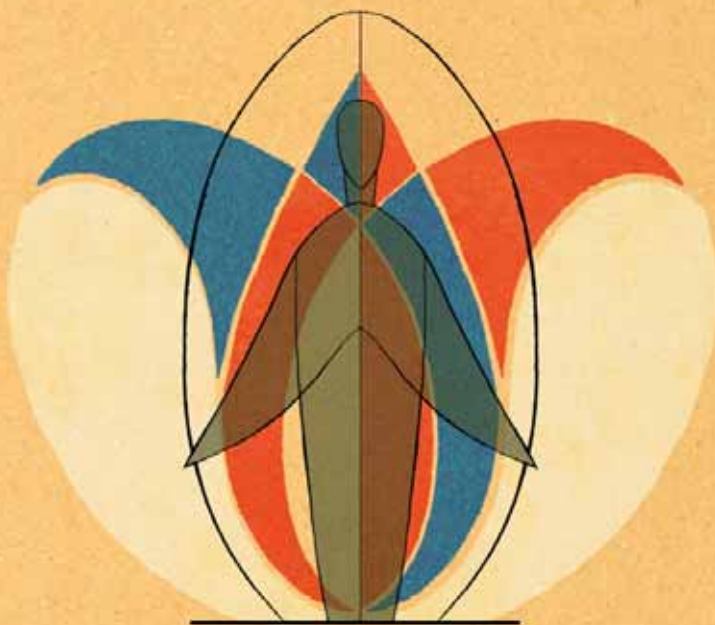


szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VII. évfolyam 2. szám, 2019. február



„...a bábszínházban a megmintázott karakter diktálja a cselekményt” – Németh Antal • „A mester nem művészt nevel, hanem mesterembert” – Mezei Ottó és Révész Emese Jaschik Álmos művészetpedagógiájáról • „A gyereket mindig komolyan kell venni” – Deres Péter esszéje a svéd gyerek kultúrájáról • Péterfi Rita körképe a családi írás- és olvasásfejlesztésről • „Ez a sokat támadott és sokáig tiltott remekmű mégiscsak optimista”? Balogh Géza a legújabb *Tragédia*-rendezéséről • „García Lorca a színpadról szólította meg a magyar nézőket” – Katona Eszter tanulmánya • „Geronimo volt a kulcsfigura” – interjú Roberta Carrerivel • „A színész megszólalásig hasonlít önmagára” – beszélgetés Szarvas Józseffel

SZERZŐINK

Ady Endre (1877–1919) költő

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

Carreri, Roberta (1953) színész, az Odin Teatret tagja

Chemi, Tatiana (1979) színházi teoretikus, pedagógia-elméleti szakember

Deres Péter (1978) író, fordító, dramaturg, Pesti Magyar Színház

Jaschik Álmos (1985–1950) grafikus, festő, iparművész, szakíró, művészetpedagógus, jelmeztervező

Katona Eszter (1976) a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztikai Tanszékének docense

Mezei Ottó (1925–2004) művészettörténész

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

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

Péterfi Rita (1969), az Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum főigazgatója

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

Révész Emese (1967) művészettörténész

Szarvas József (1958) a Nemzeti Színház színésze

Szász Zsolt (1959) bábművész, rendező, dramaturg, a Scenárium felelős szerkesztője

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő



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: scenarium@nemzetisinhaz.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

ADY ENDRE: Szecesszió • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: Németh Antal és a bábjáték (1. rész) • 5

MEZEI OTTÓ: Jaschik Álmos és iskolája • 18

RÉVÉSZ EMESE: Jaschik Álmos művészetpedagógiája (részlet) • 32

orbis pictus

DERES PÉTER: Svédcsavar

A svéd ifjúsági- és gyermekirodalomról és -színházról • 40

PÉTERFI RITA: Az olvasásfejlesztés tapasztalatai három kontinensen • 54

mitem 2019

KATONA ESZTER: Federico García Lorca hazai recepciója
és a *Bernarda Alba háza* sikere • 73

BALOGH GÉZA: Az *ember tragédiája* nemzeti színházi előadásai
a diktatúrában és a diktatúra után • 86

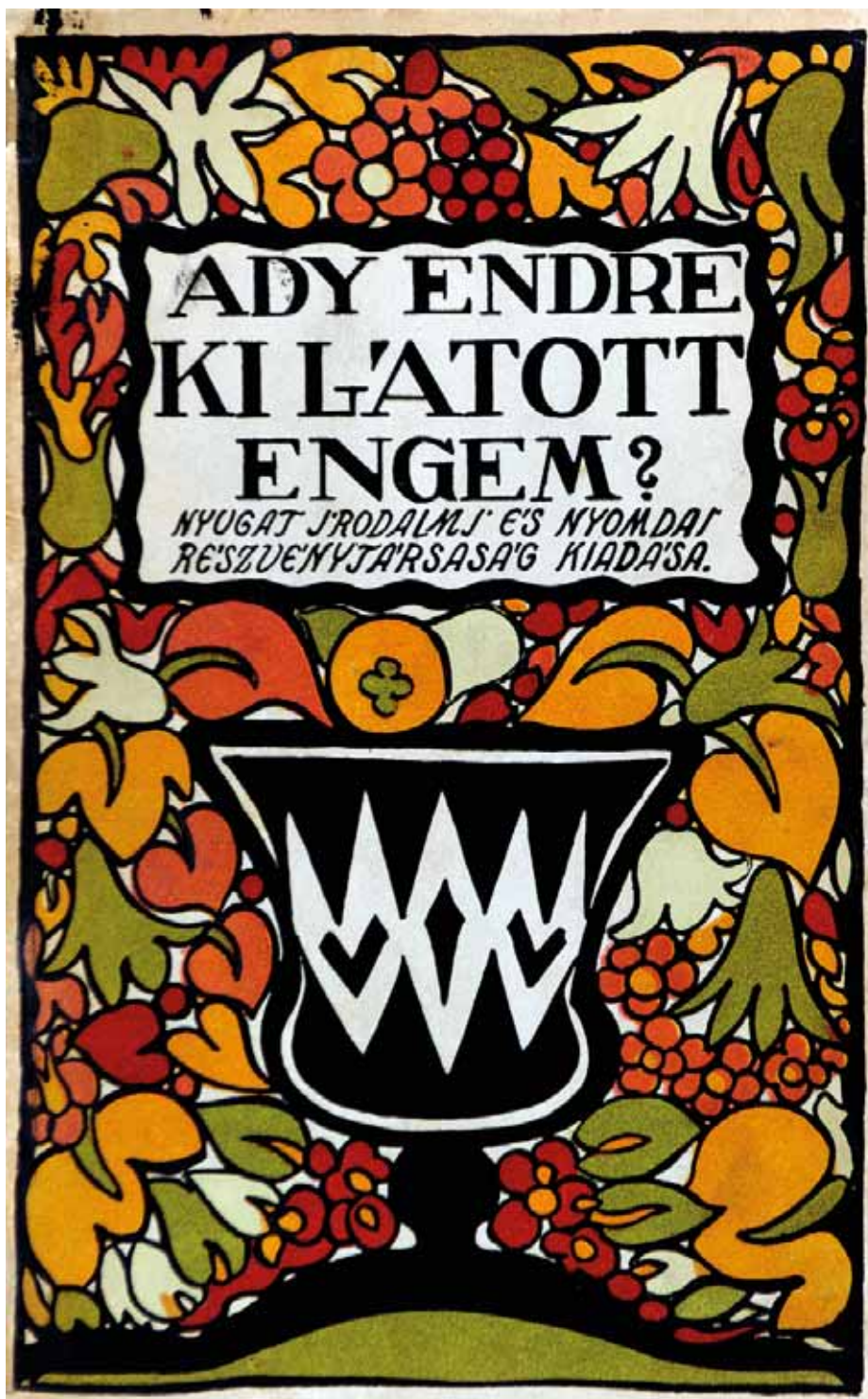
„Geronimo volt a kulcsfigura”

Tatiana Chemi interjúja Roberta Carrerivel

(fordította: Regős János) • 97

arcmás

„A színész megszólalásig hasonlít önmagára a színpadon”
Szarvas Józseffel Pálfi Ágnes és Szász Zsolt beszélget
(lejegyezte: Ungvári Judit) • 107



Ady Endre: *Ki látott engem?* Nyugat kiadó, 1914, a borító tervezője: Lesznai Anna (forrás: pim.hu)

Szeccesszió

„...Ami pedig a morális hagyományokat illeti, Anglia már meg volt halva a tizenkilencedik század végén. A közgazdasági hatalom, mely csak néhány csoport közt oszlott meg, zsarnokivá, önkényessé vált, elnyomva a lakosság erélyét és az ipari vállalkozást. A zsoldosháborúk és a visszatörések megosztották a nemzetet. Az elaggott királyné alatt nem volt udvar, nem volt földarizstokrácia, mivel a föld tönkre volt téve, ki volt merítve. Csak egy istent imádtak, az aranyborjút, s csak az ő prófétái voltak az urak. A botrányok szaporodtak, a fényűzés és korrupció, a társadalmi hipokrizissal együtt orgiákat ült. – Egyszóval a civilizáció betetőzte munkáját azáltal, hogy *elnyomta az egyéniséget*, az angolok, ez a férfias faj, elcsenevész[esed]tek azáltal, hogy fölveték az általuk meghódított barbárok szokásait, s így a brit birodalom a legszomorúbb kilátások közt ment át a huszadik századba...”

A Blackwood Magazine angol folyóiratban ezt a jóslatot mondja Anglia népének egy kétségkívül mély gondokozású író mint a jövő század képzeletbeli Gibbonja*. Komor, vigasztalan kép az, amit ő lát. Annál komorabb, mert a jelen csakis ilyen jövőt szülhet.

Nemcsak Angliáé az a jövő, többé-kevésbé mindnyájunké. A miénk is. „A mai civilizáció elnyomja az egyéniséget.” Ezt mondja a „jövő Gibbonja”. Nagy igazság, mely minden szívben él, csak hangot mernek neki oly kevesen adni!...

Pedig ez az igazság a kor minden problémájának alapja. Az immár elkerülhetetlen társadalmi reformoknak ebből kell kiindulni: Mert az egyéniség elnyomva nem sokáig lehet! A história bizonyítja, hogy a legvéresebb átalakulásokat az egyéniség szabadulási törekvése szülte.

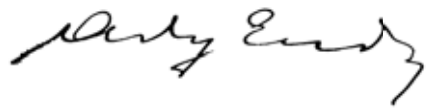
Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel csinál forradalmat, de harcát megkezdte!...

Egyelőre a legmagasabb téren folyik a harc. A művészetben, irodalomban. A régi korlátok hívei gúnyolják az apostolokat, félreértik törekvésüket, s legjobban félreértik e törekvés alapját. A nagy tömeg divatnak tekinti, pedig az egy nagy világalakulás első, igénytelen előcsatározása.

Hagyjátok hát a *szeccessziót* ti, kik korlátok bábjai vagytok! Forradalom és emberek kellene hozzá, nem divatbábok.

A szeccesszió új, átalakított világából fog erre a korra visszatekinteni a jövő század Gibbonja!

Debreczeni Hírlap, 1899. április 19.



* Edward Gibbon (1737–1794) angol történetíró, híres művét a római birodalom bukásáról írta.



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



BALOGH GÉZA

Németh Antal és a bábjáték

Első rész

Németh Antal érdeklődése a bábjáték iránt tizenhat éves korában kezdődött. 1919-ben megnézte a Belvárosi Színházban Blattner Géza¹ szecessziós felnőtt bábelőadását, a *Wayang játékokat*, majd két évvel később így írt róla a Magyar Helikon hasábjain: „azóta sem gondolt senki arra, hogy egy kis szépet lopjon bele megtépett életünk sivár napjaiba”.² Bár a bemutató kudarccal végződött, hiszen érdeklődés hiányában a tervezett nyolc előadás helyett csupán két alkalommal tudták eljátszani a Kosztolányi és Balázs Béla műveiből, valamint egy székely népi játékból álló műsort, Németh Antal ennek ellenére felfedezi Blattnert, és festményeiről kezd kritikákat írni. Írásaiban a bábjáték erős hatását hangsúlyozza képein. Hamarosan személyesen is felkeresi, majd rövid idő alatt szoros barátság és munkakapcsolat alakul ki kettőjük között. 1921 novemberében a Katolikus Kör Molnár utcai nagytermében kerül sor Blattner *Művészi bábjáték* címen meghirdetett műsorának bemutatójára. Németh Antal beszámolót jelentet meg az újabb eseményről a Magyar Helikon hasábjain, amelyben így fogalmaz:

„A Magyar Gyermektanulmányi Társaság dramaturgiai felügyelete alatt, Blattner Géza festőművész vezetésével szép művészi célkitűzésekről tanúskodó vállalkozás indult meg: feltámasztani poraiból a magyar bábjátékot és a magyar monda- és meseanyag kiaknázásával beállítani a gyermek nevelésének ható tényezői közé. Nincs alkalmasabb mód, hogy belopjuk a fejlődő lelkekbe a szép iránt való fogékonyságot, mint éppen a bábszínpad groteszk figuráinak mozgásából és a mese dekoratív keretének alkalmas megoldásából harmonikussá szövődő művészi élménye. – A mese bábszínpadra való elevenítésének három módja volt képviselve a *Művészi bábjátékokon*. Az egyik a régi magyar vásári típus, mi-

¹ Blattner Géza (1893–1967) bábművész, festőművész, Németh Antal barátja. 1925-ben Párizsba költözött, ahol megalapította Arc en Ciel (Szivárvány) elnevezésű bábszínházát, amely nagy hatással volt a modern európai bábművészetre.

² N. A.: *A wayang játék*. Magyar Helikon, 1921. 125.

kor kesztyűbe bújtatott kézzel, guignol-módra mozgatják a személyeket (*Lusták orvosa*), a másik a figurák modernizált wayang-szerű (pálcás) mozgatása (*Béka-egérharc*) és az árnyjáték, melynek az volt a speciális érdekessége, hogy nem a megvilágított háttér mögött, hanem az előtt mozogtak az alakok (*Bűvös hordó*). A három dimenzióban mozgó kesztyűs bábukat a kétdimenziós síkfigurákkal kombinálva kaptuk a *Ludas Matyi*ban, azonban ez nem bizonyult szerencsésnek, mert nagyon érezhető volt a stílusdiszsonancia.”³ 1923-ban rendezik meg a Múcsarnokban a Gyermekügyi Kiállítást, amelyen Németh Antal játékosként is részt vesz, még hozzá két produkcióban. A *Ludas Matyi*ban Döbrögit játsza, a címszerepben pedig Blattner lép fel. Itt mutatták be a *Faust* vásári bábjáték-változatát is. A darab szöveggönyve elveszett, csak annyit tudunk róla, hogy – miként a számos német változat többségének – ennek is két főszereplője volt, Faust és Kasperl. Blattner visszaemlékezése szerint „aktuális kiszólásokkal” tűzdelték tele az elsősorban felnőtteknek szóló játékot.⁴ Németh Antal tanulmánya úgy emlékezik, hogy először a *Faust*ot is a Molnár utcai teremben mutatták be, („A *Faust-bábjáték* elkészült és ugyancsak a Molnár utcai teremben bemutatásra is került, Blattner és e sorok írójának személyes interpretálásában. A bemutató előtt bevezető előadás ismertette a több száz éves *Faust-bábjáték* drámatörténeti jelentőségét⁵), és csak ezután került sor a Múcsarnok Munkácsy-termében egy hónapon át zajló előadásokra.

Amikor Blattner 1925 szeptemberében elhagyja Magyarországot, sűrű levelezés indul meg közöttük. Németh Antal érdeklődése nem szűnik meg a bábjáték iránt. Egyetemi éveiben és külföldi utazásai alkalmával sohasem mulasztja el, hogy bábszínházi előadásokat is megtekintsen.⁶ Blattnert pedig rábeszéli, hogy párizsi bábszínházában mutassa be *Az ember tragédiáját*. Amikor 1932-ben Párizsban jár, hosszan beszélnek Madách művének bábszínházi lehetőségeiről. Németh arra is vállalkozik, hogy elkészíti a darab rövidített, bábszínházi változatát. „Rábeszéltem [Blattnert], hasznosítsa a billentyűs marionettek archaikus hangulatú bábmozgatási technikáját egy ilyen nagyszabású feladat megoldásánál, amely nemcsak megtűri, de egyenesen követeli a különböző bábtypusoknak egy előadás keretében történő együttes alkalmazását” – írja *Egy emberöltő* *Az ember tragédiája szolgálatában* című visszaemlékezésében.⁷ A bemutatóra 1937.

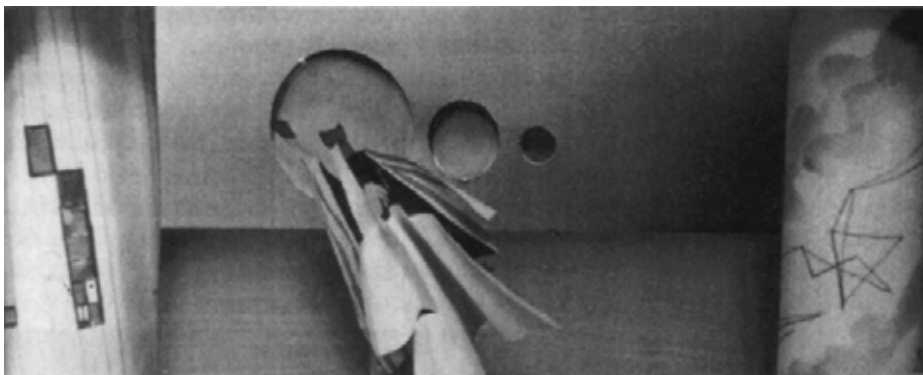
³ N. A.: *Bábjáték*. Magyar Helikon, 1921. (II. évfolyam), 1479–1480. Az említett darabok közül a *Lusták orvosa*, a *béka-egérharc* és a *Ludas Matyi* szerzője Nógrády László, a *bűvös hordóé* Mohácsi Jenő.

⁴ *Hogyan indult el Blattner Géza negyven évvel ezelőtt Magyarországon...?* (1960), I. 4. OSZMI Bábvár, gépirat, 84.2.

⁵ N. A.: *Művészi bábjáték-törékvések hazánkban 1.* In: *A bábjátékszás Magyarországon*, Bp., 1955. 78.

⁶ Vö. Németh Antal *színházi naplói II-III.* Szenárium, 2018. október, november.

⁷ 1967. szeptember. In: Németh Antal. *Új színház! 445.* Szerkesztő: Koltai Tamás. Múzsák, 1988.



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Arc-en-Ciel bábszínház, 1937, Párizs, r. Blattner Géza, a képen Kolos-Vary (Kolozsvári) Zsigmond terve az űr-jelenethez (forrás: PIM-OSZMI Bábtár)

október 29-én kerül sor. Németh Antal nem láthatja az előadást, mert ekkor már a Nemzeti Színház igazgatójaként egészen mással van elfoglalva.

Igazán csak az ötvenes évek elején kezd ismét behatóan foglalkozni a bábjáték történetével és műfaji sajátosságaival, amikor nyolcévi kényszerszünet után meghívást kap a Népművészeti Intézettől, hogy előadássorozatot tartson műkedvelő bábcsoportok tagjai és hivatásos bábművészek számára.

A Népművészeti Intézet 1951-ben alakult több különféle szervezet egyesítéséből. Az alapító oklevél megfogalmazása szerint azzal a céllal hozták létre, „hogy a szakszervezetekben és a többi tömegszervezetekben egyre szélesedő, kultúrtörekvésekben kibontakozó kulturális tömegmozgalom művészi irányítását elősegítse. Hatásköre kiterjed a népi tánc, a színjáték, a bábjáték, a zene, a képzőművészet területére. Kiállításokat, előadásokat és szakmai bemutatókat rendez.”⁸

Az Intézet első igazgatója Széll Jenő,⁹ aki látszólag vérbeli pártfunkcionárius, valójában és lelke mélyén azonban szabadgondolkodó, aki olyan írókat, képzőművészeket, zenészeket gyűjt maga köré az Intézetben, akik nem voltak hajlandók a pártállam ideológiai irányelveit követni, ezért az ötvenes években semmiféle nyilvánosságot nem kaphattak. A színjátszó és a bábjátékos mozgalmat felügyelő osztály élére Ispánki Jánost¹⁰ nevezi ki, akit nemrégiben bocsátottak el a Magyar

⁸ Új Magyar Lexikon 5. Akadémiai Kiadó, Bp., 1961. 180.

⁹ Széll Jenő (1912–1994) politikus, műfordító, szakíró. 1933-ban mint a kommunista ifjúsági mozgalom szervezőjét letartóztatták, és kétévi börtönbüntetésre ítélték. Szabadulása után Bécsbe emigrált. 1945-től a Magyar Kommunista Párt központi apparátusában dolgozott, 1948-tól bukaresti követ, 1951-ben a Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetőségének tagja. 1951-től 1957-ig a Népművészeti Intézet igazgatója. A Nagy Imre körül gyülekező ellenzéki csoporthoz tartozott, a forradalom idején a rádió kormánybiztosa. 1959-ben ötévi börtönre ítélték. Szabadulása után lektor, majd kiadói főszerkesztő. 1972-től nyugdíjas.

¹⁰ Ispánki János (1912–?) rádiórendező, dramaturg, műfordító, olasz szakos tanár. 1946-tól a Magyar Rádió rendező-dramaturgia, 1953 és 1958 között a Népművészeti Intézet osztályvezetője.



Széll Jenő (1912–1994) börtönfotója
1959-ből (forrás: prae.hu)

Rádiótól. A bábjátékokkal kapcsolatos kiadványok szerkesztőjének Szilágyi Dezsőt¹¹ kéri fel, aki így emlékezett egykori főnökére: „Nagyszerű ember volt, nem tudom eléggé dicsérni, hogy tapintatával és erőszakosságával gátat vetett mindenféle kívülről és belülről fenyegető behatolásnak, és olyan liberális környezetet teremtett, amely azilummá tette a Corvin tér 8-at.”¹²

Amikor Ispánkinak eszébe jut, hogy régi barátját, Németh Antalt is be kellene vonni a bábjátékos szekció munkájába, Németh a felkérés után azonnal felmondja

ja kenyérkereső foglalkozását a Hitex tokfűző részlegénél, ahol 1952 januárjában sikerült végre elhelyezkednie, albérleti szobát bérel a Corvin tér közelében, és teljes erővel beleveti magát a felkínált munkába. Cseppet sem zavarja, hogy csupán külső munkatársnak hívják, ami igen szerény, de rendszeres jövedelmet biztosít. Mindennél fontosabb számára, hogy most már tartozik egy közösséghez, ahol tisztelet és megbecsülés veszi körül. Olyan sorstársai járnak ide, mint Szentkuthy Miklós,¹³ Tamási Áron,¹⁴ Ignác Rózsa,¹⁵ Tatay Sándor,¹⁶ Jékely Zoltán,¹⁷

¹¹ Szilágyi Dezső (1922–2010) író, dramaturg, 1958 és 1992 között az Állami Bábszínház igazgatója. Számos bábjátékkal kapcsolatos esszé és népmese-feldolgozás szerzője.

¹² Nánay István: *Emlékmorzsák*. Art Limes 2009. 6. Ez a szám egy egész fejezetet, hét írást szentel Németh Antal és a bábjáték kapcsolatának.

¹³ Szentkuthy (Pfisterer) Miklós (1908–1988) író, műfordító, gimnáziumi tanár. 1958-ig nem publikálhatott. Irodalmunk magányos alakja, az irodalmi életben alig vett részt. Hatalmas irodalmi, filozófiai és művelődéstörténeti műveltség birtokában írta monumentális esszéit és regényeit. Az ötvenes években több bábkomédiát írt a Népművészeti Intézet felkérésére.

¹⁴ Tamási (Tamás) Áron (1897–1966) jogi és kereskedelmi tanulmányokat folytatott. Az Erdélyi Helikon alapító tagja. A koalíciós időkben országgyűlési képviselő, majd a „fordulat éve” után kiszorul az irodalmi életből, jeleneteket, bábjátékokat ír. Főműve, az 1932-ben írt *Ábel a rengetegben* a kisebbségbe került erdélyi magyarság sorsának modellje.

¹⁵ Ignác Rózsa (1909–1979) író, színésznő. Németh Antal igazgatása idején a Nemzeti Színház tagja. Könyvei a moldvai, bukovinai, erdélyi magyarság kisebbségi létének viszontagságairól és a színháztörténet nagy alakjairól szólnak. Több bábjátékát játszotta az Állami Bábszínház.

¹⁶ Tatay Sándor (1910–1991) 1945 után nem publikált, majd egy ideig ifjúsági regényeket és bábjátékokat írt.

¹⁷ Jékely Zoltán (1913–1982) költő, író, műfordító. 1946-ban költözött Budapestre, az ötvenes években kizárták az írószövetségből, majd 1956 után visszavették. A Nyugat „harmadik” költői nemzedékéhez tartozott. A „nyugatos” líra és az erdélyi magyar költészet követője volt. Több bábjátékot írt.

Mészöly Miklós¹⁸ és mások. Azt tervezi, hogy feldolgozza az egyetemes bábjáték történetét és a műfaj esztétikájának legfontosabb kérdéseit.

Csütörtökön délutánonként került sor Németh Antal előadásaira, amelyeket vita követett. A programokon üzemi bábcsoportok tagjai és hivatásos báb-művészek, írók, képzőművészek, zenészek egyaránt részt vettek. A mai olvasó számára talán meglehetősen az ötvenes évek értekezleteit jellemző háborzongató zsargon, amelyet a résztvevők egy része ösztönösen átvesz a munkás-bábcsoportok hallgatóitól, más része viszont mintha egy másik világból csöppent volna ide. Ez utóbbiak közé tartozik az előadó, Németh Antal is, aki megőrzi saját szóhasználatát, eleinte még arra sem próbál törekedni, hogy a „vegyes” hallgatóság valamennyi tagjához eljussanak a gondolatai.

Az ankétok jegyzőkönyve jórészt fennmaradt, annak ellenére, hogy a többször átalakult Népművészeti, Népművelési, illetve Magyar Művelődési Intézet kiselejtezte mind az előadások, mind a viták gyorsírással lejegyzett és gépiratba áttett anyagait.¹⁹ A tíz ankét jegyzőkönyvéből hetet sikerült megmenteni, azokat is hiányosan. A becses emlék mégis érdemes arra, hogy a mai olvasók is megismerjék. Nem csupán jellegzetes kordokumentum, de egy olyan közösség pontos láttelepe, amely a legsötétebb pártállami diktatúra időszakában próbálta kirekeszteni a kötelező marxista ideológia szellemét. Természetesen ez nem mindig sikerült.

Az első összefüvetelre 1953. november 12-én került sor *Az élőszínpad és a bábszínpad viszonya*²⁰ címmel. Németh Antal expozéja azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert az előadónak a háború után először van alkalmja nyilvános szereplésre, amelyen nemzeti színházi munkássága tapasztalatairól is beszélhet. „Az ember-színház alfája a jelenlevő színész, aki annak ellenére, hogy tudom róla, mi a neve a valóságban, különös képessége következtében megszűnik csak önmaga lenni, és a szemem láttára végrehajtja az átalakulás csodáját – mondja. – Learré vagy Othellóvá lesz, Bánkká, Peturrá vagy Tiborccá lényegül át. A színjátszás így módon nem »ábrázolása« a drámaíró által teremtett alaknak. August Wilhelm Iffland²¹ meghatározása – hogy tudniillik a színészet

¹⁸ Mészöly (Molnár) Miklós (1921–2001) Szilágyi Dezsővel Szekszárdon lapot alapítottak, majd 1949 és 1951 között munkanélküli. 1951–52-ben az Állami Bábszínház dramaturgja. 1956-tól szabadfoglalkozású író. 1992-ben a Széchenyi Akadémia alapító elnöke. Az ötvenes években több bábjáték-átdolgozása jelent meg a Népművészeti Intézet kiadásában.

¹⁹ Az anyagot Tömöry Márta és Szász Zsolt mentette meg az enyészettől, és helyezte el az OSZMI Bábtárának archívumában.

²⁰ Ennek az előadásnak a teljes szövege és a hozzászólások rövidített változata megjelent az Art Limes 2009. 6. számában, ezért a jegyzőkönyvet csak röviden ismertetjük.

²¹ August Wilhelm Iffland (1759–1814) német író, színész, rendező, színházigazgató. Drámái a magyar színpadoknak is kedvelt műsorarabjai voltak. 1796-tól haláláig a berlini udvari színház művészeti vezetője. Ő alakította ki az ún. mannheimi játéktípust, amely átmenet volt a rokokó színjátszás és a realiztikus játékmódor közt.

»emberábrázolás« – pszichológiailag nem eléggé mélyen átgondolt, és sok tévedésre, téves teóriára adott alkalmat. Bizonyos művészeti szabályok szerint megfaragott kő is ábrázolhat embert, a festő színekkel, vonalakkal ábrázolhat alakot, egy bábu ábrázolhat embert – mert ezekben az esetekben az anyag nem azonos az ábrázolt lénnel. A színész azonban nem ábrázolhatja az embert, hiszen ő is ember. [...] Ezzel szemben a bábu – emberábrázolás. Rongyból, fából, vagy papírmáséból lényt mintázok, amely a játékos révén olyan funkciókra képes, amelyek eredetileg nem a sajátjai. Nem élő ember, hanem bábu, amely úgy mozog, mintha élő lenne. Embert ábrázol! [...]

Míg az »ember-színházban« a nézők számára a cselekmény teszi érzékelhetővé a karaktert, a bábszínházban a megmintázott karakter diktálja a cselekményt, amely így nem jelenvaló, nem a nézők előtt megszülető, hanem valami előre megalkotottnak a megismétlése, valami megvoltnak az ábrázolása, mint ahogy egy bábu is csak ábrázolja az embert, s nem tényleg az.²²



Kovács Dénes – Vajda Albert – Darvas Szilárd:
Sztárparádé, Állami Bábszínház, 1951,
r: Szegő Iván, a képen Darvas Szilárd
és a Konferanszié-báb (forrás: criticaipok.hu)

Ezután részletesen foglalkozik a színész és a bábu színpadi létezésének hatásával, majd kitér az egyes műfajok bábszínpadi jelenlétére. „A bábjáték különösen alkalmas arra, hogy az élet félszepségének karikatúráját nyújtsa, felnyissa a szemünket olyan egyéni és társadalmi hibákra, amelyek mellett, esetleg észre nem véve őket mennénk el. Így tehát Charles Magnin²³ joggal nevezte a bábjáték művészetét »az emberi élet paródiájának«. A bábszínház lényegének helyes megérzése juttatta az Állami Bábszínházban színre került *Sztárparádét*²⁴ olyan nagy sikerhez.”

Amit viszont a tragédia műfajának bábszínházi lehetőségeiről mond, azt az idő alaposan megcáfolta: „...teljesen el van zárva a bábok elől a tragikum felé vezető út. Tragédia elképzelhetetlen bábszínpadon, hacsak nem gúnyolódni akarok egy tragikus helyzeten, vagy még inkább egy »ember-színházi« tragédia-előadáson. A tragikum szerintünk nem dramaturgiai fogalom, hanem emberi sors-helyzet, helyesebben folyamat, amelyet csak megélni lehet, de a mondott értelemben ábrázolni nem.” Nemcsak korunk bábszínháza cáfolja ezt a véle-

²² A jegyzőkönyv valamennyi idézete az OSZMI Bábtárában őrzött, K1-7 jelzésű anyag másolata alapján került felhasználásra.

²³ Charles Magnin (1793–1862) francia író, újságíró, kritikus.

²⁴ Kovács Dénes-Vajda Albert-Darvas Szilárd műve 1951. január 2-án került bemutatásra, és a korszak kirobbanó sikerű felnőtt-előadása volt.

ményt Michael Vogel²⁵ *Hamlet*-parafrázisától Josef Krofta²⁶ nemzetközi *Rómeó és Júlia*-projektjéig, de alighanem már Blattner *Tragédia*-előadása is kísérletet tett a vitatható állítás megcáfolására.

Érdekes a hallgatóság összetétele és reagálása az elhangzottakra. A jelenlevők között van Rév István Árpád,²⁷ a Nemzeti Bábszínház korábbi igazgatója, Büky Béla,²⁸ Mészöly Miklós, Tatay Sándor, Szilágyi Dezső és mások. A vitát Ispánki János vezeti.

Az előadás parázs vitát vált ki. Az üzemi műkedvelők egy részét felháborítja, hogy nem értik az előadó gondolatait. „Őszintén be kell vallanom, hogy egy kicsit valahogy nem értjük az ilyen beszédeket, amelyek nem köznyelven hangzanak el – fakad ki a Láng Gépgyár bábjátékosa. – Hallottunk mi már szép beszédeket, meg is értettük azokat, de mégsem kaptuk meg a kellő irányítást, hogy milyen úton haladjunk.” Egy másik munkáskáder ezeket mondja: „Én mozgalmi szempontból viszonyulok a mai előadáshoz. Voltak benne olyan részek, amelyeket nem egészen értettem, így az egészből azt ragadtam ki, amit fontosnak tartok. [...] Németh elvtárs azt mondta, hogy a bábu nem tud többértű játékot produkálni. Én ezt cáfolom, és az Állami Bábszínház egyes darabjaira hivatkozom, mert azokban igazi színészi teljesítményről van szó, amit a bábu mozgatása és a színész hangja együtt ad meg.”

A heves vita során a hallgatóság kettészakad üzemi műkedvelőkre és a szakma képviselőire. Utóbbiak egy része elkanyarodik az előadó felvetett gondolataitól, és saját nézeteit, tapasztalatait foglalja össze. Németh Antal a válaszában visszakozni kényszerül: „Először szerepelek ebben a közegben, így talán feloldást nyerek, hogy az első alkalommal még nem sikerült megtalálnom azt a hangot, amelyet a mindenki általi érthetőség megkövetelt volna. De én úgy tudtam – és ez is az oka annak, ahogyan előadásom készült –, hogy itt az írókkal kapcsolatos megbeszélés lesz, az ő kedvüket óhajtjuk felkelteni, hogy a mozgalomban részt vegyenek, azzal szorosabb kapcsolatba kerüljenek, és azután az ő munkájuk ré-

²⁵ Michael Vogel (1970) német bábművész, rendező. 1997-ben feleségével megalapította egyszemélyes színházát. Első produkciójuk a *Hamlet* volt, ezt követte három évvel később a Robert Schumann szellemét idéző *Toccata*. Gyakran társulnak más műfajban dolgozó művészekkel és együttesekkel.

²⁶ Josef Krofta (1943–2015) bábrendező, pedagógus, a prágai Művészeti Akadémia bábművészeti tanszékének vezetője, a DRÁK Színház művészeti igazgatója, az európai bábjáték kiemelkedő képviselője.

²⁷ Rév István Árpád (1898–1977) grafikus, bábművész, bábszínház-igazgató. 1941-ben megeremtette az első állandó művészi bábszínházat Budapesten, amelyet 1945-ben, még a színházak államosítása előtt mondvacsinált üreggel bezártak. Legnagyobb sikerét a *Toldival* aratta, amely négy év alatt 765 előadást ért meg.

²⁸ Büky Béla (1898–1983) festőművész, rajztanár, bábművész. A húszas évek második felében először árnyjátékkal kezdett foglalkozni, majd kesztyűsbáb előadásokat rendezett. Képzőművészeti és bábjátékos ábrázolásmódját egyaránt a népművészet formailága hatotta át.

vén a mozgalmi bábjáték színvonala is erősödjön. Én tehát szakmabeliek, szorosabban az író szaktársak és kartársak igényeihez és követelményeihez szabtam bizonyos megjegyzéseimet.” Egyszerre körmönfont és taktikázó. És hatvanöt év távolából is figyelmet érdemel, milyen módon kerüli el a korszak „elvtársazó” szóhasználatát, amelyet a jelenlevők többsége természetesen „anyanyelvi szinten” alkalmaz. Igaz, Németh Antalnak az addig eltelt évek alatt nemigen volt alkalma ezt a zsargont elsajátítani.

A következő, november 19-én sorra kerülő, *A közönség szerepe a bábszínházban és a bábelőadás szempontjából* című előadás szövege elveszett. Az eseményeket csak a hozzászólások és Németh Antal összefoglalója alapján tudjuk némiképp rekonstruálni.



Szentkuthy Miklós
(1908–1988)



Erdődy János (1909–1996)

Az első felszólaló, Büky Béla terjedelmes történelmi áttekintést rögtönöz a bábjáték ötezer éves múltjáról. Szentkuthy Miklós pompás démonikus önvallomást tesz a bábjátékhoz való viszonyáról. „A bábdarab elsősorban satirikus műfaj – állapítja meg. – Persze nem azt mondom, hogy csak satíra lehet bábdarab, de természetes, hogy ez is hozzátartozik a fő izgalmakhoz. Mi a fő izgalom a báb nál? A fő izgalom az, hogy él is, nem is, hullaszerű és ember is. Borzalmasan izgalmas dolog ez a kettősség, mert majdnem olyan, mintha halottak táncolnának a színpadon. Nem akarok belemen- ni ennek a »rosszillatú« szempontnak a taglalásá- ba, de ismétlem, van valami hullaszerűség a bábjá- tékban, a maszkban, és érdekes, hogy táncolnak a hullák. Ez izgatja a közönséget. Mivel pedig ilyenek a bábok, ez sokkal inkább alkalmas a satírára, hi- szen a bábok merevek, mélyebb érzelmeket nem is lehet a bábbal kifejezni. A báb tehát minden hulla- szerűsége mellett is komikus effektusok kifejezésé- re alkalmas.”

Várható volt, hogy erre a meghökkentő, harsány, és Szentkuthyra rendkívül jellemző eszmefuttatásra valaki majd a korszak szellemében fog reagálni. Ezt a tetszetős feladatot Erdődy János²⁹ vállalta magára, aki akarva-akaratlanul kioktatja író társát:

²⁹ Erdődy János (1909–1996) író, újságíró, műfordító. 1939-től a Népszava munkatár- sa, majd rovatvezetője, 1945-től felelős szerkesztő-helyettese. Számos történelmi is- meretterjesztő művet, regényes életrajzot írt. Daljátékok verseinek, szövegkönyvé- nek és több film forgatókönyvének szerzője. 1953-ban ő írta az Állami Bábszínház *New York 42. utca*, 1954-ben pedig *A három testőr* című felnőtt-előadásának szöveg- könyvét.

„Tulajdonképpen az előttem felszólalt Szentkuthy elvtárs egyik mondata bírt rá arra, hogy felszólaljak. Olyan szenvedéllyel, olyan lelkesedéssel beszélt, hogy utána az én magam szürke stílusával nem tudom ezt a hangulatot továbbfejleszteni, de azt hiszem, hogy erre nincs is szükség. Az egyszerű jellemekekkel, állandó akcióval, állandó mozgással megoldandó bábjáték születése óriási írói izgalmáról beszélt, [...] és itt egy furcsa megfogalmazást hallottunk tőle. Táncoló hullákat említett. Az a felfogás, hogy a táncoló bábokat táncoló hulláknak tekintjük, és ez határozná meg az írói munkát, de a bábjáték rendezőjének munkáját is, szerintem helytelen. Pontosan az ellenkezőjét érzem, amikor a bábokra gondolok. Nem halottakra gondolok, akik megmozdulnak, hanem – amint a bevezető előadásból hallottuk – olyanfajta anyagról, amely életet kap. A halott pedig élő volt, de meghalt. A halott mögött múlt van, amely lezárult. Ezt a felfogást tehát nagyon veszedelmesnek tartom Szentkuthy részéről, ha ebbe beleéli magát, és veszedelmes volna a magam számára és mindnyájunk számára, akik a bábban illetékesek vagyunk, és főleg azok számára, akik bábbal dolgoznak. Itt a születésnek, a lényalkotásnak a misztériumáról van szó, nem pedig a feltámasztás misztériumáról. [...] Olyan ez, mint amikor a gyerek az anyaggal játszik, és annak lény szerepet ad. Ezzel játszadozik, és amikor azután a saját személyének ad más szerepet, akkor már színész. Itt van a találkozása az élő színpadnak a bábszínházzal. Ezért szeretném itt Szentkuthy elvtársnak a maga stílusából és szenvedélyességéből fakadó, remélem, elgaloppozását kissé visszafogni, amikor szembeszállok ezzel a mondatával és ezzel az írói nézőponttal.”

Bod László³⁰ hozzászólása elején örömmel állapítja meg, hogy „a múltkori egyik – szerintem – helytelen felszólalás ellenére [Németh Antal] nem engedett a színvonal igényéből.” Egy másik korábbi felszólalóra utalva megemlíti, hogy „ne válasszuk szét a népit és az örök emberit egymástól, mert ez a két fogalom megfér egymással, az örök emberiben benne van a népi is, s ha szétválasztjuk őket, ahogy azt az illető felszólaló tette, az félreértésekre adhat alkalmat.”

Kertész László³¹ véleménye alapján némi ízelítőt kaphatunk Németh Antal elveszett bevezető előadásáról. „Németh Antal abból indult ki, ha jól értettem, hogy eddig szinte ki-



Bod László: *A bábjáték könyve*, MNDSZ Országos Központja, 1949 (forrás: antikvarium.hu)

³⁰ Bod László (1920–2001) festőművész, tervező, rendező, az Állami Bábszínház első igazgatója.

³¹ Kertész László (1915–2004) rendező, zeneigazgató. 1952-től az Állami Bábszínház, 1956-tól a Déryné Színház rendezője, majd főrendezője, 1971-től az operatagozat művészeti vezetője.



Az Állami Bábszínház szórólapja 1951-ből
(forrás: mandadb.hu)



Ignác Rózsa: *Tündér Ibrinkó*,
Állami Bábszínház, 1955, r: Kertész László
(forrás: mandadb.hu)

zárólag az volt a felfogás, hogy nem az emberi sors, hanem a technika jellege határozza meg a bábműfajt. Azt hiszem, hogy ezzel nem érthetnek egyet, hiszen a bábszínház is, mint színpadi műfaj, az emberi sors ábrázolásának és összeütkezésének tárgyalásából, tehát a színpadi ábrázolásból indul ki. Hogy azután ezt hogyan tudja megvalósítani, az a darab természetétől függ, és ezért van, hogy a *Hófehérke*³² pálcás és kesztyűs bábok keveréke, tehát megtaláljuk itt az ősi alapokat is, hogy az író által ábrázolt emberi összeütkezést megleveníthessük. Mindenesetre leszögezhetjük, hogy abban azonos mindenfajta színházzal, hogy az alapja az ősi emberi összeütkezések bemutatása.”

Az éjszakába nyúló ankét tanulságait Németh Antal a következőképpen foglalta össze:

„A magam védelmére annyit kell elmondanom, hogy egy előadásból mindig több hiányzik, mint amennyi benne van. Én nem kész, kidolgozott elmélet közlését óhajtottam ezeknek az ankétoknak a bevezetőjeként nyújtani. Ez célja lehet egy egyetemi katedrai előadásnak, nem pedig egy szakmai megbeszélésnek.

Előadásom is mutatja, hogy lehet felvetni sokirányú, érdekes, esetleg vitatható, megtámadható, megcáfолható nézeteket, ilyeneket felsorakoztatni egy zárt egységen belül, amelyek azután *uti figura docet*³³ megmozgatják az emberek fantáziáját, akik később tovább építik a témát. Éppen ezért arra hivat-

³² A darabot – Károlyi Amy átdolgozásában, Kertész László rendezésében – 1953 áprilisában mutatta be az Állami Bábszínház.

³³ „Amint az ábra mutatja” (lat.)

kozva, hogy mi hiányzott az előadásból, a most elhangzott észrevételeket köszönettel nyugtázom, azonban ezek önálló témák voltak. Így például említés történt a tragikum problémájáról. Magának a tragikumnak alapos taglalása, akár az emberszínház tragikuma, akár a bábszínház variálásának megfelelő fogalma, egymaga külön-külön előadás témája lehetne, sőt akár egy egyetemi félévre szóló bőséges anyagot is nyújtana. Egy másik ilyen probléma a realizmus kérdése – amelyben benne foglaltatik a bábu-megformálás, a díszlet problémája, mint csak kis kitérő – önmagában is felvethető. Ezeket a témafelvetéseket kérem a jövőben is, mert ezek a szakmai megbeszélések nem fejeződnek be a tíz csütörtöki este után, hanem a felmerülő szükséglet arányában, azoknak megfelelően, ezek a témákat programra tűzve folytatódni fognak, és akkor módunk lesz ezeket a kérdéseket summázva reflektálni a hozzászólásokra. Be kell ugyanis vallanom, hogy a magam részéről a hozzászólások 99%-ával tökéletesen egyetértek. Ha azazal a szándékkal hangzottak el, hogy a felszólaló velem nem értett egyet, akkor nyilván ott van a hiba, hogy bizonyos fogalmakat másképp alkalmaztunk, bizonyos szavakon mást értettünk, de a hozzászólásokból láttam, hogy amit kifogásoltak, az tulajdonképpen pontosan az a helyes álláspont, amelyet a felszólaló képviselt. Csupán két apróság van, amelyre személy szerint kívánok reflektálni.

Kertész László hozzászólásában úgy vélte, hogy én egy közismert nézettel vitázom, amikor azt mondom, hogy a bábszínházban a technika az, amely végső soron meghatározza az egyes műfajokat.

Ez a megjegyzés onnan eredhet, hogy az első előadást nem hallotta. Tudniillik az első előadásnak volt egy hipotézise, és ahhoz kapcsolódva folytattam mai előadásomat. A múlt csütörtöki előadáson lezárult egy teória, mintha ez a következtetés levezethető lett volna azokból a megfontolásokból, amelyeket kifejtettem a hallgatóság előtt. Ezeket azután én magam kezdtem ma megcáfolni, így kapcsolódva mind a tíz előadás gondolatmenetébe. A vita itt a hozzászólók részéről [...] akörül forog, hogy a különböző műfajú bábszínházműveket miképpen lehet alakítani és kapcsolatba hozni a különböző korú közönséggel. Van, aki azt állítja, hogy ebben a kérdésben nem szabad differenciálni, és tekintet nélkül arra, hogy kétévesek vagy hatévesek ülnek-e a nézőtéren, ugyanazt kell adni. Viszont olyan is van, aki szerint igenis kell differenciálni. Én nem foglaltam állást ebben a kérdésben, amikor a bevezetőmet elmondtam, azonban miután itt állásfoglalások hangzottak el ebben a kérdésben, meg kell mondanom, hogy bizonyos differenciálásra mégis szükség van. [...] Olyan érzékeny és finom a gyermeki idegrendszer, hogy legalábbis az un. gyermekelőadásoknál két vagy három előadástípusnak a dramaturgiai és játéktípusát, elemeit kell kialakítanunk. Nézetem szerint a mozgalmi csoportoknak súlyt kell helyezniük arra, hogy ha egy előadást előkészítettek, mondják meg, hogy az hat éves korig bezárólag, vagy hat-tizenkét éves korosztálynak szól. [...] Éppen ezért különbséget kell tenni az egyes darabtípusok között is. Ugyanabban a darabban nem szabad több korosztály számára megfelelő dramaturgiai elemeket alkalmazni. Ugyanaz a darab nem

hordozhat olyan tanulságot, amely magasabb életkorúakhoz szól. Az ilyen darabok a stílus szempontjából is szinte megoldhatatlan problémák elé állítják a rendezőt meg a játékosokat. [...]

Nem akarok konkrét példákra hivatkozni, mert tapasztalataim ezen a téren még nem elégségesek ahhoz, hogy véleményt nyilvánítsak vagy ítéletet mondjak, de olvastam egy-két olyan darabot, amelyekben éppen ilyen vegyes felvágottat találtam. A szerző arra gondolva, hogy ezek gyerekeknek szólnak, a legkülönbözőbb stílusokat keverte össze bennük.

Egy másik dolog, amely szintén érdekes pontja volt a hozzászólásoknak, a felnőtt közönség és a gyermekek reagálásának különbsége. Én valójában talán egy kis számítással, mint a folytatásos regények írója, ott hagytam abba az előző előadásomat, hogy a közönség érdeklődése ne lankadjon a hat nap elmúltával sem, ahogy az egyik hozzászóló megjegyezte, vagy ahogy Bod László hozzászólásából hallottuk, éppen ott hagytam abba, ahol a legérdekesebb volt. De nem merem egy előadás keretében túl sokat markolni, mert féltem, hogy akkor keveset tudok megragadni.

Úgy gondolom, hogy a közönség reagálásának kérdése megint egy külön probléma. Egy műalkotás ábrázolás-művészetével függ össze. Az ember magatartása egy műalkotással szemben olyan kimeríthetetlenül bonyolult, hogy sorra kellene venni az összes művészetekhez való viszonyát, hogy levonhassuk a különbséget a bábszínház és az élő színház kapcsolatában. [...]



Nino Pisano: *Apellész*, a festő, márvány relief a firenzei Campanile északi faláról, 1348–50 (forrás: wikimedia.org)

Csak egyetlen mozzanattal egészítem ki ebből a szempontból mai előadásomat. Azzal, hogy micsoda hatalmas különbség van a gyermek és a felnőtt reagálása között a színházban. Mindnyájan egyhangúlag elismerték, hogy a gyermek élő valóságként éli meg a megelevenedő csodát. Az európai ember belső magatartása Janus-arcú. Amikor tudja, nem igaz az, ami a színpadon történik, és mégis együtt él, passzív módon együtt játszik a cselekménnyel. De nem mindenütt van így, a művészet nem mindenütt művészet. Ez csak az európai kultúrkörre igaz. A keleti ember a művészetet is olyan valaminek tartja és érzi, amely a valóság, a reális élet valamilyen megnyilatkozása.

Az ókori görögségnek van egy mondája, amely szerint Apellész,³⁴ a híres festő megfestett egy szőlőfürtöt. A festmény olyan tökéletesen ábrázolta a szőlőt, hogy rászálltak a madarak. Persze éhen maradtak, mert a sző-

³⁴ Apellész (Kr. e. 340 és 300 között működött), az ókor leghíresebb görög festője. Nagy Sándor festőjeként Kisáziába is követte a királyt, majd Egyiptomban Ptolemaiosz udvarában dolgozott. Műveit másolatban sem ismerjük.

lőfürt festett volt. A kínai művészet is ismer egy hasonló mesét. Egy híres kínai festő lefestette egy uralkodó lovát, és miután kész lett a kép, a lovat másnap holtnak találták az istállóban, mert a festő átlopta a lelkét a képbe.

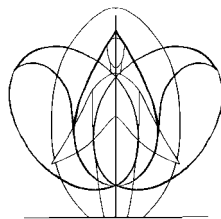
Egy másik monda még kísértetiesebben mutat rá arra az óriási különbségre, ahogyan a nyugati és a keleti ember a művészetet nézi: amikor egy öreg festő megalkotta csodálatos tájképét, elindult a képen ábrázolt úton, és soha többé nem tért vissza. Ez a különbség a keleti és a nyugati gondolkodásmód között, és ezt a különbséget a keleti ember sokkal konkrétabban, reálisabban érzékeli, tapasztalja, mint mi. A nyugati ember számára éppen azért adódik egyáltalán esztétikai lehetőség, művészetelmélet és mindaz, ami a művészetek elemzésével összefügg, mert a művészet nem realitás. Nem tapintható valóság, hanem egy attól függetlenül létező valami. Ebből is látható, hogy vannak még olyan elméleti problémák, amelyek érdemesek arra, hogy vitatkozzunk róluk.”

Az ankét végén Ispánki János osztályvezető bejelenti, hogy másnap délután egy nyolc-tíztagú stúdió-együttes előtt felolvassák Dékány András³⁵ *Lúdas Matyi* című bábjátékát, amely a tervek szerint a Népművészeti Intézet keretében, Németh Antal rendezésében kerül bemutatásra.

³⁵ Dékány András (1903–1967) író. Ornitológiát tanult, a rádió és a bábszínház számára készített adaptációkat.

Géza Balogh: Antal Németh and Puppetry (1)

The author would like to assess Antal Németh's active relationship to puppetry in a three-part essay in the columns of *Szcenárium*, as a follow-on to the director's paper on the characteristics of the genre (*The Creative Activity of the Puppeteer: Bringing the Figures to Life*) published in the previous issue. In this essay, Géza Balogh recalls the moment when in 1919 the sixteen-year-old Antal Németh became a devotee forever of this genre, seeing the Art Nouveau puppet show for adults, the *Wayang Games* by puppet artist Géza Blattner, who was later to earn a reputation throughout Europe. The close professional friendship of the two is mentioned, perhaps the most important fruit of which was Imre Madách's *The Tragedy* put on puppet stage by Blattner (it opened in Paris in 1937). Then the era beginning in 1951 is documented, when, after eight years of forced hiatus in his stage directing career, Antal Németh was invited to hold a series of lectures at the Népművészeti Intézet (Folk Art Institute) for amateur puppet groups as well as professional puppeteers. Nothing was more important to him than belonging to a community again. He had fellow members attending the institute at this time like Miklós Szentkuthy, Áron Tamási, Rózsa Ignác, Sándor Tatay, Zoltán Jékely, Miklós Mészöly and others who, as writers, were also sidelined by the dictatorship. He was planning to process the history of universal puppetry and the essential issues of its aesthetics. Géza Balogh quotes abundantly from the shorthand notes of the first two performances, which serve as documents not only of Antal Németh's artistic concepts but also of the vulgarising tendencies and contradictory intellectual quality of this period.



MEZEI OTTÓ

Jaschik Álmos és iskolája

A Jaschik-műhely¹



Jaschik Álmos
(1885–1950)

A két háború közti képző- és iparművészeti magániskolák sorában kiemelkedő helyet foglal el Jaschik Álmos grafikai iskolája. A hazai nem állami szervezésű szabadiskolákra, műhelyekre az utóbbi egy-két évtizedben terelődött a kutatás figyelme, miután nyilvánvalóvá vált, hogy ezek az iskolák – nagyjából a 19. század végétől – mennyire fontos szerepet játszottak a hazai művészet-oktatási rendszer és a hazai művészeti élet kialakításában és megszilárdításában. Elegendő ennek kapcsán a századforduló időszakából a Hollósy-féle festőiskolára, a belőle kinövő Nagybányai Szabad Festőiskolára, valamint a Körösfői-Kriesch Aladár nevével és működésével összefüggő gödöllői telepre, illetve szövőiskolára utalnunk.

Jaschik Álmos ugyancsak e korszak gyermeke és neveltje; ő is, meg iskolája is abból a 19. század végi művészeti forrongásból nőtt ki, amely Európa-szerre a képző- és iparművészet valamennyi ágára, s az építészetre is kiterjedő Gesamtkunstwerk megteremtését tűzte ki célul; ettől, a kézműves mesterségektől s a szociális, mi több: vallási indítékoktól fűtött munkamorál megnemesítésétől várva az ember szellemi megújulását. Mindez nálunk tudvalevőleg összefonódott a népművészet iránti lelkesültséggel, amely ha pontosan kodifikálható stílussal nem is ajándékozta meg a művészetet, arra mindenképpen alkalmasnak bizonyult, hogy a gondolkodást a népművészet létének, eredendő funkciójának és mélyebb összefüggéseinek felismerésére ösztönözze.

Ezekben az években zajlott le Györgyi Kálmán kezdeményezésével és közreműködésével a hazai rajzoktatás reformja, amelynek éltető fuvallata szolgál-

¹ Vö. *Jaschik Álmos, a művész és pedagógus*, Noran, 2002, 13–45. Jaschik Álmos pedagógiájáról lásd Révész Emese tanulmányát e kötetben, melyből ugyanebben a lapszámban közlünk részletet.

tatott indítékot Jaschik Álmosnak új szemléletű pedagógiai koncepciója kidolgozásához. Györgyi reformja – ahogyan az azokra visszaemlékező Szokolay Béla írja 1930-ban – a tanuló „öntudatos egyéni munkájával” számol, „a megfigyelő- és ítélőképesség fokozását” tűzi ki célul, miközben olyan vizuális és elmemozdító feladatokról, etikai célzatú művészeti nevelésről elmélkedik, mint „az emlékezőtehetség tervszerű fejlesztése, az alkotótehetség és az esztétikai érzék ébresztése és helyes irányítása, a természet és az emberi kéz alkotásaiban rejlő szépségek felismerése”.²

Ugyanakkor Jaschik nem ok nélkül vallotta (a pedagógiai kérdésekben őt eligazító) mesterének Székely Bertalant: a Mintarajz-iskola igazgatójának nevelési elvei nem maradtak hatás nélkül az övéire. Legelsősorban mindvégig vallotta és betartotta A *figurális rajz és festés* elveinek – természetszerűen – legfőbbjét, a pedagógiai fokozatosság érvényesítését, amelynek nem lehetett akadálya – szerény anyagi körülményei ellenére sem – a hely szűkösége, a különböző rajzi-tanulmányi fokozatú növendékek szoros egymásmellettsége. Hasonlóképpen a tárgyak lerajzolása, majd emlékezetből való megrajzolása mellett (az utóbbiról már iparrajziskolai tanárként értekezett) különös gondot fordított a tanuló képzeletének fejlesztésére is. „Hogy magasabb tudás előállhaszon – írta Székely Bertalan –, nem csak az imitatív, de az inventív eljárás megkezdése is volna ajánlatos.”³ A vizuális emlékezet és képzelet fejlesztésére a gyakorlati feladatok szakszerű kijelölése rendre visszatérő alkalmat szolgáltatott.

Az ún. művészi segédtudományok közül, elsősorban Székely *Festészeti bonctanának* köszönhetően, az anatómiai ismeretekkel összefüggő mozdulatvázolási gyakorlatok, érzelmek, indulatok, arcjátékok rajzi megjelenítése hangsúlyos szerepet játszott az iskola munkarendjében, ismereteink szerint különösen a harmincas évek második felében. „Tanítani is kell, de még inkább nevelni” – volt szokás egy időben idézni a tanítványai által nem mindig érdeme szerint méltányolt Székely Bertalan kijelentését. A Jaschik-tanítványok – háta mögött „az Öreg”-nek titulált mesterük káprázatos tudásának, célravezető pedagógiai módszereinek elismerése mellett – idősebb korukban nem győzték eléggé hangsú-



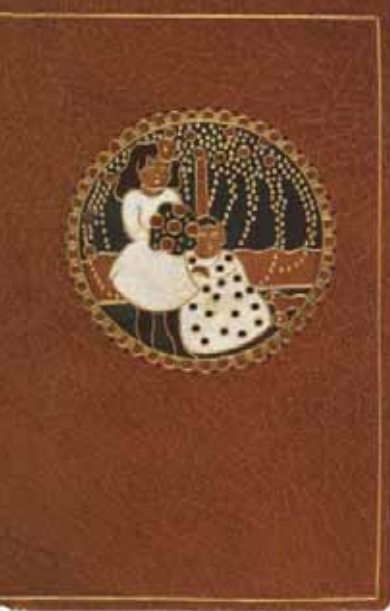
Györgyi Kálmán (1860–1930)



Székely Bertalan (1835–1910)

² Szokolay Béla: *Az iparművész-nevelésről*. Magyar Iparművészet, 1930. 3–5.

³ Székely Bertalan *válogatott művészeti írásai*. Szerk.: Maksay László. Budapest, 1962.



Nádai Pál: *Könyv a gyermekről*. Könyvkötésterv: Jaschik Álmos, Iparrajziskola Könyvkötő-tanműhelye, 1910-es évek első fele (IM. forrás: Jaschik Álmos, Noran, 2002)



Az *Interieur* folyóirat címlapja 1912-ből (MNG Könyvtár, forrás: Jaschik Álmos, Noran 2002)

lyozni emberi bölcsességéből, humánus magatartásából, szociális érzékenységéből s nem utolsósorban a művészet szeretetéből eredő belső tartást és nevelő erőt, amely sokuk későbbi pályájára is döntő módon kihatott.

A gödöllői telepet, az ott működő szőnyegszövő műhelyt 1907-ben minisztériumi utasításra átvette az Iparművészeti Iskola. Ugyanebben az évben került Jaschik a Fővárosi Iparrajziskolához, s itt a könyvkötő és bőrdíszműves szakosztály vezetőjeként s a gyakorlati irányú rajzoktatás megindítójaként bekapcsolódott a szecessziós jellegű iparművészeti és művészetpedagógiai mozgalomba. 1910-ben a „modern rajzoktatásról” folytatott sajtópolémia résztvevőjeként az alábbiakat írta: „Az iskola nem büró, nem hivatal, hanem társadalmi kultúrintézmény és az iskolának természetes és legszűkebb jogú fönnhatósága maga a társadalom. [...] Ha egyszer kimondottuk, hogy a rajzoktatás nem festőművészet (azaz dilettánsképzés) és nem geometria, ha kimondottuk, hogy az életnek gyakorlati követelményei vannak és az iskola növendékeit azokra előkészíteni tartozik, akkor csak egy szempontunk marad, melyet az általános irányú rajzoktatás zsinór- mértékéül alkalmazhatunk, és ez: az iparművészet. Igen, az iparművészet, amely egyesít magában mindent, amit a művészi képzettség megkövetel. Kidomborítja a művészi részt, grafikailag felöleli a valóságot, látni és gondolkodni tanít, ízlést nevel, megköveteli a geometriai tudást, és – ami a legfőbb – a gyakorlati érvényesítés összes lehetőségeit magában hordja.”⁴

Az 1909/1910. évi iparrajziskolai értesítő – tegyük hozzá a fentiekhez – közli is a *Gyakorlati irányú rajzoktatás* című alapvető Jaschik-írás rövidített változatát.⁵ A bőrdíszműiparral foglalkozó írásai az Iparművészeti Iskola lapjában, a *Díszítő Művészetben* jelentek meg folyamatosan a világháború egyre sanyarúbb éveiben.⁶ Az 1911–1914 között megjelentetett *Interieur*

⁴ Jaschik Álmos: *A modern rajzoktatás kérdése*. Népművelés, 5, 1910. 9. kötet, 372–374.

⁵ A teljes szöveget lásd: Jaschik Álmos: *Gyakorlati irányú rajzoktatás*, i. m.

⁶ A tanulmányok jegyzékét lásd a az első lábjegyzetben feltüntetett kötet végén közölt bibliográfiában.

című lap iparművészeti rovatvezetője, kortörténetileg is érdekes cikkeiben, tanulmányaiban a szecessziós ízlésáramlat iparművészeti és kereskedelmi kérdéseivel foglalkozik. Élénken foglalkoztatja a népművészet, valamint a könyv mesteriségének és művészetének múltja és egykorú jelene is, amint arról önálló kötete, *A könyvkötő mesterség* című, a művesség technikai összefoglalása szempontjából máig alapvető munkája tanúskodik.⁷ Egész iparművészeti nevelésünk átfogó megreformálására méltó helyen, a Nyugatban tett javaslatot, amely – a múltból örökölt iparoktatási állapotok keserűen őszinte feltárása mellett – a korszerű művészi ipar kifejlesztésének az útját jelöli ki.

Ez az *Iparművészeti nevelésünk válsága* című, kemény hangvételű esszéje,⁸ valamint a jelen kötetben (Jaschik Álmos 1945-ös keltezésű, visszatekintő összefoglalása nyomán) először publikált 1919-es *Iparoktatási és munkásnevelési reformterve* két egymást kiegészítő írás. Nyugalmasabb körülmények között, bizvást állítható, a két számvetés, illetve reformterv – időzítésük pillanatát tekintve – a magyar iparoktatás és iparművészképzés ideálisan korszerű alapjául szolgálhatott volna. Az oktatási rendszerbe 15 éves korában belépő fiattal számolva, a hároméves alsó és hároméves felső tagozatosnak elgondolt, s további kétéves mesteriskolával megoldható iparisképzés célja, Jaschik elveihez híven, a következőképpen határozható meg: „Egy olyan szakmunkás-társadalom megteremtése, mely szakmai képzettségen kívül olyan fokú általános műveltséggel és kulturális igényekkel rendelkezik, amit eddig csak egészen kivételes körülmények között élők tudtak megszerezni.”

Ugyanebben az évben, 1920-ban nyitotta meg iparművészeti magániskoláját, miután az 1919-es háromtagú iparrajziskolai direktórium elvű tagjaként elbocsátották állásából. Növendéki gárdája fiatalokból, jobbára tizenéves fővárosi lányokból, „úri családok” gyermekeiből toborzódott, akik a művészetek iránti fogékonysággal szívták magukba Jaschik bőkezűen osztott, bámulatosan gazdag tudását. Nem sokkal az iskola megindulása után tanítványai révén felvette a kapcsolatot Szentpál Olga mozgásművészeti iskolájával, ami nem maradt hatás nélkül későbbi (elméleti és gyakorlati) tevékenységére sem. Az iskola néhány év le-



Jaschik Álmos kosztümterve a Szentpál-iskola részére, 1920-as évek eleje (PIM-OSZMI, forrás:artmagazin.hu)

⁷ Jaschik Álmos: *A könyvkötő mesterség*. (Műszaki könyvtár XXXII.) Budapest, 1922.

⁸ Jaschik Álmos: *Iparművészeti nevelésünk válsága*. Nyugat, 1920. 513–517. – A tanulmány szövegét lásd a fent jelzett kötetben.

forgása alatt egy szerény fővárosi lakás falai közé szorult egyszobányi műhelylyé nőtte ki magát, amely a mesterség tisztességes elsajátíttatásával készítette fel növendékeit az élet nyújtotta feladatok megoldására. Nyomon követhető, mint vált számos növendéke, az iskola légkörére kiható személyes ösztönzésének köszönhetően – idehaza vagy külföldön – jobbra az alkalmazott grafika ismert vagy névtelen, de a művészet ügyét egyazon alázattal szolgáló művelőjévé.

Rabinovszky Máriusz az 1925. évi növendékkiállítás alkalmával figyelt fel Jaschik Álmosra és módszerére; a műhely megjelölést is ő alkalmazta első ízben az iskolára.⁹ Megállapításaiból következtethetően e kiállítás nyomán tisztázódott benne egyértelműen az akadémia, a szabadiskola és a műhely közti pontos különbség, amelynek kifejtésére 1928-ban kerít majd sort, ugyancsak a Nyugatban.¹⁰

A kitűnő művészettörténész és kritikus nagy ívű fejtegetését megelőzően mindenképpen szükséges megjegyezni, hogy ha *tanulói összetételét tekintve* a Jaschik-iskola valamilyen egykorú nyugat-európai megfelelőjét keressük, leginkább talán a párizsi art decós divattervező, Paul Poiret (1879–1944) 1911-ben megindított, Atelier Martine elnevezésű, ugyancsak műhely jellegű magániskolájával vethető egybe, amelynek növendékei szintén feltűnően ötletgazdag és kreatív tizenéves leányok voltak.¹¹

„A művészet nem tanítható – írta Rabinovszky 1925-ben –, csak a mesteriség – ez Jaschik Álmos pedagógiai alapelve, és ez az alapelv határozza meg tanítási módszerét. Az akadémiák programszerűleg »művészt képeznek«, tehát abból a meggyőződésből indulnak ki, hogy a különösképpen művészi teljesítő-képesség elsajátítható. A tanár ennél fogva saját művészi szemléletét igyekszik növendékeire oktrojálni. Az akadémiákkal ellentétben a szabadiskolák szempontja, hogy a művész önmagát neveli, és ezért ennek az önnevelésnek csak a külső lehetőségeit kívánják nyújtani. [...] Annyi bizonyos, hogy a művészi fejlődés egészséges korszakaiban nem létezett sem a mai értelemben vett akadémia, sem szabadiskola, hanem – műhely. A mester nem művészt nevelt, hanem mesterembert. A legjobb értelemben vett technikai tudást ruházta a tanoncára, azaz rákényszerítette ezeket az ismereteket, hogy a jól képzett tanonc munkáját felhasználhassa. [...]

Jaschik Álmos a műhelytanítás értelmében alakította ki pedagógiáját, azzal a világosan kitűzött céllal, hogy komoly, becsületes mesterembereket neveljenek, akikből művész akkor válik, ha művész voltukat magukkal hozták. Jaschik műhelyéből nagyjából iparművészek kerültek ki, de akad köztük képzőművész is. A tanítás alapja mindenképpen közös. [...] Aki nem kész művészi értéket,

⁹ Rabinovszky Máriusz: *Jaschik Álmos növendék kiállítása*. Nyugat, 1925/23–24. 619–620.

¹⁰ Rabinovszky Máriusz: *Akadémia, szabadiskola, műhely*. Nyugat, 1928/9.

¹¹ Deslandres, Yvonne: *Paul Poiret. 1879–1944*. London, 1987.

hanem becsületes tanoncmunkát keres, az meg fog lepődni a festészeti és grafikai munkák kettős értéke felett; egyrészt a kifejezés üde közvetlenségén és feltétlen technikai alaposságán, másrészt a megszokott iskolai félszagségek és ízlésbeli bizonytalanságok teljes hiányán.”¹²

Ettől az évtől, 1925-től szélesebb kitekintésű lapjaink rendszeresen figyelemmel követik a Jaschik-iskola tematikus kiállításait, melyek a szabadiskolai kiállításokkal szemben tehát nem arra szolgáltak, hogy ott a növendékek művészies alkotásaikat nyilvánosság elé tárják, hanem arra, hogy az iskola elméleti és gyakorlati munkájához kapcsolódó, egy-egy tág perspektívájú feladatra összpontosító megoldásaikat bemutassák. Így értékelendők Jaschik ekkori írásai is, amelyek voltaképpen magas szintű munkabeszámoló, az elméletet a gyakorlattal egyeztető tevékenységből leszűrt igényes „jelentések”, köztük egy-két olyan tanulmánnyal, amely a népművészet eredendő funkcióját, eredetét meglepően modern, komplex szemléletbe ágyazottan kutatja.

Ez utóbbival a népművészetnek azt az egyoldalú, az iskolai oktatásban megmerevedett értelmezését sikerült feloldania Jaschiknak, amely az élettől elvonatkoztatottan, motívumok aprólékos összehasonlításában és formai osztályozásában élte ki magát. Ezzel a komplex szemlélettel nem állt ellentétben a népművészeti motívumok és – nem kevésbé hangsúlyozottan – a régi mesterségek pusztuló tárgyainak fokozott megbecsülése. Az iskola nyaranként az Iparművészeti Iskolában és másutt is alkalmazott gyakorlat szerint – „repülés”-nek nevezve a munkatervileg gondosan megtervezett és rögzített kirándulást – az ország egy-egy jellegzetes vidékén ütött tanyát.¹³ Itt a növendékek többek közt népművészeti gyűjtőmunkát folytattak, s ezek eredményét helyi, illetve fővárosi kiállításon mutatták be (így például az 1933-as



Jaschik Álmós tanítványai körében,
az 1922-es Bodajki „repülés” idején
(forrás: Jaschik Álmós, Noran, 2002)

¹² Rabinovszky Máriusz: *Jaschik Álmós növendék kiállítása*. I. m.

¹³ A Jaschik-iskola vidéki útjai: 1921: Tata-Tóváros, Gyoma; 1922–1923: Bodajk, 1924: Esztergom, 1925: Bodajk, 1926–1929: Esztergom, 1930: Sopron, Esztergom; 1931–1932: Esztergom, 1933: Sárospatak, 1934–1936: Csesztve. (1937-ben és 1938-ban nem volt közös kirándulás, Jaschik egyedül utazott 1937-ben Csesztvére, 1938-ban Sárospatakra.) 1939: Vilió, 1940: Mátraszőlős, 1941: Mátraszentimre. Az adatokat Jaschik Álmós kézírataiból összegyűjtötte és rendelkezésünkre bocsátotta: dr. Koós Árpád.

gyűjtés anyagát Sárospatakon, 1934 márciusában a Magyar Műhely Szövetség kiállítása keretében, majd pedig a fővárosban, a Thonet Mundus Váci utcai helyiségeiben.) Más alkalommal főváros közeli „munkahelyeket” kerestek maguknak fél vagy egész napi tevékeny elfoglaltság erejéig (1938/39: kiscelli kastély, Müller testvérek festékgyára, Gugger-hegy, Budafok, Budaörs, Szentendre).¹⁴

Az oktatás során Jaschik a mesterség elsajátítását a természet mélyebb összefüggéseinek megismerésével és problémamegoldó feladatok sorozatával kapcsolta össze. Írásaiból és volt növendékei visszaemlékezéseiből a kor tudományos ismereteire támaszkodó ábrázolási módszer és egy átfogó művészetelmélet körvonalai bontakoznak ki. Gyakorlati jellegű problémamegoldó feladatokkal, a természet szerkezeti összefüggéseiből kiinduló ábrázolási móddal, az ornamentika spirituális eredetének és mibenlétének komplex szemléletű vizsgálatával, a formai törvényszerűségeken alapuló absztrakció (az ő elnevezésével: ritmikoplasztika) iparművészeti alkalmazásával – hogy oktatási módszerének mindössze néhány szembetűnő jellegzetességét emeljük ki – Jaschik minden bizonnyal a kor legjelentősebb gyakorlati irányú művészetpedagógusai között foglal helyet.

Művészetpedagógiai elméletében és gyakorlatában felfedezhetők olyan mozzanatok és összefüggések, melyek megtalálhatók európai kortársainak munkásságában is, de vannak elméletének olyan vonásai, melyek pedagógiájának, széleskörű tevékenységének sajátosan magyar jelleget kölcsönöznek. E kettőt nem könnyű, számos esetben nem is lehet szétválasztani; tény, hogy nincs még egy gyakorlati irányú, egykorú rajzpedagógusunk, akinek tevékenységében az általános (egyetemes) szintjén mozgó és a sajátosan magyar (vagy legalábbis annak nevezhető) ösztönzések ennyire összefonódnának. Pedagógiai jelentőségét, melynek alapvető vonása a nemes értelemben vett korszerűség, betetőzi a végül is a szecesszió időszakában gyökerező integrációs eszme fokozatos megvalósulása, amelynek más áramlatokkal, így az art décoval is vannak érintkezési pontjai: művészetpedagógiai tevékenysége ugyanis 1920-tól, az iskola megalakulásától, sőt, még korábban, iparrajziskolai tanárságától datálhatóan, a negyvenes évek közepéig terjedően a műhelymunka egyre tágabb körére terjedt ki. Erről a változatos műhelymunkáról adtak számot hosszú évekig a tematikus kiállítások, így az 1926-os írásművészeti, az ugyanazon évi és 1927-es áruművészeti, az 1928-as karácsonyi, az 1929-es farsangi, az ugyancsak 1929-es, Szegeden megrendezett színpadművészeti, az 1930-as gyermekkiállítás és az 1932-es Ernst múzeumi bemutatkozás, amelyen a Frankfurtban és Münchenben megrendezendő *Goethe und das Theater* című kiállítás részére készült színpadképmODELLEK és színpadképek szerepeltek.¹⁵ A harmincas évek közepén a Floris cukrászda helyiségeiben

¹⁴ MNG Adattár, a Jaschik-iskola dokumentumai.

¹⁵ Néhány tudósítás a kiállításokról (lásd még a kötetünk végén közölt bibliográfiát!): N. n.: *Írásművészeti kiállítás*. Magyar Iparművészet, 1926. 128.; N. n.: *Jaschik Álmos tanítványainak áruművészeti és színpadművészeti kiállítása*. Magyarország, 1927. április 24.; N. n.: *Farsangi kiállítás*. Magyarország, 1929. január 20.; Gy. K. [Györgyi Kálmán]:

rendezett farsangi jelmezbáljaival hívta fel magára a fővárosi elit közönség figyelmét a Jaschik-iskola (1935: Magyar mese bál, 1936: Egy régi pesti bál).¹⁶

Az írásművészeti kiállítás anyagában, amelyet a bécsi iparművészeti iskola grafikatanárának, Rudolf Larischnak a tiszteletére rendezett tárlat keretében mutatott be az Iparművészeti Múzeum, a kritika az „írásművész” Jaschik pedagógiai célkitűzését „a magyar nyelv karakterének legmegfelelőbb betűvetési stílus” megteremtésére irányuló törekvésként értékelte. „Jaschik – így a recenziens – az orientális íráselemek tanulmányozása alapján teremtett egy rendkívül dekoratív írásstílust. A magyar írás betűformáinak [ti. a régieknek, M. O.] és a belőlük felépített szövegtest képének keleties ritmikájú jellegét a magyar nyelv zenei ritmusa adja meg. Jaschik szerint a magyar írás gyökereit ezért ugyanott kell keresnünk, ahol nyelvünk eredetét: keleten. A nyugat-európai stílusírások egyik típusa sem képes arra, hogy a magyar nyelv keleties muzsikáját [...] ritmikái formákba öntse. Ma még erősen törökös ennek az írásstílusnak a jellege. Különös figyelmet érdemelnek a 14–15. századi kódexírás betűinek stílusában tartott írásmintái, továbbá a mézesbábos díszítőelemekkel ékített mézesbábos íráspróbája.”

A növendéki munkák közt, Jaschik tanítását tükrözendő, szerepelt „verses krónikalap ősmagyar-hun írással”, „bibliai szöveg szíriai írásmódban”, „papír-applikációs könyvcímleap”, „expresszív szövegkompozíció”, „dekoratív parafrázis ősmagyar (hun) betűformákból”, „kínai betű-parafrázis”. Ez a merész játék – miként a kritikus a továbbiakban megjegyzi – nem bizonyult életképesnek, de mindenesetre elismerteti Jaschik pedagógiai érdemeit. „Sugalló ereje, ösztönös kutatókedve, átszellemült írásszeretete mindenkiénél nagyobb, aki ma nálunk ezzel foglalkozik; bújja, szereti és felszívja mindazt, ami templomi kincsben, bibliotékában, mézeskalácson szép, artisztikus, cifra és magyar. Aki a betűt csak az ólomlevegős műhelyből ismeri, az is egyszerre szerelmesévé fog válni, hogyha e lapok mellett elhalad.”¹⁷

Az egy évvel későbbi s az előzőtől merőben különböző áruművészeti kiállításon, amelynek művészeti, kereskedelmi és etikai tanulságairól a *Kereskedelmi művészet* című tanulmányban számolt be Jaschik, a növendékek „több boltkirakatot mutattak be, fűszer- és drogériaárukat, papír- és könyvkereskedés ki-

Iparművészetünk karácsonya. Magyar Iparművészet, 1929. 21–22.; N. n.: *Jaschikék farsangi kiállítása.* Magyar Iparművészet, 1929. 25.; N. n.: *Jaschik Álmos tanítványai.* Magyar Iparművészet, 1930. 91.; Fóthy János: *Színpadművészeti kiállítás.* Pesti Hírlap, 1932. február 21. Ez utóbbi színpadművészeti kiállításon bemutatott színpadmodellek és színpadképek közül egy tucatnyit közöl Németh Antal (*Goethe und die moderne Bühne*, 26. jegyzetben i. m.).

¹⁶ (Nyomtatott) meghívók az MNG Adattárában, a Jaschik-iskola dokumentumai között.

¹⁷ Nádai Pál: *Az újabb magyar írásművészek munkáiról.* Magyar Grafika, 1, 1926/9–10. 166.



Beck Zsuzsa plakátterve, ceruza, akvarell, papír
(MNG, forrás: Jaschik Álmos, Noran, 2002)

rakatát”, olyan árukkal, melyek „csomagolását, a rajtuk lévő vignettákat, valamint a könyvek címlapjait maguk készítették”, kiegészítve egy testes hirdetőoszlopot borító plakáttervekkel. Szerepelt az iskola 1930-ban az akkor, többek közt Jaschik kezdeményezésével alakult Magyar Könyv- és Reklámművészek Társasága bemutatkozó kiállításán is, olyan magániskolák társágában, mint a Bortnyik Sándoré, Csabai-Ékes Lajosé és a fotográfus Pécsi Józsefé. Ezekben az években, a hazai reklámgrafika görögütözes felívelésekor fél tucat Jaschik-tanítvány ALA (Atelier Ala) néven grafikai munkaközösséget alakított, amely részt vett 1927 decemberében az antwerpeni plakátkiállításon,¹⁸ s tudunk a csoport egy évvel későbbi itthoni szerepléséről is,

amelyre az Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállításával egyszerre rendezett iparművészeti tervkiállítás keretében került sor.

A reklámgrafikai tervezés ekkor is, később is az iskola egyik súlyponti témája volt, a különböző feladatok megoldása – amint a visszaemlékezésekből, a fennmaradt tanmenetekből és a „beállításra” szánt kéttucatnyi tárgy fotóiból kiderül – növekvő bonyolultságú képzeleti, kreatív és manuális munkát igényelt. Egy-egy osztály elvégzése bizonyos számú feladat megoldását jelentette, összesen négy osztály, illetve csoport dolgozott egyetlen (!) helyiségben. Jaschik módszerének eredményessége, a mester személyes vonzereje és az egyetemes művelődéstörténet számos területét felölelő tudása mellett többek között ebben, az oktatás módszeres felépítésében keresendő, ami – nagy szó! – az ötletgazdagság érvényesítésének sem állta útját.

Az 1930-as, az Iparművészeti Társulat tárlatába illeszkedő gyermekkiállítás ékesszóló bizonyítéka volt az iskola nyugat-európai irányultságú szellemiségének. Ez idő tájt készült el Ligeti-Molnár gellérthegyi Delej-villája, s ebben volt a weimari Bauhausban, majd idehaza Kotsis Iván mellett tanult Molnár Farkas példa értékű minimállakása, melynek csodájára járt – vasárnaponként, adott időpontban – fél Budapest polgári értelmisége. A Jaschik-iskola fiataljai három-

¹⁸ *Internationale Plakkaat-Tentoonstelling*. Antwerpen, 1927.

szobányi „gyermekképpel, papírmunkával, bútorral, rajzzal, akvarellal, scenikai tervvel, szövött, varrt és színekbe álmodott világgal” bővültek el kiállításuk látogatóit. „Van egy gyerekzsoba véges-végig kistermetű, olívvzöld mázolású bútorokkal. Ablakdeszkájára illő cserepekkel, polcaira gondolt játékokkal. Van továbbá iskolapad is, gyermekruhas-szekrény, könyvtartó, üvegállvány, mindez úgy beleszerveződik a négytől tizennégy éves gyerek értelmi és tényleges világába, hogy »tartós legyen«. [...] Babalámpaernyő és gyöngyből fűzött karkötő, transzparens üvegtábla és könyvfedél, csokoládétartó és tolltok-doboz, levélpapír és applikációval díszített babaruha, mézeskalácsházak és bábjáték szcenáriumok. [...] Jaschik tanítványai a nagyszerű, egyre diadalmasabban hódító anyagnak, a papirosnak tettek hűségüket. Tudják a felületet díszíteni: ecsettel, tollal, színes papírok ráragasztásával, képek montírozásával, tipomontázzsal játékosan összehangolt színekkel [kollázsokat, montázsokat gyártottak! M. O.], néha talán csak kísérletezve, de mindig bátorsággal. Ám ismerik a papírból eredő anyaghatásokat: mikor lapos dísz tárgyat, plasztikus játékot, figurát, színpadi teret, gumirugalmas és rongypuhaságú figurákat formálnak belőle. (A tanítványok) falitábláiból, irkafedeleiből a változott világ ritmusa, talán dzsessz-ritmusa szól hozzánk. Iskolai faliképein reklám harsog, – tudtok-e már úszni?, igyatok tejet! Racionális ifjúság. Racionalizált gyermekszobák. Plakátnyelvű oktatás. Csőbútorok. A kisdédóvadába a hajlított [bútorú] dessau-i típusú gyermekszobába kerül Péterke. Gramofonlemezeken tanítják idegen nyelvre.”¹⁹ A kiállítás megszületésében, anyagának összeállításában minden bizonnyal inspiratív része volt Náda Pál *Könyv a gyermekről* című kétkötetes munkájának, melynek Jaschik és Galamb József munkájaként készült kézi kötésű példánya is ismeretes.²⁰

A Jaschik-iskola országos és külföldi elismertségre scenikai munkásságával tett szert. Az 1925-ös növendékkiállítást követően vette fel a kapcsolatot Jaschik a Németországban tanult, progresszív gondolkodású fiatal rendezővel, Németh Antallal, aki az iskolában éveken át díszlettervezési és színpadtörténeti előadásokat tartott, beleértve a legfrissebb színpadi kísérleteket. 1925-tel veszi kezdetét kettőjük között az a harmadfél évtizedes, személyes és levelezési kapcsolat, amely mindkettőjükre és az iskola növendékeire is ösztönzően hatott. Jaschik és a fiatalok lelkes gárdája nélkül Németh Antal bizonyára nem tudta volna megoldani maradéktalanul úttörő rendezési elképzeléseit, de fordítva is igaz: az inszenizáló Németh Antal vázlatos utasításai gyakran elegendőek voltak, hogy Jaschik a népművészetből, az ún. primitív művészetből és a francia art déco-ból táplálkozó, stilizálásra hajló stílusának a könyvillusztráció mellett újabb, fantáziadús tehetségéhez méltó megnyilatkozási formát találjon.

¹⁹ Fabinyi Sándor: *Csőbútor és ezüstsárgány*. Magyar Iparművészet, 1930/3–4. 121–122.

²⁰ Náda Pál: *Könyv a gyermekről*. Budapest, Franklin Társulat, 1911. 1. köt.: Iparművészeti Múzeum, ltsz.: 68. 169. – A kötéstről lásd Rozsonдай Marianne tanulmányát az első jegyzetben feltüntetett kötetben.



P. Calderón de la Barca: *A nagy világszínház*, Nemzeti Színház, 1938, r: Németh Antal, díszlettervező: Jaschik Álmos (PIM-OSZMI, fotó: Vajda M. Pál, forrás: A03025_2010_parallel_1)



Babay József: *Csodatűkör*, Nemzeti Színház, 1937, r: Németh Antal, díszlettervező: Jaschik Álmos (PIM-OSZMI, fotó: Vajda M. Pál, forrás: A03025_2010_parallel_16)

rab egy estére összevonva, Máday Grétától). A tervek összesen száz díszlet- és jelmezrajzot tettek ki; makett, szám szerint tíz, az alábbi darabokhoz készült: Mozart: *Figaro lakodalmá*, Racine: *Phèdra* (mindkettő Nemes Erich-től), Shakespeare: *Vízkereszt* (Redner Renée-től), Hauptmann: *Hannele* (Hampel Ágnes-től), Claudel: *Angyali üdvözlét* (Schwarcz Istvántól).

Az iskola ezzel a hosszú évekre terjedő s az újszerű művészi megoldásokra továbbra is érzékeny tevékenységével érdemelte ki méltóképpen a *műhely* megjelölést. Nem csupán azon oknál fogva, hogy a mester szellemujja nyomot hagyott a munkákon (a növendékek különben rendszeres művészettörténeti és történeti oktatásban is részesültek, s részt vett az oktatásban és a manuális munkában Jaschikné Müller Mária is), hanem azért is, mivel a szcenikai tevékenység a színpadkép-modellek s a vonalas és színes színpadképek mellett maszkok, jelmezek tervezését is magában foglalta. Jaschik az évek során nem csupán a makettépítés tanításának bevezetésével szerzett érdemeket: a tízes évekbeli, félbeszakadt kezdeményezések után a harmincas években ő alkalmazott ismét vetítettképes díszleteket, eleinte járulékos elemként, majd egyre nagyobb szerepet juttatva a hatásos szcenikai megoldásnak. Az iskola 1930 körüli szcenikai tevékenységéről, a növendékek lelkes munkájáról Jaschik és Németh Antal levélváltása alapján is képet alkothatunk magunknak.²³ A növendéki és a tanári munka együttes eredményeként került sor az iskola színpadművészeti kiállítására – mint láttuk fentebb – előbb Szegeden, majd Budapesten és végül Németországban.

A vetítettképes díszletekkel folytatott eredményes kísérletei, a színes diapozitívek elkészítése, valamint az iskolai mozdulatrajzok vezették Jaschikot arra a gondolatra, hogy – tudomásunk szerint idehaza elsőként – animációs népmese-film elkészítésébe kezdjen. Ekkortájt foglalkoztatta a népmesék illusztrálásának iskolai tanítása, az adott meséhez alkalmazható illusztrációk stílusa. Tanította a mozgáshelyzeteket és mozdulatokat folyamatukban rögzítő fázisrajzok szerkesztését, elkészítését is. A rajzfilm gondolatával – egy egykorú híradás szerint – 1934-ben kezdett foglalkozni, s első vállalkozásként a *János vitéz* megfilmesítését tűzte ki célul. 1940 körül arról is értesülünk, hogy „feldolgozta” – minden bizonnyal tanítványai közreműködésével – Arany László *A kóró és a kismadár* című népmese-átdolgozását. Mindenképpen 1942-t írtak, amikor Juhász István megbízásából hozzákezdett növendékeivel *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* című magyar mesefilmhez, amelynek első képsora hamar elkészült és megmozdult a Jaschik-műterem vásznán. A teljes színes filmet 1944 tavaszán fejezte be; Zilahy Lajos lapja, a *Híd* számolt be róla illusztrációs anyag kíséretében, a gyártás menetének aprólékos rögzítésével.²⁴



A *Kóró és a kismadár* című animációs filmhez készített lap, a Kóró figurájával 1940 (magántulajdon, forrás: Jaschik Álmos, Noran, 2002)

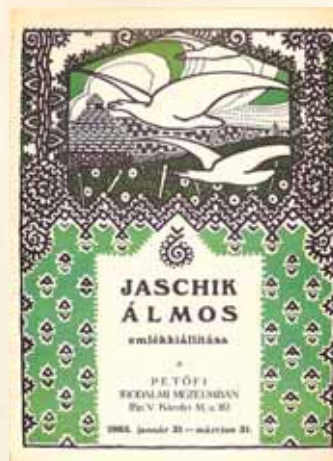
²³ Németh Antal és Jaschik Álmos levelezését az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrzi. Publikált válogatás: Mezei 1980. 1. köt. 143–191.

²⁴ Németh József, i. m.

Jaschik Álmos fővárosi magániskolája – összegzésként megállapítható – valós igények széles körű, magas művészi szintű kielégítésére készítette fel növendékeit. Ezek a civilizációs igények a korszak meg-megújuló kulturális életével közvetlen összefüggésben álltak. A kenyérkereső foglalkozásra felkészítő iskolának azonban nemcsak a növendékek látták hasznát, hanem maga az iskola és nagy tudású, különleges vonzerejű vezetője is. Az oktatás, az alkotás egyéb irányú tevékenységeit is bevonó kreatív csoportmunka biztosított lehetőséget értékes kezdeményezések kimunkálására, a népművészetben és a modern művészetpedagógiában gyökerező elmélet egy-egy ágának gyakorlati kidolgozására. A fogalom hagyományos és modern értelmében műhelyt teremtett maga körül, szellemi és manuális-gyakorlati egyszersmind. E kettő révén olyan – részben továbbfejlesztett – hagyományokat mentett át a két világháború közötti fiatal nemzedék gondolatvilágába és művészi gyakorlatába, amelyek egy korábbi kor eszmevilágát a megváltozott körülményekhez alkalmazkodva elfogadhatóvá tették. Mi több: ezeket a felfrissített hagyományokat a művészetek integrációja révén, szélesebb közönséghez szólóan, újszerű, hazai vonásokkal egészítette ki – ugyancsak növendékei közreműködésével.

Ottó Mezei: Álmos Jaschik and His School

The interwar graphic school of Álmos Jaschik (1885–1950) grew out of the same endeavour as the one at the end of the 19th century all over Europe to create Gesamtkunstwerk across all branches of visual and applied arts as well as architecture. Jaschik expected the spiritual renewal of mankind from raising the standards of handicrafts and an awareness of folk art besides ennobling the work ethic, says the author of the study. In his view, this concept could have served as an ideal modern basis for Hungarian industrial and craft education after World War Two. Jaschik's goal was to establish a craft-based society which "has, beyond its professional competence, a level of general education and cultural needs that only those living in exceptional circumstances could attain so far." The most important elements of Jaschik's art-pedagogical work are pointed out: practical problem solving tasks; a mode of representation rooted in the structural relationships of nature; a complex approach to study the spiritual origin and nature of ornamentation; the application of abstraction based on formal laws in the applied arts. Finally, the exceptional role which the Jaschik School played in renewing domestic scenography is discussed in detail. The basis for this was the professional co-operation, starting in 1925, between Álmos Jaschik and Antal Németh (1903–1968), the efficiency of which is proved above all by the stage designs Álmos Jaschik prepared for the National Theatre in Budapest.



A Jaschik álmos születésének 100. évfordulójára a PIM-ben rendezett kiállítás plakátja (forrás: muzeumantikvarium.hu)



RÉVÉSZ EMESE

Jaschik Álmos művészetpedagógiája

(részlet)¹

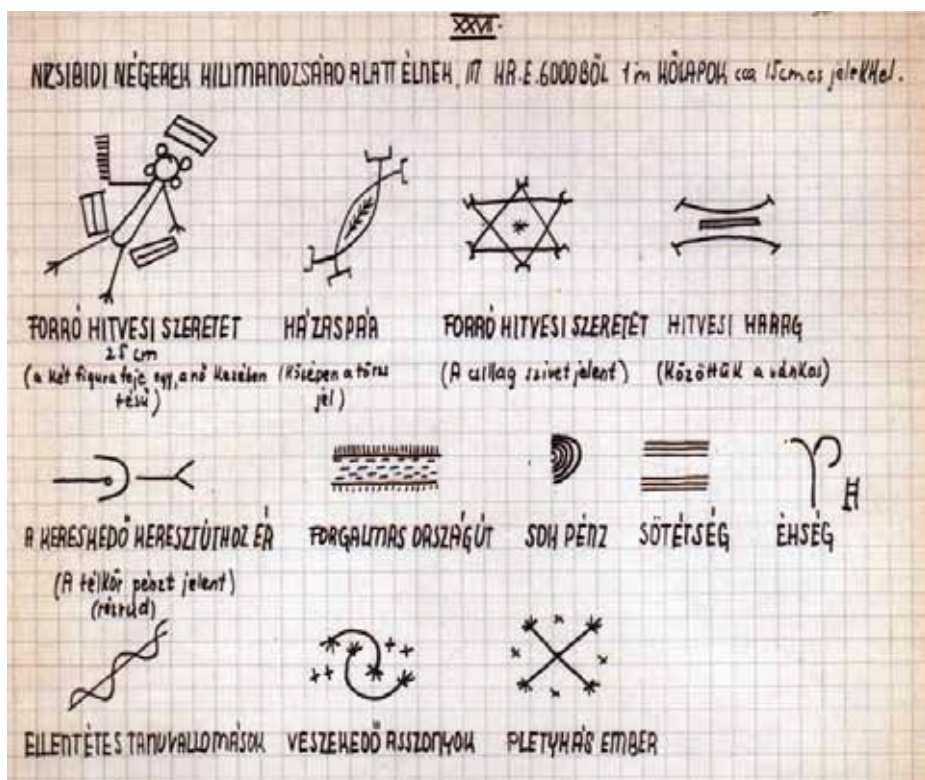
A művészettörténet nem tartozott a Jaschik-iskola alaptárgyai közé. Hasonlóan a többi elméleti-történeti előadáshoz, nyári vagy évközi, alkalmi szemináriumok témája volt. A legkorábbi ide kapcsolódó jegyzet 1930–1931-ből származik. A *művészet kultúrtörténete* címet viselő előadás kéziratában Jaschik nem hagyományos európai stílustörténetet, hanem a szó szoros értelmében egyetemes művészettörténetet vázolt fel, részletesen tárgyalva a közel- és távol-keleti valamint közép-amerikai kultúrák művészetét is.² A művészettörténeten belül több előadása kapcsolódott a grafika történetéhez. 1935-től a nyomdászok számára indított grafikai továbbképző tanfolyamokon a litográfia történetéről tartott előadás-sorozatot.³ A művészettörténet-oktatás a Jaschik-iskolában később is hasonlóképpen szétágazó volt, egyaránt érintette a sokszorosított és kereskedelmi grafika, az ősművészetek, az Európán kívüli kultúrák művészetének történetét, valamint a 20. századi modern stíluskísérleteket.⁴

¹ Vö: Jaschik Álmos, *a művész és pedagógus*, Noran, 2002, 73–75.

² Jaschik Álmos: *A művészet kultúrtörténete. Első ízben: 1930–1931 május*. Kézirat. IM Adattár – A tárgyalt témakörök: 1. Görög-római művészet, 2. Európai keresztény kultúra, 3. Egyiptomi kultúra, 4. Kisázsiai kultúra képzőművészete, 5. Mezopotámia, 6. Arab-iszlám kultúra, 7. India, 8. India, 9. Kína, 10. Japán, 11. Indonézia, 12. Tibet, 13. Észak-Szlávság, 14. Észak és Dél-Amerika.

³ *Iparoktatási és munkásnevelési reformterv. Nyomdászipari tanulóképzés*. In: Jaschik Álmos tervezőiskolája I-II. Szerk.: Mezei Ottó, 1980, 2. köt. 36–37.

⁴ 1945–1946-os tanév anyagából fennmaradt a szombati grafikai szeminárium terve. Az októbertől január végéig tartott előadások első részének tárgya a rajzolás története volt, az őskortól a reneszánszig. A második egység a 20. századi művészet stíluskísérleteit mutatta be. Ugyanezen év nyarán egy újabb grafikai szemináriumon Jaschik az elmúlt húsz év kereskedelmi grafikái tendenciáinak történetét vázolta fel. – MNG Adattára; Schillinger Manci magántulajdonban található 1939-es füzetében a következő idevágó jegyzetek találhatók: A XX. századi művészet stíluskísérletei. Mo-



Jaschik Álmos tanítványainak készített jegyzetlapja az írástörténeti stúdiumokhoz XXVII. 1943-ból (magántulajdon, forrás: Jaschik Álmos, Noran, 2002)

Az 1940-es évek végére Jaschik átfogó elméletté formálta korábbi előadásait. A művészet történeti fejlődéséről alkotott saját teóriáját első ízben az 1945–1946-os tanév első felében adta elő, elméletét később egy 1947-es illusztrált kéziratában fejtette ki részletesen.⁵

A rajzolás történetét áttekintő kézirat bevezetője a rajzot az ember ösztönszerű mozgulataiból és hangjaiból eredezteti. Eszerint a kultikus célú tánc és zene a kezdetleges, tagolatlan hangokból és mozdulatokból formálódott ki. E mágikus cselekmények később rögzített formát kaptak. A rögzített írásformák egyik típusából, a misztikus ősrásból alakult ki később az ornamentika, míg a párhuzamosan kifejlődő jelképes fogalomírás később képírassá és hangjeles írássá differenciálódott, majd a képírás tisztán ábrázoló jellegű rajzolóssá csiszolódott. Eszerint a rajz nem más, mint jelképes mozdulatok látható alakban való rögzítése. Világos, hogy Jaschik e késői művészetelmélete korábbi írás- és ornamen-

tern művészeti irányok a XIX. század közepétől máig. Ógörög művészet. Római művészet. Arab művészet. Indiai művészet.

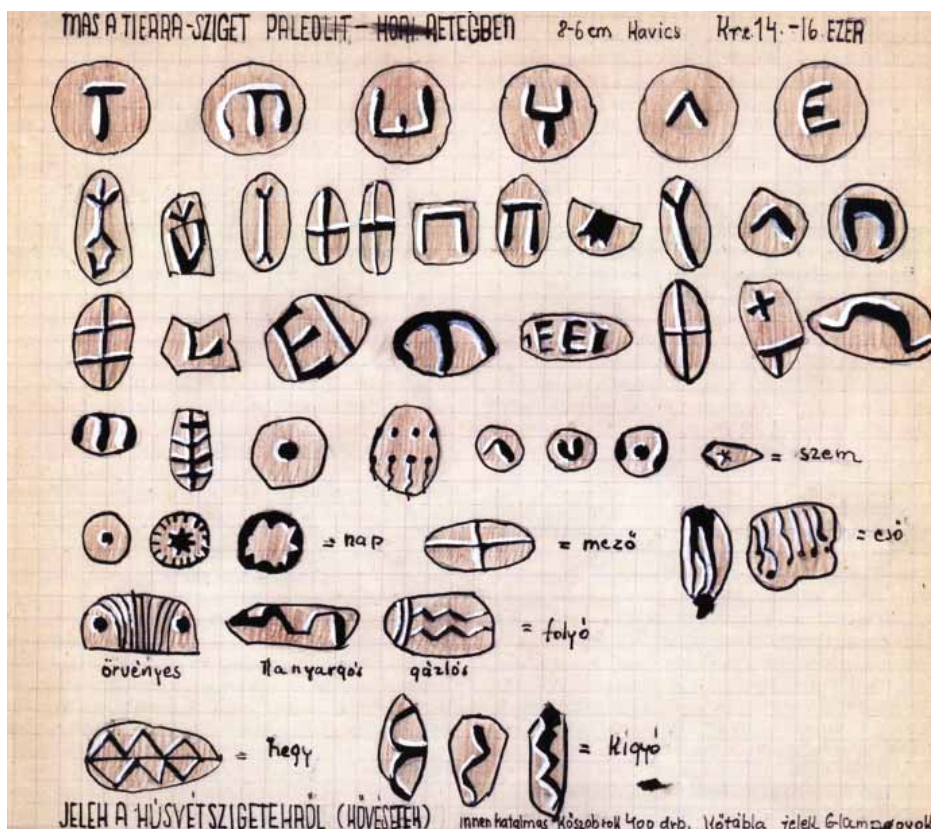
⁵ Jaschik Álmos: *A rajzolás általános stílustörténete a kultúrtörténet és az egyén életfázisai szerint*. Első előadás 1945. október 1.–december 23. A rajzolás története. Szemináriumi előadás 1947. augusztus 8-tól, heti 2 órában. – IM Adattár.

tika-kutatásainak összefoglalása. A művészetet archaikus közösségi kultuszokból eredezteti, és a rajzot az íráshoz és az ornamentikához hasonlóan „rögzített mozdulatként” határozza meg. Jaschik teóriája a rajzot a rokon művészetekkel (zene, tánc) párhuzamosan tárgyalja, eredetelméletében közösségüket hangsúlyozza. Ebben az összefüggésben a művészet olyan kommunikációs eszközként értelmeződik, amely eredeti formájában – írásként – a transzcendens erővel való érintkezés eszköze volt. Spirituális tartalma épp e metafizikus meghatározottságából ered. Jaschik ezt követően a művészet történetét olyan hanyatló irányú fejlődésként írja le, amelynek során az lassanként elveszíti kultikus funkcióját, jelképi tartalmait felőrlik a gyakorlati szempontok, a szakralist felváltja a profán, a közösségit az individuális, a spirituálist a reális.

A rajzolás általános stílustörténete a kultúrtörténet és az egyén életfázisai szerint címet viselő kézirat alapgondolata szerint a szellemi élet részének tekintett művészet fejlődése analóg az egyén fejlődésének menetével: „A rajzolás történetének egymást követő fázisait természetesen ugyanaz az élettörvény szabja meg, mint a melyik a szellemi élet általános kultúrtörténetét szabályozza. Az ember egyéni életútja azonos az emberiség egészének életútjával. Az ember egyéni életének kb. hétévenkénti változó fázisai azonosak a kultúrák életmenetének jellegzetes típusaival. [...] Az egyetemes szellemfejlődés vonalának egy-egy állomása az egyén szellemfejlődésének állomásaival állítható párhuzamba. Ezáltal a művészet történelmi életrajza is olyan fázisokra tagolódik, mint az ember egyéni fejlődésének folyamata. Korok-korhatárok az egyén életkortípusai szerint tagolódnak.”⁶ Jaschik ezt követően az egyén és a „kultúrközösség” történetének alakulását párhuzamosan mutatja be. A kézirat későbbi betoldásai a növényi fejlődés lépcsőfokait is e fázisokhoz igazítják. Fejlődésükben három egymást követő stádiumot különböztet meg: az ösztönös, érzelmi és értelmi életszakaszt. Ezen belül kilenc, az emberi életkorok szerint tagolóódó életfázist különít el.⁷ Az ösztönélet szakaszát a kultúrák életében a gyermekkornak felelteti meg. Az első fázis, az őskori művészet a kisgyermekkor világlátásához hasonlóan kaotikus, tagolatlan, ösztönszerű. A rögzített és rögzítetlen mozdulatok ekkor még egyaránt strukturálatlanok. Az éntudat kialakulását a gyermekkor következő szakaszában az értelmi aktivitás időszaka követi. Ennek párhuzamaként a kultúrában megszületik a kultikus ősművészet, amelyben a misztikus ősrítés és a jelképes fo-

⁶ Uo. 3.

⁷ A hivatkozott kézirat mellett fennmaradt a teória alaptételeinek gépelt vázlata, egy kéziratos jegyzet valamint egy olyan gépirat, amely az elméletet csak a görög-római kultúrára vonatkoztatja. – IM Adattár; Ezek lényegileg azonosak ugyan, de az egyes részletekben, meghatározásokban eltérnek egymástól. Különösen igaz ez a tekintetben, hogy mely életfázis milyen művészeti stíluskorszakkal azonosítható. Az idézett kézirat erre sok esetben nem ad konkrét választ, a vonatkozó stíluskorszak olykor csak az illusztrációk alapján következtethető ki. Az alábbi leírás a források közös pontjai nyomán vállalkozik az elmélet lényegi vonásainak feltárására.



Jaschik Álmos tanítványainak készített jegyzetlapja az írástörténeti stúdiumokhoz
III. 1943-ból (magántulajdon, forrás: Jaschik Álmos, Noran, 2002)

galomírás még egységként van jelen. Jaschik e fázishoz kapcsolja a népművészetet is. A második, érzelmi életszakaszt az egyén életében az érzelmi aktivitás és egocentrizmus jellemzi. Ezzel paralel jelenségként a korábbi közös kultikus cselekményekből különválik az ábrázoló rajz, a szimbolikus ornemens és a közlés feladatát ellátó írás. Ezt a korai és klasszikus görög és reneszánsz kultúrákkal azonosított periódust a művészetben idealizáló látásmód, mitologikus és allegorikus kifejezőmód jellemzi. A harmadik, értelmi életszakasz a felnőtt egyén életében a karrieralapítás ideje. Ennek analógiája a kultúra területén a materiális értékek, reális kifejezőmódok fokozódó hangsúlya. A művészetben a spirituális-misztikus tartalmak helyét illuzionisztikus külsőségek és formalizmus veszi át. Az ornamentika lassanként elveszti jelképes tartalmait, míg az írás a közlés tisztán funkcionális eszközévé egyszerűsödik. Az ábrázoló művészetek térszemlélete eközben az ortogonális és klinogonális térszemléletből eljut a centrális perspektíváig, illetve annak összetett, illuzionisztikus térszerkesztési módszeréig. Az utolsó két életfázis az egyén életében a beteljesülés, kiábrándulás, megnyugvás és mérlegelés ideje. A nosztalgikus és szentimentális akkor ugyanakkor ismét érzékennyé válik a misztikus-metafizikus összefüggések felismerésére. A kultú-

ra ezen utolsó, jelenkori szakaszát Jaschik úgy írja le, mint amely az ősművészek és a népművészet ismeretében újfent kísérletet tesz a spirituális tartalmak felélesztésére.

Jaschik az 1940-es években kidolgozott művészetelméletének filozófiai hátterét a két háború között virágzó szellemtörténeti irányzatok adják meg. Teóriája a szellemtudományi iskolák nyomán a művészetet az általános szellemi kultúra jelenségeként, a többi művészeti ággal összefüggésben értelmezi. Korábbi ornamentikaelméletéhez hasonlóan a művészetet az egyes történeti korszakok világnézetének hordozójaként közelíti meg. Azon törekvése, hogy az egyetemes emberi kultúrát megszakítás nélküli fejlődési folyamatként fogalmazza meg, korszakainak belső lényegét néhány kulcsfogalommal körülírja, szintúgy a szellemtörténet kultúrtörténeti tipológiáival rokonítja Jaschik vállalkozását.⁸ A szellemtörténet a két háború között a magyar filozófiai gondolkodás meghatározó vonulata volt.⁹ E tekintetben a magyar művészetelmélet területén Ligeti Pál 1931-ben megjelent munkája, *Az új pantheon felé* tekinthető Jaschik közvetlen előzményének.¹⁰ Jaschik teóriája az egyén és az emberiség életútjának analóg voltán alapul. Ez a gondolat Ernst Haeckel biogenetikai alaptörvényéből eredeztethető. Haeckel Darwin evolúcióelméletéből kiindulva 1866-ban ter-



Ligeti Pál könyvének *Der Weg aus dem Chaos* címen megjelent átdolgozott, kibővített német kiadása, Georg D. W. Callwey kiadó, München, 1931 (forrás: zvad.com)

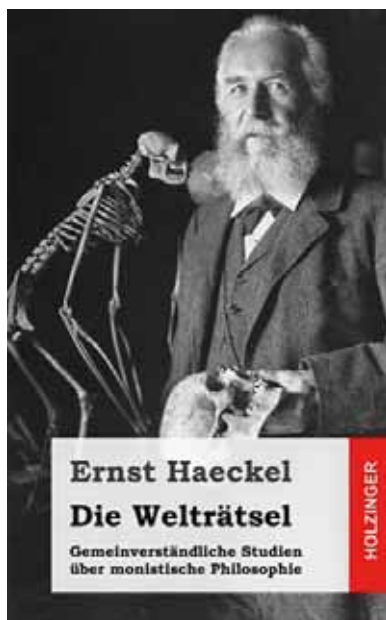
⁸ A hazai szellemtörténeti filozófia kiemelkedő képviselője, Mátrai László 1940-es tanulmányában részletesen áttekintette e történeti típusokat. Táblázatos összefoglalásuk: Mátrai László: *Élmény és mű.* Budapest, 1940, 95–97. – Ezúton köszönöm meg Király Erzsébetnek, hogy e munkára felhívta figyelmemet.

⁹ Rugási Gábor: *Szellemtörténet és történetfilozófia.* In: A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890–1945. Budapest, 1994, 7–36; Percz László: *A pozitívizmusról a szellemtörténetig.* Budapest, 1998.

¹⁰ Ligeti kulturális „hullámelmélete” szerint a kultúrát a festői, szobrászi és építészeti szakaszok váltakozó dominanciája határozza meg. Ligeti Pál: *Új pantheon felé.* Budapest, é. n. [1926]. Átdolgozott, kibővített változata: *Weg aus dem Chaos.* München, 1931; Kritikája: Gombosi György: *Ligeti Pál: Weg aus dem Chaos.* Nyugat, 1932/17, II, 224–227.

mészettudományos példákkal bizonyította, hogy az egyedfejlődésben megismétlődik a fajfejlődés.¹¹ E tételből kiindulva Haeckel később kidolgozta természetfilozófiáját, amely a természeti formák közös formai és fejlődési törvényeinek hirdetésén alapult. 1899-ben megjelent, a monizmus gondolatrendszerét leíró *Welträtsel* című munkája a századfordulóra Európa-szerte igen népszerű lett. Haeckel egységes világtörvényt hirdető misztikus világmagyarázó tanainak magyarországi elterjesztésében nagy szerepe volt a mester tanítványának, Schmitt Jenő Henriknek is.¹² Schmitt a művészetet – Jaschik Álmoshoz hasonlóan – a spirituálisból, a religióból eredeztette. A teozófiával rokon gnosztikus tanait Jaschik Nádler Róbert és Nagy Sándor révén is ismerhette.¹³

Jaschik művészetelméletének evolúcionizmusa ugyanakkor a századfordulón kibontakozó fejlődéslélektan eredményeit is kamatoztatta. A korszak személyiség-lélektani kutatásai kidolgozzák az emberi életkorok jellemző sajátosságait. Ezen belül a gyermeklélektan kísérleti alapon leírta a gyermek fejlődési szakaszainak meghatározó vonásait. A gyermektanulmányi kutatások hazai megteremtője, Nagy László ezeket az ismereteket hasznosítva különítette el a gyermekrajz fejlődésének legfontosabb szakaszait, megkülönböztetve az alaktalan, képzeletszerű, természetszerű rajzolás stádiumát.¹⁴ Rendszerének hatása a reformpedagógiai szakirodalomban jártas Jaschik felosztásában is tetten érhető. A szellemtudományok átfogó kultúrtörténeti koncepciói és a személyiség-lélektan fejlődéstörténeti megfigyelései kölcsönösen megtermé-



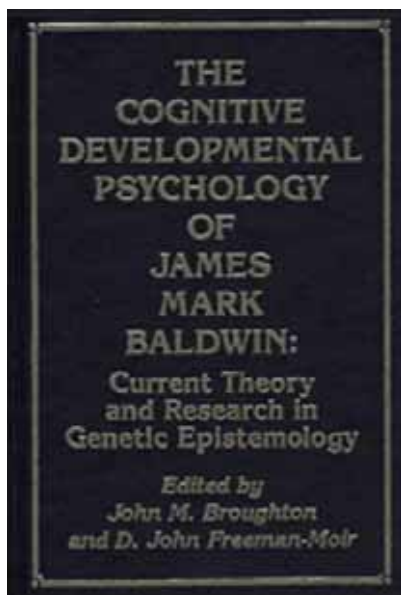
E. Haeckel: *Welträtsel* (*Rejtély*) című, először 1899-ben megjelent könyvének új kiadása Holzinger, 2013
(forrás: amazon.co.uk)

¹¹ „Az egyedfejlődés vagy az egyéni evolúció a filogenezis rövid s gyors megismétlődése, ahol is a csoport fejlődése megfelel az egyed származási fájának.” – Ernst Haeckel: *Generelle Morphologie der Organismen*. I–II., 1866.

¹² Ernst Haeckel: *Die Welträtsel. Gemein verständliche Studien über monistische Philosophie*. Berlin, 1899; Magyarul: *Világproblémák. Népszerű tanulmányok a monisztikus filozófiáról*. Ford.: Iván Imre és Szabó Sándor. Budapest, 1905. – Haeckelről és magyarországi hatásáról: Kárpáthy Adorján: *Haeckel*. Aurora, 1, 1920/20–21, augusztus, 58–66; Gábor Dénes: *Haeckel és kora*. In: Ernst Haeckel: *Biológia és természetfilozófia*. Kriterion, 1989.

¹³ A gödöllőiek és Schmitt Jenő kapcsolatáról: Gellér Katalin: *Schmitt Jenő Henrik és a gödöllői műhely kapcsolata*. Katedrális I., 1991/1, 28–34.

¹⁴ Nagy László: *Fejezetek a gyermekrajzok lélektanából*. Budapest, 1905.



James Mark Baldwin kognitív fejlődési pszichológiája: A genetikai episztemológia jelenlegi elmélete és kutatása, szerk. John M. Broughton és D. John Freeman-Moir, 1982 (forrás: goodreads.com)



Rudolf Steiner (1861–1925)

kenyítették egymást. Stanley Hall, a gyermeklélektan tudományának megalapítója párhuzamot vont a gyermeki fejlődés és az emberiség fejlődése között. James Baldwin a társadalmi antropológia területére alkalmazta a fejlődéslélektan eredményeit, párhuzamot vonva az ősember, a gyermek és a primitív törzsi ember kultúrája között.¹⁵ Freud nyomán az egyénre és történelemre egyaránt alkalmazott fejlődési vonalak az ösztönösből a racionális lét felé haladtak.¹⁶ A szellemtudomány szintén felhasználta a lélektan eredményeit: Herbert Spencer a biológia és a lélektan ismereteiből alkototta meg evolucionista kultúrafilozófiáját, míg Wilhelm Dilthey pszichológiai személység típusok alapján határozta meg a történelmet váltakozóan uraló három alapvető világnézetet. Jaschik művészetelméletét azonban ezek a filozófiai rendszerek vélhetően csak közvetve alakították. Közvetlen hatással lehetett ugyanakkor rendszerére Rudolf Steiner teozófiai alapokon kidolgozott antropozofikus történetfilozófiája és nevelélmélete. Steiner Jaschikhoz hasonlóan hétéves periódusokra osztotta az emberi életet, és történelemszemléletét meghatározta az egyén, a nemzet és történelmi korszakok közötti párhuzam gondolata.¹⁷ Jaschik Álmos művészetelmélete mindezen természettudományos, lélektani, társadalomtudományi és művészetelméleti rendszerek metszéspontján helyezhető el.

¹⁵ James Mark Baldwin: *A lelki fejlődés a gyermeknél és a fajnál*. 1895; Pléh Csaba: *Pszichológiatörténet. A modern pszichológia kialakulása*. Budapest, 1992, 100–107.

¹⁶ A pszichoanalízis hatásáról a társadalomtörténetekre: Botond Ágnes: *Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya*. Budapest, 1991.

¹⁷ Steiner igen népszerű volt a két háború között Magyarországon. 1926 és 1932 között Nagy Emilné Göllner Mária vezetésével Waldorf-iskola is működött a fővárosban. – Németh András: *A reformpedagógia múltja és jelene*. Budapest, 1996, 83–87, 131–132.

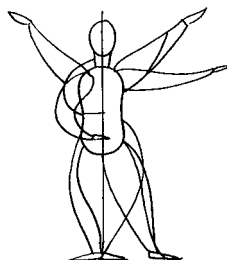
Jaschik művészettörténeti előadásai kettős feladatot teljesítettek: egyrészt olyan átfogó kultúrtörténeti koncepciót nyújtottak a növendékeknek, amelyek segítették általános eligazodásukat a társadalomtudományokban, másrészt az oktatás gyakorlati része elősegítette a régebbi korok művészeti alkotásainak alapos megismerését is. Az elméleti előadásokat alapos kompozíciós elemzések egészítették ki, ahol Jaschik – hasonlóan az ornamentika oktatásának módszeréhez – elemezte a művek tömegplasztikai, ritmikai és geometriai struktúráját.¹⁸ A művészettörténeti oktatás célja végső soron az volt, hogy a növendékek mindennapi szakmai gyakorlatukban otthonosan mozogjanak a különféle stílus-korszakokban. Ezt szolgálták a stílusgyakorlatok. Az ide kapcsolódó tanulmányrajzok egyik legrepresentatívabb sorozata közé tartoznak a *Kőműves Kelemen* illusztrációi, amelyek között vannak görögös, egyiptizáló vagy középkori kódexek stílusában készült kompozíciók is. Stílusgyakorlatok a 20. századi modern művészet áttekintéséhez is kapcsolódtak: az előadások után a növendékek a megadott motívumokat különféle avantgárd irányzatok formanyelvén fogalmazták meg.¹⁹

¹⁸ Benedek Katalin: *Ornamentika és kompozíciós elmélet*. (1963 körül) In: Mezei 1980, 2. köt. 5.

¹⁹ Schillinger Mancsi magántulajdonban lévő jegyzetfüzete például különféle hangulatokat, érzelmeket kifejező futurista-expresszionista stílusban megrajzolt fejsorozatot tartalmaz.

Emese Révész: Álmos Jaschik's Art Pedagogy (Extract)

In the last chapter of her extensive study on the topic indicated in the title, the author appraises the art history courses of Álmos Jaschik (1885–1950) at his interwar graphic school. She states that they were most divergent, affecting not only the history of mimeographed and commercial graphics, ancient arts and the art of cultures beyond Europe but also 20th century modern style experiments. On the basis of his notes related to the courses, she examines the development of Jaschik's views on art history into a comprehensive theory by 1947. It is pointed out that the philosophical background of this concept consisted of those history of ideas trends flourishing between the two wars which were based on the analogy between the life of the individual and mankind, professing, in the footsteps of Darwin, that ontogenesis repeats phylogenesis. However, direct effect on him is assumed to be attributable to Rudolf Steiner's anthroposophical philosophy of history which was founded on theosophy as well as the idea of parallelism between the individual, the nation and historical periods. According to the author of the study, Jaschik's conception of art and his view of the world is to be located at the intersection of systems of science, psychology, social science and art theory. His lectures in art history performed a dual task: on the one hand, they provided students with a comprehensive culture-historical concept which assisted their general orientation in social sciences and, on the other hand, the style exercises incorporated in the course encouraged a direct acquaintance with the artistic practice of former times.



DERES PÉTER

Svédcsavar

A svéd ifjúsági és gyermekirodalomról, -színházról

A svéd ifjúsági- és gyermekirodalom, illetve -színház világhírű. Sőt! Nem egy szakember szerint egyenesen a világ leggazdagabb, leghatásosabb gyermek- és ifjúsági kultúrája az övék. Esszénkben röviden megvizsgáljuk, hogy mi az oka ennek a szinte töretlen sikernek, illetve milyen hagyományai (azaz múltja) és milyen trendjei (azaz jelene és jövője) vannak a svéd ifjúsági és gyermekkultúrának.

I.



Conrad Porta könyve 1601-es kiadásának címlapja (a Svéd Gyermek-könyvek Intézetének tulajdonában, forrás: mynewsdesk.com)

A svéd gyermekirodalom jó száz évvel öregebb a mienknél, mintegy két és félszáz esztendő. Ám az első évtizedek könyvei szinte kizárólag a gyermek – főleg vallási és erkölcsi – neveléséről szóltak, azaz többnyire pedagógiai indítatásúak – s ilyenképpen szórakoztató kalandokban szegények – voltak. A fundamentális változást ezen a téren csak a XIX. század második fele hozta el, elsősorban a később alaposabban is tárgyalandó Zacharias Topelius meséiről munkásságával. Szintén fontos tudni, hogy eleinte kiemelkedő szerep hárult a *szóbeliségre* – különösen, mert a könyvek olyan drágák voltak, hogy csak a gazdagok engedhették meg azokat maguknak.

Az első svéd gyerekkönyv 1591-ben jelent meg *Igen csinos és sugárzó leányzók tükre* (*En sköön och härligh jungfrw speghel*) címmel. Szer-

zője – pontosabban: német eredetiből fordítója – egy lelkész, bizonyos Conrad Porta. Címével ellentétben a könyv nem (kis)lányoknak készült; inkább olyan tisztas asszonyoknak, anyáknak, akik bibliai példá(zato)k segítségével erkölcsös, hívő életre kívánják nevelni lányukat.

Keresett fordulattal: a XVII. században a svéd gyerekkönyv-kiadás „még gyerekcipőben járt”. Összesen ha 35–40 fiataloknak (illetve szüleiknek) szóló könyvet adtak ki az egész évszázadban – kizárólag vallás-erkölcsi példázatok, parainesiseket, s mindig fordításokat. Csak a XVIII. század végén – első sorban a felvilágosodás eszméinek hatására – gyorsul fel a gyerekkönyv-kiadás (kb. 80 publikált új könyv 100 év alatt). Ezek a kötetek már kevesebb didaxis-sal s kissé oldottabb stílusban készítik fel a fiatalokat a felnőtt életre – bár a pedagógiai szempont nem vész ki belőlük; már csak azért sem, mert szerzőik főleg tanáreberek. Ehhez a könnyedebb hangvétellő, mégis tudatos oktató-nevelő szándékhoz szinte adja magát a *fabula* műfaja, ami a XIX. században éli majd igazi virágkorát. Főleg 1842, vagyis az *általános tankötelezettség* bevezetése után hatalmas igény támad a szépirodalmi stílusú, nevelő célzatú, rövid és hatásos fabulákra, amelyek ráadásul minden társadalmi réteghez eljuthatnak a tankönyv részeként, olvasásgyakorlati szöveggént.

Ugyancsak a XVIII. század végétől datálható a fiataloknak szóló egzotikus kaland- és utazási történetek divatja, ami első sorban a felvilágosodás más kultúrák iránti érdeklődésére vezethető vissza.

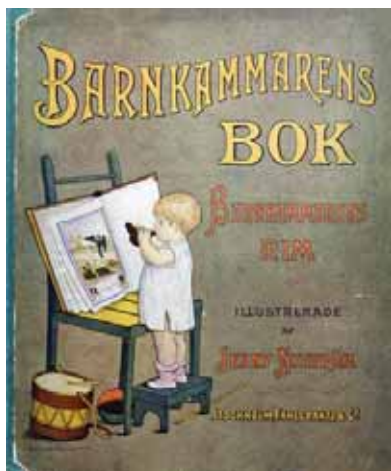
A romantika térhódításával gyökeres változás tapasztalható a gyermekkönyvek témájában, üzenetében, stilisztikájában. Az ok-okozatiság, a racionális tudásközpontúság átadja helyét a képzeletnek és a szabadon áradó érzelmeknek. A szerzők olyan gyermeki jellemvonásokat fedeznek fel újra, amelyek a felnőtt társadalomból már kihaltak: a gyermek szinte panteista természetközelségét, őszinteségét, ártatlanságát. De ugyancsak a romantikára jellemző az emberi (s a gyermeki!) lélek sötétebb, ördögi oldalának a megmutatása is. A fentieknek megfelelően a korszak kedvelt műfajai: a (tündér)mesék, a szájhagyományban gyökerező ősi rigmusok, rituális kiszámolók, rövid, misztikus történetek.

Ne feledjük, a Grimm-testvérek meséinek, illetve az Európa-szerte elterjedő (nép)mesegyűjtéseknek az időszaka ez! És persze a nemzeti öndefiniálás időszaka is, amelynek elengedhetetlen része a múlt emlékeinek, a hagyományoknak a felidézése és rendszerezése – érthető hát, hogy Skandinávia országai ezekben az évtizedekben a viking-normann irodalmi és tárgyi relikviák összegyűjtésének lázában égnék.

A. I. Arwidsson, G. O. Hyltén-Cavallius és G. Stephens járnak élen a gyűjtésben. Arwidsson 1834-42 között adja ki *Svéd népdalok* (*Svenska fornsånger*) című antológiáját, Hyltén-Cavallius és Stephens pedig 1844-49 között a *Svéd népi legendák (sagák) és kaland(történetek)* (*Svenska folksagor och äfventyr*) című gyűjteményét. Bár ezek a könyvek nem kifejezetten gyerekeknek készültek, szinte az összes későbbi svéd meseantológiának mintául szolgáltak.



Hyltén-Cavallius és George Stephens:
Svéd népi legendák (sagák) és kaland(történetek) Stockholm, Bohlins Kiadó, 1844
(forrás: archive.org)



Emil és Amanda Hammarlund:
Gyermekkönyvtár, az 1882-es kiadás
változatlan utánnomása 1903-ból
(forrás: auctionet.com)

Az „izmusok” térhódítása a világirodalomban a svéd literatúrában is robbanásszerű változásokat indít el a XIX. század derekán. A felnőtt- és a gyermekirodalomban is elemi igény lesz az élményszerű, a befogadó kreativitására, fantáziájára és esztétikai érzékére építő „szabad olvasás” – a hangsúlyozottan racionális, pedagógiai célú, sokszor didaktikus szövegek ellenében.

Ez az az időszak, amikor a gyermekkönyv-kiadás önálló iparágga fejlődik. Bár már 1842, azaz az általános tankötelezettség bevezetése óta jelentősen gyarapodott a fiataloknak szánt művek száma, a gyermekirodalom a század végéig nemigen tudott „leválni” gazdasági értelemben a felnőtttről. Ám a század végén, illetve a XX. század fordulóján ez is megtörtént.

Nem is akárhogy! A gyermekkönyv-kiadás – összenőve a játékgyártással stb. – markáns gazdasági-pénzügyi tényező lett Svédországban. 1911-ben megnyílik az első kifejezetten gyermekirodalmat kölcsönző könyvtár Stockholmban. Vadonatúj műfajok születnek, külön a kisfiú- s a kislány-olvasóknak, ifjúsági folyóiratok indulnak, és divatba jönnek a képeskönyvek – amelyek előhírnöke a Jenny Nyström illusztrálta *A gyerekszoba kiskönyve (Barnkammarens bok)* című, 1882-ben megjelent népi rigmuskokat, verseket tartalmazó kötet. Ezt szokás az első eredeti svéd mesekönyvnek tartani.

A századforduló óta egyre nagyobb az igény, hogy ne csak a jómódú gyermekek jussanak kultúrához, hanem a szegények is. Ezzel a céllal alapítja Emil és Amanda Hammarlund a Gyerekkönyvtár (Barnbiblioteket) nevű kiadót 1899-ben. (A házaspár mindét tagja népiskolai tanár volt egykor – tehát ugyancsak jól ismerték a svéd fiatalok társadalmi különbségeit s ennek következményeit.) Hasonló ambícióból születik Laura Fitinghoff *Frostmoffjälleti gyermek (Barnen ifrån Frostmoffjället)* című könyve is 1907-ben, amely már azért is mérföldkőnek tekinthető a svéd gyermekirodalomban, mert először tesz meg főszereplőnek egy csapat szegénysorsú fiataalt, ráadásul bármiféle szociális pátoz nélkül.

1906 ugyancsak jelentős dátum: ekkor áll elő a svéd oktatási miniszter azzal a fontos újítással, hogy a népiskolák alsó osztályainak tankönyveit híres és elismert szerzők írják meg. Így születik meg például a földrajz témakörében Selma Lagerlöf halhatatlan reműke, a *Nils Holgersson csodálatos utazása Svédországon át*, amely csupán 1921-ben lép ki a tankönyvi-iskolai rendszerből, s kezdi meg világhódító útját, mint minden idők egyik legcsodálatosabb ifjúsági műve. A „Lagerlöf-utáni” évtizedek legfontosabb, világszerte legismertebb képviselője Astrid Lindgren – róla ugyancsak szó lesz a későbbiekben.

A II. világháború után kibontakozik a svéd jóléti társadalom, és ez a gyermekirodalom fejlődésén, a gyermekkönyv-kiadás valóságos boom-ján is érzékelhető. Az 1940-es években megduplázódik a kiadás, 1950-ben pedig már 400 kötet/év fölé nő, s ezeknek egyre nagyobb hányada eredeti svéd műalkotás.

A svéd gyermek- és ifjúsági irodalom történetének ennél alaposabb feldolgozására egy ilyen esszé keretei között nem vállalkozhatunk. A témának könyvtárnyi irodalma van, és évente is legalábbis házi-könyvtárnyi új gyermekkönyv jelenik meg a kb. 10 milliós Skandináv országban. (2012-ben például már közel 1800 kötet, amelyek több mint felét hazai szerzők jegyezték!) A svéd gyermek- és ifjúsági irodalmat ma már feltétlen tisztelet övezi; rendszeresen jelen van az országos médiában, beszélnek, írnak, eszmét cserélnek, vitatkoznak róla.

Az 1980-as évek óta egyetemen oktatják, s díjak, ösztöndíjak sokaságával ismerik el, amelyek közül a legtekintélyesebbek (szabad fordításban): a Skandináv Gyermek és Fiatalok Adományozta Irodalmi Díj; a Legjobb Gyerekkönyv Díja és az Astrid Lindgren Emlékdíj. Ez utóbbi az egyik legmagasabb pénzösszeggel járó ifjúsági irodalmi díj a világon.

A gyermekszínház kapcsán majd részletesebben is kitérünk rá, ezért itt csupán rögzítjük: a svéd gyermekirodalom sosem volt rest a problémák, kockázatos helyzetek és nehéz emberi sorsok mélyére nézni. Sőt! Sikerének egyik kulcsa éppen az a bátorság, ahogy a kellemetlen, kínos, tragikus, tabunak számító témákat a maguk természetességében kezeli. E sorok írójának volt szerencséje 3 kötetet lefordítani Åsa Larsson és Ingela Korsell remek PAX-könyvsorozatából, ahol a főszereplő fiúknak a fantasztikus kalandok mellett anyjuk alkoholizmusával is meg kell



küzdeniük. De említhetjük Ulf Nilsson *Viszlát, Mr. Muffin* (*Adjö, herr Muffin*, August-díj 2002) című tüneményes és elgondolkodtató gyermekregényét is, ami egy olyan hörcsögről (!) szól, akinek a közelgő elmúlással (!!) kell szembesülnie. Halál, családon belüli erőszak, devianciák, árvaság... – csupa olyan téma, amelyen kívül kevés gyermekirodalom mer – átgondoltan, felelősen, pszichológiailag mindig megokolt módon – foglalkozni.

A svéd ifjúsági- és gyermekirodalom sikere nem marad az országhatárokon belül. Szerzői világszerte jól ismertek, s fordítók tucatjai várják ugrásra készen, hogy megjelenjen egy új Gunilla Bergström-könyv, vagy éppen Sven Nordqvist *Pettson és Findusz*ának aktuális kötete.¹ Vagy, hogy még egy hazánkban is jelentős sikert elértünk, Martin Widmark és Helena Willis *LasszeMaja* gyerekkrimije is a műfaj legjobbjai közé tartoznak.² Egyébként Martin Widmark kötetei a 2010-es évek elején a legtöbbször (közel 2 millió alkalommal!) kikölcsönzött könyvek figyelemreméltó rekordját tartották. És akkor Selma Lagerlöf, Astrid Lindgren, Stig Claesson műveiről meg az *Ami a szívedet nyomja* generációs „Bibliájáról” még nem is beszélünk!

A *LasszeMaja*-könyvek kapcsán érdemes megemlíteni a svéd ifjúsági krimik divatját is. Petrus Dahlin *Kalle Skavank*-sorozatát vagy a számos díjjal elis-

mert Mårten Sandénnek a nyomozó *Petrini*-ikrekről szóló köteteit. Utóbbi szerzők gyerekkrimijeinek magyar fordítása egyelőre várat magára – bár Sandéntől már megjelent egy – nem krimi-témájú – kötet hazánkban is (*Valaki hőse*, Casparus Kiadó, 2016).

Ugyancsak népszerűek a svéd misztikus tinédzser-történetek. Mats Strandberg és Sara Bergmark Elfgren *A kör* (*Cirkeln*) című regénye hat tinédzser-lányról szól, akik boszorkányokként harcolnak egy ősgonosz ellen. A könyvet August-díjra, azaz az egyik legtekintélyesebb svéd irodalmi díjra is jelölték, 2015-ben pedig – meglehetősen felejthető – film készült belőle. (Egyébként aki a svéd gyermekkönyvek csodálatos, de szín-



Elsa Beskow: *A Téli álmot alszol*, illusztráció
Alice Tegnér: *Téli fák című verséhez*, akvarell,
papír, 1900 körül, Nemzeti Múzeum, Stockholm
(forrás: wikipedia.org)

¹ Sven Nordqvist magyarországi népszerűségére lásd pl. a 2018-as Könyvhét-interjút: www.konyv7.hu/index.php?menuId=1065

² Ehhez lásd a következő interjút a LasszeMaja könyvek fordítójával: www.librarius.hu/2013/10/21/2013-10-14-13-49-30

te áttekinthetetlenül gazdag világában szeretne kalandozni, annak érdemes az August-díj kitüntetettjeinek műveinél kezdeni a kutatást.)

A svéd gyermek- és ifjúsági irodalomnak az illusztráció is erőssége – akár konkrét képeskönyvekre, akár a prózaműveket kiegészítő-díszítő rajzokra gondolunk. Elsa Beskow-ot (1874–1953) szokás a képeskönyvek nagyasszonyának tartani, de zseniálisan egyediek Björn Berg illusztráció is Astrid Lindgren *Juharfalvi Emil*-könyveihez vagy Pija Lindenbaum, illetve Stina Wirsén gyermek-rajzai.

Még mindig lebilincseli az embert egy-egy kortárs svéd film összehasonlíthatatlan humora, ami leginkább talán a kelet-európai abszurd hangulatához és finom bölcsességéhez hasonlít; persze mindig megcsavarva némi „jellegzetesen skandinávval”; olyan nyersnek tűnő cinizmussal, ami meglepő mód életigenlést és – mindenekfölött – humánusot sugároz. Ilyesféle a svéd gyermekirodalom *humora* is! Sosem gúgygő, inkább kissé „felnőttes” – aminek persze az a hozadéka is megvan, hogy a felnőtt olvasók is szívesebben forgatják az ilyen könyveket. És nemcsak a prózaműveket, hanem a képeskönyveket is – amelyek szereplői sokszor ugyanilyen hétköznapiak ható, mégis „furcsa figurák”.

Mielőtt rátérnénk a gyermek- és ifjúsági színház tárgyalására, soroljunk fel néhány svéd prózaíró, akik nélkül elképzelhetetlen volna a fiatoknak szóló irodalom áttekintése!

Barbro Lindgren-Enskogtól magyarul olvasható a *Kishúgom született*, a *Segítség, elvesztem!* és a *Szigorúan bizalmas* – de melegen ajánlott a *Mama és a vad baba* (*Mamman och den vilda bebin*) című képeskönyve is. Annika Thor díjnyertes, megfilmesített *Igazság vagy bátorság* (*Sanning eller konsekvens*) című könyve a magányról, barátságról, illetve a bullyingról szól. De figyelemreméltó olvasmány Thor *Piros szív, kék pillangó* (*Rött hjärta, blå fjäril*) című gyermekkönyve is. A világhírű Henning Mankell talán inkább krimijeiről és thrillereiről ismert nálunk (*Arctan gyilkosok*, *Tűzfal* stb.), pedig a *Tűz titkai* (*Eldens hemlighet*) című műve a kortárs ifjúsági irodalom élvonalaiba is emeli (magyarul olvasható még tőle *A csillagkutya*, az *Alkonyatkor nőnek az árnyak*, illetve az *Utazás a világ végére* is).

És természetesen – legalább említés szintjén – meg kell emlékezni Astrid Lindgrenről, aki az 1945 utáni svéd gyermekirodalom legfontosabb képviselője; Harisnyás Pippi, Juharfalvi Emil, az Oroszánszívű testvérek, és még sok-sok Britt-Mari, Kajsa, Kalle, Rasmus, Ronja szülőanyja. Nincs módunk ebben az esszében ismertetni Lindgren munkásságát, ezért csak emlékeztetni szeretnénk,





Selma Lagerlöf világhírű hőse, Nils Holgersson egy 2008-ban kibocsátott húszkoronás svéd bankjegyen (forrás: flickr.com)

a zseniális írónőnek több mint két-tucatnyi könyve hozzáférhető magyarul – olvasni őket nemcsak gyerekeknek, felnőttek is maradandó élmény!

Ahogy a svéd irodalom nagyszonyának, a Nobel-díjas Selma Lagerlöfnek a műveit is. A *Nils Holgersson csodálatos utazása* olyan klasszikusa a gyermek-ifjúsági irodalomnak, mint *A kis herceg* vagy a *Micimackó*.

II.

A svéd ifjúsági és gyermekkultúra egyik legsikeresebb területe a színház. Ez valószínűleg a színház természete miatt is így van: a közvetlen színházi élmény, a megjelenített kaland, az élő hősök látványa könnyebben képes a történet (mégoly elgondolkodtató) üzenetét közvetíteni a fiatal közönségnek. Hiszen gondoljunk csak arra, hogy egy színházi előadás egy koncentrált – s tulajdonképpen előre értelmezett – „zanzát” képes megmutatni a nézőnek az olvasás varázslatos, a fantázia szabadságának élményét nyújtó, ám nehezkesebb aktusához képest.

A svéd gyerek- és ifjúsági színház művészi áttörése az 1970-es évekre tehető, és azon a stabil szemléletbeli alapon nyugszik, hogy „a gyereket mindig komolyan kell venni”. Ha egyetlen, szlogenszerű mondattal kellene jellemezni a svéd gyerek-színház filozófiáját, akkor minden bizonnyal ez volna az. Mielőtt egy kézlegyintéssel elintéznénk és olcsó közhelynek minősítenénk ezt a gondolatot, hagyjuk hatni egy kicsit a mondat igazságát! Vajon hány olyan gyermekkönyvet olvastunk, ifjúsági filmet és színházi előadást néztünk végig, ahol már ez a mondat sem érvényesült, ez a fundamentum is rogyadozott?! Ahol a gyermekeknek szánt művészetet szisztematikusan összekeverték a „gyermeki” vagy „gyermekded” művészettel?! Ahol a fontos tartalmak ostoba gügyögésbe fulladtak?! Ám a svéd gyerekirodalom és -színház nem enged ennek a mondatnak az igazságából! Olykor talán túlzott szigorral ragaszkodik hozzá, illetve már-már kockázatos irányba tolja vagy keveri a gyermeki és felnőtt természet hangsúlyait, de a „gyermeket mindig komolyan kell venni” szentenciát „mindig komolyan veszi”.

A svéd gyerek-színház gyors fejlődése annak (is) köszönhető, hogy – az alternatív szférából kinőve – épp ideális időben s a legjobb dinamikával tudott rácsatlakozni a professzionális színházi irányzatokra, mozgásokra és intézmény(rendszer)ekre. Fejlődése nagyjából párhuzamos a regionális színházak evolúciójával, a dráma- és színházelméleti kutatások konjunktúrájával, a színházi infrastruktúra alakulásával – mely alatt korántsem csupán új színházak születését, hanem a

már meglévő teátrumokon belüli művészeti-kutatási osztályok, színiakadémiák, (dráma/színház)pedagógiai fórumok, alkotóközösségek stb. életrehívását is értjük. Mára a svéd gyerekszínház komoly presztízt vívott ki magának a hazai színházi életben (s már nem csupán az alternatív szférában, hanem kőszínházi berkekben is), és a mindenkori nemzetközi sikernek is ez az egyik alapfeltétele. 2012-ben például 876 svéd színházi premierből 212 volt gyerek vagy ifjúsági színházi bemutató. Ez a nagyjából egynegyedes arány elképesztően magas! És ezeknek az előadásoknak nemcsak a „primer”, adott estére szóló (művészi, közönségforgalmi stb.) értéke számottevő, hanem az a „hozzáadott” érték is, amit a nagyszámú előadás fantasztikusan színes műfaji, formai skálája nyújt, ti. a fejlődés, a továbblépés, a kísérletezés konstans lehetőségét.

Mint említettük, a svéd gyermek- és ifjúsági előadások kb. az 1980-as évekre meghódították a professzionális (kő/nagy)színházakat is. Érdeemes a teljesség igénye nélkül, röviden áttekinteni a legfontosabb intézményeket, műhelyeket, amelyek kifejezetten a fiatalok számára hoztak és hoznak létre produkciókat.

A '70-es években kezdődött ifjúsági színházi forradalom zászlóshajója egyértelműen a Stockholmi Városi Színházon (Stadsteater) belül alakult Unga Klara nevű játszóhely (vezetője a kiváló drámaíró: Suzanne Osten). Ma az Unga Klara már az anyaintézményétől független színpadként működik.³

A fővárosi Királyi Színház (közismert nevén: Dramaten), amely egy klasszikus nemzeti színház funkcióját látja el az országban, ugyancsak nagyon inventív „magán” ifjúsági színpadot működtet, Unga Dramaten néven – alig néhány háztömbnyire a főépülettől (www.dramaten.se/unga-dramaten/).

Göteborgban, Svédország második legnagyobb városában szintén a városi színház a fenntartója a Backa Teater-nek (www.stadsteatern.goteborg.se/backa-teater/), amelynek művészeti vezetője és főrendezője a Magyarországon sem ismeretlen, Ibsen-díjas drámaíró, Mattias Andersson (magyarul megjelent *Szex, drog, erőszak* című drámáját lásd a *Jegesmedvék* című drámaantológiában, Napkút Kiadó, 2012). A Backa Teater igen izgalmas színházi térben, egy régi gyárépületben tartja előadásait. Akárcsak



Sara Bergmark Elfgren – Selma Lagerlöf nyomán: *Bortbytingen*. Az elcsereált gyermekről szóló előadás ősbemutatójának (2019. április 6.) hirdetménye az Unga Dramaten honlapján (forrás: dramaten.se)

³ Az Unga Klaráról lásd: www.digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/135973/1_BrunnerBeitratgeGermanistikNordistik_30-2016-1_7.pdf

az Unga Klara, a Backa is több mint pusztán „premier-lebonyolító” teátrum: produkcióikat legtöbbször a hagyományosnál hosszabb előkészítési fázis előzi meg, rokon művészeti ágak képviselőinek vagy egyéb tudományterületek szakértőinek bevonásával. Sokszor egy konkrét téma köré szervezik az évad több bemutatóját, illetve ezek kísérőprogramjait (beszélgetések, workshopok, író-olvasó találkozók stb.) is.

Stockholmban működik az 1958-ban, az elsők közt alapított Marionetteatern (www.kulturhusetstadsteatern.se/Teater/Marionetteatern/) és az 1977 óta a legkisebbeknek is játszó, s a Dramatennel is szoros kapcsolatban álló Dockteatern, azaz Babaszínház (www.dockteaterntittut.se/). Ugyancsak a fővárosban működik a Teater Tre, vagyis Három Színház (www.teatertre.se/), amely világszerte az egyik legtöbbet turnézó társulat.

A nemzetközi híró Junibacken (www.junibacken.se/) alig egytucat fős társulattal több mint 1500 előadást tart évente, s emellett az olvasás népszerűsítését is missziójának tekinti, amennyiben előadásainak többsége gyerekkönyvek alapján készül. A Teater Pero (www.pero.se/) az egyik legsikeresebb, legtöbbet díjazott ifjúsági színház Stockholmban. Többnyire angolul játszanak. *Aston kövei* (*Aston's stener*) című előadásuk – melyben egy fiú „magányosnak látszó” kavicsokat „fogad örökbe” (!) – az utóbbi évek egyik legnagyobb svéd gyermekszínházi sikere volt.

A zenés műfajok legfontosabb intézménye a tekintélyes Királyi Operaház, amely 2017 novembere óta gyermekeknek szóló zenés színházi műveket is műsorára tűz az ún. Fiatalok az Operában (Unga pa Operan) programja keretében (www.operan.se/unga/).

A norrköping/linköpingi Östgötateateren belül működik az Ung scen/öst (www.ungscen.se), amely az elmúlt néhány évben Svédország egyik legbátrabb, legszókimondóbb ifjúsági fórumává nőtte ki magát. Az Anna Lina Hertzberg és Ida Lindfors vezette színház kínálja talán a legszínesebb, legkomplexebb osztályterem-színházi programot az egész országban, és az ún. részvételi színháznak (participatory theatre) is ők az élenjárói.

Most tekintsük át röviden, hogy a svéd gyerek- és ifjúsági színdarabok milyen gyermek-képeket közvetítenek, illetve milyen témákat érintenek!

Szögezzük le: a fiataloknak készült profi színházi előadásokat felnőttek hozzák létre. Felnőttek írják, rendezik és (többnyire) játsszák is az előadásokat, ők reklámozzák, illetve teremtik meg az előadások körülményeit. És természetesen felnőttek is írnak az előadásokról. Ők vásárolják a belépőjegyeket, illetve szervezik az iskolai csoportokat. A számtalan, fiatalok körében végzett előzetes (közvélemény- piaci- stb.) kutatás, igényfelmérés rendkívül fontos (és ezekben a svédek ugyancsak példamutatóak!), de a professzionális színházcsinálás természetéből adódóan egy előadás szövetén mindig átsejlik a felnőtt-szemlélet, az „ahogy a felnőttek gondolják” érzete. Ez korántsem minősítés a részünkről, pusztán jelezni szeretnénk, hogy sosem szabad kihagyni ezt a szempontot a gyerekszínházról való

gondolkodásból – különösen egy olyan szociálisan, (világ)politikailag, pszichológiailag stb. érzékeny színházi kultúrában, mint amilyen a svéd. Amikor tehát azt dicsérjük, hogy a svéd gyerekszínház milyen rapid módon reflektál a bennünket körülvevő világ (aktuális) eseményeire, akkor tulajdonképpen a svéd „felnőtt társadalom” naprakészségét méltatjuk. A felnőtt társadalom az, ami meghatározza, hogy melyik történetek lehetnek jók, termékenyek, illetve rosszak, destruktívak a gyermekközönség számára, s a gyerekszínház működési folyamatait, paradigma- és trendváltozásait is mindenkor a felnőttek irányítják. Mint említettük, ilyen paradigmaváltás volt tapasztalható például a 1970–80-as évek fordulóján.

A '70-es években a svéd gyerekszínház robbanásszerű fejlődésnek indult. Ekkor „pozicionálta magát” a kulturális életben, ekkor jelölte ki a kereteit s építette fel a ma is stabil infrastruktúráját. Tudományos apparátussal felkutatta és analizálta a legkülönbözőbb gyermek-személyiségtípusokat (áldozat-gyermek, kompetens gyermek, aranyos gyermek, stresszes gyermek, öndestruktív gyermek stb.); történeteiben pedig elsősorban társadalmi-politikai témák felé fordult (ahogy a kortárs svéd felnőtt-színház is). Ez az évtized a felszabadult kísérletezések időszaka!

A '80-as években a hangsúly mindinkább átkerült a pszichológiai dilemmákra, a társadalmi ügyekről a magán-ügyekre, a nagyobb közösségek helyzetéről a kisebbekére; családi, egyéni sorsokra. A mitikus történetek, mesék (Skandináviában sagák) stb. – amelyek iránt a '70-es évek gyerekszínháza csekély érdeklődést mutatott – a '80-as években kifejezetten divatossá váltak – különösen pszichológiai áthallásaik miatt, amelyekkel érzékletesen lehetett jelképezni, modellezni a '80-as évek gyermekének gondolkodásmódját.

Szembetűnő, hogy a '90-es években újabb trend bontakozott ki a gyerekszínházak műsorpolitikájában, mégpedig a sikerkönyvek színpadi adaptációjának divatja. Ennek egyik valószínű oka az állami támogatás csökkenése volt az évtized fordulóján. A megváltozott kultúrpolitikai viszonyokra a gyerekszínházaknak is reagálniuk kellett, ami többnyire úgy történt, hogy a '70-es évekre jellemző bátor, kutatás-alapú kísérletezéseket visszafogták, s üzembiztosabb, kisebb apparátusú („egy díszlet, két színész”) előadásokra álltak át – ami szerencsére csak enyhe mértékben, de mégis nemritkán a művészi színvonal süllyedéséhez is vezetett.

A '90-es évek „szűkebb esztendei” után az ezredfordulóra a svéd gyerekszínház újra visszatért a zavartalan, dinamikus fejlődés útjára. Bár kerülnénk az általánosítást, mégis a következőképpen írjuk le a kortárs svéd gyerekszínház „alapkoncepcióját”: „a színpadon megjelenített gyermekre mint szubjektumra koncentrálni, az elmesélt történet jellegétől teljesen függetlenül”. A sztori, a plot tulajdonképpen „mellékes”, csupán a gyermeki viselkedés kereteit, körülményeit adja; a lényeg a gyermek problémamegoldó-képességében, életre-valóságában, egyáltalán: *gyermeki természetében* rejlik. Azaz a svéd gyerekszínház-csinálók figyelemreméltó – és igen dicsérendő! – kísérletet tesznek a gyermeki

perspektíva minél tisztább bemutatására, a felnőtt-szempontról redukálására, de ez – mint fentebb megjegyeztük – sosem vezethet tökéletes eredményre.

Ugyancsak a '90-es évek fejleménye, hogy a gyerekszínházi előadások egyre interaktívabbak lesznek, azaz tevékenyen bevonják a (gyerek)közönséget is. Ez néha csupán annyit jelent, hogy a gyerek nézőt felhívják a színpadra, az adott előadás terébe, de arra is számos példa van, hogy a színház már az előadás alkotófolyamatába is bevonja a gyereket (témagyűjtés, közös írás, díszletfestés stb.)

Fentebb már pedzegettük, hogy a svéd gyerekszínház páratlanul bátran és őszintén mutatja be a gyermeki lét árnyoldalait is. Ebből következik, hogy a mesehősök között sem csupán példás jógyerekeket, hanem rosszakarókat, sőt, olykor kifejezetten gonosz fiatalokat is találunk. Utóbbiakkal elsősorban az elrettentés a (felnőtt) szerzők és rendezők célja. A svéd gyerekszínház nem fél a kiemelkedően tehetséges és szociális ifjak mellett magányos, sebezhető gyermekeket is színpadra állítani. Mert a cél mindig ugyanaz: minél hitelesebben ábrázolni a rendkívül komplex gyermeki létet.

A „klasszikus” jógyerek alakja a mesehagyományból nő ki, első „prófétája” pedig a már említett Zacharias Topelius kétnyelvű finn-svéd író volt. Az ő XIX. század derekán született színpadi meséi szolgáltak az ifjúsági drámák mintául egészen a XX. század közepéig. Topelius romantikus természetkultusza és szigorú vallásossága képezte a szellemi-lelki hátteret egy olyan világhoz, ahol a jógyerekek általában szegények, ám lelkükben csodálatosan gazdagok, istenhívők, dolgozók és alázatosak. Ezek a szegény gyermekek gyakran a szívtelen és ellustult gazdag csemeték erkölcsi ellenpéldájaként szolgáltak. Topelius hagyományos dramaturgiájú történeteiben a jó mindig elnyeri jutalmát, a rossz pedig a büntetését. Erős pedagógiai szándékú és üzenetű darabjai különösen népszerűek voltak a XX. század első, nehéz és korántsem a svéd jólétről szóló évtizedeiben.



Zacharias Topelius: *Gyermekmesék, második könyv*, Carl Larsson illusztrációival, Albert Bonniers Kiadó, Stockholm, 1901. (forrás: tradera.com)

Főleg a II. világháború utáni időszakban volt népszerű az „ügyes gyermek” alakja. Ez az energikus, a problémákat felnőtt módra (vagy még annál is kompetensebben) megoldó fiatal

a szabad gondolkodás, az önrendelkezés, az önálló döntésképeség mintaképe, s mint ilyen, ugyancsak összetett pedagógiai üzenet közvetítésére alkalmas.

Az 1940–50-es évektől találkozhatunk a professzionális svéd gyermekszínházban az „ügyeseknél is ügyesebbekkel”, a már-már emberfeletti képességű „csodagyerekekkel”, akik akár a legravaszabb (felnőtt) gazemberekkel is elbán-

nak, és a legnehezebb akadályokat is legyőzik. Az ő történeteik már nem csupán erkölcsi példabeszédek, hanem konkrét gyakorlati tanácsokat is adnak a fiataloknak az életrevaló viselkedéshez.

A '60-as években a svéd társadalomban felizzanak a kulturális, (gazdaság)politikai viták, s ezekbe a társadalomkritikailag mindig aktív gyerekszínház is bekapcsolódik. Természetesen senki sem várja el a gyerektől, hogy részt vegyen konkrét politikai disszkussziókban! Ugyanakkor ez az az évtized, amikor elkezdik igazán „komolyan venni” a gyermeket; kikérik a véleményét, partnernek tekintik a kommunikációban, s számítanak józan ítéleteire, éles, koncentrált figyelmére és őszinteségére olyan fajsúlyos témákban, mint haza, szeretet, család, hűség, hazugság, az én és a másik stb. Tulajdonképpen ekkortájt alapozódik meg az a szofisztikált, a világ eseményeire mindig nyitott, aktuális és formailag-stilisztikailag naprakész svéd gyerekszínház, amelyet ma is csodálunk, és élenjárónak tartunk. Az ifjúsági színpadokon először tematizálódnak olyan fogalmak, mint rasszizmus, gazdag–szegény ellentét, hatalom, illetve az azzal való visszaélés, „szerencsés” és „szerencsétlen” nemzetek, társadalmi felelősségvállalás, félelem, öngyilkosság, szexualitás stb. Olyan színházak, amelyek korábban nem vittek gyermek-programot, egyre-másra tűznek műsorra ifjúsági produkciókat, amelyeknek általában nagyon konkrét szociális tartalma van. A Magyarországon is sikert aratott Siv Widerberg (lásd az *Ami a szívedet nyomja* című gyerekvers-kötetet!) saját, *Hatodik Dé Osztály, Svédország, a Világ* (*Klass 6D, Sverige, Världen*, 1976) című regényét alkalmazta ifjúsági színpadra (Suzanne Ostennel), s ebben a történetben például egy komplett középiskolai osztály határozza el, hogy harcolni fog az egyik diákkal megesett igazságtalanság ellen.

Ugyancsak ebbe a – felelős gyermekeket szerepeltető – színdarab-csoportba sorolhatjuk Suzanne Osten és Per Lysander gyermektragédiáját, a *Médea gyermekei* (bemutatója 1975-ben volt a híres Unga Klarában), amelyet 2003-ban a Kolibri Színház is műsorára tűzött Novák János rendezésében.

Ezt a darabot egyenesen a svéd új hullámos ifjúsági színjátszás zászlóshajójának tartják; olyan forradalmi alkotásnak, mely először szólt radikálisan explicit módon fiatalokat érintő problémákról. A szerzőpáros itt a gyermekgyilkos Médea történetére egy modern válasz drámáját kopírozza rá, és az asszociáció bizony megállja a helyét! Olyannyira, hogy a (felnőtt) kritika elhatárolódott az előadástól; „a gyermeki lélekre gyakorolt túlsá-



Suzanne Osten és Per Lysander:
Médea gyermekei, Kolibri Gyermek- és
Ifjúsági Színház, Budapest, 2003,
r: Novák János (forrás: mandadb.hu)

gosan nyomasztó” hatása miatt. (sic!) Érdekes adalék, hogy a 2003/2004-es évadban az Unga Klara újra műsorára tűzte a művet – s ezúttal már egyöntetű sikerrel. Ez is mutatja, miként helyeződtek át bizonyos hangsúlyok, hogyan váltak egykori tabutémák megszokottá és természetessé, illetve mennyit változott az ifjúság (életszemlélete, tűréshatára, kommunikációs stratégiája stb.) két évtized alatt.

Az 1970–80-as években tűnik fel a svéd színpadokon a „sérülékeny” (és nemritkán elhagyott) gyermek. Börje Lindström *Pia* (*Sprit*, 1978) című darabjának hőse egy kislány, akinek az anyja alkoholista. A lány borzasztóan szégyelli ezt a helyzetet, s próbálja titkolni. A dráma intenciója az, hogy mindig tudatosítanunk kell az önhibáján kívül hasonló szituációba került fiatal emberben, hogy a problémájával, szégyenével nincsen egyedül, illetve nem veheti magára „közös bűnként” a felnőtt hibáját vagy gyengeségét. Ez az áldatlan helyzet természetesen alapvetően befolyásolja az ifjú hős cselekedeteit, viselkedését. Van, aki ilyen helyzetben végtelenen begörcsöl vagy begubózik. De olyan is van, akit ez a borzasztó szituáció ambicionál – mint a már említett Pax-sorozat testvérpárját, akiket anyjuk alkoholizmusa elképesztő bátorságot kívánó kalandokba „hajszol”, mert a spontán veszélyhelyzetek segítenek elterelni a figyelmüket az otthoni krízisről.

Ugyancsak egy sérülékeny fiatal a főhőse a Magyarországon szintén nem ismeretlen Staffan Göthe *Egy februári éj* (*En natt I februari*, 1972) című darabjának. A történet egy fiú belső vívódását és félelmeit mutatja be egy bukott iskolai vizsga után, érintve a bullying témáját is.

Különben a *félelem* pszichés feldolgozása a XX. század második fele óta a svéd gyerekdarabok egyik legkedveltebb témája. A már többször említett Suzanne Osten színműveiben különösen jellegzetes motívum ez.

Nagyjából az ezredforduló óta a svéd gyerekszínházak „első számú” hőse: a posztmodern gyermek. Jobb híján használjuk ezt a szókapcsolatot, holott nem fedi tökéletesen annak a fiatalnak a képét, aki a legtermészetesebb otthonossággal mozog az új technológiák – elsősorban az IT – világában, használja a fogyasztói társadalom tárgyait és szimbólumait, beszéli annak nyelvét, és igen erősen befolyásolják őt a media üzenetei és újdonságai.

A posztmodern gyermek gyakran tűnik fel például Cristina Gottfridsson abszurdba hajló darabjaiban. Az *Angyali Karamella* (*Änglakaramellen*) ifjú főszereplője, Gillette szinte terrorizálja a szomszédban lakó, egyedülálló Mildred nénit, aki ezért készít egy „angyalkaramellát”, amivel képes kedves kislánnyá „visszavarázsolni” Gillette-et. A darab atmoszférája a média (s főleg a tévéreklámok) felszínes, kliséhalmozó, slendrián világát idézi, s a szereplők annak olcsó, szlenges nyelvét beszélik.

A fenti figura-, téma- és szemlélet-gazdagságból is látszik: a svéd ifjúsági és gyerek színház köszöni, jól van! Legfontosabb kortárs szerzőit (a teljesség igénye nélkül: Börje Lindströmet, Magnus Nilssont, Mia Törnqvistet, Per Lysandert, Stefan Lindberget, Isa Schöiert stb.) jól ismerik és sokat játsszák a világ ifjúsági színpadain. Az Assitej (Nemzetközi Ifjúsági- és Gyermekszínházi Világszervezet) svéd csoportja az egyik legaktívabb tagintézmény a rendszeren belül. Jól működ-

dik a gyermekkönyv-akadémia (www.barnboksakademin.com), ahol sok új címet találunk. Ezzel nem tévesztendő össze a Svéd Gyerekkönyv Intézet, melynek honlapja: www.barnboksinstitutet.se. Különösen informatív a www.barnboken.net oldal is, ahol több mint 40 éve folyamatosan jelennek meg a *Barnboken* (azaz *Gyerekkönyvek*) című, s kifejezetten a gyermekirodalomnak szentelt, letölthető tanulmánykötetek. Természetesen elérhető a Gyermekkönyvek Nemzetközi Tanácsának, azaz az IBBY-nek a svéd honlapja is: www.ibby.se). Szintén hasznosak a Kulturális Tanács ifjúsági irodalommal kapcsolatos elektronikus kiadványai.⁴

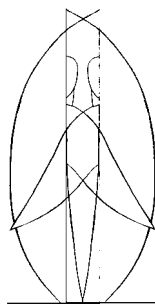
És a fentiek legföljebb a jéghegy csúcsát jelentik! Az esszénk elején megfogalmazott tételmondatot (hogy ti. a svéd ifjúsági és gyermekirodalom, illetve -színház világhírű) már csupán azzal egészítjük ki, hogy ennek a bizonyos világnak, azaz nekünk, bizony össze kell szednünk magunkat, ha körbe hajózva az irtatlan északi tengert meg akarjuk közelíteni ezt a jéghegyet.

⁴ A 2013-ast például itt találjuk: www.kulturradet.se/documents/publikationer/2013/nsbfyr.pdf

Péter Deres: Svédcsavar

On Swedish Youth and Children's Literature and Theatre

Swedish youth and children's literature and theatre are world-renowned, says the author in the introduction. According to many, it is the world's richest and most powerful child and youth culture. In his essay, the author examines the reason behind this almost unbroken success. An overview is provided of the current trends in this cultural area, which has been the focus of special attention in Sweden for 250 years and which was given a fresh impetus by Zacharias Topelius's fairy tale writing activity in the mid-19th century. In 1906, the Minister of Education initiated that textbooks for the youngest children at folk schools be written by famous and respected authors. This is how, for example, Selma Lagerlöf's immortal classic, *The Wonderful Adventures of Nils* was written in the field of geography, which, stepping out of the system of textbooks and schools, started its world conquest in 1921. Youth and children's literature in Sweden has been a part of university curricula since 1980 and its scholars are recognized with prestigious awards and scholarships. The essayist considers the courage which Swedish writers show in treating unpleasant, embarrassing, tragic and taboo issues naturally as one of the keys to the extraordinary success. Moving on to theatre, he notes that the prosperity of the 1970s was, and still is, founded on the solid view that "the child should always be taken seriously". By now the internationally also renowned Swedish children's theatre has won great prestige in theatrical life (first within the alternative sphere and then in the established, 'stone' theatre as well). For instance, 212 of the 876 Swedish premieres were children and youth theatrical productions in 2012. In the experience of the author, who works as a translator of Swedish children's literature, too, children's theatre practitioners in Sweden are making a remarkable attempt at the reduction of the adult aspect and the ever clearer presentation of children's perspective. This is served by the interactive methods by which the creators mean to involve the "postmodern children" of the 21st century even in the creation of the productions.



PÉTERFI RITA

Az olvasásfejlesztés tapasztalatai három kontinensen

A kérdés aktualitása

Jelen írás 2011-ben látott először napvilágot.¹ Az azóta eltelt években még fokozottabb figyelem irányult gyerekeink olvasási teljesítménye felé. Azóta már három újabb PISA adatfelvétel történt, a legutóbbi éppen 2018-ban, amely eredményei ez év, azaz 2019 telén fognak napvilágot látni. Amit biztosan tudunk, hogy 2015-re² a 2012-es, valamivel az átlag alatti szövegértéseredményünk további gyengülést mutat.³

Időről időre tapasztalhatjuk, hogy mind a szakemberek, mind a közvélemény részéről igen nagy érdeklődés kíséri a PISA 2000-ben elkezdett, s háromévente ismétlődő vizsgálatát (Programme for International Student Assessment). Ugyanis a vizsgálat finanszírozója, a legfejlettebb gazdasági országokat tömörítő szervezet számára rendkívüli jelentőséggel bír az információ arról, hogy egy adott ország munkaerőpiacán jelenlévők mennyire képezhetők. Az, hogy a nagyvállalatok melyik kontinensre, azon belül is melyik régióba, a régió mely országába telepítik leányvállalataikat, hogy hol nyitnak újabb üzemet, ahol aztán a gazdasági haszon maximalizálható, bizony szoros összefüggésben van az adott országban található munkaerő minőségével, át- és tovább-képezhetőségével.

Hogy egy országban a jólét és a jóllét egyszerre lehessen jelen, az nagyban múlik az oktatáson, többek között az írni és olvasni tudás színvonalán. Ezt fel-

¹ Vö. https://olvass.opkm.hu/portal/felso_menusor/konyv_es_neveles/az_olvasasfejlesztés_nemzetkozi_tapasztalatai

² https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktatas/nemzetkozi_meresek/pisa/PISA2015_osszefoglalo_jelentes.pdf

³ uo: 58.

ismerve már hosszú idő óta számtalan programot működtetnek szerte a világban, de mintha az utóbbi években ezek jelentősége növekedni látszana. A világ különböző pontjain zajló programoknak van egy közös pontja, amely egyre hangsúlyosabbá válik: vagyis hogy nem elég a gyerekekkel foglalkozni, hiszen a gyerekek mellett szinte mindenütt szép számmal található olyan réteg vagy csoport, amely fejlesztésre, támogatásra szorul, ha az olvasni tudásról van szó. A már említett közös pont, a gondolati hasonlóság mindinkább azt jelenti, hogy a gyerek fejlesztése a szülők segítségével, az ő bevonásával történik. Ezekben az esetekben – mint majd jó néhány bemutatásra kerülő példában látni fogjuk – a családok olvasásfejlesztése történik, a szülő és a gyerek együttes bevonásával, közös tevékenységre ösztönzésével.⁴



A társadalmi háttérrel

Az ezredforduló körüli évek Magyarországot gyakorta kétébességű társadalomként jellemzik. Ferge Zsuzsa szerint⁵ az ilyen társadalmakban az árral haladók mellett jelen vannak a leszakadók, akiknek a hiányok számos formájával kell megküzdeniük; nem csupán az anyagiakban megmutatkozókkal. Peter Townsend⁶ véleménye szerint a források hiánya az érintetteket többek között kirekesztheti társadalmilag fontosnak tartott tevékenységekből is. S. M. Miller már 1967-ben megfogalmazta álláspontját a szegénység és az egyenlőtlenségek leküzdéséről, amely szerint elengedhetetlen, hogy *„ne csak a jövedelmek és javak, hanem az önbecsülés, a társadalmi mobilitási esélyek és a döntéshozatal számos színterén való részvétel minimumai is javuljanak.”* Véleménye szerint *„minden olyan társadalomban, amelyben jelentősek az egyenlőtlenségek, a kormánzatnak biztosítania kell nemcsak a jövedelmek, javak és alapvető szolgáltatások növekvő szintű minimumait,*

⁴ Balázi Ildikó–Ostorics László–Schumann Róbert–Szalay Balázs–Szepesi Ildikó: *A PISA2009 tartalmi és technikai jellemzői*. Budapest: Oktatási Hivatal, 2010.

Balázi Ildikó–Ostorics László–Schumann Róbert–Szalay Balázs–Szepesi Ildikó: *PISA2009. Összefoglaló jelentés. Szövegértés tíz év távlatában*. Budapest: Oktatási Hivatal, 2010.

⁵ Ferge Zsuzsa: *Kétébességű Magyarország*. Előadás a Magyarország társadalmi helyzete, kulcsfontosságú kihívások a társadalmi kirekesztődés elleni harcban c. témához az Európai Unió Bizottsága és az Egészségügyi, Szociális és Családügyi Minisztérium égisze alatt szervezett Magyar Nemzeti Szemináriumon a társadalmi beilleszkedésről. 2002. július 18. [online] <<http://www.szmm.gov.hu/download.php?ctag=download&docID=118>>

⁶ Townsend, P.: *Poverty in the United Kingdom*. Penguin, 1979.

hanem az önbecsülés, a társadalmi mobilitási esélyek és a döntéshozatal számos színterén való részvétel javuló minimumait is.”⁷

A szegénység nem csupán a jövedelmek alacsony voltát vagy hiányát jelenti. Az anyagiak mellett gazdasági, társadalmi, politikai, kulturális javaktól való megfosztottsággal is jár. S ez felnőttekre és gyerekekre egyaránt érvényes. Az olvasás kapcsán éppen ezért szükséges a családról mint egységről, a szülőkről és a gyerekekről való együttes gondolkodás. A számbavételhez nélkülözhetetlen annak az ismerete, hogy a gyerekek életkilátásainak, esélyeinek, a perspektíváknak a kiágatásához mire is van szükség. Mint ahogy azt Ferge Zsuzsa megfogalmazta, az alapszükségletek ellátásán túl van három olyan tényező, amely a gyerekek esélyeinek növeléséhez elengedhetetlen: ez a nyelvtanulás, a számítógép és a nyaralás. Az első kettőhöz kétségtelenül szükség van az olvasni tudásra, s ezekhez kapcsolódhat, itt jelenik meg a könyvtár mint intézmény.

Az elmúlt években számos képzés indult, ill. zajlott, amelyen a szakemberek, legfőképp könyvtárosok és pedagógusok ismerhették meg és sajátíthatták el azokat a módszereket, ismereteket, amelyekkel hatékonyabban segíthetik a könyvtárhasználókat, ill. tanítványaikat az olvasás terén. Hosszú távú befektetésről, nem egyik napról a másikra történő sikerekről számolhatunk be. Ezért nehéz elhittetni a döntéshozókkal, az intézményvezetőkkel, hogy kell áldozni az olvasásra, hogy a befektetett összegek a megtérülő, igen jó befektetések közé tartoznak.

Nem lehet elégszer hangsúlyozni a szülői felelősség kérdését az olvasás terén is. Ennek tudatosítása érdekében indítottuk el az „Amit az olvasásról tudni érdemes”⁸ címet viselő előadásainkat. Azt tekintenénk igazi sikernek, ha ezzel minden érintetthez, azaz minden gyereket vállaló szülőhöz, családhoz eljuthatnánk.

És lássunk még néhány konkrét példát, amelyeket az elmúlt évek eredményei között tartunk számon. Egyre több iskolában rendszeresen megrendezik az olvasás hetét, amikor is az intézmény egészének életét igen intenzíven hatja át az olvasás. Vagy itt van a könyves keresztszülői kezdeményezés, amelynek talán sikerül mozgalommá válnia. Ebben az esetben az újszülött környezetéből egy közeli hozzátartozó vagy barát vállalja, hogy a kisgyermek hatéves koráig minden hónapban ajándékozik egy könyvet a kicsinek. Ennek eredményeként az iskolába kerüléskor már egy komolyabb saját gyerekkönyvgyűjteményt tudhat magának az ajándékozott.

Az olvasás terén jól teljesítő országokra jellemző, hogy párhuzamosan, egymás hatását erősítve futnak különböző, az olvasási aktivitást támogató, az olva-

⁷ Miller, S. M.–M. Rein–P. Roby–B. Gross: *Poverty. Inequality and Conflict*. The Annals, 373, September 1967. p. 16–52, 17.

⁸ Péterfi Rita: Szülői értekezlet az olvasásról. Könyv, Könyvtár, Könyvtáros. 2015. 4. 32–37.p. http://epa.oszk.hu/01300/01367/00266/pdf/EPA01367_3K_2015_04_32-37.pdf

sás örömét megadó kezdeményezések. Ezek együttes hatásának tudható be az a kiemelkedő teljesítmény, amelyről a PISA vizsgálatok is tanúskodnak.

És lássunk néhányat a külföldi példák közül, három kontinens projektjeiről.

Nagy-Britannia. A family literacyről

A témával foglalkozó szakemberek – többek között Greg Brooks⁹ – a fogalom megjelenését 1983-ra teszik, amikor is a family literacy alatt még az írással és olvasással összefüggő kutatásokat értették; s csak a későbbiek során vált a fogalom a családok ilyen irányú tevékenységét magába foglaló programok elnevezésévé.

A programok egy része kifejezetten felnőttek számára jött létre: ebben az esetben a célcsoportot az alacsony képzettséggel rendelkezők jelentették. Más projektekben a szülők olvasásba való bevonását foglalmazták meg, vagyis elindultak azok a programok és tevékenységek, amelyeket ma leginkább családi írás- és olvasásfejlesztésnek nevezünk.

A programok három alapelve épülnek. Elsőként a család fogalmának tágan vett értelmezéséről kell szót ejtenünk. Vagyis arról, hogy nem pusztán a szülővel és a gyerekekkel, testvérrrel, hanem a család egy sokkalta tágabb körével

számolnak: a programok, a különböző foglalkozások szempontjából is a családhoz tartozónak tekintik a nagyszülőket, nagynéniket, nagybácsikat, unokatestvéreket és keresztszüelőket.

Második helyen a saját nyelv és műveltség kérdéseire érdemes kitérni. Az ezekben a programokban részt vevők jelentős részének nem csupán az írni és olvasni tudással, annak készségszintű művelésével van problémája, hanem a nyelvvel is, amelyet használnia kellene a mindennapok során. Hiszen sok esetben – a világ számos pontján – jelentős mértékű azon bevándorlók aránya, akik úgy érkeznek vagy élnek a befogadó országban, hogy nem beszélik annak nyelvét. Nem egyedülálló jelenségként írható le, hogy különösen a felnőttként betelepülők esetében gyakran egy élet sem elegendő ahhoz, hogy a nyelvet elsajátítsák. Ezért különösen fontos az anyanyelv, a hozott műveltség értékelése. Ez a programok alapját képezi, amelyre építeni lehet a befogadó ország nyelvével



⁹ Brooks, Greg: *Family literacy in Europe and beyond: a research review and workshop* c. előadása elhangzott 2010. április 20-án az Országos Széchényi Könyvtárban. Az előadás írott változata megjelent: A családi írás- és olvasásfejlesztés szerepe Európában és Európán kívül – A témával kapcsolatos kutatások áttekintése címen a *Könyvtári Figyelő* 2010. 3. számában.

kapcsolatos tevékenységeket. Mint a későbbiekben még kitérünk rá, ez megvalósulhat történetmesélésben, szövegek létrehozásában és ennek támogatásában.

Harmadik szempontként álljanak itt a szülőkkel szemben megfogalmazott elvárások. Vagyis a szülők ne pusztán az iskolai kötelező olvasmányokat tartásuk fontosnak, elvégzendő, letudandó feladatnak, hanem tágabban gondolkodjanak a nyelvet, az olvasmányokat érintő kérdésekről.

Mivel a gyerekek iskolai előmenetelét feltáró különböző kutatásokból tudjuk, hogy szoros összefüggés mutatkozik a szülői háttér (a szülők iskolázottsága) és a gyermek iskolai teljesítménye között, jelentőséggel bír a szülők műveltségi szintjének növelése. A szülők programokba történő bevonásának egyik közvetett, de nem elhanyagolható hatása, hogy műveltségi szintjük a foglalkozások során növekszik, tehát hatékonyabb munkát fejthetnek ki gyermekeik segítése során, ezért a gyerekek nyelvi fejlődése felgyorsulhat. Mivel a szülők is részesei a programoknak, ők maguk is kipróbálhatták, amit a gyerekek a foglalkozásokon tanultak, s ennek hatása akár két és fél-három év múlva is érzékelhető volt.

Az írás- és olvasásfejlesztést célul tűző programok esetében mindig felmerül a kérdés, hogy mely életkorban érdemes ezt elkezdni, s meddig érdemes ez-

zel foglalkozni. Mikor van még hatása az ilyen típusú foglalkozásoknak?

A Nagy-Britanniában folyó programok tanúsága szerint az, ami a 8 évesek esetében még igen hatékonyan működik, a 11 évesek esetében már nem alkalmazható ilyen eredményesen. Addigra a kortárcsoport

véleménye, hatása fontosabbá válik, mint akár a szülőé, akár az iskoláé. Nem véletlen tehát, hogy a lehető legkorábban el kell kezdeni a gyerekek és családok programokba történő bevonását, vagyis a family literacyt. Ezért irányulnak ezek a tevékenységek Nagy-Britannia fokozottan hátrányos helyzetű régióiban a 3–6 éves gyereket nevelő családokra, vagyis az óvodáskorúakra és szüleikre, családtagjaikra. De éppen a szigetország volt az, amelyik már a három év alattiakra is dolgozott ki programokat, s azóta is folyamatosan működteti például a BookStart programot. Az 1990-ben Birminghamban induló, s mára már az egész Egyesült Királyságra kiterjedő program keretében a kilenc hónap körüli babákhoz a védőnővel együtt a könyvtáros is ellátogat, aki egy kezdő könyvcsomagot ad át a szülőknek, amelynek segítségével aztán elkezdődhet az ismerkedés a könyvekkel. Míg ott ez a tevékenység az állam támogatását élvezi, addig hazánkban a külföldi példát hazai viszonyok között meghonosító települések általában helyi támogatásból működnek.

A programok – érthető módon – elsősorban a gyerekek számára jelentenek előnyöket. De miféleképpen is? Egyrészt műveltségük terén tapasztalhatók változá-





sok, másrészt nyelvi képességeik fejlődnek kimutatható mértékben. Mivel már elegendő idő telt el ahhoz a programok indítása óta, hogy mérni lehessen a résztvevő gyerekek teljesítményét, iskolai sikereit és a programoknak az életben való eredményességét, kijelenthető, hogy az előnyök, amelyekre szert tesznek, tartósak, és az évek során meg is maradnak.

És mi a helyzet a szülőkkel? A family literacy programokban tevékenykedő szakemberek véleménye szerint, míg a résztvevő gyerekek nagy lépésekkel haladnak az írás és olvasás elsajátításának terén, ugyanez a szülőkről nemigen mondható el. Felmerül hát a kérdés, hogy akkor miért érdemes mégis a szülők bevonásával működtetni a programokat. Miért nem elegendő a gyerekekre koncentrálni? A family literacy programok hatásának vizsgálatakor ugyanis kiderült – s ezt kvalitatív eredmények bizonyítják –, hogy négy olyan területe is van ezeknek a tevékenységeknek, amelyeknél a szülőkre gyakorolt pozitív hatás egyértelműen a programoknak tudható be. Egyrészt dokumentálhatóan emelkedett a résztvevő anyák gyermekgondozási szintje; másrészt a szülők elhelyezkedési, munkavállalási esélyei is növekedtek. Harmadrészt a szülők önbizalma mérhető módon erősödött, negyedrészt pedig a szülők számára egyértelműen fontossá váltak gyermekeik tanulmányai, és sokkal intenzívebben bekapcsolódtak a gyerekek iskolai életébe.

Törökország

Gyakran merül fel a kérdés, hogy miért is jó, ha egy társadalom tagjai olvasnak. Ilyenkor a szubjektív és nem kézzelfogható elemeken túl igyekszünk számba venni azokat az összetevőket, amelyek inkább az egyén személyes hasznának azt a részét térképezik fel, amelyek a közvetlenül megjelenő változásokat mutatják. Mert persze fontos, amit a korábban említett PISA-vizsgálat háttereként, mozgatórugójaként emlegettünk: a tőke országválasztása, a gazdaság prosperálása. De az egyén számára sokkal fontosabb, hogy legyen biztos állása, amely által saját és családja létét is biztonságban tudhatja. Ezen felül a hazai olvasáskutatás sok évtizedes történetéből tudhatjuk, hogy az olvasás kimutatható módon ösz-

Németország: A kérdés háttéréről

A második világháború után a fellendülő német iparnak sok százezer főt szám-
láló munkaerőre volt szüksége.¹¹ A német gazdasági csodához nélkülözhetetlen
munkaerő az első években az ország keleti feléről, majd Kelet- és Dél-Európából
érkezett. Míg előbbieknél nem voltak nyelvi problémáik, utóbbiak számos prob-
lémája éppen ebből adódott. 1955 volt az az év, amikor Nyugat-Németország
megkötötte az első államközi egyezményét, amely szabályozta a vendégmunká-
sok helyzetét. Olaszország volt az első a sorban, amellyel ilyen egyezmény köt-
tetett, s amelynek értelmében 20 és 40 év közötti férfiak érkeztek az országba.
Ezt a megállapodást aztán még továbbiak követték. Az 1955-öt követő tíz év-
ben összesen hét országgal jött létre bilaterális egyezmény. Ezen országok között
Olaszországon túl még ott volt Görögország, Spanyolország, Törökország, Ma-
rokkó, Portugália és Tunézia. 1964 volt az az év, amikor az egymilliomodik ven-
dégmunkás is megérkezett az országba. Az egyezmény részét képezte az az elv,
amely értelmében az érkező munkavállalók kétévnyi tartózkodás után visszatér-
nek szülőhazájukba: ez volt az úgynevezett rotációs elv. Azonban az évek során
a szigor lazulni látszott, s mind többen választották a Németországban maradást.
Az eredeti elképzelésekkel szemben a gyakorlat azt mutatta, hogy két év alatt a
külföldről érkező munkások már egyre inkább kezdték kiismerni magukat a né-
met viszonyok között, helyismeretre tettek szert, magabiztosabban boldogultak
a hétköznapiakban, s ahelyett, hogy ők mentek volna haza, feleségük, gyerekeik,
családtagjaik követték őket Németországba. Az ötvenes évek közepétől évente
százezer körüli török vendégmunkás érkezett, s ez a szám a hetvenes évek elején
már majdnem elérte az évi négyszázezret.

Mára [a tanulmány írásakor – *a szerk.*] a 82 millió főt számláló – újraegye-
sített – Németországban több mint 15 millióan rendelkeznek migrációs háttér-
rel.¹² A 2008-as népszámláláskor a helyzet tisztázása érdekében definiálták a
migrációs háttérrel rendelkezés fogalmát. Eszerint az a személy sorolható ide,
aki vagy 1950 után érkezett Németországba – és megszerezte az állampolgársá-
got –, vagy ilyen szülők másod- vagy harmadgenerációs leszármazottja. A német
állampolgársággal rendelkezők mellett 7 milliónyian vannak olyanok, akik vagy
nem rendelkeznek német állampolgársággal, vagy kettős állampolgárok. Ennek
fényében jelenleg [2011-ben] Németországban a lakosok egynegyede sorolható
a bevándorlók közé.

Ha demográfiai szempontból vizsgáljuk az országot, azt tapasztaljuk, hogy
a migrációs háttérrel rendelkezők átlagosan 33,8 évesek, míg a többségi tár-

¹¹ Vincze Ferenc: *A török kisebbség integrációs problémái Németországban*.
[online] <http://elib.kkf.hu/edip/D_14965.pdf>

¹² Schneehorst, Susanne: *Interkulturelle Bibliothekarbeit in Deutschland*. Themen und
Tendenzen. Az előadás 2008. november 11-én hangzott el Ostravában a Gemein-
same Wege c. konferencián.



Németországi törökök szimpátiatüntetése Berlinben
Recep Tayyip Erdoğan választási kampányának idején,
2017-ben (forrás: vestikkavkazan.net)

sadalomban 44,6 év az átlag-életkor. Az öt év alatti gyerekek csaknem egyharmada (29,8%-a) migrációs hátterű. Vagyis a bevándorló családokban sokkal több gyermek születik, mint egy átlagos német családban. Nagyvárosok – Berlin, Hamburg, Bréma és Dél-Hessen – adatainak vizsgálatakor láthatóvá vált, hogy az ott élő általános iskolások 40 százaléka mig-

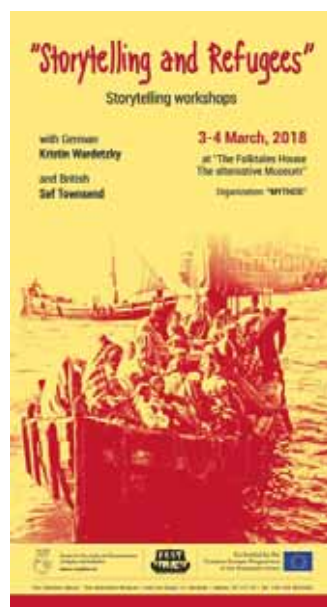
ráns. S hogy mely népcsoportokhoz tartoznak ezek a gyerekek, ezek a családok? A kérdésre azért nem egyszerű válaszolni, mivel Németországban jelenleg 200 különböző etnikai csoport szerepel a nyilvántartásokban. S bár nagy számban vannak jelen közöttük törökök, ez a csoport sem tekinthető homogénnek. Hiszen bár sokan közülük valóban Törökországból érkeztek, de ők 25 különféle etnikai csoporthoz tartoznak. Vagyis a törökön, a kurdon kívül még további 23 egyéb népcsoport van jelen közöttük. Fontos, hogy a bevándorlók ügyeivel foglalkozó szakembereknek, de a laikusoknak is legyen arról tudomásuk, hogy ezek az emberek, bár egy anyaországból érkeztek, mégis hordozzák kulturális és értékrendbeli sajátosságaikat. S míg a konfliktusok egyik fele a befogadó országok lakóinak irányában mutatkozik meg, másik fele a migránsok egymás közti meg nem értéséből, egymás el nem fogadásából fakad.

A bevándorlók jelentős része küzd nyelvi problémákkal. Otthoni környezetében a család az esetek nagy százalékában annak ellenére anyanyelvén beszél, hogy akár már évtizedek óta egy másik országban, vagyis Németországban él. Az egyes generációk, de akár az egyes családtagok nyelvtudásának szintje is különböző lehet: hiszen mást jelent és másképp használják az anyaország nyelvét azok, akik egy munkahelyen kommunikálni kénytelenek, vagy akik egy zártabb közösségben háztartásbeliként tevékenykednek, esetleg már a befogadó országban születtek, és azok oktatási intézményeiben, soknyelvű közösségekben töltik idejük egy jelentős részét. A gyerekek éppen ezért sok szempontból vannak egyszerre könnyebb és nehezebb helyzetben is: hiszen gyerekként könnyebben megy a nyelvtanulás, viszont nekik muszáj helyt állniuk, például az iskolában – édesanyjukkal ellentétben nem maradhatnak ott-hon a biztonságot jelentő falak között –, tehát más nyelvet használnak az óvodai, iskolai közösségben, mint a családi környezetben. Hogy nyelvi fejlesztésük könnyebben megtörténhessen, Berlinben belekezdtek egy mintaértékű projektbe, amely a szóbeliség fázisába viszi vissza a gyerekeket, s építi ki az olvasáshoz vezető utat.

A Kristin Wardetzky által vezetett projekt¹³ központi gondolata, hogy a gyerekek világa öt-hat éves korukig a hallott szavakon keresztül épül fel. Ebben a szóbeliség fázisának nevezett életszakaszban a legintenzívebb a tanulás, ekkorra tehető a komplex gondolati folyamatok kialakulása, s ez a gyerekek későbbi életútját jelentős mértékben határozza meg. Ezt az illiterált fázist követi az írás világával való találkozás, amelyben megjelenik a szimbolikus jelek által képviselt közvetettség. Hogy az iskola betűkkel telt világában könnyebben menjen a boldogulás, a gyerekeket visszaviszik a szóbeliség világába.

Az írás- és olvasástanítás kérdésével foglalkozó szakemberek egyetértenek abban, hogy a lehető legkorábban kell elkezdni a gyerekekkel való foglalkozást ahhoz, hogy aztán a későbbiekben – előbb az iskolában, majd egy egész élet során – ne legyen problémájuk ezen a területen. De mit is jelent egy olvasni még nem tudó kisgyerekekkel való foglalkozás? És mikor is kell azt elkezdni? Mint azt már Basil Bernstein¹⁴ a hatvanas években angol iparvárosokban folytatott nyelvi kísérletei kapcsán leírta: a szociokulturális hátrányokkal induló gyerekek nyelvi fejlesztését célzó iskolai előkészítő foglalkozásokat nem elég fél évvel az iskolába kerülés előtt megkezdeni. Sőt, ezeknek a foglalkozásoknak az iskolába lépést megelőző egy, kettő vagy három évre történő kiterjesztése is kevésnek bizonyult. Véleménye szerint elengedhetetlenül szükséges a gyerekek három éves korig történő intenzív nyelvi fejlesztése, hogy aztán a későbbiekben zökkenőmentesen vehessék az akadályokat. De miféle nyelvi fejlesztésre van szüksége, milyen speciális foglalkozásokat igényel egy három év alatti gyerek? Azt kell hogy mondjuk, semmi olyasmit, amit egy gyermekét szerető, odafigyelő, támogató szülő ne tudna maga is megadni gyermekének. Vagyis azt, hogy már az újszülötthöz – sőt már az anyaméhben a magzathoz – beszéljen, énekeljen, mondókázzon, hogy a napi rutinnak része legyen a beszéd, a verbalitás. Hogy a gyerekek életében már egészen kis koruktól jelen legyenek a mesék, a történetek, hiszen csak a történet iránt fogékony gyerekből válhat a történet, az olvasás iránt fogékony, olvasó felnőtt.

Ehhez a gondolathoz illeszkedik Kristin Wardetzky megállapítása¹⁵, amely szerint annál könnyebb megtanulni írni, olvasni, minél inkább



¹³ Wardetzky, Kristin: *Szóltanul? Beszédkészség-fejlesztés meséléssel* c. előadása elhangzott 2010. október 13-án az Országos Széchényi Könyvtárban.

¹⁴ Bernstein, Basil: *Nyelvi szocializáció és oktathatóság*. In: Pap M.–Szépe Gy. (szerk.). *Társadalom és nyelv*. Budapest: Gondolat, 1975.

¹⁵ Wardetzky, Kristin: Id. mű



Kristin Wardetzky: *Tündérmesék – a gyermekek olvasmányai*. Egy empirikus tanulmány, Peter Lang GmbH, Berlin, Bern, 1992 (forrás: amazon.co.uk)

jelen van a gyerek életében a szóbeliség. Véleménye szerint a történetmesélésnek épp úgy hozzá kell tartoznia az iskolai hétköznapihoz, mint a többi tantárgynak: legyen szó akár a matematikáról vagy a testnevelésről.

Ezért hivatásos mesélők bevonásával az iskolák 1–4. osztályaiban – de már óvodai csoportokban is – elkezdődött egy, az emlékezet iskolázását célzó tevékenység, amelynek során a nemzetközi mesék és mítoszok feldolgozása 40 perces foglalkozások keretében történt. A meseóra projektben résztvevő iskolák között számos olyan volt található, ahol az osztályokban gyakorta csak egy-két német anyanyelvű gyerek tanult. Hiszen ezek az iskolák a bevándorlók által sűrűn lakott környéken működnek, ahol otthoni környezetben a családok az anyanyelvüket használják, ami esetükben nem a német.

A meseórákon használt német nem a hétköznapiokban vagy a televízióban használt nyelv, hanem annak egy poétikus, költői változata. A hivatásos mesélők erre a feladatra kiképzett – egyébként színházakban tevékenykedő – színésznők.

A meseórák három jól elkülöníthető tevékenységre, szakaszra oszthatók. Ez a következőképp néz ki a gyakorlatban: 1. a meghallgatás, 2. az elmesélés, 3. az újat alkotás szakasza.

A „meghallgatás” szakaszában a profi előadók a mesélést a mimika, a non-verbális kommunikáció eszközeivel támogatják, s ilyenkor fontos szerep jut a hanggal történő játéknak. Ha a gyerek nem is ért meg minden szót, a történet egésze mégis érthetővé válik számára.

A felidézés, az „elmesélés” szakaszában a kognitív folyamatokat segítik a motorikus mozgások. A gyerekek felidéznek az előadótól látott mozgássorokat, és utánozzák azt; az élőbeszédhez hasonlatosan itt is működnek a gesztusok. A nyelvet ismétlések, javítások útján tanulják, a megismert, elsajátított szókapcsolatok, fordulatok szövegbe, mondatba történő illesztésével. Megfigyelhető, hogy milyen pontosan emlékeznek akár a történet menetére, akár a szóhasználattal kapcsolatos részletekre. Érzékelhetővé válik számukra a különbség, amely saját szóhasználatuk, mesélésük és a profi mesélők nyelvhasználatuk között mutatkozik. Idővel törekednek arra, hogy megközelítsék, elérjék a hivatásos mesélők nyelvi szintjét, hiszen az előadók számukra a nyelvi példaképek.

A meséket előállító gyerekeknél megfigyelhető, hogy az ismeretanyagot könnyen befogadó, fogékony, receptív fázist egy produktív követi. S ezzel elju-

tottunk a harmadik, az „újat alkotás” fázisához. Hiszen nem az a végső cél, hogy a programban résztvevő gyerekek a hallott történeteket fel tudják idézni, és azt el tudják mondani, hanem hogy saját maguk új szövegeket tudjanak létrehozni. A történetmesélés lényege a mimézis és a transzformálás.

Az új szövegek létrehozásához kezdték használni a japán papírszínházat, a kamishibait. Ebbe – az eredetileg fakeretbe – lehet egymás után becsúsztatni a történet lényeges pontjait felelevenítő képeket, miközben a mesélő elmeséli a történetet. Ezeken a foglalkozásokon nem kell feltétlenül profi eszközökkel dolgozni. A célnak tökéletesen megfelel egy papírdoboz, amelynek alját úgy vágják ki, hogy egy kis keret maradjon körben. Kifejezetten ajánlott, hogy az elkészülő illusztrációk ne egy konkrét mesét idézzenek fel, inkább helyszíneket, egy-egy szereplőt vagy eszközt mutassanak be. S a mesélés feladatára vállalkozó gyerek kedve szerinti sorrendben használhatja fel a képeket egy addig még ismeretlen, új történetet létrehozásához. Bár mindannyian ugyanazokkal az illusztrációkkal dolgoznak, számos addig nem ismert, új történet alkotására nyílik lehetőség.

A kamishibaihoz hasonló történetmesélési mód, amikor a gyerekeknek különböző tárgyakat adunk. Ez például lehet egy csengettyű, egy babacipő, egy régi, felhúzható vekker, egy szemüveg, egy madártoll. A feladat csupán annyi, hogy ezek tetszőleges sorrendben történő felhasználásával kell egy mesét kitalálni egyetlen megkötéssel: a tárgyak mindegyikének helyet kell kapnia a történetben. A papírszínházhoz hasonlóan itt is végtelen számú történet születhet, de legalábbis annyi, ahány résztvevője van a foglalkozásnak.

Az eredményekről

A meseóra projekt egyik hatása a gyerekek nyelvhasználatának fejlődése, a másik, hogy a gyerekekről több és alaposabb tudásra tesznek szert a pedagógusok, hiszen az újat alkotás fázisában megszülető történetek szép számmal tartalmazzanak a gyerekek mindennapjaiból származó történeteket, eseményeket. Bár Né-



Gyerekek papírszínházat játszanak (forrás: theater-in-der-kiste.de)



Kristin Wardetzky és Gabriele Kneschke: *Színház a dobozban*; szövegek és ötletek 5–7.osztályosoknak, Volk und Wissen, Berlin, 1995 (forrás: booklooker.de)

metország a világ egyik leggazdagabb országa, Berlinnek, ebben a bevándorlók által lakott kerületében – a tizenhatodikban – szép számmal élnek szegény családok. S a szegénység ebben az esetben sem csupán az anyagi javaktól való megfosztottságot, annak hiányát jelenti. A meseórák figyelemre méltó közvetett, de jelentős hatása, hogy az egyébként problémás gyerekek is figyelni kezdenek a foglalkozásokon. A készen kapott, a média által közvetített képek helyét idővel átveszik a saját fantáziájuk által teremtett alkotások: ugyanis a testhez hasonlóan a jó kondícióhoz a fantáziának is edzésre van szüksége.

A nyelvi fejlesztésen túl a gyerekek olyan személyekkel kerülnek kapcsolatba, akik olyan tevékenységet hoznak az életükbe, ami kellemes, amihez pozitív élmények társulnak. Mint azt a projekt résztvevői megfogalmazták, hogy a gyerekek vágnak ezekre a kapcsolatokra, hiszen nagy bennük a személyek utáni éhség.

A berlini projektnek van olyan eleme, amely hasonlóságot mutat a Törökországban indítottal. Ez a gyerekek mellett az anyák programba történő bevonásának momentuma. Ebben az esetben is nyilvánvalóvá vált, hogy a gyerekek hatékonyabban tudnak haladni a nyelvtanulásban, ha szüleik, leginkább az anyák is valamiképp a program részeseivé válnak. A kifejezetten az anyák számára szervezett tanfolyamokon ők is a történetmesélés segítségével fejleszthetik nyelvtudásukat.

Míg a gyerekek körében a papírszínház vagy a tárgyak segítségével történő mesélést alkalmazták, az anyák esetében a történetváz módszeréhez nyúltak. Ebben az esetben egy-egy olyan történetet elevenítettek fel legfeljebb 5–6 mondatban, amely mindenki által jól ismert. Ez például lehet akár egy népszerű film is. A feladatot számukra az jelentette, hogy a történetet úgy meséljék el egymásnak – szabadon választott terjedelemben –, hogy a váz megmaradjon, de a részleteket nekik kellett kitalálniuk. A történet kiszínezése, életre keltése, a figurák megrajzolása, a hangsúlyok elhelyezése már az ő feladatuk volt. Ebben az esetben nem merőben új történetek születtek, hanem egy történet számos variációja jött létre. Mint ahogy ők maguk is gyakran megtapasztalhatták a mindennapokban, hogy ugyanazt az eseményt ahányan vannak, annyi képpen élik át és osztják meg másokkal. A felnőttek számára is szórakoztató tevékenység közben észrevétlenül megy végbe a fejlődés a nyelvhasználat terén.

Az ilyen és ehhez hasonló projekteknek is tudható be az az eredmény, amelyre a német könyvtárak igazán büszkék lehetnek: a német könyvtárakban általában akkora a migráns könyvtárhasználók aránya, mint amekkora az összlakossághoz viszonyított arányuk.

Mint arról Susanne Schneeorst a Nürnbergben zajló, migránsokat érintő projekt kapcsán beszámolt, a könyvtárak célul tűzték ki, hogy intézményeikben minden, a környezetükben élő etnikai csoport által használt nyelven legalább 200 különböző alkotást – könyvet, hangoskönyvet, DVD-t – tartsanak. A könyvtárak által működtetett, szervezett programok közös jellemzője,

hogy a német nyelv használata az anyanyelv megtartása mellett történjen. Többek között kétnyelvű felolvasásokat tartanak óvodákban és iskolákban, ahol a német és a saját anyanyelvük használatára is egyaránt nyílik lehetőség. Az iskolákban a szülői értekezleteken ismertetik meg a szülőket a könyvtárakkal, azok szolgáltatásával, s igyekeznek tudatosítani bennük, hogy ezek az intézmények miben segíthetik a hétköznapijait. S más országokhoz hasonlóan, itt is a könyvtárak biztosítják a helyszínt az anyák számára szervezett német nyelvtanfolyamokhoz.

A könyvtárakban zajló projekt címe igen jól tükrözi az ott folyó tevékenységek közös vonását: *„az idegen az a barát, akit még nem ismeresz.”*

Finnország

A PISA-jelentések irányították a világ, de különösen az európai országok figyelmét Finnországra, a finn oktatási rendszerre. Ugyanis az ezredforduló körüli években csaknem minden területen, szinte minden adatfelvételkor Finnország állt az élen. Ez a helyzet 2009-ben annyiban változott, hogy két távol-keleti ország – Kína sanghaji tartománya és Korea – a harmadik helyre szorította az addigi listavezetőt. Bár a finn eredmények még így is elegendőnek bizonyultak a dobogós helyezéshez, a finn diákok kimagasló teljesítménye – például az olvasás-szövegértés terén – mint ha megtörni látszana. Ennek ellenére a finn gyakorlat ismerete fontos számunkra, hiszen a terület oktatáspolitikájával foglalkozó szakemberek véleménye szerint¹⁶, bár hihetetlen, kimagasló és ámulatba ejtő eredményeknek lehetünk szemtanúi, a távol-keleti országokban alkalmazott módszereket egy az egyben átvenni, azokat itthon alkalmazni nem lehetséges. Ennek okai az eltérő gondolkodásmódban, a hagyományokban, a kulturális különbségekben gyökereznek. Ezért különösen fontos számunkra a hozzánk közelebb álló finn gyakorlat ismerete, az ottani tapasztalatok megismerése, és lehetőség szerinti hazai honosítása.

Vegyük tehát sorra, hogy miért is olyan kimagaslóak a finn eredmények. A Steklács János által felsorolt szempontok¹⁷ döntő többsége közvetett módon



Iskolai tanóra Finnországban (forrás: hvg.hu)

¹⁶ Lásd: Gordon Győri János: *Az oktatás világa Kelet- és Délkelet-Ázsiában: Japán és Szingapúr*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2006.

¹⁷ Steklács János: A finnországi PISA-felmérés tanulságai. *Köznevelés*. 2004. 60. évf. 6. sz., valamint: Mitől olvasnak a finnek, a magyarok mitől nem? *Magyar Hírlap*. 2004. február 14–15. p. 23.

kapcsolódik az olvasáshoz mint tevékenységhez, azonban az egyes elemek szer-
ves egészé állnak össze, s ezáltal egy egységes, jól működő koncepció képe raj-
zolódik ki. Az első három szempont magukat az iskolákat érinti: vagyis az ország
különböző pontjai – a földrajzi elhelyezkedéstől függetlenül – hasonló színvona-
lon működnek. Az iskolák működésében, napi rutinjában csupán csekély elté-
rések mutatkoznak, nagy a hasonlóság ezen a területen is az egyes intézmények
között. A finn oktatási rendszer sajátossága, hogy a magyar képzéssel ellentét-
ben a diákok 15 éves korukig ugyanabba az iskolába járnak. Vagyis míg hazánk-
ban akár a 4., akár a 6. osztály után lehetőségük van a tanulóknak, hogy közép-
fokú intézményekben, nyolc-, illetve hatosztályos gimnáziumban folytathassák
tanulmányaikat, addig a finn gyerekek 15 éves korukig nem váltanak iskolát.
Ismert jelenség, hogy nálunk a tehetséges gyerekek jelentős része a felvételi el-
járás megpróbáltatásait is hajlandó vállalni azért, hogy a választott gimnázium-
ban tanulhasson tovább. Valamint érdemes még megjegyezni: éppen a nemzet-
közi olvasás- és szövegértési vizsgálatok mutattak rá arra, hogy hazánk is azok
között az országok között van, amelyeknél igen nagy jelentőséggel bír az isko-
la területi elhelyezkedése. Tehát sok esetben meghatározó, hogy az adott in-
tézmény a főváros mely kerületében, például a Belvárosban vagy Bel-Budán,
esetleg valamelyik megyeszékhelyen, vagy egy hátrányos helyzetű régió kistele-
pülésén található-e.

Ezeket a szempontokat követik azok, amelyek már magát az olvasási tevé-
kenységet érintik. S itt nem csupán a könyvolvasásra, de az olvasás egyéb terü-
leteire is gondolnunk kell. Igen nagy szerepük van az olvasáshoz szoktatásban a
különböző újságoknak, folyóiratoknak. Éppen ezért a finn családokban bevett
gyakorlat, hogy a gyerekeknek is vásárolnak, járatnak különböző, az életkori

sajátosságaiknak megfelelő la-
pokot. Annak érdekében, hogy
a sokszor konkurensként emle-
getett képernyőt is a cél érde-
kében tudják használni, csak
az olvasni még nem tudó kor-
osztálynak szánt televíziós mű-
sorokat szinkronizálják, a töb-
bit szinkron nélkül, feliratozva
sugározzák.

Az iskolákban külön figye-
lemmel kísérik azokat a gye-
rekeket, akiknek problémái

vannak az olvasással; nem hagyják, hogy tanulmányaik során leszakadjanak tár-
saiktól. Ennek érdekében a teljes általános iskolai szakaszban – azaz az elsőől
a kilencedik osztályig – lehetősége van az olvasás, az írás, a kiejtés vagy a nyelv-
vi területen gyengébben teljesítő gyerekeknek, hogy szakember segítségével spe-



ciális oktatásban, támogatásban részesüljenek, akár egyéni tanterv által támogatottan. Manapság, mikor hazánkban is egyre nagyobb figyelem övezi az olvasást mint összetantárgyi feladatot¹⁸, érthető, hogy ez a tevékenység miért bír kiemelkedő jelentőséggel az idegen nyelv vagy a matematika oktatásának terén is. A hazai tapasztalatokhoz hasonlóan az olvasási aktivitás tekintetében inkább a nők jeleskednek. De a nemi különbségek ezen a területen már kisiskoláskorban is megmutatkoznak. Éppen ezért fontos az olvasás megtámogatása azokkal az eszközökkel, amelyeket a fiúk szívesen alkalmaznak: ilyen például a számítógép. Jól végiggondolt keretek között, ésszerű módon használva ugyanis javítható a fiúk olvasási tevékenysége a számítógépek segítségével, illetve használatával.

Álljon itt az olvasás egy számunkra kitüntetett jelentőséggel bíró területe, eszköze, a könyvtár. Közismert tény, hogy a könyvtár olyan lehetőségekkel rendelkezik, amelyek az iskolai tevékenységet éppen sajátos helyzetéből, eszközeiből adódóan képes intenzív módon segíteni. A könyvtár – az iskolával szemben – nincs értékelési kényszerben, és a tevékenységek széles skáláját képes biztosítani. Hogy ne csak rendelkezésre álljon a könyvtár, de használják is azt a gyerekek, ezért arra már az iskolában felkészítik őket.

S végezetül vegyük sorba az olvasás támogatásának azokat a területeit, amelyekről első pillanatban nem is gondolnánk, hogy valóban jelentőséggel bírnak. Finnországban minden gyermek ingyenes meleg ételre jogosult az iskolákban, hiszen éhesen nem lehet megfelelő teljesítményt nyújtani. Hazánkban a mindennapi ingyenes meleg ételhez jutás lehetőségét számos, hátrányos helyzetű régióban működő iskola vezetője is felismerte, s tapasztalataik szerint éppen ezáltal vált a családok egy bizonyos köre számára vonzóbbá gyerekeik rendszeres iskolába járatása. Mivel a gyerekek folyamatosan részt vesznek a tanórákon, így olvasási teljesítményük is javul.

Az egészségügy is számos olyan eszközzel támogatja az iskolák tevékenységét, amelyek közvetett módon ugyan, de kihatnak az olvasási tevékenységre. Például figyelemmel kísérik a gyerekek fejlődését a várandósság kezdetétől az iskolába kerülésig. Ötéves korban megtörténik képességeik vizsgálata, s ha szükséges, elkezdődik a személyre szabott speciális fejlesztés. A korán megmutatkozó figyelmeztető jelek észlelésével mód és lehetőség van a korai fejlesztésre, támogatásra azokon a területeken is, amelyek a későbbi olvasás- és írástanuláshoz elengedhetetlenül szükségesek, annak előfeltételei. Ezen felül évente háromszor ingyenes orvosi vizsgálatokon vesznek részt, s a gyerekek látásvizsgálata is megtörténik. Azoknak, akiknek szüksége van rá, pszichológus áll rendelkezésére. Mint látható, más területek szakemberei segítik a pedagógusok munkáját, így lehetővé téve, hogy ők saját feladataikra koncentrálhassanak. Nem szabad, hogy az iskolák fenntartói a luxus, az elhagyható tevékenységek körébe sorolják mindazt,

¹⁸ Nagy Attila–Imre Angéla–Köntös Nelli (szerk.): *Az olvasás összetantárgyi feladat*. Szombathely: Savaria University Press: Magyar Olvasástársaság, 2011.



amit ezek a szakemberek az oktatás, nevelés folyamatához a maguk sajátos eszközeivel hozzá tudnak tenni.

Tehát mint láthatjuk, a finn csodaként emlegetett eredmények mögött semmiféle extra, eddig nem ismert vagy különös tevékenység, módszer nem áll. Mint oly' gyakran az élet egyéb területein, itt is érzékelhető, hogy a

rendszerben gondolkodás, az egymást erősítő tevékenységek együttes hatása milyen jelentős többletet képes létrehozni.

Svédország

A PISA-vizsgálatokban hazánkat csak néhány hellyel előzi meg Svédország: ez azt jelenti, hogy mind a svéd, mind a magyar diákok eredményei szignifikáns módon nem térnek el az OECD-országok átlagától. Lássunk hát néhány olyan projektet, ami náluk már bevált. A svéd gyakorlatot bemutató Maria Larsson hívta fel a figyelmet az úgynevezett padkönyv programra.¹⁹ Amikor is a gyerekek a könyvtárból olyan könyveket kölcsönöznek, amelyeket nem visznek haza, hanem az iskolában, a padjukban tartanak. Ezeket a könyveket akár a tanórán, egy befejezett feladat után, a többiekre való tétlen várakozás helyett vehetnek elő, vagy a szünetekben olvashatnak.

Ezek között a könyvek között is találhatunk úgynevezett *könnyen olvasható (LL) könyveket*, amelyek azzal a céllal készülnek, hogy a színvonalas irodalmi alkotások mindenkinek eljuthassanak. Az LL-könyvek rövid mondatokban, egyszerű szókinccsel, a hétköznapiakban használt nyelvi megformáltsággal juttatnak el egy-egy alkotást az olvasókhoz. Hasonló célt szolgálnak a *Klasszikusok Átiratban* címet viselő sorozat kötetei. Az 1997 óta működő Könnyen Olvasható Központ kiadványai az állam által finanszírozottak. A hagyományos, nyomtatott dokumentumok mellett egyéb hordozókon is jelennek meg alkotások, például hangoskönyvek. A cél ebben az esetben is ugyanaz: olvasnivalóhoz juttatni azokat, akiknek egyébként még nehezen megy az olvasás, vagy nehezen megy a svéd nyelv.

Svédországban nagy jelentőséget tulajdonítanak a hangos olvasásnak, ennek érdekében például az ottani könyvtárellátó külön listát készített, amely 200

¹⁹ Larsson, Maria: A gyermekek könyvtári ellátása Svédországban. *Könyv, Könyvtár, Könyvtáros*. 2010. 12. sz.

címet tartalmaz, amelyeket felolvasásra ajánlanak 7–9 év közötti gyerekeknek. A könyvtárak is gyakorta tartanak olyan foglalkozásokat, amelyek középpontjában a hangos olvasás áll.

Korea és Japán

Mint arról már korábban is tettünk említést, a Távol-Kelet országai közül több is – a PISA-vizsgálatokhoz történt csatlakozásuk óta – listavezető.²⁰ A kulturális különbségek miatt csupán egyetlen momentumra hívnánk fel a figyelmet. Az utóbbi években új tantervet dolgoztak ki és vezettek be Koreában, amelyben igen nagy szerep jut az esszé jellegű dolgozatoknak. E mellett az írásbeli felvételikben is mindig elhelyeznek olyan feladatokat, amelynél a diákoknak az önálló szövegalkotással kell „megküzdniük”. Az, hogy a felvételi során ennek teljesítése elvárásként fogalmazódik meg, vagyis mérik teljesítményüket ezen a területen is, hatást gyakorol a teljes képzésre. Az esszé műfaja lehetőséget biztosít a gondolatok, vélemények letisztult, strukturált közvetítésére. A gondolatok ilyen típusú iskolázása nemcsak az írásbeli kommunikációra hat, de az olvasást és a szövegértést is segíti.

S hogy a távol-keleti országok gyakorlatánál maradjunk, érdemes még megemlíteni a japán könyvtárakban folyó, a gyerekek iskolai tanulmányait a szülőkön keresztül támogató tanfolyamokat. A japán könyvtárakban az anyákat külön foglalkozásokon készítik fel arra, hogy miként tudják a gyerekek házi feladat-készítését segíteni. Mert az nyilvánvalóvá vált, hogy számos olyan feladatot kapnak a gyerekek az iskolákban, amihez elkél például a szülő segítsége.

Amerikai Egyesült Államok

S végezetül álljon itt az Amerikai Egyesült Államok olvasásfejlesztő projektjeit bemutató szakirodalomból egyetlen példa arra vonatkozóan, hogy miféle jelentőséggel bír egy adott program sikerességében az azt működtető személy felkészültsége. A könyvtár szakos hallgatók képzése során kiemelt jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy a leendő könyvtárosok miként tudnak beszélgetést kezdeményezni az olvasókkal: felnőttekkel és gyerekekkel egyaránt. Mint arról Hajnal Ward Judit és Molly Stewart beszámol²¹, a beszélgetés a referenz in-

²⁰ [online] <<http://ki.oszk.hu/3k/2010/12/az-olvasas-szovegertesrol-ke-t-nemzetkozi-vizsgalat-kapcsan-a-pirls-es-a-pisa-vizsgalat-magyar-vonatkozasai>>

²¹ Hajnal Ward Judit–Molly Stewart: Mesterségem címere: gyermekkönyvtáros Amerikában. *Könyv, Könyvtár, Könyvtáros*. 2010. 11. sz.

terjűhöz hasonló módon zajlik, s célja az olvasó érdeklődésének, előzetes olvasmányainak feltérképezése. S bár vannak közösen megfogalmazott szempontok, kérdések egy ilyen interjú lefolytatásához, kinek-kinek a saját kérdéssorát, annak menetét saját személyére szabottan is ki kell dolgoznia. Ahhoz, hogy valóban olyan olvasnivalóval távozhasson a látogató, ami megelégedésére szolgál, elengedhetetlenül szükséges nemcsak az állomány alapos ismerete, de az olvasó megismerése is.



Hajnal Ward Judit: *Nyitott könyvtár*,
Pesti Kalligram Kft., 2015
(forrás: moly.hu)

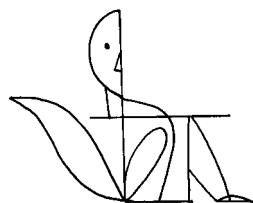
Összegzés

A jelen tanulmányban bemutatott projektek, módszerek sikeressége sok esetben nem valami megfjejthetetlen titokra épülnek. Sokkal inkább beszélhetünk arról, hogy olyan intézmények, szervezetek, szakemberek tevékenységének összehangolt munkájaként jön létre a siker, amely során ki-ki azt teszi hozzá egy adott programhoz, amihez ért, ami a kompetenciájába tartozik. Ennek egyik legkiválóbb példája Finnország és az ottani gyerekek olvasási és szövegértési teljesítménye.

Fontosnak tartanám kiemelni, hogy a jól működő programok a legkisebbeknél kezdik az olvasásfejlesztést, sok esetben már a három év alattiaknál, de legkésőbb hatéves korban. Ám a legjobban felkészült szakemberek tevékenysége sem lesz elég hatékony, ha a szülőket, különös tekintettel az anyákat, nem sikerül a programokba bevonni. Ezt felismerve zajlanak a világ számos pontján a programok a szülők, a család egészének közreműködésével.

Rita Péterfi: International Experiences of Reading Development

Rita Péterfi, director of the National Educational Library and Museum, Budapest, in her paper published apropos of the PISA survey (Program for International Student Assessment) launched in 2000 and repeated every three years, gives a three-continent panorama of what the particular successful countries (Great-Britain, Turkey, Germany, Finland, Sweden, Korea and Japan, the United States of America) are doing in order to raise the level of writing and reading skills, which, as she emphasizes it, is closely linked to the quality, retrainability and in-service trainability of the workforce. She calls attention to a recent trend in the past few years, namely that successful programmes prove that it is not enough to deal with children, because there is a good number of other layers or groups in need of development and support in this area almost everywhere. That is why it is becoming ever more common across the world to involve parents in the development of children.



KATONA ESZTER

Federico García Lorca hazai recepciója és a *Bernarda Alba háza* sikere¹

García Lorca magyarul

Federico García Lorca feltehetőleg 1929-ben találkozott először *Hungria*, azaz Magyarország nevével az *Olympic* óceánjáró fedélzetén, melyen épp New York felé tartott. Itt ismerkedett meg ugyanis – írja Lorca biográfusa, Ian Gibson – egy öt éves kisfiúval, aki Amerikába tartott, abban bízva, hogy ott majd megleti a születése előtt kivándorolt édesapját.² García Lorca levelezéséből tudjuk, hogy ezt a személyes élményt a költő meg is verselte: „Ő az első [amerikai] versem témája; ez a fiú, akit soha többé nem láttam, ez a rózsaszál Magyarországról.”³ Jóllehet az említett vers – ha valóban létezett – egyelőre még nem került elő a Lorca-hagyatékából, a „szép magyar gyerekekkel”⁴ való találkozás emlékét *A költő New Yorkban* posztumusz verseskötet egyik legismertebb⁵ költeménye, a *Kis bécsi valcer* is megőrizte: „Mert téged imádlak, álmodlak árván, / a játszó kisfiúk padlásán, / Magyarország ódon fényére vágyva [...]”⁶

¹ A tanulmány *A spanyol drámairodalom magyarországi recepciója a XIX. századtól napjainkig* című kutatás keretén belül, a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Ian Gibson: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona, De Bolsillo, 2010. 369.

³ Federico García Lorca: *Epistolario completo*. Szerk.: Andrew A. Anderson, Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997. 614.

⁴ Uo. 369.

⁵ Az ismertségét leginkább annak köszönheti ez a vers, hogy Leonard Cohen megzenésített adaptációjában (*Take This Waltz*) terjedt el világszerte. Ennek magyar változatát Zorán (*Volt egy tánc*) feldolgozásában ismerjük.

⁶ Federico García Lorca: *Kis bécsi valcer*. In: *Federico García Lorca összes művei*. I. kötet, Budapest, Helikon, 1967. 437. Weöres Sándor fordítása.



Federico García Lorca (1898–1936)

Hazánkba a spanyol polgárháborúval (1936–1939) együtt érkezett el García Lorca híre: elsőként a költő tragikus haláláról (1936. augusztus 19.) szereztünk tudomást. „Lorcát a halál emelte látószögünkbe, mint fekete szenzációt”⁷ – állapítja meg Nagy László a *Nincs bocsánat* című írásában. Az 1945 utáni magyar kultúrpolitika valóban igyekezett mindent megtenni, hogy a spanyol belháborúban kivégzett García Lorca a „nép költőjeként” és a fasiszta diktatúra mártírként vonuljon be a magyar recepció arcképcsarnokába. Ennek ellenére nem a mártírhálál tette nagygyá az andalúz művészt, „hanem a mű: objektív esztétika tény”.⁸

Ugyan az első önálló Lorca-kötet magyar kiadására viszonylag sokat kellett várunk, Radnóti Miklósnak köszönhetően Lorca alakja akkorra már ismert volt a magyar irodalomkedvelők előtt, hiszen a magyar költő 1936-tól élénk figyelemmel kísérte a spanyol nép viszontagságait és a polgárháború kimenetelét, s aggodalmát több költeményében is megverselte. Radnótinak köszönhetjük Lorca nevének beemelését a magyar irodalomba: „Mert szeretett Hispánia / s versed mondták a szeretők, – / mikor jöttek, mást mit is tehettek, / költő voltál, – megöltek ők. / Harcát a nép most nélkülöd víjja, / hej, Federico García!”⁹ – írta 1936-ban a *Federico García Lorca* című epigrammájában. Egy évvel később pedig az *Első eclogában*, a pásztor és a költő dialógusában emlékezett meg Radnóti a spanyol példaképről.

A tragikus halálhír után a negyvenes évek elején születtek meg az első Lorca-fordítások. Az első magyarra átültetett és közölt Lorca-mű a *Balladácska a három folyóról* című vers volt Vas István tolmácsolásában, mely az 1941-es *Szerelmes versek. Világirodalmi antológia két ezredév költészetéből* kötetben jelent meg. Három évvel később, az 1944-es kiadású *Lyra Hispanica* válogatásba pedig az *Óda a legkegyelmesebb Oltáriszentséghez* című vers került be Gáspár Endre fordításában.

García Lorca első, teljes egészében magyarra lefordított versciklusa a *Cigány románcok*¹⁰ kötet volt, amely érdekes módon 1947-ben rögtön két kiadásban is napvilágot látott. Gyertyán Ervin fordítása a Cserépfalvi Kiadónál, míg András László magyarítása a Lux Kiadónál jelent meg. Ennek ellenére a kötet Nagy László sokak által méltán szuperlatívuszokban emlegette-

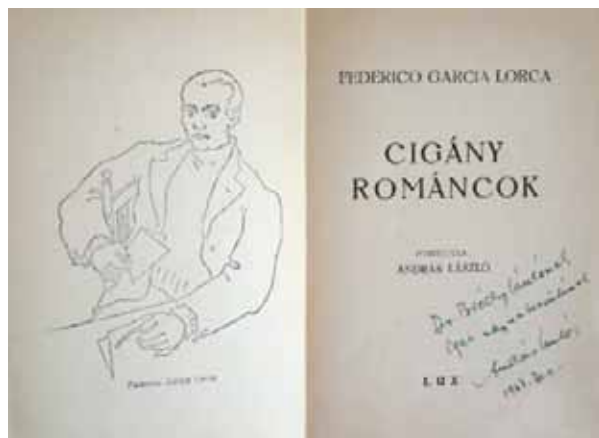
⁷ Nagy László: *Adok nektek aranyvesszőt*. Budapest, Holnap, 2011. 110.

⁸ Uo.

⁹ Radnóti Miklós: *Összes versei és versfordításai*. Budapest, Szépirodalmi, 1994. 160.

¹⁰ Az első két kiadás címét két szóban írták a fordítók. Nagy László fordítása óta olvadt egybe a cím: *Cigányrománcok*.

tett újrafordításáig (mely az 1963-as kiadású *Federico García Lorca válogatott művei* kötetben jelent meg először) nem keltett nagyobb visszhangot a magyar olvasók táborában. Jóllehet az 1967-es, két kötetes *Federico García Lorca összes művei* (Helikon Kiadó) címével ellentétben a szerző nem minden művének a magyar fordítását tartalmazza¹¹, mégis a költő, dráma- és prózaíró Lorcával ismertette meg a hazai közönséget, s a korszak nagyszabású fordítói vállalkozása is volt, hiszen huszonhárom jeles műfordítónk vett részt a munkában. 1947-től napjainkig húsznál több kötetben, értékes elő- és utószókkal (többek között András László, Benyhe János, Tolnai Gábor írásai) jelentek meg magyarul García Lora művei¹², azonban kétségtelen, hogy a drámaíró García Lorca nem a könyv lapjairól, hanem a színpadról szólította és fogta meg a magyar nézőket.



Az 1947-es Lux-féle kiadás belső borítója és előzéklapja Lorca portréjával
(forrás: antiknaz.hu)

García Lorca drámáinak magyarországi népszerűsége

A magyar nézők 1955-ben láthatták először színpadon Federico García Lorca utolsó, a halála előtt néhány héttel befejezett drámáját, a *Bernarda Alba házát*. A darabot a budapesti Katona József Színház mutatta be igen érdekes körülmények között, ugyanis a társulat eredetileg Németh László *Galilei* című drámájának a bemutatójára készült, azonban a cenzúra az utolsó pillanatban megvonta a darabtól az engedélyt. Marton Endre rendezőnek hirtelen kellett döntenie, és választása García Lorca drámájára esett. Így az a furcsa helyzet állt elő, hogy egy

¹¹ Ugyanis voltak olyan kéziratok, amelyek évekkel, évtizedekkel később kerültek csak elő. Az 1967-es Összes ezen hiányosságát azonban pótolták a nyolcvanas évek műfordításai: 1981-ben *A közönség. Címtelen színdarab* (Helikon), majd 1988-ban *A sötét szerelem szonettjei* (Európa) című kötet is napvilágot látott, mindkettő András László fordításában.

¹² A García Lorca-életmű átfogó értelmezésére mindössze két magyar monográfia született. 1968-ban jelent meg Tolnai Gábor írása (*Federico García Lorca*. Budapest, Akadémiai Kiadó), míg Katona Eszter könyve („Rejtőző medrű bánat...”. *Federico García Lorca világa*. Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó) 2016-ban, a spanyol költő halálának nyolcvanadik évfordulója alkalmából látott napvilágot.



Fent: Federico García Lorca: *Bernarda Alba háza*, Nemzeti Színház, 1955, r: Marton Endre, a képen Mészáros Ági (forrás: criticaileapok.hu)



Máthé Erzsí és Somogyi Erzsí az 1957-es *Várnászban* (forrás: criticaileapok.hu)

Spanyolországban évtizedekig betiltott mű¹³ kaphatott szabad jelzést hazánkban egy magyar szerző cenzúrázott színdarabja helyett.

Az első magyar *Bernarda*-bemutató nagy siker volt, a kritika elismerően írt a rendezésről, a színészek – elsősorban Tőkés Anna (*Bernarda*) és Mészáros Ági (*Adela*) – alakításáról, a szerzőről és a műről, és ez megalapozta García Lorca népszerűségét hazánkban. A műfordításokkal és a kiadásokkal párhuzamosan színházaink repertoárján egymás után jelentek meg Lorca nagy drámái és kevésbé ismert darabjai is. Az 1955-ös *Bernarda Alba háza* után 1957-ben a *Várnászban* (rendező: Marton Endre, Nemzeti Színház), 1959-ben *A csodálatos vargánénak*, 1960-ban pedig a *Don Perlimplín és Belisa szerelme a kertben* című erotikus hallelujának (rendező: Vass Károly, Gárdonyi Géza Színház, Eger) tapsolhatott a közönség, majd 1962-ben a *Mariana Pineda* (rendező: Vadász Ilona, Katona József Színház) okozta csalódás után a harmadik nagy Lorca-dráma, a *Yerma* is bemutatásra került (rendező: Dobai Vilmos, Universitas Együttes). Ez utóbbinak az átütő sikert Psota Irén címszereplése hozta meg 1965-ben, Vámos László rendezésében (Madách Színház). 1964-ben a granadai kispolgárság elé görbe tükröt tartó *Rosita leányasszony avagy a virágnyelv* (rendező: Félix László, Ódry Színház) a *Mariana Pinedához* hasonlóan a nagy drámák árnyékában szintén nem aratott osztatlan sikert. Lorca kisebb művei a főiskolások figyelmét keltették

¹³ A *Bernarda Alba házat* először 1945-ben mutatták be Buenos Airesben, a katalán színésznővel, Margarita Xirguval a címszerepben. Spanyolországban az első bemutató 1950-ben volt, tizennégy évvel a darab születése és García Lorca halála után.

fel elsősorban, s így vizsgaelőadás-ként többször is bemutatták, az Ódry Színpadon például a *Don Cristóbal* és *Doña Rosita tragikomédiáját*¹⁴, vagy a már említett *Don Perlimplint* is.¹⁵ A *Don Cristóbal* inkább amatőr társulatok műsorára került fel, először 1966-ban.¹⁶ A García Lorca által bemutatathatlan (*teatro irrepresentable*) vagy homok alatti színházként (*teatro bajo la arena*) aposztrofált művek kevés előadásszámmal büszkélkedhetnek csak, igazi ritkaságok a színházak repertoárjain. Ide tartozik az *Öt év múlva*, a *Címtelen színdarab* és *A közönség*. Az első mű hazánkban két bemutatót¹⁷ ért meg, míg az utóbbi két darab egy madridi társulat (Teatro de la Abadía) vendégjátékeként került színpadra eredeti nyelven.¹⁸ A felsorolásból nem hiányozhat García Lorca első színpadi műve sem, az 1920-ban botrányt keltő rovar-dráma, *A halálhozó pillangó*, melyet 1999-ben láthatott először a magyar publikum.¹⁹ Közönségünk szerencsés helyzetben van tehát, hiszen García Lorca összes színpadi művét bemutatták már hazánkban, és csupán kettőt – *Címtelen színdarab*, *A közönség* – nem láthattunk eddig magyar nyelvű előadás keretében.

García Lorca drámáinak magyarországi fogadtatástörténetét vizsgáló, spanyol nyelven megjelent monográfia²⁰ statisztikai táblázatokkal foglalja össze a bemutatók számát, dátumát és rendezőit, de a száraz adatokon túl több emlékezetes Lorca-előadás is részletes elemzést kap: a *Bernarda Alba háza* tizenöt előadását (Marton Endre [1955], Patkós György és Selkánszky Endre [1956], Szécsi Ferenc [1963], Alfred Radok [1968], Nyilassy Judit [1968], Várkonyi Zoltán [1976], Horváth Jenő [1976], Gali László [1978], Lázár Kati [1985], Schilling



Federico García Lorca műve alapján:
Öt év múlva – nyilvános kísérlet,
 Spidronműhely – Merlin, 2009, r: Tompa Ádám
 (forrás: underground.hu)

¹⁴ Rendezők: Selymes Judit (1962), Novák Eszter (1993).

¹⁵ Rendezők: Kapás Dezső (1962), Illés István (1972), Gali László (1976), Puskás Tamás (1985), Bodnár Zoltán (1999).

¹⁶ Rendező: Bodnár Sándor, Vasas Művészegyüttes.

¹⁷ 2009-ben a Spidronműhely és 2017-ben a Call17 társulat mutatta be. 2019 májusában a Katona József Színház tervezi a bemutatót Zsámbéki Gábor rendezésében, Imreh András új fordítását felhasználva.

¹⁸ *Comedia sin título*, 2006, Budapesti Tavaszi Fesztivál, rendező: Luis Miguel Cintra; *El público*, 2016, MITEM, rendező: Álex Rigola.

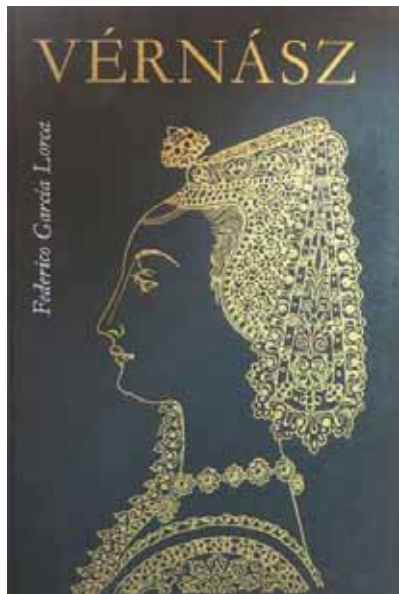
¹⁹ Rendező: Csontos Róbert, Pinceszínház.

²⁰ Katona Eszter: *Así que pasen sesenta años. Los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros, 1955–2015*. Huelva, UHU, 2017.

Árpád [2000], Galgóczy Judit [2005], Csiszár Imre [2006], Radoslav Milenkovic [2008], Csurulya Csongor [2009], Béres László [2015]), a *Vémász* hét előadását (Marton Endre [1957], Udvaros Béla [1981], Novák Eszter [1996], Lendvai Zoltán [2000], Forgács Péter [2001], Rusznyák Gábor [2008], Horgas Ádám [2013], s a *Yerma* szintén hét bemutatóját (Dobai Vilmos [1962], Vámos László (1965), Illés István [1974], Valló Péter [1975], Csiszár Imre [1994], Csurulya Csongor [2008], Rába Roland [2015]) vizsgálja a szerző. A kevésbé ismert színdarabok közül *A csodálatos vargáné* négy rendezése (Vadász Ilona [1959], Vass Károly [1960], Hortobágyi Margit [1973], Berek Katalin [1980, 1986], a *Don Perlimplín* három bemutatója (Vass Károly [1960], Bodnár Zoltán [1999], Keszég László [2013]) került be az elemzések közé. A kisebb színművek egy-egy emlékezetes előadása szintén szerepel a könyvben.

Drámafordítás, újrafordítás

García Lorca drámái összesen tizenegy önálló kötetben jelentek meg magyarul. Közülük az 1967-es Összes második kötete, valamint az 1988-as *Színművek* kötet a legteljesebb, bár ez utóbbi csak az előző változatlan újrakiadása. A drámák



A *Vémász* Illyés Gyula fordításában, Magyar Helikon, 1972
(forrás: antikvarium.hu)

fordítói: Benyhe János (*A csodálatos vargáné*), Illyés Gyula (*Vémász*), Németh László (*Yerma*) Tóthfalusi István (*A halálthozó pillangó*), valamint András László. Utóbbi műfordítónknak köszönhetjük a *Don Cristóbal* és *Doña Rosita tragikomédiája*, a *Mariana Pineda*, *A csodálatos vargáné* (verses részei), a *Don Perlimplín és Belisa szerelme a kertben*, a *Don Cristóbal*, az *Öt év múlva*, *A közönség* és a *Bernarda Alba háza* fordításait.

A színházi szövegek azonban nemcsak kiadásra, hanem elsősorban előadásra készülnek, hiszen a drámai műfaj végső célja a színpadra állítás. A drámafordítás a műfordításnak egy önálló ága, és ugyan vannak verses és prózában írt drámák, fordításuk mégsem írható le a vers-, illetve a próza fordítás kategóriáival. A görög dráma versben szólt a nézőkhöz, de az angol,

a spanyol, a francia és a német színház – Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Racine, Goethe, Schiller – is a verses formát preferálta. Az európai színház XX. századi megújítói közül is többen is – például Bertolt

Brecht vagy éppen García Lorca²¹ – gyakran éltek drámáikban lírai betétekkel. A verses dráma megszólaltatása elméletileg tehát a versfordítás kategóriájába is tartozna, ám amíg egy szépen lefordított vers akkor is gyönyörű lehet, ha előadásra alkalmatlan, a verses dráma ezzel szemben színpadról elhangzó szöveg: jól mondhatónak, a dramatikus koncepciót kifejezőnek kell lennie. A közönség a színházban nem lapozhat vissza, hogy eltűnődjön egy-egy nehezebb soron, hisz az előadás megy tovább. Nem mindegy tehát, hogy az átültetés pusztán az olvasóknak vagy a színházi közönségnek készül.

A prózában írt dráma is különleges, mert nem egyszerűen próza. Párbeszédei egy regény dialógusaihoz képest sokkal feszesebbek, és a szereplők jellemzésére a drámaíró csak a dialógust vagy a monológot tudja használni, míg a regényírónak más eszközei is vannak. Ha elsőre könnyebbnek is tűnik egy dráma lefordítása, ez az állítás erősen vitatható.

Gyakran rendezői felkérésre készülnek a drámák újrafordításai, és a műfordítás-kritikában igen gazdag irodalma van az újrafordítás témájának is. Az újramagyarázott drámaklasszikusok kapcsán sokszor heves vita támad a kritikusok között: az egyik oldal a magyarul már kanonizált klasszikus szövegek szentségeért és sérthetetlenségeért kardoskodik, míg a másik tábor az újrafordítások időszerűsége mellett teszi le a voksát. Közismert a Shakespeare műveinek újrafordítása miatt fel-feltámadó vita, és ugyan a fordítás sérthetetlenségét emlegető és az újíto tábor nehezen jut egyezsége, talán nem szentségtörés arra a (rész)konklúzióra jutni, hogy noha a klasszikusok olvasmányként és az oktatásban még mindig főszerepet játszanak, ám a kanonizált drámafordítások helyét a színházakban a színpadon elevenül ható, „színpadul tudó” fordítások vették át. Hiszen a színház legősibb mozgatórugója az *itt és most*. Általánosságban elmondható – még akkor is, ha az új fordítások nem mindig aratnak osztatlan sikert –, hogy az újabb változatok a rendező koncepcióját, a néző szövegértését és a színész szövegmondását egyaránt segítik.²² Tehát nem azért kell újrafordítani a klasszikusokat, hogy a korábbi nagy fordítókkal versengjen az új fordító, hanem mert az új fordításokra szükség van: gyakorlati, művészi és közművelődési okok teszik indokolttá születésüket.

García Lorca ugyan ma már modern klasszikus, időben természetesen mégsem olyan távoli szerző, mint Shakespeare vagy Goethe, így az újrafordítóknak nem kell több száz évnyi távolságot a nyelv és a kulturális utalásrendszer segítségével áthidalniuk. Lorca esetében Arany-formátumú kanonizált fordításokról sem beszélhetünk, ezért az újrafordítás kérdésköre sem összetett probléma. Drámái emberi kapcsolatokról és örökérvényű kérdésekről szólnak, így képe-

²¹ García Lorca korai drámái, *A halálhozó pillangó* és a *Mariana Pineda* teljes egészében versben íródtak, de későbbi műveiben – a *Vérnászban*, a *Yermában* is – találkozunk lírai betétekkel.

²² Szabályár Eszter: „Újramagyarázott drámaklasszikusok”. In: HVG, 2011. március 27. http://hvg.hu/kultura/201112_ujramagyaritott_dramaklasszikusok_forditott 2019. 01. 30.

sek hatni *itt és most* is. Ennek ellenére a mai színpadra alkalmazásnak foglalkoznia kell azzal is, hogy a huszadik század harmincas éveiben mást jelentett Yerma terméketlensége vagy az Alba-lányokra kényszerített nyolc éves gyász, mint napjainkban. A mai színházi néző Yermát látva már olyan kérdéseket is megfogalmaz(hat) magában, hogy a gyermektelen fiatalasszony miért nem megy el egy lombik-programra²³ vagy hogy a lázadó Adela miért nem szökik meg egyszerűen Pepe el Románóval.

Bernarda Alba háza

Nem meglepő, hogy rendezőink leggyakrabban a *Bernarda Alba házát* állították színpadra²⁴, hiszen világszerte ez García Lorca legismertebb és legtöbbet játszott színműve. Az alábbi táblázat a hazai prózaszínházi bemutatókat foglalja össze 1955 és 2019 között:

Év	Színház	Rendező
1955	Budapest, Katona József Színház	Marton Endre
1956	Kolozsvári Nemzeti Színház	Patkós György, Senkálsczy Endre
1956	Békéscsaba, Jókai Színház	Vági Tamás
1959	Győr, Kisfaludy Színház	Joó László
1960	Kecskemét, Katona József Színház	Udvaros Béla
1960	Debrecen, Csokonai Színház	Pethes György
1960	Pécsi Nemzeti Színház	Németh Antal
1963	Állami Déryné Színház, tájelőadás Rédén	Szécsi Ferenc
1965	Komárom, Jókai Színház	Szilágyi Albert
1966	Komárom, Jókai Színház	Konrád József
1968	Budapest, a Prágai Nemzeti Színház vendégjátéka a Nemzeti Színházban (cseh nyelvű előadás)	Alfred Radok
1968	Miskolci Nemzeti Színház	Nyilassy Judit
1976	Budapest, Vígsház	Várkonyi Zoltán
1976	Szolnoki Szigligeti Színház	Horváth Jenő
1977	Szabadkai Népszínház	Marjan Bevk
1978	Pécsi Nemzeti Színház	Gáli László
1979	Győr, Kisfaludy Színház	Mecnzer János
1985	Kaposvár, Csiky Gergely Színház	Lázár Kati
1990	Budapest, Madách Kamara	Puskás Tamás
1990	Kolozsvár, Magyar Nemzeti Színház	Tompai Miklós
1996	Szegedi Nemzeti Színház	Gaál Erzsébet
1996	Veszprém, Petőfi Színház	Vándorfi László

²³ Koltai Tamás: „Meddő kérdés”. In: *Élet és Irodalom*, 2011. április 29.

²⁴ A *Bernarda Alba házának* hazai recepciójáról részletesebben lásd: Katona Eszter: *Así que pasan 60 años...*, id. mű, 53–106.

2000	Budapest, Katona József Színház	Schilling Árpád
2000	Győr, Kisfaludy Színház	Szántó Erika
2001	Budapest, Górnagy Mária Színitanoda növendékeinek előadása	Nagy Zoltán
2004	Nagyvárad, Nemzeti Színház, végzős színművészetisek előadása	Dorel Visan
2005	Debrecen, Csokonai Színház, Horváth Árpád Stúdiószínház	Galgóczy Judit
2006	Komárom, Jókai Napok, Selye Egyetemi Színpad	Kiss Péntek József
2006	Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem, Kisvárdai Várszínház, egyetemisták előadása	Kincses Elemér
2007	Budapest, Ericsson Stúdió	Csiszár Imre
2008	Újvidéki Színház	Radoslav Milenković
2009	Veszprém, Pannon Várszínház	Vándorfi László
2009	Székelyudvarhely, Tomcsa Sándor Színház	Csurulya Csongor
2010	Budapest, Aranytíz Művelődési Ház	Czipott Géza
2010	Budapest, Eötvös 10 Kulturális Szintér, a Górnagy Mária Színitanoda növendékeinek előadása	Herold Eszter
2012	Komárom, Monostori Erőd	Silló Sándor
2015	Békéscsaba, Jókai Színház	Béres László
2017	Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat	Sorin Militaru
2018	Budapest, Spint Színház	Czeizel Gábor
2018	Szegedi Pinceszínház (Genéziusz Színház társulata)	Horváth István
2019	Budapest, MITEM, portugál társulat vendégjátéka (portugál nyelvű előadás)	João Garcia Miguel

Ahogy korábban említettem, García Lorca drámái több újrafordítást megélték. Tudomásom szerint a *Bernarda Alba házából* eddig három magyar fordítás született: András Lászlóé, Nagy Lászlóé és Somlyó Györggyé. Az utóbbi két magyarítás az 1976-os évhez köthető, amikor két teátrumunk is egy-egy *Bernarda*-bemutatóval tisztelgett az andalúz költő és drámaíró halálának negyvenedik évfordulója előtt. Somlyó György később nyomtatásban is megjelent fordítása²⁵ Várkonyi Zoltán felkérésére a Vígszínháznak, míg Nagy László



Sulyok Mária (Bernarda) és Bánki Zsuzsa (Augustias) Várkonyi Zoltán budapesti rendezésében, Vígszínház, 1976 (forrás: szinhaz.net)

²⁵ A fordítás Somlyó György *Miért hal meg az ember* (Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984) drámafordítás-kötetében jelent meg.

ló változata²⁶ Horváth Jenő rendezőnek és a Szolnoki Szigligeti társulatnak készült.²⁷

A fenti listán nem szerepeltek olyan előadások, amelyek ihletadója Lorca *Bernardája* volt. Pedig számos alkotóművészüket inspirálta ez a darab, így különböző zenés, táncos vagy éppen báb-adaptációk is készültek belőle, s ezek közül a legfontosabbak az alábbiak:

2000	Budapest, Honvéd Táncegyüttes (néptánc adaptáció, az előadás címe: <i>Harangok</i>)	Koreográfus: Foltin Jolán
2000	Budapest, MU Színház (flamenco adaptáció, az előadás címe: <i>Bernarda!</i>)	Koreográfus: Vámos Veronika
2003	Debrecen, KonzervArtaudrium (amatőr előadás, címe: <i>Az én lányaimnak nyugodt az álma</i>)	Rendező: Deczki Klára
2008	Budapest, Nemzeti Táncszínház (kortárs balett adaptáció)	Koreográfus: Barta Dóra
2008	Budapest, MU Színház (mozgásszínházi adaptáció, az előadás címe: <i>Kések háza</i>)	Koreográfus: Gold Bea
2010	Budapest, Holdvilág Kamaraszínház (költői vízió, vizsgaelőadás)	Rendező: Koltai Judit
2010	Győr, Vaskakas Bábszínház (bábadaptáció)	Rendező: Tengely Gábor
2011	Budapest, MŰPA (John LaChiusa <i>Bernarda Alba</i> c. musicalje)	Rendező: Böhm György
2012	Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem (John LaChiusa <i>Bernarda Alba</i> c. musicalje)	Rendező: Patkó Éva
2013	Budapest, Főnix Színház (zenés tragédia, az előadás címe: <i>Bernarda Late Night Show</i>)	Rendező: Baku György
2015	Győri Táncfesztivál, Forte Társulat (kortárs balett adaptáció)	Koreográfus: Widder Kristóf
2017	Budapest, MŰPA (John LaChiusa <i>Bernarda Alba</i> c. musicalje)	Rendező: Böhm György
2018	Szeged, Kisszínház, Szegedi Kortárs Balett előadása, balett adaptáció	Koreográfus: Juronics Tamás

García Lorca utolsó drámája 16 női szerepet kínál fel a rendezőknek. Az első felvonás egyik szerzői megjegyzésében pedig az alábbi mondatot olvashatjuk: „Mind a kétszáz asszony bent van már [a házban].”²⁸ Természetesen ez utóbbi uta-

²⁶ A kézirat négy évtizedig rejtőzködött, és csak 2016 nyarán került elő. Pontosabban: nem az eredeti Nagy László-kézirat, hanem a színházi gépelt szöveggönyv. Az OSZMI könyvtárában is fellelhető egy másolat ebből Q 23.118 jelzet alatt.

²⁷ Nagy László *Bernarda*-fordítását részletesebben elemzi: Katona Eszter: „A Bernarda Alba-háza és Nagy László fordítása”. In: *Magyar Napló*, XXX. 2018. december, 46–52. Valamint: Jánosi Zoltán: „Nagy László föltámadt drámafordítása. Előhang Katona Eszter tanulmányához”. In: *Magyar Napló*, XXX. 2018. december, 44–45.

²⁸ Federico García Lorca: *Bernarda Alba háza*. In: *Federico García Lorca összes művei*, id. mű. II. 650.

sítást lehetetlen megvalósítani egy korlátozott méretű színpadon, nem kétséges azonban: García Lorca igazi női drámát alkotott.²⁹ A darab alcímével is ezt domborítja ki a szerző: *Asszonyok drámája Spanyolország falvaiban*.

García Lorca csak női szereplőkre komponálta tehát a darabot, és ugyan korábbi drámái is erőteljes női karaktereket vonultatnak fel, ebben a drámában éri el a női szereposztás a teljességet: egyetlen férfi szereplő sem jelenik meg fizikálisan a színen.³⁰ Ennek ellenére mégis a férfi állandó jelenlétét érzékelhetjük, vagyis a szerző a hiány dramaturgiájával erősíti fel a vágy titokzatos tárgyát. Pepe el Romano, a nagybetűs férfi, pontosabban maga a *férfi nem*, a fokozhatatlan maszkulinitás, mely a nyolc évnyi gyászra ítélt nők vágyának az egyetlen tárgyává válik. Minden drámai konfliktus miatta tör ki, és felé konvergál.

A szerző 16 női karaktert nevez meg a dráma elején 20 és 80 éves kor között. Természetesen nem 16 főszerepről van szó, de legalább nyolc fontos, más-más korosztályt képviselő nőalak jelenik meg a színen. A férje halála után családfővé váló Bernarda (60), a lányai, Angustias (39), Magdalena (30), Amelia (27), Martirio (24), és Adela (20). Fontos epizódszerep jut a bolond nagymamának, Maríá Josefának (80), illetve a család cselédjének, a Bernardával egyidős Ponciának (60).

Az alcím másik pontja, azaz a helyszín (*Spanyolország falvai*), a magyar színpadra állításoknak mindig is sarkalatos kérdése: mennyire tudja és akarja érzékeltetni a rendező, hogy egy spanyol faluban játszódik a történet? Az 1976-os szolnoki előadásról például több kritikában is azt olvashatjuk, hogy akár egy magyar faluban is játszódhatna ez a családi dráma: a díszlet, a jelmezek, valamint Nagy László fordítása³¹ ezt az érzést erősítette fel. Ezzel szemben számos rendezés inkább megőrizte



Lázár Kati (Martirio) és Horváth Teri (Bernarda) Horváth Jenő szolnoki rendezésében, 1976-ban (fotó: Nagy Zsolt, forrás: színhaz.net)

²⁹ Éppen ezért nem ritkán „praktikus okok” miatt választja egy-egy rendező ezt a drámát, hiszen ennyi színésznőnek tud egyszerre munkát és lehetőséget adni.

³⁰ Pontosítanunk kell azonban: Pepe el Romano csak az olvasó/néző számára hiányzó férfi, hiszen két lány, Angustias és Adela találkozik vele a színen kívül, s ezekre a későbbi beszélgetésekből következtethetünk.

³¹ „A legnemesebb magyar nyelvből kovácsolom, [hogy] minél szebben, igazabban, magyarabban beszéljenek ezek az alakok, akik félig-meddig magyarok már” – írja Nagy László egyik naplőbejegyzésében (Nagy László: *Kronika-töredék*. Budapest, Helikon, 1994. 90.).

a hispán gyökereket, s a délspanyol izzást, a flamenco lüktetését³² igyekezett reprodukálni a magyar színpadon.

Az alcím mellett további fontos szerzői instrukciót találunk a dráma elején: „a költő megjegyzi, hogy e három felvonást hűséges dokumentumnak szánta.”³³ A spanyol eredetiben itt a „*documental fotográfico*” kifejezés olvasható, azaz fényképszerűen kell reprodukálni a valóságot. Ezt domborítja ki a ház fehér falainak és a gyászruhák feketeségének a kontrasztja is. A darab realizmusa abban is megmutatkozik, hogy Lorca kizárólag prózában írta ezt a színművet, míg korábbi drámáiban több lírai betéttel is találkozhatunk: idézzük fel a *Vémász* bölcsődalát vagy a *Yerma* II. felvonásában a mosónők kórusát. Lorca maga is hangsúlyozta a *Bernarda* első felolvasásakor, hogy művében „egy csepp költészet sincs, csak a száraz valóság”. Ennek ellenére a drámának mégis van egy költői rétege, de itt a költészet – állapítja meg helyesen Pór Anna az 1976-os bemutatók után született kritikájában – sokkal rejtettebb, mint az előbb említett művekben: „A *Bernarda háza* különös költőisége talán kevésbé a szavakban, mint éppen az atmoszférájában rejlik.”³⁴

A *Bernarda Alba háza* számos módon interpretálható és állítható színre. Lorca halála után a külföldi bemutatók elsősorban a drámaíró mártírhalálára akarták a nézőket emlékeztetni, s Bernarda zsarnokságát a Franco-rezsim parabolájaként értelmezték. Ezek az interpretációk Bernarda alakjára az elnyomó rendszert, míg Adela lázadó figurájára a szabadságot lábbal tipró önkényuralommal szembeni lázadást vetítették rá. Az 50-es, 60-as és 70-es évek magyar *Bernarda*-bemutatói is ilyen politikai színezetet kaptak.

A 80-as évek után azonban egyre bátrabb és a politikai szimbólumoktól eltávolodó értelmezések is megjelenhettek a színpadon. A külföldi bemutatók között találunk példát olyan színrevitelre is, ahol a női szerepeket férfiak játszották, vagy ahol a nők bezártságából fakadó erotikus elfojtást lesbikus motívummal kombinálta a rendező. Számos értelmezésben a testiség és a meztelenség is hangsúlyosabbá vált.

A magyar előadások kritikai visszhangjából jól látszik, hogy a 70-es, 80-as évektől kezdve a fiatalok számára nehezebb volt befogadni a dráma mondanivalóját. Ennek oka elsősorban az volt, hogy az új generációk nem értették a 30-as években született drámának sem a metaforikus politikai, sem pedig a társadalmi üzenetét. A XX. századvég és napjaink városi fiataljai elképzelni sem tudják, hogy milyen is lehet egy nyolc évig tartó gyász, vagy hogyan élhet egy vidéki házban összezárva nyolc nő férfiak nélkül. Éppen ezért az újabb értelmezések igyekeznek a darab örökérvényű, mélyen emberi értékeit felhangosítani, s azt a harcot színre vinni, amely a természetes ösztönök diktálta létet korlátok nélkül, a maga teljességében megélni akaró individuum küzdelmét mutatja meg.

³² Ilyen volt például a lorcai szöveg és a flamenco világának találkozásából született bé-kécsabai előadás (Jókai Színház, 2015) Béres László rendezésében.

³³ Federico García Lorca: *Bernarda Alba háza*, id. mű. 646.

³⁴ Pór Anna: „Időszerű-e García Lorca? Még egyszer a *Bernarda Albáról*”. In: *Színház*, 1977. 3. 28.

A drámaíró Federico García Lorcáról alkotott hazai imázs sokat változott 1955 óta. Az 50-es, 60-as években a nép költőjeként, a mártír drámaíróként tekintettek alakjára, így az interpretációkra is a baloldali eszmeiség nyomta rá a bélyegét. Egészen a 80-as évekig kellett várni, hogy ez a politikai-ideológiai konnotáció elhalványuljon, és hogy rendezőink is a darabokban fellelhető egyetemes és emberi üzenetekre irányítsák a nézők figyelmét. A spanyolos *couleur locale* és a magyar színháztárság hagyományaihoz igazodó realista látásmód a 80-as évektől kezdett háttérbe szorulni, hogy újító és kísérletező rendezői koncepcióknak adjon teret és lehetőséget egy-egy Lorca-mű. Az ezredforduló óta pedig úgrásszerűen megnőtt az egymástól nagyon eltérő adaptációk száma (a musicaltől kezdve a mozgásszínházon át egészen a bábszínházig), s ez jelzi, hogy García Lorca már nem egy érinthetetlen, hanem egy modern klasszikus.

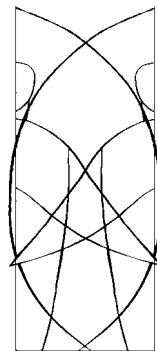
Eszter Katona: Federico García Lorca's Reception in Hungary in the Light of *The House of Bernarda Alba*'s Success Story

The image of playwright Federico García Lorca has changed a lot in Hungary since 1955, when Katona József Theatre in Budapest first staged his last drama, *The House of Bernarda Alba*, completed a few weeks prior to his death. (The company had originally been preparing for the premiere of László Németh's drama titled *Galilei*, which got censored and banned at the last minute due to the political charge of the piece.) The author of the study, who has already published a separate volume on Lorca's reception in Hungary, summarizes the over six-decade-long success story here of the dramatist's oeuvre: Lorca was regarded as a poet of the people and a martyr dramatist in Hungary during the 1950s and 1960s, therefore leftist ideas impinged upon the



F. G. Lorca 1932-ben a La Barraca Színház plakátja előtt
(forrás: nashagazeta.cz)

interpretations, too. It was a long wait up until the 80s for this political-ideological connotation to fade away and for Hungarian directors to focus audiences' attention to the universal and human messages inherent in the pieces. The realistic vision aligning itself with the traditions of Spanish *couleur locale* and Hungarian acting began to take a back seat in the 1980s to give place to innovative and experimental directorial concepts. There has been a sharp increase in the number of different adaptations (from musical through physical theatre all the way to puppet theatre) since the turn of the 21st century, which indicates that García Lorca is no longer an untouchable but a modern classic. Eszter Katona's study is made relevant by *The House of Bernarda Alba* being put on stage at MITEM this year by an international company from Portugal, Compānhia Joao Garcia Miguel.



BALOGH GÉZA

***Az ember tragédiája* nemzeti színházi előadásai a diktatúrában és a diktatúra után**

Madách drámai költeményét minden diktatúra veszedelmesnek ítélte. Amikor Németh Antal 1937-ben a hamburgi Staatliches Schauspielhausban rendezte, az elfogadó bizottság be akarta tiltani az előadást, mert a falanszter-képet nyílt támadásnak tekintette a nemzetiszocializmus eszméje ellen. Hosszú vita után azzal a feltétellel álltak el szándékuktól, ha az ominózus XII. színben cirill betűs feliratok utalnak a Szovjetunióra.¹ A kommunista pártállam még ennyit sem tekintőrizott. Egyszerűen leparancsolta a színpadról.

1945 után, a koalíciós időkben csak némi késéssel került színpadra, 1947. szeptember 26-án, Both Béla rendezésében, Varga Mátyás díszleteivel, Nagyajtay Teréz jelmezeivel és Veress Sándor új zenéjével, kettős szereposztásban: Ádámot Básti Lajos és Ladányi Ferenc, Évát Lukács Margit és Szörényi Éva, Lucifert Major Tamás² és Rajczy Lajos játszotta. (Luciferként később Balázs Samu és a rendező Both Béla is bemutatkozott.) Hogy miért kellett két teljes évadot várni a „felszabadulás” utáni első bemutatóra, arról sejtet valamit Major Tamás előszava a műsorfüzetben: „E füzetben Barabás Tibor³ tanulmánya világít rá a madáchi mű szemléleti és társadalmi összefüggéseire, s egyben megindokolja

¹ Az 1937. április 15-én Mohácsi Jenő fordításában, Werner Hinz (Ádám), Ehmi Werner (Éva) és Robert Meyn (Lucifer) főszereplésével megtartott előadás végül harminc alkalommal került színre. Érdekessége, hogy a darab 1892-ben ugyanebben a városban került először színre idegen nyelven.

² Major Tamás (1910–1986) színész, rendező, 1945 és 1962 között a Nemzeti Színház igazgatója, leváltása után 1978-ig főrendezője. A háború után a magyar színházi élet meghatározó személyisége.

³ Barabás Tibor (1911–1984) író, újságíró, 1946-ban a Szabad Nép rovatvezetője, majd az Írószövetség főtítkára. Szépirodalmi munkáival a kommunista ideológiát terjesztette.

azt is, hogy miért váratott oly sokáig magára *Az ember tragédiája* igazi, méltó értelmezése és bemutatója.” Egyértelmű magyarázatot nem ad ugyan Barabás Tibor esszéje, de ő írja le először a később sokat emlegetett kifogást: „*Az ember tragédiája* optimista végszava ellenére problematikus mű, problematikus éppen világnézetét illetően.” Pessimizmusát a szabadságharc bukásával magyarázza, majd a történelmi távlatokban gondolkodó író haladó gondolatait hangsúlyozva veszi védelmébe a drámai költeményt.

A kritikai fogadtatásban a lelkes ünnepléstől a teljes elutasításig mindenféle vélemény elhangzik. A pozitív értékelések azt hangsúlyozzák, hogy a korábbi előadások önkényes húzásaival ellentétben a mostani felújítás visszatér az igazi (?) Madáchhoz. Kiemelik a párizsi szín méltó szenvedélyét és a második prágai kép visszaállítását.⁴

Both Béla, a jelentősnek semmiképpen nem mondható előadás rendezője ezt írja a korabeli műsorújságban: „Most, a Nemzeti Színház felújítása nyomán, nem kétséges, hogy újult erővel fog megindulni a *Tragédia* kultusza, s ez irodalmunk és színházi kultúránk számára egyformán hasznos és kíváncsú is.”⁵

Nem Both Béla volt az egyetlen, aki hatalmasat tévedett a darab további sorsát illetően.

Az 1947-es felújítást nyolcvankilencszer tűzik műsorra, majd 1948 elején hosszú időre lekerül a színház repertoárjáról. Négy éven át egyetlen szó sem esik Madách művéről. A diktatúrák képzeletbeli törvénykönyvéből tudhatjuk, hogy amiről nem beszélünk, az nincs is.

1952-ben egy mélyen marxista, ám Madáchért rajongó irodalomtörténész, Waldapfel József az első, aki tanulmányt merészel publikálni, amelynek hatására újra feléled a remény, hogy a legnagyobb magyar nemzeti dráma hamarosan újra életre kelhet a színpadon. A bevezetőben ez olvasható: „A Madách-probléma tudomásom szerint egyike azoknak a kérdéseknek a magyar



Az ember tragédiája 1947-es bemutatójának plakátja
(forrás: wikipedia.org)

⁴ A második prágai szín már az 1883. szeptember 21-i ősbemutatón, Paulay rendezésében is kimaradt.

⁵ Pesti Műsor, 1947. 39. szám.



Waldapfel József (1904–1968)



Jelenetkép a Madách Gimnázium *Tragédia*-előadásáról. A képen balról jobbra: Lengyel György (Lucifer) Somody Éva (Éva) és Balogh Géza (Ádám), a jelen cikk szerzője (forrás: szinhaz.hu)

irodalmi hagyomány értékelésében, amelyek körül a legnagyobb bizonytalanság és nyugtalanság tapasztalható, amelyek tisztázását legtöbb oldalról sürgetik.”⁶ Nem titkolja: az a szándék vezérli, hogy minél előbb dőljön el a vita: kié Madách? A „reakcióé” vagy a „miénk”, akik olyan feddhetetlen szaktekintélyek véleményére támaszkodhatunk, mint Arany János vagy Makszim Gorkij? Waldapfel jól ismeri a pártállam korifeusainak észjárását. Ha egy tekintélyes szovjet íróra hivatkozik, félig már biztos a győzelem, még ha nem is sikerül tudományosan igazolni az állítást. A terjedelmes írás a következő mondatokkal zárul: „...azt hiszem, nemsokára el kell jutnunk odáig, hogy Az *ember tragédiáját* megint játszani lehet, mégpedig olyan előadásban, amely tisztán ragyogtatja fel a mű értékeit, érvényre juttatja igazi, eddig mindig meghamisított harcos mondanivalóját. [...] Az új előadást igen alapos előkészítésnek kell megelőznie, amelyhez művészek és tudósok szoros együttműködésére van szükség.”

Ám további két évet kellett még várni Madách művének megjelenésére a Szépirodalmi Könyvkiadónál. A teljes szilenciumot 1954-ben sikerült megtörni, amikor a budapesti Madách Gimnázium színjátszó csoportja hét alkalommal⁷ eljátszotta a *Tragédiát* a Zeneakadémia Kistermében.

A bemutatón illetve a további előadásokon jelen volt a korszak szellemi életének színe-java Kodály Zoltántól Szabolcsi Bencéig⁸, Bóka Lászlótól⁹ Remenyik Zsigmondig¹⁰ és Jóború Magda¹¹ miniszterhelyettesig. „A sajtó, túl a kötelező udvariassági gesztuson, a művészi tettnek és az eszté-

⁶ Waldapfel József (1904–1968): *Madách*. Irodalomtörténet, 1952. 1. sz.

⁷ A további előadásokat nem engedélyezték.

⁸ Szabolcsi Bence (1899–1973) zenetudós, a korszerű magyar zenetudomány egyik megalapozója.

⁹ Bóka László (1910–1964) költő, író, irodalomtörténész. 1947-től közoktatásügyi államtitkár. A Nyugat harmadik nemzedékéhez tartozott.

¹⁰ Remenyik Zsigmond (1900–1962) regény- és drámaíró. Az ötvenes évek első felében hallgatásra ítélték.

¹¹ Jóború Magda (1918–1982) pedagógus, kommunista művelődéspolitikus, könyvtáros, 1950 és 1958 között oktatási miniszterhelyettes, majd az Országos Széchényi Könyvtár főigazgatója.

tikai értéknek kijáró örömmel köszönti az előadást” – írja a *Tragédia* színpadi pályafutását elemző könyvében Koltai Tamás.¹² A tekintélyes sajtóvisszhangban nem a Magyar Nemzet cikke az egyetlen merész írás, amely számon kéri a szilenciumot: „Lényegében az történt, hogy a Madách Gimnázium tanárai és növendékei végezték el azt, amit a Nemzeti Színháztól és a többi színházunktól vár a közönség: színre hozták Madách annyit vitatott művét, s ezzel megtették az első lépést haladó hagyományunk egyik legnagyobb kincsének teljes elismerése, méltó megbecsülése felé.”¹³

A Nemzeti Színház monumentálisnak szánt előadását 1955-ben hárman rendezik: Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre. Ezzel is jelezni kívánják, hogy a vezetőség együtt vállal felelősséget a bemutatóért. A káprázatos, „realisztikus”, látványos és korhű díszleteket Oláh Gusztáv, az Operaház főrendezője, díszlet- és jelmeztervezője tervezi. A főszerepeket ismét kettős szereposztásban láthatja a közönség: Ádámot most is Básti Lajos, valamint Bessenyei Ferenc, Évát az 1947-es előadás két alakítója, Lukács Margit és Szörényi Éva személyesíti meg, Lucifert Major Tamás és Ungvári László. A sajtó a rendkívüli eseménynek kijáró tisztelettel és terjedelemben emlékezik meg a várva várt bemutatóról. Egy kivétellel: a párt központi lapja, a Szabad Nép egyelőre nem vesz tudomást róla. Viszont megjelenik a Lukács György¹⁴ köréhez tartozó filozófus, Hermann István ellenvéleménye. Lukács és tanítványai régen komoly fenntartásokkal illetik Madách művét, és ez most kapóra jön az ellentábornak. Hermann kritikájában szó sincs remekműről, csupán „sok részletértéket tartalmazó, de problematikus, s ezért nehezen játszható darabot” emleget.¹⁵



Az ember tragédiája, Nemzeti Színház, 1955, a képen Básti Lajos (Ádám), Lukács Margit (Éva) és Major Tamás (Lucifer) (fotó: Wellesz Ella, forrás: mandadb.hu)



Lukács György az 1940-es években (forrás: 24.hu)

¹² Koltai Tamás (1942–2015) színikritikus, lapszerkesztő. Id. mű: *Az ember tragédiája a színpadon* (1933–1968). Kelenföld Kiadó, 1990. 189.

¹³ Lontay László (1920–1975): *Gimnazisták*. Magyar Nemzet, 1954. április 7.

¹⁴ Lukács György (1885–1971) filozófus, esztéta. 1919-ben közoktatási népbiztos. A Tanácsköztársaság bukása után emigrációban élt, 1945-ben tért haza. 1956-ban Nagy Imre kormányában népművelési miniszter. 1957-ben visszavonult a közélettől.

¹⁵ Hermann István (1925–1986): *Madách a Nemzetiben*. Művelt Nép, 1955. február 6.



Szobrászok dolgoznak Rákosi Mátyás gipszportréján az 1950-es évek elején (forrás: lazarus.elte.hu)

Mindez csupán előkészítése annak a manővernek, amely a *Tragédia* újbóli letiltására irányul. Egy alkalommal népünk bölcs vezére, maga Rákosi Mátyás¹⁶ is megtekinti az előadást. A szünetben az igazgatói irodában tombol. Ekkor hangzik el állítólag az a később gyakran idézett mondata, miszerint „maguknak az a szerencsájük, hogy nem szeretek művészeket börtönben látni!” Egy szó, mint száz: személyesen tiltja be a tömegek ideológiai fejlődésére károsan ható darabot. Majornak, mint a Központi Bizottság tagjának annyit sikerül elintéznie, hogy a bemutató óta harmincháromszor telt házzal játszott előadást havonta átlagosan három alkalommal műsorra tűzhessék.

De ezzel még nincs vége a csatának. Március végén és április elején két folytatásban megjelenik a Szabad Népből Lukács György „több évtizedes különvéleménye”, amely Hermann cikkének szellemében ostromozza Madách pesszimizmusát. A marxista tudós Arany János véleményével Erdélyi János¹⁷ állítja szembe. Hangsúlyozza, hogy „Madách művének legnagyobb sikerei a Horthy-korszakra” estek. A *Faust*tal való gyakori összehasonlítás nem igazolja, hogy egyenrangú értékről van szó, „sőt eszmeileg és művészileg is felette áll annak”. Ellenkezőleg: „Madách alapkonceptiójának visszassága abban rejlik, hogy túláltalánosít... s az általánosítás szárnyain oly magasságokig akar felemelkedni, hogy az emberiség tragédiájával általánosított sors képe válaszoljon sajátos magyar kérdésre.”¹⁸

Akármit gondolunk Lukács György szándékáról és véleménye őszinteségéről, tette az utolsó előtti dőfés a drámai költemény sorsára nézvést az ötvenes

¹⁶ Rákosi Mátyás (1892–1971) 1945 és 1956 között a Magyar Kommunista Párt fő- illetve első titkára, 1952–53-ban a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsának elnöke. 1947-ben kerül a sztálinista totális diktatúra csúcsára. 1956 után leváltják és a Szovjetunióban él haláláig.

¹⁷ Erdélyi János (1814–1868) költő, kritikus, filozófus. Hegeliánus elveinek megfelelően a *Tragédiáról* írott bírálatában (1862) vitába szállt Madách történelemszemléletével.

¹⁸ Lukács György: *Madách Tragédiája*. Szabad Nép, 1955. március 25. és április 2. Kötetben Rónai Mihály András (1913–1992): *Madách-Lukács* című vitairatával. Glória Kiadó, é. n.

években. Mert az utolsó még hátravan: az Irodalmi Újság egy hónappal később jelenteti meg Szergej Krusinszkij¹⁹ cikkét, amely korábban a Pravdában látott napvilágot, és vitába száll a Szovjetszkaja Kultura *A magyar színház mai helyzete* című írásával. Az apropót szolgáltató cikk nem áttalott elismerő szavakkal szólni a Nemzeti Színház *Az ember tragédiája* című előadásáról, „olyan erényeket tulajdonítva annak, amelyekkel az a valóságban nem rendelkezik.” Ezután Krusinszkij írása így folytatódik: „A darab hősei átutaznak minden korszakon, s arra a következtetésre jutnak, hogy nincs értelme az emberek küzdelmének. »Körös-körül mindenütt csak pusztaság van« – ez a mű alapgondolata. A darab helyesen bírálja Egyiptomot, Rómát, Bizáncot, a burzsoá rendszert. A baj csak ott van, hogy a szerző meg akarja mutatni: soha a jövőben sem tudja az ember majd ésszerűen megszervezni a társadalom életét.

A darab helytelen filozófiai alapgondolata sikertelenségre kárhoztatta a színház munkáját. Külsőleg bármennyire ragyogóak voltak is Madách versstrófái, bármilyen tehetségesen oldották meg feladatukat rendezők és színészek – a huzugság ettől még nem válik igazsággá.”²⁰

A drámai költemény 1955-ös felújítása ezután már csak a levert októberi forradalom utóhatásaként, 1957 márciusától látható ismét. A hatalmas érdeklődésre való tekintettel nyáron a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon és a kőbányai Csajkovszkij Park színpadán is eljátsszák.

Három évvel később, 1960 nyarán Major vadonatúj koncepcióval áll elő. A Szegedi Szabadtéri Játékokon, majd őstől a Nemzeti Színházban misztériumjátékként rendezi meg. Egy riport tanúsága szerint az ígéri, hogy „ebben az előadásban sikerül végre megszabadítanunk Madách művét azoktól a tömjénfüstös ferdítésektől, amelyek rákormozódtak... Madáchból indulunk ki, a hiteles Madáchból, ebből a sajátosan deista és dekabrista jellegű zseniből. Hiba volna akár hitét, akár világnézetét-



Básti Lajos (Ádám) és Lukács Margit (Éva)
a Szegedi Szabadtéri Játékok
Tragédia-előadásának idején, 1960-ban
(forrás: tiszataj_1980_008)

¹⁹ Szergej Konsztantyinovics Krusinszkij (1909–1959) szovjet orosz író, újságíró. Különböző újságoknál dolgozott, 1945-től a Pravda csehszlovákiai és magyarországi tudósítója volt.

²⁰ Szergej Krusinszkij: *Budapest színházaiban*. Irodalmi Újság, 1955. május 7.

nek haladó, forradalmi vonásait elvulgarizálni vagy elhazudni.”²¹ A részben új hangvételű, de változatlanul puffogó frázisokkal teli nyilatkozat eredménye egy meghökkentő és később közröhejbe torkolló koncepció, amely a népet kívánja a dráma középpontjába állítani. A londoni rendőrsortüzet éppúgy évekig emlegeti a Major újító szellemét kételyekkel fogadó ellentábor, mint az Úr alakjának színpadra állítását, amellyel „egy csapásra megszabadította a művet attól a misztikumtól, amellyel a polgári színház elleplezte a liberális Madách deizmusát, amely nem azonos sem a katolikus egyházzal, sem más tételes vallások istenhítével.”²² Ezzel a kétes értékű produkcióval ünnepli a Nemzeti Színház a darab ezredik előadását 1963. április 7-én.

A következő felújításra – ugyancsak Major rendezésében – Madách halálának századik évfordulóján, 1964-ben kerül sor. A próbák még a halálra ítélt Blaha Lujza téri Népszínház épületében kezdődnek, amelyet 1965 márciusában



Kálmán György (Lucifer), Sinkovics Imre (Ádám) és Váradi Hédi (Éva) Major Tamás 1964-es rendezésében
(fotó: Keleti Éva, forrás: mandadb.hu)

a Magyar Néphadsereg flottillájának egyik műszaki alakulata segítségével felrobbantanak. A főfalak lerombolásával tesznek pontot a magyar színház-történet egyik legszégyenteljesebb eseményére.

A bemutatásra már a Nemzeti új, átmeneti szálláshelyén, a Nagymező utcai Radius moziban (az egykori és jelenlegi Thália Színházban) került sor, amely egy ideje befogadó színházként működött, és az átépítés után két szezonon át a Nemzeti Színház otthona volt. Ugyanezen a nyáron indult el a Hevesi Sándor téri (akkor még Izabella téri) Magyar Színház teljes átalakítása azzal a céllal, hogy az új Nemzeti Színház felépítéséig otthont adjon az együttesnek.

A jubileumi műsorfüzetben a rendező körtekintő tanulmányt tesz közzé. Ebben meghirdeti az ekkoriban már gyakran hangoztatott brechtianus érveit a klasszikus művek „akadémikus” értelmezése ellen. Az előadás legfontosabb jellemzője Bálint Endre²³ díszlete, amely a korábbi „történelmi” környezettel szemben nélkülöz minden konkrét

²¹ Magyar Nemzet, 1960. augusztus 11,

²² Rényi Péter (1920–2002): *Utólagos megjegyzések a Tragédia szegedi előadásához*. Népszabadság, 1960. szeptember 4.

²³ Bálint Endre (1914–1986) a huszadik századi magyar festészet kiemelkedő alakja.

utalást. A jelmezek – az akkoriban itt járt Royal Shakespeare Company *Lear király*-előadásának hatására – bőrből készültek. A rendező azzal is kifejezésre kívánja juttatni elhatárolódását korábbi törekvéseitől, hogy teljesen új szereposztással áll elő. Ádámot Sinkovits Imre,²⁴ Évát Várady Hédi, Lucifert Kálmán György játssza.

A kritikák egy része megint lelkes és elismerő, másik része elutasító. Rényi Péter, aki Major korábbi *Tragédia*-rendezését alaposan megkritizálta, most, a Kádár-korszak „liberalizmusának” védőszárnyai alatt kijelenti, hogy elmúltak azok az idők, „amikor a falanszter bírálatát a mi valóságunkkal szembe lehetett fordítani. [...] A *Tragédia* művészi tragédiája tulajdonképpen mindig az volt, hogy olyan korban vált naggyá, amelyen magasrendű színházi művészetten vagy eszmei telítettségű retorikát értettek – mondjuk Schiller szellemében – vagy a valóság teljes illúzióját keltő, a »megszólalásig hű« reprodukciót, ahogy azt a naturalista színház művelte.”²⁵ Tempora mutantur... – legalábbis látszólag.

Vámos László, a drámai költemény következő, 1983-as előadásának rendezője, aki 1982 és 1990 között volt a Nemzeti Színház művészeti vezetője, ezt írta két évvel a pártállam bukása előtt, 1987-ben: „Az új Nemzeti Színház az egész magyar színjátszás, sőt az egész magyar szocialista kultúra ügye. Az új színházat nemcsak a Nemzeti Színháznak, hanem az egész magyar színjátszásnak kell birtokba venni.”²⁶

De még nagyon sok víznek kellett lefolynia a Dunán, mire a várva várt Nemzeti Színház a Soroksári úton felépült. 2002 márciusában, az ünnepélyes megnyitón *Az ember tragédiája* került bemutatásra, Szikora János²⁷ rendezésében. Ádámot Szarvas József, Évát Pap Vera, Lucifert Alföldi Róbert játszotta. A kritika a rendkívüli eseménynek kijáró figyelemmel, de többségében elutasítóan fogadta az előadást. Érdekes módon a bírálók többsége az 1883-as ősbemutató meiningenista hagyományaival vetette össze a hipermodern szellemet sugározni szándékozó produkciót. Koltai Tamás írása szerint „felfogása teljes mértékben igazolja a revü-



Pap Vera (Éva) és Alföldi Róbert (Lucifer)
Szikora János 2002-es rendezésében
(fotó: Katkó Tamás, forrás: mandadb.hu)

²⁴ Sinkovits Imre (1928–2001) a magyar színjátszás kiemelkedő alakja. 1958-ban – az 1956-os forradalom alatt tanúsított magatartása miatt – elbocsátják a Nemzeti Színháztól, majd 1963-ban rehabilitálják.

²⁵ Rényi Péter: *A megújult Madách*. Népszabadság, 1964. október 15.

²⁶ Vámos László (1928–1996): *Gondolattörödékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról*. In: *A Nemzeti Színház 150 éve*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1987. 211.o.

²⁷ Szikora János (1950) rendező, színházigazgató.



A XI. londoni szín a Nemzeti Színház 2002-es díszelőadásán
(fotó: Katkó Tamás, forrás: mandadb.hu)

Tragédiát, kifejezi a jelen kor alacsony szellemi és a Nemzeti Színház magas technikai szintjét.”²⁸ Az epés megjegyzés arra utal, hogy a rendező elsősorban az új színpad bravúros technikai felszereltségét igyekezett bemutatni. Pedig volt ezen kívül is mondanivalója, amely elsősorban Ádám és Éva szerepének új értelmezésében nyilvánult meg. Erről Molnár Gál Péter²⁹ a következőket írja: „Szikora kiemelte a főszerepeket szerepköri meghatározottságukból, miszerint Ádámot az együttes hőse, Évát heroina (vagy naiva) játssza, Lucifert pedig az intrikus színész.” A kritikus arra utal, hogy a dráma főszereplői ezúttal átlagemberek, ha úgy tetszik: „kisemberek”. Metz Katalin írása védelmébe veszi Szikora koncepcióját. Azt emeli ki, hogy „az új teátrum hipermodern színpadtechnikáját a lehetőségekhez képest csak szigorú szelektálással, azaz indokoltan – a megfelelő történelmi-gondolati s a színpadi szituációt alátámasztó módon – használja. Nem válik öncélúvá az a mindig kockázatos rendezői eszköz sem, amikor anakronizmusok sokaságát veti be az előadásfolyamba.”³⁰

Madách drámai költeményének legújabb, 2018-as felújítása és Vidnyánszky Attila³¹ rendezése hatalmas feladatot ró minden résztvevőre. Valamennyi

²⁸ Koltai Tamás: *Tragédiának nézed?... Élet és Irodalom*, 2002. március 15.

²⁹ Molnár Gál Péter (1936–2011) kritikus, dramaturg. 1961 és 1978 között a Népszabadság munkatársa, 1982-től főmunkatársa. I.m. *A Nemzeti Színház tragédiája*. Népszabadság, 2002. március 18.

³⁰ Metz Katalin (1938–2010): *Látomásokban az eszmék viadala*. Magyar Nemzet, 2002. március 18.

³¹ Vidnyánszky Attila (1964) a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház alapítója, majd a debreceni Csokonai Színház igazgatója. 2013 óta a budapesti Nemzeti Színház főigazgatója. Az *ember tragédiáját* eddig öt alkalommal rendezte: 1998-ban Beregszászon, 2008-ban Zsámbékon, 2011-ben a Szegedi Szabadtéri Játékokon,



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, 2018, r: Vidnyánszky Attila
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

szereplőre és azokra a nézőkre, akik az arénává átalakított nézőtéren foglalnak helyet.

Az előadás egyszerre puritán és monumentális, ünnepélyes és hétköznapi. Úgy kezdődik, mint egy istentisztelet. Egyes helyszíneket, így az első szín leírását és néhány fontosnak tartott szerzői instrukciót a színészek ismertetnek. Valamennyi szereplő mindvégig jelen van a színpadon, hiszen ők idézik fel Madách drámai költeményét. Az előadás szövege montázs. Bizonyos mondatok többször hangzanak el, némelyek kórusban, némelyek egymás után, hol kánonban, hol egymást túllicitálva.

Aztán megszólal az Úr Sinkovits Imre hangján. Ebben van valami misztikus, valami transzcendens. Sinkovits többet jelent önmagánál. Ő a múlt. Hányattatásai, megaláztatásai felidéződnek a néző képzeletében. Ő nemcsak a színpadon volt hős. Élete és szerepköre összeforrott a magyar néző képzeletében. Ő a Nemzeti Színház. A tradíció. Virtuális jelenlétével az előadás kitágul, saját múltját, gyökereit idézi.

Ebben a közösségben mindenki lehet Ádám, Éva, Lucifer, Isten és ember. Luciferből van a legtöbb: kilenc színész adja-veszi át a stafétabotot, öreg, fiatal, középkorú, hiszen amit látunk a történelemből, azt ő idézi fel. A színészek nem szerepeket játszanak, hanem magatartásokat képviselnek. Együtt gondolkodnak. Szenvedélyesen, egymással vitatkozva véleményt formálnak a felvetett gondolatokról. Néhány jelenet erejéig belebújnak valamelyik szerep bőrébe, „átélnek” bizonyos szituációkat, vagy érvelnek, mint Brecht színészei, de sohasem

2012-ben Debrecenben, és volt egy elmaradt előadás Kisvárdán, amelyet elmosott az eső.

csak a saját szerepükre koncentrálnak, hanem az egészre, az egészben elfoglalt helyükre.

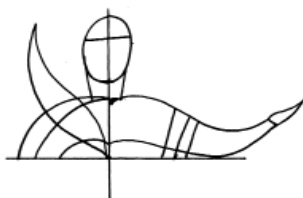
Madách művére is igazak Kárpáti Aurél szavai, amelyeket a *Hamletről* mondott több mint kilencven évvel ezelőtt: Madách művének titka is a zseni titka. Kifürkészhetetlen. „Tragikumának szálait bogozhatjuk, bonthatjuk, a rejtelmes ábra, amelybe a lángész minden időkre szóló varázsát szőtte bele, soha egészen fel nem fejthető.”³²

A Nemzeti Színház 2018-as *Tragédia*-előadása újabb impozáns kísérlet a varázs felfejtésére; egyértelműen azt sugallja, hogy ez a sokat támadott és sokáig tiltott remekmű mégiscsak optimista.

³² Kárpáti Aurél (1884–1963): *Hamlet tragikuma* (1925). In: Örök Shakespeare. É.n. Grill Károly, Bp., 40.o.

Géza Balogh: National Theatre Productions of *The Tragedy of Man* During and After Dictatorships

Géza Balogh's writing gives a survey of the productions of *The Tragedy of Man* at the National Theatre in Budapest as well as their critical reception from 1937, the year of director Antal Németh's dual – counter-Soviet and / or -German? – political interpretation of *The Tragedy*, pointing out that Madách's dramatic poem was deemed perilous by both dictatorships. In connection with Béla Both's direction in 1947, he emphasizes that the post-war coalition era already saw the emergence of the ideology-based denunciation and criticism of Madách's pessimistic view of the world. The ensuing silence was broken by the acting group of Madách Grammar School in Budapest in 1954: they played *The Tragedy* seven times in front of selections of contemporary intellectuals in the Chamber Hall of the Academy of Music. The modernised version of the work (directed by Endre Gellért, Tamás Major and Endre Marton) was presented at the National Theatre in Budapest in 1955, the mixed reception of which is given a detailed account by the essayist. The disparaging opinion of the leading Marxist philosopher of the time, György Lukács is quoted, with its focus restricted to Madách's pessimistic view of history again. The production got removed from the programme with some delay due to great success, but it would not be on again until the suppression of the October revolution, from March 1957 on. In the second part of his writing, Géza Balogh enumerates the Madách premieres during the three decades of the Kádár era. He speaks in detail of Tamás Major's 1960s and 1965 directions (the latter fell on the year when the old National Theatre was demolished), highlighting that Major's Brechtian concept stood against the "academic" interpretation of classic works. Finally, he appraises the emblematic renderings of *The Tragedy* during the decades after the change of regime: János Szikora's direction in 2002, which was the opening production of the new National Theatre; then, Attila Vidnyánszky's one in 2018, which, in his view, "clearly suggests that this much-attacked and long banned masterpiece is, nevertheless, optimistic".



„Geronimo volt a kulcsfigura”

Tatiana Chemi interjúja Roberta Carrerivel¹

Roberta Carreri 1974 óta tagja az Odin Színháznak. Még mint fiatal egyetemista látott Milánóban egy Odin-előadást. Színházfelfogásuk teljesen és véglegesen elbűvölte őt. A dániai Holstebróban lévő otthonukban kereste fel a színészeket, ami később félreértésre adott okot: a fiatal Roberta csak egy kellemes kiruccanást tervezett Dániába, miközben a rendező, Eugenio Barba azt hitte, hogy állandó tagként akar részt venni a csoport munkájában. „Az egész egy félreértés volt. Azért akartam eljönni egy hétre, hogy lássam, miként dolgozik az Odin Színház. De Eugenio azt hitte, azért jöttem, hogy velük maradjak” (in Christoffersen 1993, p. 59). Roberta akkor visszatért Olaszországba, de aztán, néhány hónap múlva, csatlakozott a társulathoz, ezúttal már véglegesen.

Indulása az Odin Színházban – az ő szavaival – végtelenen kimerítő, de ugyanakkor vitális élmény volt számára. Az a merev fegyelem, mely minden csoporttagra nézve alapkövetelmény volt, jó párszor okozott fizikai és szellemi stresszt a fiatal színésznőnek. „Kemény volt. Minden nap hajnali ötkor keltünk és kezdünk el dolgozni. Lelkileg és fizikailag is egy roncs voltam, de folytattam. Ketté voltam hasítva: egyik felem menekülni akart, de mégis felkeltem minden reggel, és folytattam a munkát” (in Christoffersen 1993, p. 60). De az állhatatosság révén végül egy új személyiség született. Az első tanulóévek után másfajta színházi tapasztalatokkal is kapcsolatba került: a japán és brazil előadói hagyományokkal, részt vett Grotowski és Dario Fo szemináriumain, az ISTA² rendezvényein.

¹ Vö. Tatiana Chemi *An Actress and Her Characters*. In: *Uő A Theatre Laboratory. Approach to Pedagogy and Creativity*, Palgrave Macmillan, 2018, 203–213.

² ISTA: International School of Theatre Anthropology – Az Odin Színház által a különböző kontinenseken fekvő városokban bizonyos időközönként megrendezett nemzetközi színház-antropológiai workshopok, szemináriumok. „Az ISTA olyan eseményeket szervez, és olyan helyzeteket hoz létre, melyekben a résztvevők a színészi mesterségről tesznek fel gyakorlati és komparatív kérdéseket. A kutatás foglalkozik a színész munkájának technikai alapelveivel, melyek túlmutatnak a stílus- és hagyománybéli különbözőségeken, azok fölött állnak. Hely és idő áll rendelkezésre ahhoz,

Különösen a japán, a Bali szigeteki és indiai mesterek keleti hagyományai jelentettek számára „kimeríthetetlen ihlető forrást” az 1980-as bonni ISTA után (in Chemi 1997).

A keleti táncszínház mentális és fizikai gyakorlataira alapozva Roberta számos dinamikus feszültségformát és testtartást dolgozott ki, melyeket aztán szabadon használt és értelmezett az előadásaiban, mintegy a színésznő ön-dramaturgiájaként. Ezen anyagok, melyek sok-sok különféle inger leszűréséből származnak, és amelyek nem is feltétlenül színházi eredetűek, megszületésük után a rendezővel együtt dolgozva állnak össze rendszerré. Az ihlető forrás vagy gyakorlat lehet egy léggömbök bemutatkozó fotóalbum, lehetnek ikonográfiai anyagok, zenei vagy irodalmi források. Összhangban a művészi alkotás tanulmányozásával (Chemi et al. 2015), Robertánál a kompozíciós folyamatra való felkészülés és jórészt a gyakorlati tréning is a színésznő „kincses ládikájának” (Hirsch 1984, p. 64.) a gazdagításáról és élettel való feltöltéséről szól, vagyis arról az inspirációs tárházról, melyet az alkotás pillanatában felhasznál.



Roberta Carreri: *Tréning és előadás*, 2014, Routledge Kiadó, London (forrás: bookdepository.com)

Amikor egy színésznő egy karakteren dolgozik, az önmagában véve is egy összetett folyamat, és számos kreatív feszültség centruma: a színész-individuumé, a rendező és a többi karaktert játszó színészeké. Az Odin Színházban ez a finom dramaturgiai kémia megtalálta az utat a hagyomány és újítás egyensúlyához, az ember és a színház szüntelen kutatásához. Roberta karakterei ugyanakkor részei is annak a belső folyamatnak és dramaturgiának, mely őt a csoporthoz kapcsolja és része a színésznő belső fejlődésének is. Alakjairól szólva a bábáskodás (miaeutica) terminusait (Carreri 2003) s a születés metaforáját alkalmazza. Karaktereinek galériájában végletes ellentétek élnek együtt: erő és zenialitás, tragédia és komédia, nőiesség és férfiasság. E karakterek némelyike irodalmi eredetű, egy szerző képzeletének szülötte, mint például Polly Peachum és Yvette Poitier a *Brecht hamvai* [1980] című Odin-előadásban, vagy Dennis, a farkas Boris Vian gyermeknek írt szórakoztató művéből (*Le Loup-garou – A farkasember* c. novella). Má-

hogy úgy élhessünk a színházban, mint egy országban, és a mesterségről egy kultúrák közötti kontextusban szerezhessünk tapasztalatokat.” – részlet az Odin archívumában olvasható meghatározásból.

sokat egy-egy generikus típus inspirált, mint például a brazil táncost és az orosz-
lánt a *The Million* [1978] című előadásukban, vagy az indiánt a *Come, and the
Day will be ours!* [1976, Gyere, és miénk lesz ez a nap!] címűben. Megint má-
sok mitológiai alakok, mint például Antigoné a *The Gospel according to Oxyrhin-*
cus-ban [Oxyrhincus evangéliuma, 1985], Judit a *Judith*-ban [1987] és Kassand-
ra a *Mythos* [1998] című előadásokban. Végül van itt egy kis csoport azokból a
karakterekből, melyeket Roberta – úgy tűnik – személyes vonatkozású típusként
vagy archetípusként ír le (Roberta 2003), akiknek aztán egy dinamikus helyzet-
ben vagy akcióban adott nevet: a férfi, aki egy nőt üldöz (*The Million* 1968–1984)
[A millió], a ciklámenszínbe öltözött lány (*Inside the skeleton of the whale* [1996 –
A bálna csontvázában]), az anya, aki elvesztette a fiát (*Kaosmos* [1993])

Végül, de nem utolsó sorban életre hívott egy látszólag elszigetelt karaktert,
Geronimót, egy furcsa, kedves bohócot, akinek megkapó neve és pontosan tud-
ható eredete van. Ő csak látszólag különálló, hiszen alakjának egy-egy eleme
megtalálható más karakterekben. Humora, erőteljes dinamikája, mediterrán mi-
volta teszi őt jól megkülönböztethetővé, szem-
ben a többi színész északias humorával. Gero-
nimo volt a fő témája annak a beszélgetésnek,
melyet Roberta Carrerivel folytattam a dániai
Aarhusban 2000. március 19-én egy nagysza-
bású, az Odin Teatretől és az ő részvételükkel
zajló rendezvényen, melynek címe *Odin Teat-*
ret 2000 volt (2000. március 18-a és április 10-e
között). Az interjú, melyet magam vettem fel
és állítottam össze, eddig még nem jelent meg,
és most ragadom meg az alkalmat, hogy jelen
könyv kontextusában nyilvánosságra hozzam.
Hogy ezt megteszem, annak az az oka, hogy
most – visszatekintve erre az interjúra – rá-
jöttem, hogy a téma sokkal szélesebb meríté-
sű volt, mint csak egy kis csevegés Geronimó-
ról vagy a karakterekről. A beszélgetés kiterjed
a művészi kreativitásra, a kompozíciós módsze-
rekre, miközben élő-eleven perspektívából láttatja az Odin Teatret történetét
is, a színésznőnek az alkotáshoz való viszonyát, pedagógiáját és ön-pedagógiá-
ját. Explicit módon, illetve a sorok között Roberta megosztja velünk, hogy sze-
mélyesen mit jelent számára az alkotás, újra idézi egy-egy karakter megalkotásá-
nak különös pillanatát, amikor a szükségből megoldás lesz, és az adott megoldás
nyit befelé, válik dramaturgiává. A színésznő kompozíciós és technikai megköze-
lítésének színei mögött megismerhetővé válik az alkotói folyamatok működése.



ODIN 2000, szerkesztette: John
Andreasen és Annelis Kuhlmann,
Aarhus University Press, Dánia, 2001
(forrás: odinteatret.dk)

– *Elmondanád hogyan született Geronimo?*

1976 nyara volt, öt hét szabadságot kaptunk. Először Olaszországba mentem, hogy meglátogassam a szüleimet, majd utazni kezdtem, mert látni akartam Massimo Shuster Bread and Puppetjét (Bread Puppet Theatre).³ Miután végigutaztam egész Provance-ot anélkül, hogy megtaláltam volna őket, visszamentem Dániába. Még mindig volt két hét vakációm, és tudtam, két társam az Odinból, Jan Torp és Silvia Ricciardelli elfogadtak egy meghívást, hogy fellépjenek a moeni fesztiválon (Møen, sziget Dániában) egy bohóc előadással. Úgy döntöttem, hogy csatlakozom hozzájuk. A hátizsákomban néhány nyári cuccon kívül – nagyon fura, amikor erre gondolok – volt egy cylinder is, amit hónapokkal azelőtt vettem egy használt-ruha boltban. Jan és Silvia nagyon megörültek érkezésemnek, és csak azt kérték tőlem, hogy szálljak be komikus utcai közjátékukba.

Silviának volt egy tangóharmonikája, Jan figurája pedig fekete szmokingot és keménykalapot viselt. Ott volt velem a cylinder. Jan aztán kölcsönadta nekem az egyik kosztümjét. Ő 1.95 magas volt és száz kilót nyomott, így, amikor felvettem a nadrágját, az ingét és a cipőjét, a hatás meglehetősen komikus lett. Úgy néztem ki, mint egy gyerek, aki felvette az apja ruháját. Hogy ne essen le rólam Jan nadrágja, kölcsönadott nekem egy pár régi szabású, piros nadrágtartót. A nadrágszárat fölcsavartam, hogy ne lépjek rá, de aztán tettem róla, hogy rövidítek is rajta. A cipőt zokni nélkül hordtam. A csupasz, vékony bokám egyfajta szünetet képezett a cipő és a nadrág között. Nyakkendőként egy fekete selyem szalagot használtam, ami normális esetben a hajamra szolgált, és amit pillangóra kötöttem. Végül fejembe csaptam a kalapot.

Három hónappal azelőtt az amazóniai dzsungel szívében egy janomami indián – a maguk fazonja szerint – levágta a hajamat (így az rövid volt). Amikor Jan odatartotta elé a tükrét, amit láttam benne, eszembe juttatta azokat a dagerrotípiákat, melyeket észak-amerikai indiánokról készítettek, akik nagy komolysággal viselték az európai gyarmatosítók ruháit. Elkereszteltem Geronimónak.

A frissen learatott búzamezőkön (az előadás helyszíne körül) találtam szalmát. Egy szalmaszálát szájamba véve úgy döntöttem, ez feljogosít arra, hogy néma maradjak. Később, amikor az utcai parádéink alkalmával elkezdtek használni a madárhívó hang-technikákat, nekem a kacsahang jutott, ez került a szalmaszál helyére, és lett Geronimo hangja.

Az utcán az első lépés megtétele ebben az új kosztümben csak azért volt lehetséges, mert ott volt velem Jan. A kezét fogva kezdtem el követni őt, ahogy korábban láttam, ahogy Iben (Nagel Rassussen), és Odd (Strøm) [mindketten az Odin színészei] csinálta előző nyáron Carpignano Salentinóban (Olaszország). Kezdem lassan mozogni, tágra nyílt, kíváncsi szemekkel. De míg ők

³ Massimo Suster Bread and Puppet-je: játékos/olaszos megnevezése Suszter Úr, azaz Peter Schumann legendás Kenyér és Báb Színházának.

arc-maszkként egy lógó állkapcsot használtak, aminek következtében szájuk állandóan tátva volt, én a meglepetés mosolyával szorítottam fogam közé a szalmaszálat. Csak a szemem volt tágra nyitva. Néhány lépés megtétele után világossá vált számomra: Geronimo együgyű alak. Jóravaló lélek. Egy 23 éves gyerek. Jan kezére támaszkodva valahogy ilyennek éreztem magam ott, egy ismeretlen falu utcáin.

Gyerekként fel akartam próbálni a mamám cipőjét. Amikor elmentünk nénikéim házába, mialatt ők a mamámmal csevegtek, kimentem a gardróbba, és az összes idősebb unokatestvérem cipőjét felpróbáltam. Azt hiszem, Jan cipőjét hordva, mely annyira nagy volt rám, felébredt bennem a gyermeki lélek. Mint-ha Geronimo alakja a lábamból nőtt volna ki, átjárva a testemet, fel, egészen a szememig.

Geronimo a szemével, mivel előtte nincs akadály, úgy tud valakinek egyenesen a szemébe nézni, mint egy ártatlan gyermek. Az a tény, hogy a viselet (bár elegáns és tökéletesen rendben tartott volt) túl nagy volt rám, olyasvalaki képzetét is felkeltette, aki kicsi, valakiét, akitől nem kell félni. Geronimo egyenesen belenézve az emberek szemébe és nagyon lassan mozogva a világ bármely pontján – Japántól Afrikáig, Svédországtól Latin-Amerikáig, Kanadától Olaszorszáig – anélkül kerülhetett egészen közel az emberekhez, hogy ijesztő lett volna. – *Kicsit úgy, mint Buster Keaton?*

Buster Keatonra még sohasem gondoltam. Talán a tekintete komolyságában van valami, de nem, még ez sem hasonlít.

Moen (Møn) után visszatértünk Holstebróba, véget ért a vakáció, és újra a csoporttal dolgoztunk. Az első dolgom volt, hogy megmutassam Eugenio Barbának Geronimót, aki azonnal elhatározta, hogy beveszi az utcaszínházi előadásba, ami akkoriban készült. Geronimo a kezdetektől fogva megőrizte eredeti lassúságát, azt, ahogy Jan kezébe kapaszkodik, hogy úgy játszik, mint aki utolsónak marad az utcai parádéinkon. De miután Jan Torp elhagyta az Odin Színházat, Geronimo egy kis változáson esett át.

Amikor 1977-ben megalkottuk az *Anabasis*⁴ [1977] című utcai előadásunkat, nagyon hamar világossá vált, hogy ha én ilyen lassan mozgok, akkor nagyon hátramaradok a csoport többi részétől. Így keresgélni kezdtem, hogy miként tudna Geronimo táncolni és gyorsan mozogni a többi színész dob- és trombita hangjára. De azért megtartottam a helyemet a sor végén, a helyet, ami az enyém volt, amikor még Jannal dolgoztam. Ez nagy előnyt jelentett számomra, hiszen lehetővé tette, hogy hátramaradva kapcsolatba lépjek a közönséggel, és aztán rohanjak tovább, hogy csatlakozzak a fanfár-szóra haladó csoporthoz. Ez megfelelő dinamikával töltötte meg Geronimót: lehettem lassú vagy gyors. Az egyik

⁴ *Anabázis*: a hadseregnek nehéz, viszontagságos körülmények közötti hadjárata, ill. visszatérése a kiindulási támaszpontra (a. m. vissza a bázisra; eredetileg Xenophón ókori görög író ilyen tárgyú könyvének címe).



Az Odin Színház felvonulása az *Anabasis* szereplőivel Peruban, 1980-ban.
A sor végén: Roberta Carreri (forrás: routledgeperformancearchive.com)

nézővel folytatott remek interakcióját követően egy olyan koreográfiába válthattott át, mellyel a jelenlévő nézők egész csoportját megmozgatta.

Az *Anabasis*ban voltak pillanatok, amikor megálltunk, a közönséget körbe állítottuk, aminek a közepében egy dramatikus táncszámot adtam elő. Tage-nak [Tage Larsen, az Odin színésze] és nekem volt egy akrobatikus számunk: Tage a gólyalábakon, én meg az icike-picike. Miközben dolgoztunk ezen a számon, Geronimo kezdett zabolátlanul viselkedni.

– *Geronimo mostanában agresszívebb az emberekkel?*

Agresszív? Agresszívnek találod őt?

– *Abban az értelemben, hogy közelebb megy az emberekhez.*

Ő mindig is nagyon közel állt az emberekhez, de feszülten figyelt is rájuk, úgy-hogy azonnal el tudta dönteni, hogy be lehet-e vonni a nézőket a játékba, vagy



Roberta Carreri mint Geronimo
(forrás: flickr.com)

sem. A dániai Aarhusban történt meg 1976-ban, hogy egy óvárosi (Den Gamle By) előadás után odajött hozzám egy néző. Bemutatkozott, hogy ő pszichológus, és azt mondta: ahogy én a világra és a körülöttem lévő emberekre nézek, az nagyon különleges. A játszott karakter tekintete annyira átható, hogy ő csak gyerekeknél látott hasonlót, felnőtteknél soha. Röviden szólva azon csodálkozott, hogy milyen tökéletesen normális és mentálisan mennyire egészséges vagyok. Geronimóval kezdetben hasonló élményeim voltak egész Olaszországban.

1976 őszén Jan és én egy csoport diákkal egy toszkán kisvárosban voltunk. Egy héten át minden reggel a fizikai- és hangtréning alapjait tanítottuk a diákoknak, meg azon dolgoztunk velük, hogy karakte-

reket alkossunk az utcai előadáshoz, melyet majd a hét végén mutatunk be. Jan és én naponta akcióztunk a falu utcáin, hogy szoktassuk az embereket a jelenlétünkhöz. Ez még az az időszak volt, amikor Geronimo nagyon lassan mozgott, még ha néha fel is mászott Janra, hogy felálljon a vállára. Az egyik nap két falubeli asszony azzal ment oda az egyik diákhoz, hogy mi botrányos módon sérült embereket használunk szórakoztatásra. A diák elmondta, hogy mi hivatásos színészek vagyunk, mire az egyik nő így reagált: „nem, nem, a természet tévedhetetlen.”

Geronimo ártatlansága révén fedeztem fel azt az ösvényt, mely az együgyűek határtalan szabadságához vezet, és egy olyan univerzummal léptem érintkezésbe, ami aztán hozzásegített más karakterek megformálásához is. Judith⁵ például tudja, hogy az örület az a szabad tér, mely lehetővé teszi számára, hogy bármit megtegyen.

Az *Inside a Skeleton of the Whale* című előadásunkban szereplő Ciklámén Lány áll valószínűleg a legközelebb Geronimóhoz. Még akkor is, ha ő éppenséggel lány, gátlástalan és egyáltalán nem humoros. Abban a pillanatban, amint fölvettem a falu bolondjának bakancsát, melyet ehhez a karakterhez választottam, egy másfajta tudat jött létre bennem. Ez az alak is nagyon szabad, bármit megengedhet magának, de a közönség az ő intenzitását csak egy darab keretein belül tudja elfogadni. Ha



Franz Kafka: A törvény előtt című írása alapján: A bálna csontvázában (*Inside a Skeleton of the Whale*) Odin Színház, 1996, r: Eugenio Barba, a képen: Roberta Carreri a Ciklámén Lány szerepében (fotó: Mihaela Marin, forrás: odinteatret.dk)

megengedném, hogy szabadon mozogjon az utcákon, a színházi téren kívül, az emberek megijednének tőle. Végül, de nem utolsósorban (én vagyok) Cassandra, akiben megvan a jövőbe látás képessége, de aki a saját látomásainak a foglya. Az az átok ül rajta, hogy képtelen figyelmeztetni a hozzá közel állókat a közvetlenül (bekövetkező) veszélyre, mert senki sem érti, amit mond.

Bár ezek a figurák nem közvetlen gyermekei Geronimónak, Geronimo volt a kulcs a másfajta tudattal bíró lényekhez. Kaput nyitott az egyszerűségre, erre a másfajta valóságra, mely lehetővé teszi számomra, hogy azonnal reagáljak, miközben megmaradjak a magam saját, zárt világában. Ez nem csak mentális, hanem egy viselkedési logika is: hogyan jár, hogyan mozog, amikor ő egy párhuzamos valóságban élő személy, még akkor is, ha fizikailag itt van a mi világunkban.

⁵ Roberta Carreri szóló előadásának címszereplője (*Judith*, 1987).

– Azt írtad, Geronimo segít abban, hogy megszabadulj a nőiesség kliséitől. Ez a többi karakter esetében is így van, mondjuk az olyan, nagyon is nőies alakoknál, mint Judith?

Nem, Judith esetében nehéz szabadulni a nőiségtől. De (Geronimo) teszi lehetővé azt, hogy belépjek ebbe a másfajta tudatba, hogy ne érezzem a nőies viselkedésminták korlátait. A hogyan-is-viselkedjünk, vagy a viselkedés mindennapi technikái nem tartoznak ehhez a másfajta valósághoz.

Geronimóval úgy vagyok, mintha visszatérnék a kisgyerekkoromba, amikor még nem volt megkülönböztethető a nőies és a férfias viselkedés. Az *Inside a Skeleton of the Whale*-ben a felszínen egy nagyon is nőies (elem) jelenik meg, de a felszíni áramlat alatt működik egy energia, ami sem nem férfias, sem nem nőies, olyan, mintha egy hegygerincen lennék. Valószínű, hogy ennek sok köze van a gyerekkoromhoz, mivel tizenegy éves koromig egyáltalán nem éltem úgy, mint egy lány, ott játszottam az utcákon. Én voltam az egyetlen lány egy csapat gyerek között, és soha egyikük sem kezelt nőként, mivel gyorsabban futottam náluk és részt vettem az összes játékukban, a légpuskázástól a futballig. A térdem mindig fel volt horzsolva. Életem első tíz évében a viselkedés-technikám távolról sem volt nagyon nőies. Ez a „senkiföldje” korszak igen hosszúra nyúlt a gyerekkoromban, és sokkolóan hatott rám, amikor a mamám úgy döntött, hogy itt az ideje véget vetni a fiúkkal való játéknak. Ezután kezdődött az életem lányként, bezárva a házba. Elkezdtem tanulni és babákkal játszani, amit halálosan untam. Emiatt is olyan könnyű nekem visszatérni erre a nemek közötti senkiföldjére. – *Geronimo születés kori esélyei emlékeztetnek engem Auguste-nak, a cirkusz mitikus bohócának a születésére. Ez egy csodálatos, véletlen egybeesés.*

Amit mi „esélynek” hívunk, az olyan együtthatók kombinációja, melyek azért jöttek össze, mert össze kellett jönniük. Kérdeztél például Buster Keatonról. Amikor Geronimót megalkottam, egyszer sem gondoltam Keatonre vagy Chaplinre, egyetlen kiváló bohócra sem. De amikor 1982-ben a dán antropológussal, Mette Bovinnal Afrikában jártam, Dori piacán (Burkina Faso) egy gyerekraj futott Geronimo nyomában azt kiabálva: „Scialň! Scialň! Scialň!” Kíváncsi voltam, mit jelent. Rájöttem, hogy a misszióban láttak Charlie Chaplin filmeket, és mivel a cipőm túl hosszú, a nadrágom, ami nadrágtartón lógott, túl nagy, és a kalap meg fekete volt, úgy hitték, Charlot vagyok.

– *Amikor azt mondd, hogy van abban játék, ahogy a The Gospel according to Oxyrhincus című előadás alakjainak kosztümjei kiválasztódnak (Carreri 2003), azzal erre az incidensre is utalsz, vagy egy általánosabb esztétikai elvre?*

Az egy behatárolható epizód volt. Amikor egy technikai megoldást keresünk, például azt, hogy milyen változáson essen át a *Mythos* című előadásunkban a kavics, vagy a *Kaosmos*-ban a búza, mindegyikünk előáll valamilyen javaslat-tal. Nem tudom, hogy ez a darab szelleméhez tartozik-e, hiszen számomra ez egy megoldandó feladat. Lehet, hogy ez szórakoztató, mert működteti az agyadat és a képzeletedet.

– Vannak-e más egymásra hatások a karakterek között? Például Judith és Antigóné esetében?

Közvetlenül nincsenek. De ebben az esetben a fő motívum a lábfej (mindkét alak mezítláb van). Az a tény, hogy mezítláb vagyok vagy cipőben, megváltoztatja a viselkedésemet. Világos, hogy ha egy pár 43 és feles cipőt hordok, ahogy Geronimo is, illetve ha egy 37-es veszek föl, az kihat arra, hogy miként járok. Ha egy 12 centi magas sarkú cipőben vagyok, ahogy a *Brecht's Ashes*-ban [Brecht hamvai, 1980], ez hat a járásomra. A *Mythos*-ban, ahol kavicsos a talaj, azért választottuk a túsarkú cipőt, hogy szenvedést okozzon a járás, hogy rendkívül nehézé tegye az egyensúly megtartását.

Ami a hatásokat illeti, én küzdök azért, hogy megtagadjam az előző előadás karakterének a dinamikáját, és megakadályozzam abban, hogy beszűrődhessen az új előadásba. Nem könnyű megszabadulni a kliséktől, melyek végül is elkerülhetetlenül az enyémekek lesznek, amikor 2–3 éven keresztül egy-huzamban játszom ugyanazt a figurát.

– Kölcsönadtad-e Geronimót valaha is más színészeknek?

Nem. Csak egy karakter van, akit átadtam közvetlenül egy másik színésznőnek. 1988-ban adtam át Tina Nielsennek az összes akciót, amit a *Denis The Wolf* című gyerekelőadásban csináltam. Én voltam Denis, a farkas: a farkast nagyon hitelessé tudta tenni az erős külföldi akcentusom. Sőt, mi több, egy speciális beszédmodot is választottam a farkas-báb mozgatásához. Igaz, a karakter férfi volt, de az a tény, hogy farkas, nem szorított be a férfias klisékbe.

– A Teatrum Mundiban⁶ Judith vagy?

Bolognában és Londrinában [Brazília] Judith voltam, de aztán volt egy ISTA Umelben (Svédország), és akkor ez a karakter eltűnt a *Teatrum Mundiból*. A következő ISTA-n, 1996-ban Koppenhágában Eugenio úgy döntött, hogy Gertrud, Hamlet anyja legyen a karakterem. Most egy új karakteren dolgozunk a bielefeldi [Németország] ISTA-ra [2000].

Amikor Judith-ról Gertrudra váltottam, semmit nem tartottam meg, teljes elszakadás volt, most Gertrudtól Mephistopheles árnya felé lépek, ahol valójában semmiféle korlát sincs.

Jelenleg minden, amit tenni tudok, az az, hogy anyagsorokat alkotok, amiből aztán Eugenio választhat: használja, vagy sem.

– Ugyanez az átmenet történt meg a *Kaosmosból* az *Inside the Skeleton of the whale* esetében?



Roberta Carreri
mint Judith, 1987-ben
(forrás: teatrojournal.com)

⁶ *Theatrum Mundi* – A világ színháza, 1987–1998.

Az *Inside the Skeleton of the whale*-nél megtartottam a *Kaosmos* fizikai partitúráját, nem alkottam új anyagot. Amit viszont megváltoztattam, az az az előadói partitúra, a *Kaosmos* Anyafigurájának energia-típusa teljesen különbözik az *Inside the Skeleton of the whale* Ciklámen Lányáétól.

Hivatkozások:

- Carreri, R. (2003) *A Handful of Characters, The Open Page* [Egy maroknyi karakter, A nyitott oldal], 8, 44–55.
- Chem, T. (1997). *Unpublished notebook, Odin Teatret seminar*. [Egy publikálatlan jegyzetfüzet, Odin szemnárium] Ravenna Itlay 19–23 November 1997.
- Chemi, T., Jensen, J.B., & Hersted, L. (2015). *Behind the Scenes of Artistic Creativity: Process of Learning, Creating and Organizing*. [A művészi alkotás színe mögött: a tanulás, alkotás és a szervezés folyamata] Frankfurt am Main: Peter Lang
- Christoffersen, E.E. (1993). *The Actor's way* [A színész útja] London/New York: Routledge.
- Hirsch, F. (1984). *A Method to Their Madness: The History of Actor Studio* [Az örületük felé: az Actors Studio története] Cambridge: Da Capo Press

Fordította: Regős János

Tatiana Chemi: An Actress and Her Characters

Interview with Roberta Carreri

Actor, teacher and director Roberta Carreri has been a member of Odin Teatret since 1974. She appeared on the stage of the National Theatre in Budapest as the protagonist of the performance titled *Salt* (based on the short story “Letter in the Wind” by Antonio Tabucchi, adapted for the stage by Eugenio Barba) two years ago, at MITEM 4, the last time. In addition, she held a masterclass rivalling a stage production proper, titled *Traces in the Snow*, which had huge success amongst young actors and directors. In her introduction, the interviewer compiles a list of the gallery of characters Roberta Carreri has created, highlighting Geronimo, the strange and



kind clown, the main topic of this conversation in 2000, apropos of which the wider issue of artistic creativity is also discussed. In her responses, Roberta Carreri recalls the special moment of creating a character, emphasizing that most of the time it is due exactly to its fallibility and disability that such an unexpected solution is found as will become the basis of dramaturgy. She also talks about what perhaps the most exciting question to an actor in bringing a character to life is: “how does he walk, how does he move, when he is a person living in a parallel reality even though physically he is here in our reality?”



„A színész megszólalásig hasonlít önmagára a színpadon”

Szarvas Józseffel Pálfi Ágnes és Szász Zsolt beszélget

P. Á: Ugyanebben a lapszámban olvasható az a Roberta Carrerivel készült interjú, amelyet előzetesen megkaptál tőlünk, mert úgy éreztük, van közöttetek hasonlóság. Két legutóbbi bemutatód (Sára Asszony; Pustol a hó, avagy Könnyű neked, Szarvas Jóska) középpontjában a gyermekkor, a gyermek, a születés témája áll. Arra kérdez, hogy mi az a többlet, aminek hála egy nagy költő vagy egy emblematisz színész megszülethet. Mit olvastál ki abból, amit Roberta a gyermeki én és a színészmesterség viszonyáról elárul ebben az interjúban?

Sz. J: Roberta érzésem szerint nagyon hamar rátalált arra a mezsgyére, ami a gyermeki fantázia működését és a tudatos felnőtt színészi gyakorlatát elválasztja, de ugyanakkor össze is köti egymással. Azt is megosztja velünk, hogy ehhez voltaképp milyen kevés kell: sokszor elegendő egy apró-cseprő gesztus, egy tükör, amelybe belenézve önmagát már mint színészt látja viszont az általa megalkotott figurában. Ez volt az első erős benyomásom, amikor elolvastam az interjút. És mivel ezt Roberta képes volt tudatosítani, a benne élő gyermek fantáziája, képzelőereje, játékos komolysága őt ma is mindig megsegíti, továbblépteti a szakmai fejlődésében. Én a mai napig szívesen hivatkozom önmagamra olyan értelemben, hogy nem készültem soha színésznek. Noha a mából visszatekintve nyolc éves koromtól minden pillanatban erre készültem, ezt vettem célba, ez irányba léptem, miközben tudatosan tényleg nem készültem rá. Ha találtam volna egy szakmát, ahogyan mások, akkor minden másként alakult volna. Az emberek 99 százaléka maga mögött hagyja a gyermeki fantázia világát, és belekezd valami másba, orvos vagy ügyvéd lesz például. Én még parasztember sem lehettem, pedig ott éltem tanyasi környezetben, de a hatvanas évek lepusztult világa még egy ilyen alternatívát sem kínált a számomra. És minden más kínákozó lehetőség, amelyet végigpróbáltam, hiábavaló volt. Semmi nem tudta leváltani a bennem élő gyermeki fantáziát, annak élettervszerűségét.

Sz. Zs: *Veled kapcsolatban bennem újra és újra megfogalmazódik a kérdés, hogy valójában mi is az a karakterszínészet. Adva van egy ember, aki egyfajta gyermeki nyitottsággal rendelkezik, és van egy határozott önképe – függetlenül attól, hogy milyen pozícióban van, milyen szerepeket alakít, hol és kikkel dolgozik együtt, mert igazából önmaga karakteréből építkezik, s mindig azt építi tovább.*

Sz. J: Az ember nem karakterszínésznek születik, hanem egy önképpel rendelkező valakinek. Nálam az önkép és a rólam alkotott kép közötti egyeztetés a főiskolai felvételi pillanatában kezdődött. Huszonnégy éves voltam akkor, öt-hat



Horvai István és Kapás Dezső,
a két osztályfőnök (forrás: zoom.hu)

évvel idősebb, mint a többség. És az osztályfőnöm, Kapás Dezső csak másfél év múlva, amikor már huszonöt és fél éves voltam, mondta ki: most már látja rajtam, hogy komolyan kezdem gondolni a dolgot. Ekkor csináltuk az ő szakmai irányításával a *Holt lelkeket*, amelyben én minden alakot el akartam játszani. A többiek idegenkedtek a szerepüktől, én meg mentem bele mindbe ön-azonosan, szabadon. Valami megtörtént, fölszabadultam. Ekkor mondta azt Dezső: látom, színész akar lenni. Egy évvel korábban a mestereim még ki akartak tenni a főiskoláról. Egy olyan fiatalembert, aki a képességei okán a szakmára termett, de aki addig olyan tanítási módszerekkel találkozott, amelyek következtében bezárult, begörcsölt. – Szerencsére sikerült hát kiszabadulnom, és végre azt tudtam mondani: ez egy csodálatos, ez egy fantasztikus pálya.

Sz. Zs: Az *Odin Színházban* kulcsjelentősége van annak, hogy az ott dolgozó színészek időről időre önmagukat felmutató, reprezentáló etűdöket dolgozzanak ki, melyekből aztán monodrámák is születhetnek. Ilyen volt a tavalyelőtti MITEM-en A só (Roberta Carreri) és az Ave Maria (Julia Varley). Hasonló céllal készültek nálunk a Bajor Gizi Szalonban látható önálló estek: Tóth Augusztá, Farkas Dénes, Szűcs Nelli, Nagy Mari, Olt Tamás, Horváth Lajos Ottó produkciói. Ebbe a sorba tartozik most már a te monodráma-értékű ested is.

Sz. J: Amióta színházi pályára léptem, készültem a *Pistol a hóra*. Olyan értelemben mindenképpen, hogy amíg a távolságot nem győztem le önmagam és színész-létem között, a feszültséget mindig éreztem. Egészen a Vidnyánszky Attilával való találkozásig, 2002-ig valójában nem értettem, hogy mit várnak tőlem, pontosabban belsőleg nem tudtam azonosulni az elvárásokkal. Megcsináltam, amit kértek tőlem, vágytam rá, hogy megfeleljek, de közben a bennem őrzött ént is védeni próbáltam. Nem könnyű újra meg újra átélni ezt a kettősséget. A színész megszólalásig hasonlít önmagára a színpadon, de csak addig, mert utána az

már egy másik dimenzió, az már a szakma, amiről persze szintén érdemes volna beszélni. De ebben a mostani vállalkozásban az volt a kérdés, hogyan tudok a legszemélyesebb énemmel belépni, kiállni. Ha van értelme az életünknek, az a pillanat biztosan az, amikor az ember egyszer csak azonossá válik önmagával. Roberta ebbe talált bele nagyon hamar, egy-egy tárgy, egy cipő, egy kalap, egy tükör segítségével: „Ááááá, itt van!” (– mondja és mutatja tágra nyílt szemmel, kezét felemelve – *a szerk.*). Nekem erre a pillanatra negyven-ötven évet kellett várnom. Mert erre vágytam, mindig is erre.

Sz. Zs: *Egy motívumnál tanyázzunk* azért le. Az etüdözés előbb már szóba hozott gyakorlatára gondolok, ami szintén kapcsolódik az önazonosság kérdéséhez, de már a mesterség általánosabb szintjén, a szerepépítés vonatkozásában. Mert a színész, ha nem etüd-módszerrel születik az előadás, akkor is etüdözik, ösztönösen vagy tudatosan, amikor egy-egy szerepre készül, hogy legyen valamije, amivel be tud lépni a közös játékba. Te hogy ezzel?

Sz. J: A színházzal, a színpaddal, a mesterség kihívásaival találkozáskor azonnal megérezttem, hogy etüdozok én bármikor kész vagyok. Tapasztalásból, zsigerből, belső meggyőződésből bármikor képes vagyok egy etüddel belépni. S ezért is volt nagyon nehéz elviselni több évtizeden át, hogy ezekre a belső, zsigeri megnyilvánulásaimra a szakma nem igazán kíváncsi. Ugyan vevő a friss, slágfertig entrékre – „ó, de más hangon szólal meg, juj, de érdekes, nagyon izgalmas”, mondja a kritikus –, de az már nem érdekli, mindez miről is szól, miből táplálkozik. A rendezőim negyven éven keresztül nem figyeltek oda arra, amivel én még mélyebben tudtam volna hozzászólni, hozzátenni a szerepeimhez. Az otthonosság, a magától értetődő színészi otthonosság száműzve volt. Ha személyesebbre próbáltad venni a figurát, jött a rendező, és azt mondta: ne-ne-ne! Ami már eleve feszélyezte az embert. Mert a személyiség megerősítése, a létező identitás megőrzése, a színészi autonómia kiteljesítése, megtartása, ami Roberta vagy Chaplin, vagy akár Kabos Gyula esetében is tetten érhető,



Szarvas József – Bérczes László: *Pusztol a hó, avagy Könnyű neked, Szarvas Józsi...* jelenetkép az előadásból. Nemzeti Színház, 2019, r: Bérczes László (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Martin McDonagh: *Leenane szépe*, Mag szerepében Szarvas József, Kassai Thália Színház, 2018, r: Bérczes László (fotó: Némethi Róbert, forrás: nemzetiszinhas.hu)

évtizedeken át nem volt jellemző a magyar színházra, vagy legalábbis arra a közege, ami engem körülvelt. Azzal kezdődött a főiskolai létem, hogy Montágh Imre, ez az áldott emlékü, csodálatos ember azt mondta: Jóska, ezt a tájszólást el kéne hagynod! Mások meg azzal jöttek: magának a szemével baj van! S én nem értettem: mi a baj az én szememmel, mi a baj az én tájszólásommal? Igaz, akkor a parasztfigurák már kimentek a divatból, a róluk szóló történetekkel együtt. Vagy már csak élcelődtek rajtuk.

Sz. Zs: *A 80-as évek elejére az volt jellemző, hogy a filmvásznon egyre több amatőr szereplő tűnt föl, a sztorik egyre inkább a hétköznapi életéről kezdtek szólni. A főiskolára is a korábbi színész-ideáltól eltérő, szabálytalan alkatú növendékeket kezdtek fölvenni. De a színpadra is új típusú emberek kellettek, hogy a 80-as évek valóságát, az önmagát túlélő Kádár-rezsimet hitelesen jelenítsék meg.*

P. Á: *Ugyanakkor a színházakban a klasszikus szereplehetőségek maradtak...*

Sz. J: Minden megmaradt, pontosan működött az évszázados színházi rutin. De te közben tele voltál közlésvágygal, arról szerettél volna megnyilvánulni, amit magad körül tapasztaltál. Én már a tsz-világba születtem bele, nem egy letisztult paraszti kultúra vett körül, de még fölszívtam magamba a föld és a szabad levegő szagát. A szakma örömmel vette, hogy ezért másképpen is nyúlok hozzá a szerepeimhez, csakhogy ezek nem a magam történetei voltak. Kaposváron voltam már leszerződve, amikor a *Sárga csikót* mutattuk be Bezerédi Zoltán rendezésében. Ascher Tamás belenézett a próbába, és azt mondta: te úgy játszol, mint Sinkovits Imre. És én azonnal tudtam, mi a baj. Értettem az averzióját...

Sz. Zs: *Modorosnak tartott?*

Sz. J: Természetesen. Holott én ezt az ártatlanul meghurcolt csikósgazdát mindenfajta mórikálás nélkül, a konokságát érzékeltetve akartam megformálni. Ascher viszont valószínűleg az iróniát várta tőlem, ami belőlem nem jött elő. Megjegyzem, furcsa módon, soha többé nem találkoztam hasonló szereppel a Sára asszonyig.

Sz. Zs: *A Bajor Gizi Szalonban bemutatott önálló estek közül csak a Farkas Dénesé, meg a tied önéletrajzi jellegű, de a Dénesé a költő-édesapjáról, az ő hozzá fűződő viszonyáról szól. Jól érezzük-e, hogy te nem a szerepjátszó színészt, hanem azt a gyereket akarod a maga valójában életre kelteni, aki voltál...*

P. Á: *...amiről Tadeusz Kantor azt mondja, voltaképp lehetetlen, miközben ellenállhatatlanul vágyik rá: „Ülök s színpadon, / ÉN – a valódi, a hetvenéves / sosem leszek már olyan / kislány, mint mikor hatéves voltam,, / tisztában vagyok ezzel, de a szüntelen / ellenállhatatlan vágyakozás / egész lényemet áthatja...”¹*

Sz. Zs: *Én érzek valami eltökélt programszerűséget nálad az elmúlt években, az akadémiai tagságtól a könyvírásig, illetve most ennek az estnek a megszületéséig. E mögött, ha Kantorra hivatkoztunk, van valami hasonlóan tudatos törekvés. Ta-*

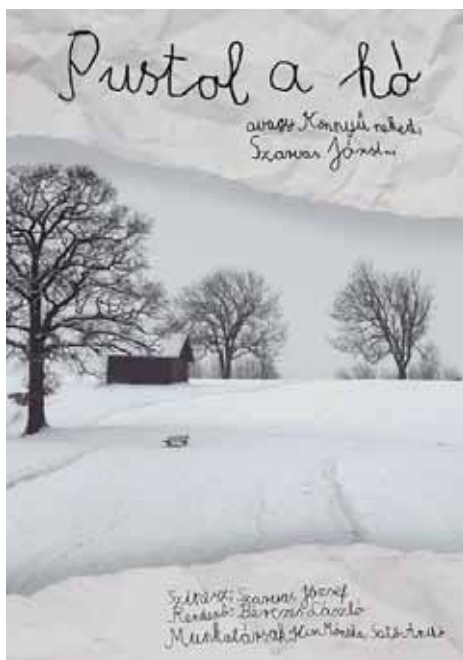
¹ Tadeusz Kantor: *Halálszínház* (Válogatta: Király Nina, Szerkesztette: Beke László és Király Nina), Prospero Könyvek, Budapest – Szeged, 1991.

valy lettél hatvanéves, amikor, ahogyan mondják, a bölcsesség kora kezdődik...

Sz. J. Az előadásomban elhangzik egy szerintem fontos mondat. Az, hogy tapasztalásban, tudásban, így bölcsességben sem hoztam magammal semmit. És hogy miután nem hoztam magammal semmit, nem is találtam semmit, csak egy ócska viszáki házat. Na, ez egy fontos mondat, mert mégis valamiféle bölcsességet sejtet. De nézzük az előadás megszületésének a praktikus részét. A könyv² már készen volt. Tavaly nyáron néhány történetet fölolvastam belőle a viszáki pajtában, és önbizalomhiány miatt elmondtam néhány kedvenc versemet is.³ Többnyire tizenkét-tizenhárom éves gyerekek ültek bent, jórészt ebeseiek⁴, ugyanabból az általános iskolából, ahova én is jártam. Szándékosan a gyerekkoromról szóló részeket választottam, a főiskolai felvételem pillanatáig jutottam el. S amikor az est után kiléptem a pajtából, megérintett egy kislány, és mindjárt el is szaladt. Akkor éreztem úgy, hogy ebből a könyvből érdemes lenne valamit csinálni színpadon is. De felkínáltam a hibázás lehetőségét Bérczesnek, hogy ő szabja meg a nézőpontot. És ő is a gyereket választotta. Ám nehezen tudtam elképzelni egy olyan előadást, amiben én folyamatosan magamról beszélek. Ebből adódott, hogy ne mindig magamról, hanem többnyire őrola, a gyerekről legyen szó.

P. Á: Ez a megoldás szerintem nagyon izgalmassá teszi az előadásmódot: két személyt váltogatsz tulajdonképpen, amivel térben és időben egyszerre tudod érzékeltetni a távolságot és a közelséget.

Sz. J: Egy biztos: ha már színészként „ránőttem” a gyerekkoromra, nem engedhetem el őt, ami különben a világ legtermészetesebb dolga, még ha magamban nem is hívom őt gyermeknek. Hál’ istennek, olyan szakmát választottunk, hívjuk művészetnek, ahol bátran, szabadon, sőt, kötelező arról beszélni, hogy el ne szakadjunk már önmagunktól, mert különben megbo-



A *Pustol a hó* hirdetménye a www.kulturpajta.hu honlapon, 2019 január elején

² Szarvas József – Bérczes László: *Könnyű neked, Szarvas Józsi...* Magvető (Tények és Tanúk Sorozat), 2018.

³ A Szarvas József Viszákon vásárolt családi házának udvarán álló Kaszás Attila Pajta-színházban, mely mint kulturális intézmény több mint tíz éve működik.

⁴ Ebese egy Debrecenről tíz kilométerre lévő község.

londulunk, s elkezdünk csak politizálni, csak építkezni, csak színészkedni, és megszűnünk emberként, organikusan működni. Önirónikusan azt is szoktam mondani, hogy én nem értelmiségi vagyok, hanem „érzelmiségi”. Voltam munkás, voltam paraszt, és lettem magammal szövetséges „érzelmiségi”. De közben – valamikor 2002 környékén, amikor *Az ember tragédiájában* Ádámot játszhattam, végleg átfordult bennem valami. Talán ez volt a „bölcsülésem” kezdete.

Sz. Zs: 2002 az új Nemzeti megnyitásának éve.. S ebben a Szikora János rendezte *Tragédiában*, ami a színházavató díszelőadás volt, te és az Évát játszó Pap Vera



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, XV. szín, a Paradicsomon kívül, a képen: Pap Vera (Éva) és Szarvas József (Ádám), Nemzeti Színház, 2002, r: Szikora János (fotó: Katkó Tamás, forrás: mandadb.hu)

olyanok voltak, mint a hetvenes-nyolcvanas évekbeli kamaszok, akik időközben azért kissé már megöregedtek.

P. Á: Én, aki láttam az előadást, teljesen azonosulni tudtam Szikora színészválasztásával. Azzal, hogy nem egy idealizált paradicsomi emberpárt vitt föl a színpadra, hanem egy nemzedéki problémát exponált. A keretszínnek nem is szóltak másról, mint arról, hogy ez a generáció a maga idejében nem válhatott felnőtté. S amikor végre színre léphetett, már túl volt a fénykorán, bár a gesztusai még mindig az egykori kamaszt idézték. Úgy éreztem akkor, hogy ez a Tragédia-rendezés személy szerint rólam is szól.

Sz. J: Szikorának én nem tettem föl a kérdést, hogy miért minket, Verát és engem választott. A szinte egyértelműen negatív visszhang is lehetetlenné tette,

hogy erről később érdemben szó essék. Miszlikre aprítottak bennünket. Egyedül Molnár Gál Péter mondta azt, hogy bocsánat, ezt az előadást meg kell menteni, s hogy Szarvas volt benne a legjobb. S Bóta Gábor volt az, aki a keretszínnek Szikora-féle értelmezését bátor tettnek minősítette. Ez az új Nemzeti Színházat is ignoráló ösztűz szembesített akkor a magam önképével, úgy is, mint aki ennek a bizonyos generációnak a tagja. Ekkor kezdtem úgy érezni, hogy bocsánat, nekem mindehhez nagyon is közöm van. Panaszkodhatnék arra még ma is, hogy akkor milyen helyzetben találtam magam, de nem teszem. Mert ma már tudom, hogy szükségem volt arra a belső küzdelemre, ami megtanított látni és azóta láttatni is azt, ami bennem és körülöttem történik.

Sz. Zs: *Folytassuk a Sára asszonnyal, ami egy dokumentumjátéknak is fölfogható. Nekünk a szöveg olvastán valóságos félelmeink voltak, hogyan fognak ezek a „gyökrevont” dialógusok a színpadon megszólalni.*

P. Á: Nekem Pintér Béla színháza, minimalista színpadi dramaturgiája is eszembe jutott. De abban biztosak voltunk, hogy Vidnyánszky Attila nem a Pintérre jellemző „duplafedelű” hatásmechanizmust fogja működtetni.

Sz. J: A Parasztopterára gondolsz.

P. Á: Így van, akkor érted, miről beszélünk. A paródia – ebben a rendezésében legalábbis – a tragédia legmélyebb bugyrait képes kifordítani, felszínre hozni. A Sára asszonyt olvasva mi attól tartottunk, hogy a dráma szövege önmaga paródiájává válhat.

Sz. Zs: És még egy meglepő élményünk volt aztán, vagy két nappal a Sára asszony bemutatója után. Láttunk egy két háború közötti filmet Páger Antallal és Mezey Máriaival, amelyben a párbeszédek rövidsége, dramaturgiája a Sára asszonyéra emlékeztetett... Teljesen megdöbbentett minket, hogy milyen virulens ez a fajta a dramaturgia, mely a Vidnyánszky Attila rendezésében valóban poétikussá tudott válni. Szerinted minek köszönhető ez?

Sz. J: Három embernek: az író Döbrentei Saroltának, Söptei Andreának és Vidnyánszky Attilának. Plusz negyediknek ott voltam én. Annak, ahogy ez a négy ember összeállt, és el tudta képzelni, hogy ez a dráma megtörténhet akár még ma is egy férfi és egy nő között. És két színész, jelen esetben a Söptei Andrea és a Szarvas Józsa között is. Söptei ráadásul a Székely–Zsámbéki osztályban végzett, míg én a Horvai–Kárpás osztály növendéke voltam. Egy-szer csak egymás felé fordultunk, és egymás szeméből olvasva kezdtünk el játszani. A szakma kicsit ironikusan úgy tartja, ha tudod a szöveget, félig már át is élted a szerepedet. Andrea teljes szövegtudással érkezett, s én magam rögtön megérezttem ennek a veszélyét. De Andrea az első pillanattól a tekintetével kérdezett, fordult felém. És ott volt a harmadik tekintet, a Vidnyánszkyé, aki mindezt látta. Ettől kezdve mindhárman egymás tekintetéből olvasva játszottunk.



Döbrentei Sarolta: *Sára asszony*. Megyeri Sára szerepében Söptei Andrea, Arany György: Szarvas József, Nemzeti Színház, 2019, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Döbrentei Sarolta: *Sára asszony*. Az előadás záróképe, előtérben a bölcsővel (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Sz. Zs: Talán ezért tette Attila tavaly decemberben azt a tőle meglepő kijelentést, hogy ez lesz az a darab, ami „önmagát rendezi”.

P. Á: Ha belegondolunk, a Sára asszonyban is a gyerekről van szó, az ő megszületéséről, mint az esteden, amit ezzel a darabbal párhuzamosan próbáltál.

Sz. J: Amikor a Sára asszony végén először meghallottam, hogy fölsír a gyerek, azt mondtam, hát, hiszen róla van szó.

P. Á: Ha emlékszel, a premier után azt mondtam neked, hogy te a darabban igazából Arany János vagy. Mert azt nem tudjuk, hogy milyen volt az édesapa, de Aranyról mindnyájunknak van egy képe, s te ösztönösen ahhoz hasonultál.

Sz. Zs: Van egy kulcsmondat, ami valahogy így hangzik: „és az én szeretetem? az-
zal mi van?” (nem szó szerint idézem a szöveget). Én ennek elhangzását tekintem a dráma fordulópontjának.

Sz. J: Dolgoztunk is vele rendesen, kínlódtunk is vele eleget, hogy a magunk életdrámáját is meg tudjuk szólaltatni általa.

Sz. Zs: A könyved kapcsán elmondtad, hogy magáról a színészi pályafutásodról nem sikerült érdemben megnyilvánulnod. Vagy csak nem akartál?

Sz. J: Nem akartam. Van egy számomra vállalható elbeszélésmódja a könyvnek, és azt szerettem volna, hogy attól ne térjünk el. Nagyon nyílt és önazonos a szöveg. És egyszer csak az derült ki a számomra, hogy a szakmával kapcsolatban ez a beszédmód nem alkalmazható. Egyelőre nem találom azt a nyelvet, amin elmondható, hogy a színház világában mi történt velünk. A szakmánk kettős beszédűvé vált, én úgy látom. Minden színház ragaszkodik a maga külön bejáratú identitásához. Nem szeretném ezt részletezni. Ami pedig a magunk Nemzeti Színházát illeti, ezt az identitást folyamatosan megkérdőjelezték, el akarták venni tőlünk. Pontosabban nem akarták visszaadni. Elvették, felrobbantották magát az épületet is, és soha többé nem akarták, hogy újra felépüljön úgy, mint az ország első színháza úgymond „Csepel felől”. Ezt a helyeze-



Kovács Gyula erdész, gyümölcsész,
a Tündérkert-mozgalom elindítója
(fotó: Varga György, forrás: vaol.hu)

tet egyre tisztábban láttam. Ami azt is jelentette, hogy a szakmán túl is keresni kezdtem, hogy én magam mit tehetek. 2002-ben a viszáki birtok már három éve megvolt. Akkor találkoztam a gyümölcsész Kovács Gyulával, és akkor született meg a Kaszás Attila Pajtaszínház létrehozásának gondolata is.

Sz. Zs: *Akkor negyvennégy éves vagy, ha jól számolom.*

P. Á: *És ebben az évben veszítette el a választást a magyar jobboldal, ha jól emlékszem. De akkor volt az új Nemzeti Színházban a Bánk bán Vidnyánszky-rendezte bemutatója is.*

Sz. Zs: *Azt az évadot tudomásom szerint még Schwajda György rakta össze a Nemzetiben.*

Sz. J: Megint eszembe jut erről Az ember tragédiája. Akkor még szabadúszó voltam, és ez azért fontos, mert Szikora János látta, hogy zeng az ég, és hogy úgy kellett összevadásznia az előadás stábját, mert nem tudhatta, ki az, aki egyáltalán vállalja, hogy szerepet játsszon az új Nemzetiben. Pap Vera elvállalta, Alföldi Róbert elvállalta, Szarvas József elvállalta. Hogy maga Szikora János hányadik volt a fölkért rendezők sorában, azt nem tudom, úgy sejtem, hogy a sokadik. S amikor a produkciót levették a műsorról, én nem a sebeimet mentem nyalogatni viszáki magányomba. Hanem, amint már korábban is földéztam e belső drámám történetét, elindultam a közösségépítés, nemzetépítés útján, amiről akkor még nem is tudtam, hogy mi az. De ma már tudom, hogy a színészettel együtt ez is az én dolgom.

Sz. Zs.: *Milyen tanácsot adnál egy pályakezdő fiatal színésznek?*

Sz. J. Azt tanácsolnám neki, jöjjön le Viszákra. Mert mi mást magyarázhatnék egy húszéves gyereknek hatvanévesen? – Szokták tőlem kérdezni, hogyan bírom mindezt. Ilyenkor visszakérdezek: de mit? Úgy gondolom, a színházi munkámat minden csak segíti, amivel még foglalkozom. A Kovács Gyula által kezdeményezett Tündérkert Program népszerűsítése éppúgy, mint a Pajta Galériámban rendezett kiállítások, koncertek, előadó-estek, vagy a népi építészet iránti elkötelezettségem. De épp olyan fontos az általam szeretett írók, Móricz, Mikszáth, Jókai műveinek a megismertetése. Mert érzékelem, hogy óriási a baj ezen a téren is. Azt mondják, Németországban a költészet már be van tiltva.

Sz. Zs. *Ezt hogy érted?*



Madách Imre: *Az ember tragédiája*,
XV. szín, a Paradicsomon kívül,
Nemzeti Színház, 2002, r: Szikora János
(fotó: Katkó Tamás, forrás: mandadb.hu)



Szarvas József a Kaszás Attila Pajtaszínház (KAPSZ) közönségének körében 2017-ben
(fotó: Simon Attila, forrás: demokrata.hu)

Sz. J. Szó szerint. Tenk László festőművész barátomnak volt egy kiállítás-megnyitója, ahol engem kért meg rá, hogy elmondjam Kányádi Sándor *Fekete piros* című versét. Odalépett hozzám az ünnepség végén egy férfinember, aki elmondta nekem, hogy harminc éve él Németországban, s amióta kint él, azóta nem hallott magyar verset, és az a tapasztalata, hogy ilyen nyilvános versmondás ott ma már nincs is. Azt is mondta, hogy ő már nem is azt figyelte, miről szól a vers, hanem csak a zenéjét hallgatta, és azt vette észre, hogy a lánya, aki harminc éves, és már Németországban született, sírni kezd. Nem tudok más választ a gyerekek kérdésére sem, amikor időről időre felteszi, hogy miért csinálom. Talán ő, vagy majd az unokám megérti, hogy mindez miért érdekes, miért volt fontos a számomra.

Lejegyezte: Ungvári Judit

“The Actor Is a Dead Ringer for Himself on the Stage”

Ágnes Pálfi and Zsolt Szász Talk to József Szarvas

Szcenárium editors address the emblematic artist of the National Theatre in Budapest apropos of two latest premieres, *Sára Asszony* (*Mrs Sarah*) and *Pustol a hó, avagy Könnyű neked*, Szarvas Józsi (*Snowfall – or It Is Easy for You*, *Józsi Szarvas*). He is asked what made him present the stories of his autobiographical volume published last year through a monodramatic performance (the material of the book as well as the recital were edited by László Bérczes, also contributing to the creation of the recital as director). In connection with *Sára asszony*, József Szarvas talks about the reason why the rehearsals were already exceptionally successful, how the close contact between the two protagonists, József Szarvas and Andrea Söptei, plus the director, Attila Vidnyánszky, was established to make it possible for the man of today to deeply empathise with the dramatic charge in the balladlike piece. Mention is made in the conversation of the important stages of József Szarvas's career in acting, as well as of when, how and why he started out on the journey of “community building and nation building”, and also how his artistic creed and personality have found fulfillment thereby.

NEMZETI

PUSTOL A HÓ

AVAGY KÖNNYŰ NEKED
SZARVAS JÓZSI...

Rendező: Bérczes László

Szarvas
József



„...hatalmas különbség van a gyermek és a felnőtt reagálása között a színházban. (...) a gyermek élő valóságként éli meg a megelevenedő csodát. Az európai ember (...) Janus-arcú: tudja, nem igaz az, ami a színpadon történik, és mégis együtt él (...) a cselekménnyel. De (...) ez csak az európai kultúrkörre igaz. A keleti ember a művészetet is olyan valaminek tartja és érzi, amely a valóság, a reális élet valamilyen megnyilatkozása.” (Németh Antal)

„Geronimo [a bohóc] ártatlansága (...) kaput nyitott az egyszerűsége, erre a másfajta valóságra, ami lehetővé teszi, hogy azonnal reagáljak, miközben meg is maradjak a magam saját, zárt világában. Ez nemcsak mentális, hanem egy viselkedési logika is: hogyan jár, hogyan mozog, amikor ő egy párhuzamos valóságban élő személy, még akkor is, ha fizikailag itt van a mi világunkban? (Robera Carreri)

„1906-ban [a svéd] oktatási miniszter kezdeményezte, hogy a népiskolák alsó osztályainak tankönyveit híres és elismert szerzők írják meg. Így született meg például a földrajz témakörében Selma Lagerlöf halhatatlan remekműve, a *Nils Holgersson csodálatos utazása Svédországon át*, amely csupán 1921-ben lépett ki a tankönyvi, iskolai rendszerből, s kezdte meg világhódító útját, mint minden idők egyik legcsodálatosabb ifjúsági műve.” (Deres Péter)

„Az oktatási rendszerbe 15 éves korában belépő fiatallal számolva (...) az iparosképzés célja, Jaschik [Álmos] elveihez híven, a következőképpen határozható meg: »Egy olyan szakmunkás-társadalom megteremtése, mely a szakmai képzettségen kívül olyan fokú általános műveltséggel és kulturális igénnyel rendelkezik, amit eddig csak egészen kivételes körülmények között élők tudtak megszerezni.«” (Mezei Ottó)

„Madách drámai költeményét minden diktatúra veszedelmesnek ítélte. Amikor Németh Antal 1937-ben a hamburgi Staatliches Schauspielhausban rendezte, az elfogadó bizottság be akarta tiltani az előadást, mert a falanszter-képet nyílt támadásnak tekintette a nemzetiszocializmus eszméje ellen. Hosszú vita után azzal a feltétellel álltak el szándékuktól, ha az ominózus XII. színben cirill betűs feliratok utalnak a Szovjetunióra. A kommunista pártállam még ennyit sem teketóriázott. Egyszerűen leparancsolta a színpadról.” (Balogh Géza)

„A magyar nézők 1955-ben láthatták először színpadon (...) a *Bernarda Alba* házáat. (...) A Katona József Színház (...) eredetileg Németh László *Galilei* című drámájának a bemutatójára készült, azonban a cenzúra az utolsó pillanatban megvonta a darabtól az engedélyt. Marton Endre rendezőnek hirtelen kellett döntenie, és választása García Lorca drámájára esett. Így az a furcsa helyzet állt elő, hogy egy Spanyolországban évtizedekig betiltott mű kaphatott szabad jelzést hazánkban.” (Katona Eszter)

