó önálló magyar kultúra

megszületésénél a Nemzeti Színház szelleme is mindenütt ott lebegjen. Hiszen természetes, hogy egy ország kultúrája, ez esetben színi kultúrája akkor emelkedhetik igazán magas színvonalra, ha példáját a legjobbról veszi.

És akkor újra elindul a nemzeti színházi szellemnek egy szikrája, áthatja és lángra lobbantja az egész országban a pislákoló, parázsló tüzeket, újra művészet-té válik a színház, újjáéled Pécs, Győr, Szeged, Kassa, Debrecen, Kolozsvár művésze, mindegyik a maga különös, csodálatos fényében ragyog, de egy lángba olvad, mind ugyanannak az országnak lelkét melegíti. S hogy ez az Örök Nemzeti Színház megvalósul-e, az – hitem szerint – nemcsak színházak és színészek, hanem az egész magyar kultúra, nemzetünk szellemi lét-nemlét kérdése.”¹⁹

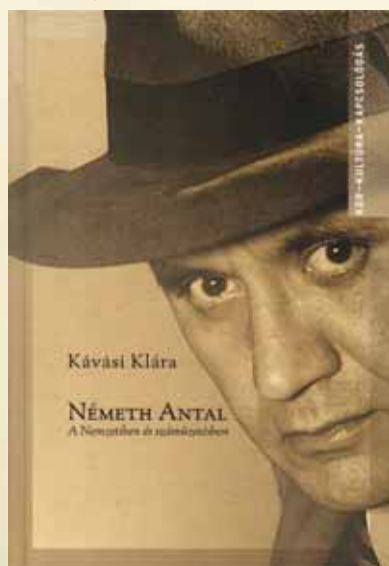
¹⁹ Németh Antal: *Hét esztendő a nemzet színházának szolgálatában* (1942). Kávási, 141–142.

Géza Balogh: Antal Németh's Breviary

Compilation by Klára Kávási

The end of 2018 saw the publication by the Magyar Művészeti Akadémia (Hungarian Academy of Arts) of the compilation by Klára Kávási titled *Németh Antal – A Nemzetiben és száműzetésben* (*Antal Németh – at the National and in Exile*) for the 50th anniversary of the death of Antal Németh (1903–1968), one-time director of the National Theatre, Budapest. Theatre historian Géza Balogh, being also well-acquainted with this oeuvre (his monograph titled *Németh Antal színháza. Életút és pályakép történelmi keretben* /*The Theatre of Antal Németh. A Life and Career Path in Historical Frame*/ came out in the series *Nemzeti Színház Kiskönyvtára* /*Mini-Library of the National Theatre*/ in 2015) quotes Klára Kávási herself to clarify the nature of the enterprise. “The purpose of the volume is to reveal and present facts by identifying data sources. In this way, this compilation can only serve as an addition to the correction of ambiguous biographical data and

the reinterpretation of relationships previously unknown.” After voicing some substantive criticisms, the reviewer summarizes his opinion about the book, which has the detection of the smear campaign resulting in the director's dismissal after World War 2 in the focus, like this: “The material compiled with great care and deep empathy has indeed fulfilled the goal stated in the foreword. (...) Although the author is trying to stay unnoticed, the selection strongly betrays all she thinks about the exceptional artist and person whom she had never personally known. Yet her imagination and scholarly diligence enabled her to create the authentic jigsaw puzzle mosaic which will mean Antal Németh for posterity.”





NÉMETH ANTAL

Önéletrajzi töredékek – 1956–1964

(részlet)*

Kecskeméten 1957 nyarán Radványi László volt az igazgató. Radványi azelőtt szervezőtitkár volt Erdélyi Mihály fővárosi kültelki színházánál, és fő funkciója abból állt, hogy a nyaranként ott vendégszereplő sztároknak (Honthy, Csontos és mások) feketét vagy sört hozott. Itt kellő színházi műveltséget szerezve méltónak ítélték arra, hogy a kecskeméti színház művészeti igazgatója legyen. Barta András, a Népművelési Minisztérium előadója bizalmasan közölte Németh Antallal, hogy az ő tudásával szeretné megtámogatni Radványi szervezőképességeit, és felkérte, hogy teljes erővel támogassa tudatlan direktorát.

Első darabként Shakespeare *Othellójában* állapodtak meg, amit Németh dr. tíz évi visszavonultságának ideje alatt folytatott Shakespeare-tanulmányai szellemében, egészen új koncepcióval kívánt rendezni. Erről a koncepcióról újságírói indiszkréció folytán néhány torzított részlet kipattant valamelyik fővárosi lapban, ami eleve gyanakvóvá tette Radványit. A rendezői elgondolás elsősorban Jago személyére nézve volt lélektani szempontból új. Németh dr. abból indult ki, hogy Jago elszánt gyűlöletét Desdemona iránt nem magyarázza sem katonai karrierjének elmaradottsága, sem pedig az a gyanakvás, hogy Othellónak viszonya lehetett esetleg Emiliával. A gyűlölet a modern pszichológia magyarázata szerint negatív szerelem. Jago önmaga által sem tudott módon halálosan szerelmes a szép és a kor erkölcsi fogalmai szerint „modern” Desdemonába, aki elkényeztetett, szeszélyes, szertelen és kétségkívül perverz beállítottságú fiatal lány. Szakítani kell tehát a rendezésben a konvencionális drámai szende felfogással, és helyette egy izgalmas és bonyolult lélekalkatú komplex nőalakot kell Desdemonaként is színre vinni. Desdemona vonzódása a koros, idegen fajú, színes bőrű Othello iránt Jagóval végzetesen meggyűlölteti tudatalatti rivá-

* Vö. Németh Antal – *a Nemzetiben és számúzetésben*. (Összeállította: Kávási Klára), MMA Kiadó, Budapest, 2018., 77–79. (Németh Antal fogalmazványa egyes szám harmadik személyben íródott.).

lisát. Mindenáron meg akarja akadályozni Desdemona és Othello egyesülését, ez több alkalommal, a körülmények összejátszása folytán is sikerül neki, de valójában csak akkor nyugszik meg, amikor ellenfele kezével megsemmisítheti azt a nőt, akinek elérésére soha a legkisebb reménye sem lehet. Jago titkának ezt a lélektani megfejtését igazolni látszik az az olasz novella, amelyből Shakespeare a dráma anyagát merítette. A műveletlen Radványi ebben a koncepcióban valamiféle tilalmazott freudizmust szimatolt, kémeket küldött a próbára, hogy a rendezői instrukciókat figyeljék, a kecskeméti sajtót valamiféle ürüggyel bizalmasan befolyásolta, hogy Németh doktortól semmiféle nyilatkozatot, cikket közre ne adjanak, és amikor a premier 1957. november 22-én nagy sikerrel lezajlott, akkor viszont nyílt levelet intéztetett az egyik kecskeméti lappal önmagához, amely nyílt levél a siker minden előfeltételét a direktornak tulajdonította. A sikernek két fő tényezője volt. Az egyik a darab újszerű szcenírozása: ekkor szerepelt először mint díszlettervező magyar színpadon Cselényi József, aki ezt megelőzően 1956-ig több éven keresztül Németh dr. tanítványa volt. Díszlettervezői stúdiumai során Gordon Craig volt a legrégebb színpadművész, akivel közelebről megismerkedhetett, és kizárólag a legújyszerűbb európai törekvések jegyében kísérletezett szcenikai megoldásokkal, míg végül is sikerült egy olyan díszlettervezői látásmódot kialakítania, amely a naturalista jellegű „szocialista-realista” korokban valóban korszerű és európai volt. Ez az előadás volt Magyarországon az



Shakespeare: *Othello*, Kecskeméti Katona József Színház, 1957, r: Németh Antal
(fotó: Ossia Trilling, forrás: PIM–OSZMI Kézirattár)



Jelenetfotók az előadásból, melyek megjelentek a Theatre World, az ITI angol nyelvű 1958. II. számában, az 1957–58-as magyar évadot bemutató, Ossia Trilling által írt cikk képmellékleteként (fotó: Ossia Trilling, forrás: PIM–OSZMI Kézirattár)

első, amely szembe mert fordulni az akkor mindenütt uralkodó miliő-ábrázolási irányzattal, és teljesen elvont színpadon, a miliőre csupán jelképesen utalva teremtett drámai keretet a színpadi cselekménynek. A siker másik fő tényezője Bicskei Károly Othello-alakítása volt. Bicskei felszabadulva a korábbi rendezői instrukcióktól megértette, hogy itt van az alkalmas pillanat, amikor a különféle szovjet Othello-alakítások utánzásának hátat fordítva megalkothat egy mélyebb, bonyolultabb és szuggesztívebb Shakespeare-alakot, egy karcsú, párducszerű, villámló agyú hadvezér Othellót keltett életre, akit egyoldalú katona mivolta tesz csak bizonyos értelemben naivvá, azonban mindenképpen hihető, hogy egy bonyolult politikai helyzetben egy ravasz gyarmattartó városállamnak a veszélybe került birtokát megvédi és Velence számára megmenti. A rendezői koncepció két ponton szenvedett csupán csorbát: Desdemona (Fogarassy Mária) meg sem közelítette Németh dr. koncepcióját, és Dobák Lajos, akinek pályáján ez volt első jelentékenyebb szerepe, még nem rendelkezett elég színészi eszközzel az említett Jago életre keltésére, hanem számos részletében a konvencionálisabb Jago-alakítások körén belül maradt.

Antal Németh: Autobiographical Fragments – 1956–1964

(extract)

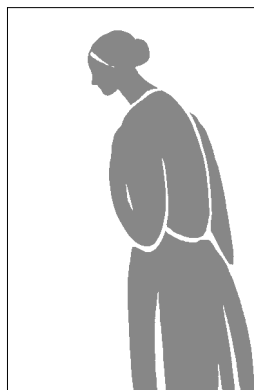
After ten years of exile, Antal Németh was given the opportunity to put first Shakespeare's *Othello* on stage at József Katona Theatre of Kecskemét in 1957. In the first-person recollections the artistic concept of staging the piece, which turned out to be only partially realized in the end, is outlined. The writing is included in the compilation by Klára Kávási, reviewed in the present issue. The publication is topical as *Othello*, directed by Csaba Kiss, has been in the repertoire of the National Theatre, Budapest, since December 2018.



SZABÓ SEBASTYÉN LÁSZLÓ

Anyám és gyermekei

(részletek)



A szöveg gerincét Bertolt Brecht *Kurácsi mama és gyermekei* című darabja adja, ehhez kapcsolódnak Hervay Gizella versei és részletek Hamvas Béla *Karneváljából*. A szembesülés pillanatát keresem. Azt a pillanatot, amikor húsunkba vág az elmúlás. Múlnak az évek, és elmennek szeretteink, eltűnnek a barátaink, a világ, amelyben élünk, teljesen megváltozik, és végül mi magunk is feloldódunk, felőrlődünk a nagy küzdelemben, amit az állandóság illúziójáért vívunk. Az „anya” mindent megtesz, hogy megőrizzen és tovább adjon valamit az értékekből, amit ő is örökölt. Nekünk, akiknek a színház a hivatásunk, hidat kell építenünk a kulturális szakadék két partja között. Meg kell őriznünk arcunk tisztaságát, hogy egyenesen nézhessünk egymás szemébe, hogy kapaszkodhassunk egymásba – mert a szakadék mély, és könnyen belezuhanhatunk. Én a neveknek, a híreknek nem hiszek. Olyan szövetségeseket keresek, akiknek van emberi arcuk.

EMANUEL Minden ember legmélyebb szenvedélye, hogy az összes többi fölött uralkodjon. És ha már nem tud, ha már lecsúszott, akkor kitalálja a szeretetet. Jól mondom, mi?

DAVID Micsoda vicc!

EMANUEL És ha már sem uralkodni, sem szeretni nem tud, akkor legalább nekiáll a többi titkait kiszaglászni. Ez az emberszenvedély, a hatalmi ösztön legsós fokozata, tökéletesen elromolva és megrothadva. Megismerni, megismerni. Tudni. Megalománia. Hatalmi ösztön. A hatalmi ösztön roncsa. Az összes többi ember fölött uralkodni akartak, de lecsúsztak, és most legalább indiszkrétek, az ízléstelenségig indiszkrétek, és ez az, ami bennük az emberszenvedély. Én is ilyen vagyok. Vagy persze még ilyen se vagyok...

DAVID Művészet!

EMANUEL Pfuj! Hát igen. Emberszenvedély.
 ANNA Három napja ismét háború van. Mi nyomja a lelkedet? Mi van?
 GIORGIO Semmi.
 ANNA De van valami.
 GIORGIO Valószínűleg a háború miatt.
 ANNA Hazudik.
 GIORGIO Itt volt a fia... csak el kellett mennie.
 ANNA Itt volt? Jó színben van?
 GIORGIO Olyan, mint mindig.
 ANNA Sose fog megváltozni. Őt nem vehette el tőlem a háború. Okos kölyök. Mesélt valamit? Van valami újabb hőstette?
 GIORGIO Egyik régi hőstettét megismételte.
 ANNA Talán még ma éjszaka megláthatom. Kezdődik minden előlről.
 GIORGIO Minden sötét. Még nem kelt fel senki. Az egész falu szénné égett.
 ANNA Mégis lakják. Ez a paplak.
 GIORGIO Ha van is valamije, akkor se ad semmit.
 ANNA Talán ha énekelünk...
 GIORGIO Torkig vagyok az énekléssel. Kihal a világ.
 ANNA Néha úgy érzem, mintha a poklon át vonulnánk. Ha a megmaradt gyermekeimmel találkozhatnék egy zugot, ahol nem lövöldöznek, akkor még lenne néhány nyugodt esztendőm.

Ah, nézzen meg egy ilyen arcot. Nekem igazán mindegy, hogy melyiket. Rajta kívül ezért az arcért senki se felelős, egyedül ő, igen, saját maga. Nézze meg szemében azt az alattomos rémületet, mi lett ebből az arcból, nézze meg orra alatt azt a megkeseredett fájdalmat, ajkának azt a fáradt és kedvetlen hajlatát, állának azt a bántóan éles, makacs és konok szögletességét. Miért? Azt kérdelem, hogy miért? És ismét azt, hogy miért? Ó, nem a szegénység és a gond és a betegség. Arcot az úgynevezett körülmények sohasem tudnak így eltorzítani és feldúlni, soha, önmaga húzta magát karóba. Abban az időben van éppen, amikor a szépség, az értelem, a világosság elkezd róla lefoszlani. Szeme, az okosan csillogó üde, sőt kíváncsi és nem szellemtelen szeme kezd olyan alattomosan rémült lenni, ajka elfárad, elkezd megkeseredni, arcán leülepszik a bosszú, az irigység, a méreg, a titkolt indulat, a féltékenység, a buta rigolya. Arcát ellepi az elrejtett fogcsikorgatás, amelyben önmagát részesíti, és mert vágya nem teljesült, önmagán áll bosszút. Az ilyen arc engem minden alkalommal igen mély fájdalommal tölt el. Én ilyenkor igen kevésbé vagyok olyan hangulatban, hogy ezeken a torz és elgonoszodott, kipuffadt és meghülyült, végeredményben tényleg hallatlanul komikus arcokon nevetni tud-

jak. Én nem vagyok azon a véleményen, hogy az öregedés okvetlenül eltorzulással és elcsúfulással jár együtt, mert el tudom képzelni, hogy az arc megéri, fiatal báját ugyan elveszti, de ráncai éppen olyan szépek és vonzóak lesznek, mint gödrei és színei voltak. Szemében nem ég az az anonim borzalom, és nem keserű, és nem válik mohóvá, sem pedig egészen idióta módon bosszúállóvá és az örülettel határosan kegyetlenné.

Hitvány és aljas arc. Gonosztevő arc, amelynek felháborító gyönyöre, hogy önmagát és mászt szenvedni lászson. Mi történik ezekkel az arcokkal? Olyasvalami történik, ami cseppet sem nevetséges. Bolondok vagyunk mindnyájan, és ez a bolondság lassan, igen lassan, de annál biztosabban arcunkról lenyúzza mindazt, ami nyugodt és arányos és vonzó és tiszta és világos és értelmes és ami kortól teljesen független, és arcunkat sötétté és szögletesé és eltorzulttá és megkínzottá és kegyetlenné teszi, s az arc itt megkeményedik, ott feldagad, az orr obszcén lesz, a száj olyan, mint a bélcsatorna nyílása, az orcák szeméremkéntően kipuffadnak, a szem sunyi és mohó, a homlok fényét elveszti, az áll olyan lesz, mint a kés, a vonások között a lemoshatatlanul piszkos fájdalom, reménytelenség, hitetlenség, bamba önzés, baromi sóvárgás és hátsó gondolatok és harag és méreg és nyúlós melankólia. Nevetséges? Egy pillanatig sem tagadom. Jaj annak, aki ezen nem nevet. De jaj annak, aki nevet rajta. Képes lenne ön ezeken a szájalomraméltóan megriadt lényeken nevetni? De képes lenne ezeken a pojácákon nem nevetni? Akár hiszi, akár nem, számomra a dolog néha nonszensz. Nem valóság. Kísértetek. Persze magamat is beleszámítva, mert ha én magamat ebből a kísértetjárásból kivonnám, az egész dolog nem lenne korrekt. És én most, kétségtelenül didaktikus pátosszal, de ez az egyetlen, amit az ön érdekében tenni tudok, azt mondom, kérem önt, abból az egyetemes akár értelmes, akár értelmetlen felfordulásból, ami emberi élet és történet, önmagát ne vegye ki, és ne higgye, hogy önnek talán különleges elbánásban lesz vagy van része, és kivétel, és ön az egyetlen ember, akire az, ami a többire vonatkozik, nem érvényes. Ez, kérem, inhumánus magatartás, és nézetem szerint minden arc összetöretésének és eltorzulásának és feldúlásának és elcsúfulásának és tragikomikus maszkká való változásának egyik legelső és legfőbb oka. Nem kivétel.

Nézze, hogy meg vannak bántva. Milyen rosszul palástolt méltatlankodással járnak itt közöttünk, és mennyire zokon veszik tőlünk, hogy őket nem részesítik abban a különleges elbánásban, amely őket, nézetük szerint, megilletné. Én, kérem, minden csepp

véremmel tiltakozom az ellen az életberendezkedés ellen, amely abból áll, hogy az ember önmagát, mint a külső világ és a másik ember által ejtett sebet hordozza, és tele van panasszal és váddal és siralommal, és érzékenykedik és finnyás, és kéreti magát és sóhajtozik és gyanakszik és duzzog, és ajkát kihívóan összeszorítja és elhallgat és vállat von és nem szól és dünnyög, és a sarokba vonul pityeregni, és reszkető szájjal hebereget. Aljas komédia ez, kérem, mert mondja, mi az ördögtől van ennyire megsértve, mit panaszkodik és vádaskodik és gyanakszik és szipákol és érzékenykedik, és miért duzzog a boldogtalan! Mindegyik azt hiszi magáról, hogy félreismerik, azt hiszi, hogy a többi hülye, mert őbenne nem látja meg azt a páratlant és azt a nagyszerűt, amilyen még soha nem volt és nem is lesz, ahelyett hogy abba, ami előtte fekszik, belemarkolna, hogy élvezné a szépségnek és az egészségnek járó hódolatot, a művészeteket, a szenvedélyek melegét, a nemesedett szokásokat, a civilizáció rendezett életmódját, az ételeket, az öltözködés örömét, a barátságos közösségeket, a természetet, képességeinek adományait, a véletlent, az ünnepet, munkájának eredményeit, az emberek tulajdonságainak sokszerűségét, ahelyett, igen, elzárkózik és félrevonul, és orrát felhúzza, környezetének szemrehányásokat tesz, és indulatos és makacs és kényeskedik és rigolyás, és elkezdi azt nem enni, és ó, nem, ő kék ruhát igazán nem visel, azt az embert nem kedveli, titokban elégtételeket kohol és ingerült és goromba, közömbös és monomániás, ettől persze megbutul, és már nem tud semmi másról, csak hogy őt állandó bánatalom éri, és jönnek a mély és keserű ráncok, jön az étvágytalanság, a rossz emésztés, a haj hullani kezd, az áll megkeményedik, az orr felpuffad, a szeme megriad, egyre gonoszabb és szenvedőbb, és egyre inkább pojáca és halotti maszk és chiméra és embertelen és csúf és tragikus és hallatlanul nevetséges.

ALICE A járvány úgy kezdődött, hogy mindenki trónkövetelő lett. Úgy folytatódott, hogy mindenki elkezdett igényt támasztani a papságra, aztán az arisztokráciára, aztán a tudásra. Nem nagy dolog, szóltak. Mindenkiből lehet uralkodó, pap, tudós, művész. Mindnyájan egyenlők vagyunk, mindnyájan mindent tudunk, és ha nem tudjuk, megtanuljuk. Mintha megtanulható lenne a királyság, a főnemesség és a papság.

MÁRIA Európai szuverén!

THOMAS A puska mindig meg van töltve, akkor is, ha nincs.

YVETTE Dús hajába tép a szél,
Kék szemében ott a szenvedély.
Foltos, sokszínű ruhája oly sokszor elszakadt,
Álma adja az álmokat.

Megszülte hűtlen gyermekét,
Nem sírt, akkor sem ha elvetélt,
Akármi történt, mindig büszke nő maradt,
Így élt a sok-sok év alatt.

Ezért értsd meg, szeretem őt,
A vén Európát, a büszke nőt!
Nagyon kérlek, becsüld meg őt,
A vén Európát, a gyönyörű nőt!

THOMAS Utasítására fenyegette meg a beregszászi magyar főkonzul kamerával készítették a diplomáciai képviselőt magyarok éppen állampolgársMÁRIA esküt tettek a Magyarország nem hívja vissza, beregszászi magyar Ukrajna fogja kiutasítani pedig azzal vádolta hazánkat hogy Moszkva érdekeit szolgálja Sziijjártó Péter azt hangsúlyozta az ukrán választási kampányban ismét előkerült a magyargyűlölet gazdasMÁRIA és külügyminiszter rámutatott Magyarország megvédi a kárpátaljai magyarokat és ha kell tovább nehezítik Ukrajna uniós és NATO csatlakozás törekvéseit.

ALICE Amikor a királyok ezt hallották, leköszöntek; a papok, a tudósok, a katonák, az államférfiak szintén. Volt néhány, aki szavát föl-emelte, azt szétmarcangolták. A többi azt mondta: ha ez nektek uralom, legyetek uralkodók; ha ez nektek nemesség, legyetek nem-esek. Mit tehettek?

EMANUEL Meggondolta, hogy mit tesz? Most ön mint kritikus lép fel. Mit gondol? Azt hiszi, mert ön mindenféle igényeket támaszt, és kifogást emel és elégedetlen, azt hiszi, hogy ön mint kritikus, kisebb bolond, vagy talán még azt is, hogy egyáltalában nem bolond? Nem, higgye el, a kritikus a legkevésbé fix pont valamennyi között, benne van a pácban, és minél jobban ki akar mászni, annál jobban. És minél szigorúbban és minél inkább kívülről ítél, annál mélyebben benne van, és minél komolyabb képet vág hozzá, annál komikusabb. Pokoli dolog ez. Nem vagyunk mi Danték, akik csak úgy sétálgatunk, és felülről nézzük az egészet, mert mialatt mi mások szűgyenét látjuk, mások is látják ám a mi szűgyenünket, és nem nézhetünk olyan érdektelenül, mintha az utcán andalognánk és a kirakatokat néznénk. Nem tehetünk úgy, mintha az egészből bármely pillanatban magunkat szépen kivonhatnánk.

Ön mint kritikus, hiába csinál úgy, mintha panoptikumban lenne, mert ha ön bírál, máris benne van a pácban, és pedig, mint mondtam, önnek, komolyságánál fogva, éppen egészen különlegesen nevetséges szerep jut. Mindenkinnek kizárólag csakis saját levesébe szabad beleköpni.

ALICE Később a járványnak már evangéliuma is támadt, és megindult a világ nagy átfestése visszafelé, beszennyezni mindent, ami tiszta, lerángatni azt, ami nagy, eltaposni, akinek feje kiemelkedik és megmérgezni azt, ami egészséges.

FRANCIS Így vész és veszett el az állam, a nemzet, a nép, a munka, a gazdaság, a vallás, a szerelem, a szépség, az erő, a háború, a játék, az ízlés, az igazság. Labirinthusi veszély. Az út hosszú. A választás. Miért? Hosszú, nagyon hosszú. Mit kell tenni? Tévt. A tízezerbőrű tűz gyermeke. Meg kell állni. Nem jó. Tévt. A tízezerbőrű tűz gyermeke. Megállni. Meg. Meg. Megállni.

Tervezett szereposztás

Anna • Szűcs Nelli / Yvette • Ács Eszter / Mária • Barta Ágnes / Alice • Katona Kinga / Katalin • Trill Helga / Francis • Berettyán Nándor / Thomas • Berettyán Sándor / Giorgio • Bordás Roland / Stefan • Herczeg Péter / Eilif • Nagy Márk / Emanuel • Mészáros Martin / David • Szép Domán

Sebestyén László Szabó: *My Mother and Her Children*

(extracts)

Sebestyén László Szabó graduated as an actor from the University of Theatre and Film Arts (Budapest) in 2016, and is one of the recent graduates who joined the company of the National Theatre, Budapest, in 2017. While he is playing important roles – take for example *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*), *Egri csillagok* (*Stars of Eger*) or *Othello* – he also has serious ambitions of stage directing. He is a founding member of the Stalker group of a new generation of directors and actors, and now he is presented here as a playwright, too. The inspiration to his piece titled *Anyám és gyermekei* (*My Mother and Her Children*), as mentioned in the introduction to the two extracts published here, is Bertolt Brecht's *Mother Courage and Her Children*, but philosopher Béla Hamvas and poet Gizella Hervay's texts are also referred to as sources. The theme of his work for stage and his artist's creed are summed up thus: "The »mother« does everything she can to preserve and to pass on the values she also has inherited. We, whose profession is theatre, must build a bridge between the two sides of the cultural divide. We need to preserve the purity of our face so that we can look straight into each other's eyes, can cling to one another – because the divide is deep and it is easy to fall into. I do not believe names or news. I am looking for allies who have a human face."

Döbrentei Sarolta

SÁRA ASSZONY

Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA

Előadások:
2019. FEBRUÁR 8., 9.



nemzetisinhaz.hu



/nemzetisinhaz

„...a kazakok körében terjedt el az a monda, amely szerint Korkut Atya népi énekköltő volt, és ő találta fel a kobozt, valamint a tamburát. A koboz a kazakoknál vonós, a tambura pedig pengetős, széles körben elterjedt népi hangszer. Így a monda arra utal, hogy az összes húros hangszer feltalálója Korkut Atya volt. Amikor kobzon játszanak a kazak sámánok, énekükben a tanítójuknak tartott Korkut Atya segítségéért fohászkodnak.” (Adorján Imre)

„Figyelmeztetek benneteket, hogy olyan életművet hagyok rátok, mint az olaszokra Dante, az angolokra Shakespeare. Ez nektek, csibéim, legalább ötezer évet jelent, ha csak valamennyire is tudtok bánni vele. Ne hagyjátok füstbe szóródni, se mennybe szállni, legyetek kissé reálisabbak és praktikusabbak.” (Weöres Sándor)

„Egészséges, normális ember nem egymás után, váltogatva használja a jobb és a bal agyféltekéjét, hanem egyidejűleg, a teremtés programozásának hála. (...) A természeti élőlény szinkrón módon észlel, érzékel, tudatosít, cselekszik. A madár, a gazella, a busman egyidejűleg szemlél, fülel, mozdul. Ha normális, ha egészséges. Az iskolai élőlény ettől el van tiltva. Most iii-óra van. Most ááá-óra. IÁ-zni nem lehet.” (Deme Tamás)

„...az emberi titkok természetüknél fogva metafizikaiak. Hiába érzel feszítő vágyat arra, hogy pszichológiailag, szociológiailag, politikailag, vallásilag megmagyarázd, mit miért tesznek az emberek, (...) a lényegét, a magyarázatot, az úgynevezett igazságot sohasem fogod maradéktalanul megtudni és birtokolni. Tudom, hogy ez egy homályos, misztikus álláspont, de szerintem mégis ez a transzcendens titokzatosság az, ami a legemberibb. Sőt, ez a titokzatosság az emberi természet gyújtópontja.” (Eirik Stubbø)

„Csehov világában nem lehet baltával utat vágni. [Rendezésemben az *Ivanov*] egy kamara-előadás, ahol a közönség a játéktér három oldalán ül, míg a negyedik a zenekaré és a csendes életképeké. A nézők közvetlen közélről tapasztalhatják meg – a színészek játékán követhetik végig –, mit jelent élni vagy nem élni, anyagilag csődbe jutni, betegnek vagy szerelmesnek lenni, kibeszélés tárgyává válni, önző gazemberek vagy galamblelkű hazugok prédájává válni.” (Tatjana Mandic Rignonat)

„...Nem vagyunk mi Danték, akik csak úgy sétálgatunk, és felülről nézzük az egészet, mert mialatt mi mások szégyenét látjuk, mások is látják ám a mi szégyenünket, és nem nézhetünk olyan érdektelenül, mintha az utcán andalognánk és a kirakatokat néznénk. Nem tehetünk úgy, mintha az egészségből bármely pillanatban magunkat szépen kivonhatnánk.” (Szabó Sebestyén László)

