

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata

VII. évfolyam 3. szám, 2019. március



„A *Ludas Matyi*, ha dramatizáljuk, par excellence bábdarab” – Balogh Géza a bábrendező Németh Antalról • Szerepjáték és báb a Herkules-terápiában – Dió Zoltán és Gergely István egy művészetpedagógiai kísérletről • In memoriam Eimuntas Nekrošius – Valdas Vasiliauskas a MITEM-re érkező *Kurafiak* színpadra állítójáról • Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében – Szász Zsolt tanulmánya • Hová fut Korkut a halál elől? – ráhangoló összeállítás a kazak színház előadására • Nosztalgia avagy vágyódás a visszatérésre – Nicola Savarese írása • „A király szolgálja, de előbb istené” – P. Gulyás Márton esszéje Morus Tamásról • „Egy idő után rááll az ember az agya Robert Bolt körmondataira” – beszélgetés Rátóti Zoltánnal

SZERZŐINK

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

Buda Ferenc (1936) költő, műfordító

Dió Zoltán (1965) bábos, az Ort-lki Báb- és Utcaszínház vezetője, szociális munkás

Gergely István (1963) kulturális antropológus, pszichológus

Iran-Gajip (Orazbajev, Abitai-Uly) (1947) költő, drámaíró

Khinayat, Babakhumar (1967) történész, néprajzos

P. Gulyás Márton (1980) filmesztéta

Rátóti Zoltán (1960) színész, a Nemzeti Színház tagja

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

Savarese, Nicola (1945) színháztörténész

Szász Zsolt (1959) rendező, dramaturg, a Szcenárium felelős szerkesztője

Szécsi Péter (1966) angol nyelvtanár

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Vasíliauskas, Valdas (1951) színikritikus, szerkesztő, politikus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcselet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

BUDA FERENC: Ázsia felett • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: Németh Antal és a bábjáték (2. rész) • 5

orbis pictus

DIÓ ZOLTÁN–GERGELY ISTVÁN: Herkules-terápia – a hős útja • 17

mitem 2019

SZÁSZ ZSOLT: Új dramaturgiával a történelem színpadán
Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében • 31

VALDAS VASILIAUSKAS: Eimuntas Nekrošius és a litván Ifjúsági Színház
(fordította: Szécsi Péter) • 42

BABAKHUMAR KHINAYAT: Az oguzok hagyatéka és Korkut Atya kultusza • 56

„Korkut szülőhelye – a világnak köldöke”
Beszélgetés Iran-Gajip drámaíróval
(Az interjút készítette és fordította: Babakhumar Khinayat) • 69

IRAN-GAJIP: Korkut legendája (részlet) • 77

NICOLA SAVARESE: Nostalgia avagy vágyódás a visszatérésre
(fordította: Regős János) • 79

műhely

P. GULYÁS MÁRTON: „A király szolgája, de előbb istené”
Robert Bolt: *Egy ember az örökkévalóságnak* • 86

arcmás

„Választott hivatásom egész embert kíván”
Rátóti Zoltánnal, Morus Tamás alakítójával beszélgettünk
(lejegyezte: Ungvári Judit) • 96



A pusztuló Aral-tó 10 000 méter magasból (forrás: kzwillmann.wordpress.com)



beköszöntő

Ázsia felett

ragyog az ég.
Tízezer méter magasan
száll, száll velem a gép,
szélnél is gyorsabban suhan.
Földanyánk teste a felhők alatt,
félvakon tapogatom.
Csontokkal bevetett mezők
nyújtóznak hallgatagon.
Idő ködéből, porából,
szüntelen fújó szelek
világnagy sátorából
kócos poroszka lovakon
őseim özönlének.
Koponyám, bordáim belső falán
árnyékuk imbolyog,
ám a terek
elnyelik tekintetemet.
Forog a Föld, forog.
Homályló horizont a világot
bezárja, körbeszegi.

Hol vonult az a had,
hol nyargalt az a ló?
Múltam s jövőm miatt
hang nélkül kinek kiáltok?
Magamat hol fogom elveszteni?
Hallgat, fénylik a tó,
a kék Aral,
fölnéz rám öbleivel,
partjaival.
Sárga síkon a félig
kiszáradt folyómeder
kígyózva tekereg.
Fönn, messzi északon
már hó fehérlik.
Tízezer méter magasan
Földanyánk fölsebzett titkai felett
sziszeg, suhog a szél.
Száll a gép sebesen,
ragyog a világos ég,
a fémszárny riadtan.

1983

Buda Ferenc

NEMZETI SZÍNHÁZ

IFJUSÁGI ELŐADÁSOK

8.

Szombaton, 1939 május 6-án és május 13-án
délután 3 órakor

LUDAS MATYI

Vidám zenés játék 3 felvonásban (6 képben) előjátékkal.

Írta: DÉKÁNY ANDRÁS. Az előjátékot és a verseket írta: LISZT NÁNDOR.

Zenéjét szerzette és a zenekart vezényli: LAURISIN MIKLÓS.

A díszleteket és jelmezeket tervezte: PEKÁRY ISTVÁN.

A táncjeleneteket betanította:

BORDY BELLA, a M. Kir. Operaház szólótáncosnője.

A vidám zenés játék két szereplője:



Ludas Matyi: Dévényi László — Juliska: Lukács Margit

A Németh Antal rendezte *Ludas Matyi* műsorfüzete 1939-ből (forrás: mandadb.hu)



BALOGH GÉZA

Németh Antal és a bábjáték (2.)

A tízrészes elméleti előadás-sorozat második összejövetelének másnapján, 1953. november 20-án megkezdődnek a *Ludas Matyi* próbái. Ez a program szorosan kapcsolódik az elméleti előadásokhoz és vitákhoz. Ispánki János arra kéri a résztvevőket, elsősorban a mozgalmi bábosokat, hogy a szerdai és pénteki próbákön is minél többen vegyenek részt. „Ezekre a próbákra is meghívjuk azokat a szakmabelieket, csoportban játszókat, írókat, képzőművészeket, szóval bábos és nem bábos szakembereket, akiket ez a műfaj érdekel – mondja búcsúzóul. – A jövő csütörtökön pedig tovább folytatjuk stúdió-ankétsorozatunkat. Biztosítom az elvtársakat, hogy ez is legalább olyan érdekes lesz, mint a mai.”

A próbák zavartalan menetét némileg hátráltatja, hogy a stúdió bábszínpada a tervek szerint csak december 20-ára készül el. Addig a darab elemzésére és a rendezői elképzelés ismertetésére, meg különféle csoportos gyakorlatokra nyílik csupán lehetőség. Németh Antal próbanaplójából pontosan nyomon követhető, hogyan változtak a közreműködők, akik között egyaránt voltak gyári munkások, egyetemisták és gyakorló színészek. Részt vett a produkcióban Kemény Henrik, Kiss István¹, és az Állami Bábszínház több fiatal művésze.

Németh Antal hihetetlen komolysággal készül fel a munkára, hiszen 1944 óta ez az első rendezése. Nem a produkció bemutatása az elsődleges cél, hanem a szerepépítés folyamatának megismerése. Az első olvasópróbán részletesen ismerteti az akkor százötven éves *Ludas Matyi* keletkezésének történetét. „A *Ludas Matyi* nevezetes szerepet tölt be azoknak a magyar irodalmi alkotásoknak a sorában, amelyek megírásuk pillanatától kezdve többek akarnak lenni, mint csak szórakoztató irodalmi művek – mondja. – Koreszmét tolmá-

¹ Kiss István (B. Kiss István, Bölöni Kiss István 1926–1982) amatőr bábjátékos Debrecenben, majd 1950-ben Bod László szerződteti az Állami Bábszínházhoz. Hamarosan a színház vezető művészeinek egyike, rendezőként is tevékenykedik. Önálló műsoraival több nemzetközi fesztiválon mutatkozott be sikerrel. Haláláig a Bábszínész-képző Tanfolyamok bábmozgatás tanára.

csolnak, és így hatásuk az általános emberi élet szempontjából történelmi jelentőségű.”²

E cikksorozat témája szempontjából a legérdekesebb a bevezető negyedik fejezete. „A *Ludas Matyi* bábszínepi formája érdekes tanulságul szolgálhat a különböző teátrális műfajok megértése szempontjából. Nemcsak a témának kéziratban elérhető különböző bábjáték-feldolgozásait lehet majd kritikailag összevetni, de a magyar drámairodalom történetéből ismert három emberszínepi dramatizálással való dramaturgiai egybevetés is tanulságokat ígér a bábjáték sajátos jellegének, stílus-törvényeinek megfogalmazása szempontjából. Mint jól tudjuk, a hangosfilm is életre keltette Matyink alakját,³ és így a stúdió bemutatója kapcsán immár három teátrális művészet hatásproblémái rajzolódnak elénk élesen, amelyeket majd egy külön előadás formájában meg kell vitatnunk. Mi értelme van ennek? Erre Szergej Obrazcov *A rendező feljegyzései* című munkájában a következőképpen válaszol: »Annak, hogy a látványos művészetek kü-



Pekáry István: *Történelmi viseletek*,
papír, tus, vízfesték
(forrás: darabanth.com)

lönböző válfajai között a határokat tisztázzuk, szerintem nemcsak elméleti, de merőben gyakorlati értelme is van, mivel hozzásegít, hogy mindegyik fajta hatásának, következésképpen: funkciójának sajátos eszközeit kiderítsük. Hiszen a másfajta fegyverek használatából a harc különböző stratégiája és taktikája következik.« A Népművészeti Intézet báb-stúdiójának *Ludas Matyi*-előadása tehát a jubileum ünnepi fénye mellett ennek a fontos elméleti munkának az elindítása szempontjából is fontos kezdeményező szerepet vállal.”

A szövegkönyv Dékány András feldolgozásának bábszínepi adaptációja. Az eredeti változat bemutatója 1939. március 4-én volt a Nemzeti Színházban, Németh Antal rendezésében. Az akkori díszlet- és jelmeztervező, Pekáry István⁴ most báb- és díszlettervezőként vesz részt a produkcióban.

Németh nem tudja megállni, hogy ne tegyen említést a téma bábszínepi feldolgozá-

² Az expozé szövege és az előadás rendezőpéldánya egy évvel később megjelent a Báb-színep című kiadvány 15–16. számában.

³ Nádasdy Kálmán (1904–1980) 1949-ben készült filmjére utal.

⁴ Pekáry István (1905–1981) festő, grafikus, díszlet- és jelmeztervező. Tervezett a Nemzeti Színháznak, a stockholmi, a római, a firenzei, a bécsi operaházaknak. Ő tervezte Németh Antal 1945 utáni első színházi rendezése, az 1956-os kaposvári Csongor és Tünde díszleteit.

sai között Blattner Géza *Ludas Matyijáról*, amelyet „a Műcsarnokban rendezett »A gyermekért« című kiállításon egész nyáron át nap mint nap játszott e sorok írójával. Blattner bábszínházának ez volt Párisba való kivándorlása előtt egyik legtöbbet játszott és legnépszerűbb produkciója. Már ekkor kiderült, hogy a *Ludas Matyi*, ha dramatizáljuk, par excellence bábdarab.”

Mind a próbák, mind az elméleti előadások során érezhetően elemében van. Mindig szenvedélyes pedagógus volt, most pedig egyszerre hódolhat két szenvedélyének, a rendezésnek és a tanításnak.

A december 3-án sorra kerülő előadáson dia-
pozitívok vetítésével illusztrálja *A bábu külső és belső megalkotása* című eszmefuttatását. 41 diaképet mutat be, amelynek javarésze feltehetően saját gyűjtése. Ez önmagában is impozáns szám, ha tudjuk, hogy 1953-ban sem a fényképek kezelése nem volt olyan egyszerű, mint manapság, sem pedig a bábjáték-történet szakirodalma nem volt kielégítő. Bár erről sehol nem tesz említést, feltehetően ismerte az 1940-ben alakult müncheni bábmúzeum anyagát, amely máig a világ egyik legjelentősebb bábszínházi gyűjteménye. De maga is szenvedélyes fotós volt, amatőr filmsként is rendszeresen örökített meg színházi és családi eseményeket, nyilván ennek köszönhető, hogy mihelyt alkalma nyílt, büszkén hozta nyilvánosságra bábtörténeti fotógyűjteményét.⁵

„Akár rögtönzött jelenetet, akár irodalmi művet, operát vagy táncjelenetet, állat- vagy tündérmesét, szatírárt, érzelmes heroikus játékot mutat be a bábjátékos, a *mű* életre keltői *bábuk* – kezdi gondolatmenetét. – Bábuk ábrázolják a cselekményt, ők a mondanivaló látható tolmácsolói, minden idők legkülönbözőbb bábszínházainak hősei. Díszlet nélkül lehetséges bábjáték, de bábu nélkül nem, mint ahogy színész nélkül nincs emberszínházi előadás. Azok a kísérletek, amelyek a színészt száműzni próbálták a színpadról, a színházi lényeg megsértése miatt eleve halálra voltak ítélve. Ugyanígy elképzelhetetlen a bábu nélküli bábjáték is. A bábu a rendező közvetlen anyaga: az ő kis figuráján keresztül kell megteremtenie a sokat emlegetett összhangot szöveg és ábrázolt karakter között. [...] A magyar nyelvhasználat – számos más nyelvvel ellentétben – megkülönbözteti a *babát* a *bábutól*. A baba a kis gyermekek gyermeke, tehát mindig gyermeknyi ember-lényt ábrázoló játék. A babát a kisgyermek teremteni akaró képzelete ruházza fel élettel.”

Ezután sor kerül az első vetített kép bemutatására, amely egy 19. századi szatmári rongybábu, paraszti bábtáncoltatók munkája. „Ez a figura mintha még őrizné



Dékány András (1903–1967)

⁵ Az anyag jelenleg a PIM–OSZMI Bábtárában található.



Emberfejes dudafejek a Dél-Alföldről, Szeged, Móra Ferenc Múzeum (forrás: mek.oszk.hu)

a játék baba és a bábjátéki bábu kettős értelmét” – teszi hozzá. – A leegyszerűsítés, a valóság formái redukáltsága végletes. Még típust sem ismer ez a fok, csak *nemet*; férfire és nőre redukálódik a világ, más szempontból pedig emberi és természetfölötti lényekre.”

A második képen Szeged környékéről való duda-fejek láthatók, amelyek „pontos utánzásai a vásárokon játszó bábszínházak fejfiguráinak. Világosan tükrözik a bábszerű emberábrázolásnak ezt a fázisát. Ezek a 18–19. századi paraszti faragások a maguk naivan jellegzetes sematikusságával

mutatják be a férfit, a nőt és a népmesék elmaradhatatlan ördögét.”

Összehasonlításul ezt egy 17. századi bajor ördögfigura, majd a zürichi marionettszínház *Faust*-előadásának két ördög-karikatúrája követi. A következő képen az első világháború lövészárkában készített katona-bábuk láthatók, amelyeket összevet az előadó az azonos korszakok grafikai és kisplasztikai emberábrázolásával. Ezután kesztyűsbábok sorozata következik, köztük a kölni híres Hännischen Bábszínház⁶ parasztfigurái, egy több mint százéves Faust és Kasperl, majd egy cseh Kašpárek a Kopecký⁷ család marionett-színpadáról. A francia Cigogne mama fotója közben megtudjuk, hogy a gólyafigura 1602 táján született, „apja a szükség volt, anyja pedig a komédiások fáradhatatlan fantáziája. Ugyanis kezdett rosszul menni a vásári komédiásoknak, erre új mókákra kellett gondoskodniuk, hogy magukhoz csalogassák a publikumot. Egyikük nőnek öltözve Mme Cigogne úrnő nevében lépett fel. A polgárasszonyok termékenységének volt a jelképe, amelyet mindig férfiak játszottak. A bábszínpad 1669-ben hódította el az emberszínpadtól. Máig él a francia bábjátékosok műsorán ez a kedves, darabos humorú Gólya mama.”

A következő képsorok a karikatúra bábszínházi szerepét illusztrálják. „Nem véletlen, hogy a bábjáték az összes teátrális műfajok közül legmélyebb, lényegi kapcsolatát a karikatúrával tartja – állapítja meg Németh Antal. – Az eltúlzott fej más jellegzetességek eltúlzására is csábít. Burnacini,⁸ minden idők egyik legkiválóbb díszlet- és jelmeztervezője a bábfigura terveiben a bábszínház egyik leg-

⁶ 1802-ben Johann Christophe Winter által alapított német bábszínház.

⁷ Matěj Kopecký (1775–1847) és leszármazottai, legendás cseh bábjátékos dinasztia.

⁸ Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) itáliai építész, díszlet- és jelmeztervező. 1650 körül Mantovában dolgozott az opera számára, majd osztrák szolgálatba lépett. Később bárói rangra emelték, pohárnokká és asztalnokká nevezték ki. Bécsben a mai nemzeti könyvtár helyén színházat épített.

mélyebb sajátosságának tökéletes megértéséről tesz tanúbizonyságot. Gyilkos és mégis játékos szatíra minden egyes bábuja. Mindennek helye van a báb-színpadon, ami karikatúra. [...] Gondoljunk Obrazcov részeg számára, és megértjük, hogy nincsen jó bábjátékos karikírozó hajlam nélkül.”

Ezután Jacques Chesnay⁹ figuráit látjuk. „Akármi legyen is a vélemény a túlzó karikatúrának erről a formájáról, nem lehet elvitatni a tervezőtől, hogy a formaadás szellemes és bábszerű, legfeljebb kevés írói mű van, amelyet ebben a stílusban szabad és lehet megoldani. Ez a forma a közérthető kifejezés felső határát súrolja, már nem annyira embert ábrázol, mint csupán jelez, amin túl már a szándékos és mesterkélt extravagancia következik.”

Több elrettentő és pozitív példát láthatunk a Bauhaus 1928-as konstrukcióitól a lengyel Guliwer¹⁰ Bábszínház figuráiig. A nevezetes szicíliai marionettekről ez Németh Antal véleménye: „Ezek a figurák legfeljebb a tartás bizonytalan statikájával és a szem merevségével árulják el, hogy bábalkok és nem emberszínházi színészek. Viszont nem osztom azt a nézetet, hogy a nagy múltú olasz marionett hagyományok útján járó Podrecca¹¹ bábuai naturalisták lettek volna.” (Közben néhány képet mutat be a hallgatónak Podrecca különböző műsoraiból, többek között Shakespeare *A vihar* című színművének 1923-as előadásából.)

Ezután a stilizáltság különféle fokozatait elemzi Gaston Baty¹² és Skupa¹³ bábjainak példáján. „A bábu a stilizáltság mérsékelt fokán akaratlanul is hívebben



V. Podrecca *Az alvó szépség* című előadás bábjával 1920-ban (forrás: unima.org)

⁹ Jacques Chesnay (1907–1971) francia bábjátékos és gyűjtő. Marionettszínházában feleségével, Madelaine-nel játszották szatirikus műsoraikat.

¹⁰ 1945 őszén alakult és máig működő hivatásos bábszínház Varsóban.

¹¹ Vittorio Podrecca (1883–1959) híres olasz bábszínház, a Teatro dei Piccoli igazgatója. A színház 1914-ben nyílt meg Rómában. 1924-ben világkörüli turnéra indult. Hazánkban 1927-ben és 1930-ban járt. A háború alatt jóformán a teljes felszerelése elpusztult. A háború után 1240 bábjával és 30 tagú együttesével újra kezdte működését. Színháza világhírért az előadások pompás kiállításával, és főleg zenei paródia-műsoraival aratta.

¹² Gaston Baty (1885–1952) francia rendező, díszlettervező, író. 1924-től a Studio des Champs Élysées, 1928-tól a Théâtre de l’Avenue igazgatója, 1930-tól a Théâtre Montparnasse főrendezője volt. Élete utolsó szakaszában – részben Gordon Craig hatására – a bábjáték problémájával foglalkozott. Kijelentette, hogy a költőiség és az irrealitás kifejezésében a bábszínház sokkal többre képes, mint a színészekkel dolgozó színpadi műfajok.

¹³ Josef Skupa (1892–1957) cseh bábművész, színházigazgató, rendező, képzőművész, pedagógus. 1920-ban megteremtette Spejbl marionettfiguráját, majd hat évvel később kisfiát, Hurvineket. Kettőjük komikus bábpárosa hamarosan népszerű lett or-

tolmácsolja a tervező nemzetiségét, mint a naturalista formaadás vagy az absztrakció – állítja. – És ez természetes is, hiszen ha helyesen a lényeges nyer hangsúlyozást, az egyben azt is jelenti, hogy nemcsak a tipikus kap hangsúlyt, hanem azt is, hogy ez a hangsúly elemezhetetlenül más módon valósul meg a bábu megtervezése közben francia, olasz, magyar, cseh, román vagy orosz művész esetében.”

Ezután Obrazcov színházának néhány jellegzetes figuráját, majd az üres formalizmus egyik példáját, a zürichi marionettszínház két figuráját, Don Quijotét és Sancho Panzát is bemutatja, amelyek – mint mondja – nem Don Quijote és Sancho Panza lényegét fejezik ki. „Sem Sancho Panza feje nem beszél az alak vaskosan realista életfelfogásáról, sem a Don Quijote-fej nem vall a búsképű lovag valóságnál valóságosabb ábrándvilágáról. Talán csak a szemek utalnak távolról valamire, ami az ábrázolt alakra jellemző. Hibás minden bábfej, amely maszkszerűen stilizál. A maszk mindig el akar takarni valamit. Leplez, de nem leleplez. [...] A bábu célja az önleleplezés, önfeltárás, nem pedig a rejtőzködés. A legstilizáltabb fejforma is művészileg igaznak hat, ha határozott művészi mondanivaló tölti ki belső tartalommal.”

A körképet Richard Teschner¹⁴ néhány jellegzetes figurájának bemutatásával zárja. „Ezüstből és elefántcsontból készített artisztikus bábu kelet formavilágából nyerték ihletésüket, miután a nyugati bábjáték elszakadt tápláló talajától, a népitől. A mi utunk nem az övé, amely az elkülönülés felé vezet, hanem a visszatérés a népi hagyományokhoz, amelyek formakincse szinte kimeríthetetlen. Tudatosan mellőzöm most a magyar anyag bemutatását, amely külön előadást követel, bemutatva egyrészt a történeti fejlődést, másrészt állandóan összehasonlítva a rendelkezésre álló néprajzi anyaggal, hogy biztos eligazítást nyerjünk bábjáték-törekvéseink értékeléséhez.”

A vita során most is az történik, ami a korábbi összejöveteleken. A hozzászólók nem annyira az elhangzott megállapításokhoz kapcsolódnak, hanem saját tapasztalataikat és véleményüket fejtik ki. A feltehetően éjszakába nyúló eszmecsere azért érdemel még is figyelmet, mert az Állami Bábszínház két olyan színésze is szólásra jelentkezik, akiket korábban Németh Antal szerződtetett a Nemzeti Színházhoz: Könyves Tóth Erzs¹⁵

szágszerte. 1930-ban Plzeňben hivatásos bábszínházat szervezett. 1945 után Prágában folytatta tevékenységét. Színházával számos külföldi országban vendégszerepelt. 1954-ben Magyarországon is nagy sikert arattak.

¹⁴ Richard Teschner (1879–1948) csehországi német-osztrák iparművész, a művészi bábjáték egyik legjelentősebb képviselője. Működését Prágában kezdte, majd Bécsben folytatta. Artisztikus bábjait a jávai wayang mintájára készítette.

¹⁵ Könyves Tóth Erzs (1904–1975) a Színiakadémia elvégzése után Kolozsvárra szerződött, 1926-ban Miskolcon, 1929-től Debrecenben, 1930-tól Szegeden játszott. 1935-ben Németh Antal a Nemzeti Színházhoz szerződtette. 1947–48-ban a Madách Színház, 1950-től nyugdíjba vonulásáig az Állami Bábszínház tagja. Játszotta Opheliát, Bródy Sándor *A tanítónőjének* címszerepét, a *Cyrano* Roxane-ját, a *Bánk bán* Melindáját, *Az ember tragédiája* Éváját.

és Lázár Gida.¹⁶ Mindketten mondvacsínált problémának tartják, hogy az Állami Bábszínház műsorán olyan darabok vannak, amelyek valójában nem bábszínpadra valók, bármelyik élő színházban is el lehetne játszani. Mindennek az az oka, hogy nincs bábdramaturgia. Jellemző a korszakra és a helyzetre, amit Lázár Gida megfogalmaz: „Szerintem a színészt nem tudja kielégíteni, ha csak bábuval játszik, mert minél inkább színész valaki, és minél több színészi képesség van benne, annál jobban érzi azt a bizonyos kötöttséget, amelyet a bábuval nem tud kifejezni.” Szilágyi Dezső erre úgy reagál, hogy szerinte a bábjátékos hivatása más, mint az élő színpadon játszó színészé. Németh Antal frappáns válaszában ennél jóval többet mond: „A múltkor is, ma is felvetődött, hogy miért nincs bábdramaturgiánk. [...] Franciaországban a 17–18. századtól őrzik a különféle korok bábjátékait, és még sincs bábdramaturgiájuk. Azért, mert lebecsülték. A francia bábjáték-kultúra dekadenciáját az okozta, hogy a bábjátékosok maguk is lebecsülték a mesterségüket, mindig mást akartak csinálni, csak éppen nem bábszínházat. Mindenki ember-színházat akart csinálni, és a legkülönfélébb trükkökkel törekedtek arra, hogy az élő embert utánozzák, amit pedig dekrétumok tiltottak. A tilalmat úgy próbálták megkerülni, hogy karján egy bábuval kijött egy színész, és mint hasbeszélő beszélt a bábuval, mivel színészként tilos volt szerepelnie. [...] Ha ezután megjelent az előadáson valamilyen hivatalos személy, nem tudta megállapítani, hogy a bábu beszél-e vagy sem. Nem tudta, hogy a hasbeszélés hová tartozik, színészi szereplés-e. Ebből látszik, hogy maguk a műfaj művelői, a bábjátékosok sem becsülték eléggé a műfajt, tehát nem kívánhatták, hogy az akadémikusok, a »halhatatlanok«, az irodalom tudósai jobban becsüljék azt, amit csinálnak, mint ők maguk, akik gyakorolják a mesterséget. Akkor lesz esztétikája, dramaturgiája, szóval elmélete a bábjátéknak, és akkor fog újabb sikereket elérni a bábjátás, ha mi magunk is szeretni és becsülni fogjuk ezt a művészeti ágat. Így fogjuk tudni kialakítani azután ezt a tényleg nem létező dramaturgiát és esztétikát.”

Ispánki János diplomatikusan azzal fejezi be a hosszúra nyúló eszmecserét, hogy felhívja a résztvevők figyelmét néhány további témára, például a naturalizmus és a realizmus marxista megközelítésére, amelyről a következő összejövetelek valamelyikén bizonyára sok szó esik még.



Kőnyves Tóth Erzs (1904–1975)

¹⁶ Lázár Gida (1914–2006) gyerekszínészként kezdte a pályát, majd 1936-ban diplomát szerzett a Színiakadémián. 1937 és 1945 között a Nemzeti Színház, 1949-től a Faluszínház, 1950-től 55-ig, majd 1964-től 1973-ig az Állami Bábszínház tagja volt.



Lázár Gida (balra) és
Rózsahegy Kálmán Zilahy
Lajos: *Fatornyok* című elő-
adásában 1945 októberében
(forrás: mandadb.hu)

A december 10-i összejövetel bevezető előadása¹⁷ a *Szenárium* 2019. januári számában teljes terjedelmében olvasható, ezért csak az azt követő vita jegyzőkönyvét ismertetjük.

Ispánki János röviden tájékoztatja a hallgatóságot a *Ludas Matyi* próbáin zajló eseményekről, amelyeken a darab próbáival párhuzamosan helyzetgyakorlatok, mozgásgyakorlatok is zajlanak Kiss István vezetésével. A bevezetőből az is kiderül, hogy a próbák látogatása nem folyik elég szervezeten, hol túl sokan, hol túl kevesen vannak jelen, és a változó létszám megnehezíti a közös munkát.

Az első hozzászóló, Lázár Gida most az átélés nehézségeit és sajátosságait vázolja a bábszínpadon, „hiszen mozgásban és minden egyébben annyira kötve van a színész, hogy átélési lehetősége a nullával egyenlő.”

Németh Antal válasza a következő:

„Először azt kellene tisztázni, mit is értünk »átélésen«. A színházesztétikának és a színész alkotó tevékenységével foglalkozó irodalomnak ugyanis ez a legtöbb vitatott kérdése. Átéli-e a színész a szerepét vagy sem az ember-színpadon? – alapvető problémája ez a színjátszásnak. Az egyik múltkori megbeszélésünk alkalmával szó volt már erről, és most érdemes idézni egy klasszikus római költő szavait. «Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi». Azaz »Ha azt akarod, hogy sírjak, magadnak is sírnod kell«¹⁸. Ez a mondás tehát azt állítja, hogy a színésznek valóságosan át kell élnie az élményt ahhoz, hogy a nézőkben azt az illúziót kelthesse, hogy ő hitelesen tolmácsolt bizonyos dolgokat.

Ezzel szemben van nagyon sok kiváló színész, aki önvallomásában olyasféle megnyilatkozásokat tett, hogy a legdrámaibb jelenetekben is hidegen, a szerepétől elszakadva, mintegy magától »játszódott« a szerepe. Azt hiszem, Dessoir-ról¹⁹ jegyezték fel, hogy amikor Shylockot alakította egy vendég szereplése során, megszámolta, hányan ülnek a páholyokban, és amikor a direktor el akart számolni vele, azt mondta, hogy nem annyian, hanem jóval többen ültek a páholyokban, mint amennyit az igazgató mondott. Tehát ez a nagy színész még játék közben is képes volt egészen más dolgokkal foglalkozni. Vagy Coquelin²⁰, aki azt

¹⁷ Németh Antal: *A bábjátékos alkotó tevékenysége: az alakok életre keltése*, *Szenárium*, VII. évfolyam 1. szám, 5–15.

¹⁸ Horatius: *Ars poetica*

¹⁹ Ludwig Dessoir (eredeti nevén Leopold Dessauer, 1810–1874) híres német Shakespeare-színész, korának legendás Hamletje, Othellója, III. Richárdja, Shylockja. Bécsben, Brünmben, Prágában és Pesten is fellépett.

²⁰ Coquelin aîné Benoit Constant (1841–1909) francia színész, több mint negyedszázadon át volt Comédie Française tagja, a francia irodalom szinte valamennyi nagy

mondta, hogy bármilyen matematikai feladatot képes megoldani, miközben Cyránót játssza. Tehát azért van annyi ellentmondás a megnyilatkozásokban is az-
 al kapcsolatban, hogy átélje-e a színész a szerepét vagy ne, mert tulajdonképpen
 a kérdést is helytelenül tesszük fel. A kérdés az, hogy a szerep kidolgozásának
 melyik szakaszában éli át a szerepet a művész. Lehetséges, hogy – mondjuk – az
 előadásra már kialakul a játék automatizmusa, és sürgősen, hogy estéről es-
 tére hitelesen és tökéletesen »beleguruljon« az illető figura szenvedélyeibe, ér-
 zelmeibe, örömeibe és tragikus élményeibe; a színháztörténet bizonyítja, hogy az
 előadáson szükség van az értelem kontrolljára is. Csak a dilettáns játszik teljes
 átéléssel az előadáson. Hevesinek van egy megjegyzése, amely így szól: »Dilet-
 táns az, aki átéli a szerepét, de nem tudja kifejezni; a virtuóz kifejezi, de nem éli
 át; a művész az, aki át is éli és ki is tudja fejezni azt, amit átélt.« Körülbelül ez a
 helyzet, de még mindig nem tisztáztuk, hogy *mikor* éli át. Valamikor ugyanis át
 kell élnie – mégpedig akkor, miközben kidolgozza. Tehát meg kell találnia azo-
 kat a hang- és mozdulatformákat, amelyek művészileg hitelesek, és amelyek fe-
 dik a jelenet tartalmát. Hogy aztán mi módon éri el ezt, az egészen különböző le-
 het. Csinálhatja úgy, mint az az ókori római színész, aki az *Elektra* előadásához
 egy valószínű emberi hamvakat tartalmazó urnát hozott be a színpadra. Ne fe-
 ledjük, hogy az ókorban a női szerepeket is férfiak játszották. Ez a színész, aki fi-
 vérét, Oresztészt halottnak hiszi és megsiratja, azért tudta hitelesen tolmácsolni
 mérhetetlen fájdalomát, mert az urnában saját fiának hamvai voltak.”

Ezután Németh Antal még hosszasan elemzi az átélés különféle módjait,
 amelyhez csatlakoznak a résztvevők is, akik saját példáikat és tapasztalataikat
 mondják el. Mivel ebben az időszakban az Állami Bábszínház társulatának több-
 sége előszínházi tapasztalatok után csöppent a bábok világába, érthető, hogy va-
 lamennyien azokra a kezdeti lépéseikre hivatkoznak, amikor a báb inkább zavarta
 őket, mintsem segítette a szerepformálásban. „Egy kicsit úgy érzem, hogy a moz-
 gás a bábszínpadon, ahogy mi most csináljuk, mindig kissé mechanikus. Tehát az
 az ideális állapot, amikor a szöveg átélt, a játékban pedig kevesebb a gépiesség”
 – mondja Lázár Gida. A vitába hamarosan bekapcsolódik a színház fiatal tagja,
 Simon Miklós,²¹ majd Gábor Éva²² tervező, Szegő Iván²³ rendező, Bod László igaz-
 gató és mások. Németh Antal az egyre szenvedélyesebbé váló vitára így reagál:

alakját eljátszotta. Rostand az ő számára írta Cyrano szerepét, amelyet Budapesten
 is több alkalommal eljátszott.

²¹ Simon Miklós 1953-ban került az Állami Bábszínházhoz. 1957-ben elhagyta az or-
 szágot. További sorsa ismeretlen.

²² Gábor Éva (1914–2002) 1947-ben a Mesebarlangnál kezdte tervezői pályáját, majd
 az Állami Bábszínháznál működött 1954-ig. Az induló intézmény hőskorának meg-
 határozó személyisége. Később reklámgrafikával és könyvillusztrálással foglalkozott.
 Mesekönyveket is írt.

²³ Szegő Iván (1923–?) Obrazcov színházában tanult, majd 1951-től 1954-ig az Állami
 Bábszínház főrendezője volt.

„Nem tudom, hogy a hangi alakítást és a bábu mozgását külön lehet-e választani. Mihelyt egyensúlyzavar áll be a hangbeli megoldás és a bábu mozgása között, akkor ez már egyensúlyzavart eredményez az előadáson. Kevésbé intenzív lesz a hangmegoldás, vagy megfordítva. Félő, hogy ha különválasztjuk a kettőt, és nem egységben tekintjük a művészi munkát, tökéletes belső szinkronban, akkor stíluszavar következik be a hang és a bábu között, ami amúgy is roppant kényes problémája az egész bábjátéknak. Mert végeredményben emberi hangon beszélnek nem emberméretű alakok. Tehát azt a formát megtalálni, hogy ennek az embernél kisebb arányú és bizonyos fokig tőle eltérő, stilizáltabb, karakteristikusabb báblénynek *emberhangja* legyen – ez a nehéz feladat.”

Ezután az emberszínháznak azt az ellentmondását említi, amely a festett díszlet és a valóságos ember közötti disszonanciát soha, semmilyen módon nem képes feloldani. „Ez a probléma a bábszínpadon nincs – folytatja a gondolatmenetet. – Ott tökéletes az összhang: az ábrázolt figura ugyanúgy képzőművészeti alkotás, mint az ábrázolt miliő. [...] De itt ugrik ki az az ellentét is, amely az ember-színpad díszlete és a színész között áll fenn, ahol a színpadon egy stilizált keretbe, valami irreális térbe állítom be a testileg valóságos színészt. Itt van tehát egy bizonyos törés. De szerintem ugyanilyen törés van a bábszínházban is abban a pillanatban, mihelyt a bábu elkezd beszélni.”

Az Állami Bábszínház jelenlevő színészei néhány dolgot egymás között igyekeznek tisztázni az átéléssel kapcsolatban. Sok vitatható állítás és sok közhely hangzik el, amelyeket Németh Antal megpróbál diplomatikusan tisztázni és kiigazítani. Végezetül – rögtönözve – így foglalja össze az összejövetel tanulságait, amelyek egy kilenc éve elnémított művész megkésett önvallomásává keverednek:

„A kérdések egy részét az ankét során felszólalók egymás közt tisztázták, csak egy probléma maradt nyitva, amit nekem adresszáltak. Ez pedig az, hogy milyen fokú és mértékű lehet a színész joga a figura elképzeléséről. Meddig köteles alávetni magát a rendező diktatúrájának?

A színház az az intézmény, ahol minden igaz, még ugyanannak az ellenkezője is. Én nem mernék semmiféle szabályt vagy törvényt felállítani, mert akkor ellentétbe kerülnek a saját meggyőződésemmel. Éppen a játékoságnak mondanék ellent, ha valamiféle kánonok közé merevíteném ezt a nagyon életszerű, annyira emberi indulatokkal, szenvedélyekkel, érzelmekkel teli megnyilatkozást, ami a színház.

Ebben a kérdésben, ahogy egy csepp a tengervízben, benne van a tengervíz összetétele. Itt az alkalom, hogy visszakapcsoljak az érzésről szóló előadásomra, és utólag hozzátegyek valamit a saját expozémhoz, amelyet nem fejtettem ki.

Az elmúlt évtizedekben elsőrendű vitatéma volt az, ami itt kicsiben felvetődött: a színész és a rendező hatáskörének problémája. A múlt században nagy színész-virtuózok éltek, és a mai értelemben vett rendező szinte teljesen hiányzott. Ezek a színész-virtuózok szabták meg partnereik játékát, legtöbbször ők

maguk állították össze saját együtteseiket, ők fogadtak fel tervezőt, díszletezőt, és bennük kristályosodott ki az előadás.

A 20. századnak főleg a második-harmadik évtizedében megjelent az a rendezőtípus, aki szinte kizárólagos ura és parancsolója volt a színpadnak, és mindent a maga képére és hasonlatosságára formált át. Még a darabot is. Elsősorban Mejerholdra gondolok, aki Gogol *A revizor*ával kivívta ellenfelei haragját. [...]

Ki a fontosabb a színházban: a színész vagy a rendező? Végeredményben erre a kérdésre redukálhatjuk a problémát. A színészet története azt tanítja, hogy színész nélkül nincs színház. Tehát a színész a fontosabb, és én, mint volt rendező mondom azt, hogy elsősorban a színész a magja és kristályosodó pontja minden megnyilvánulásnak az emberszínházban. A rendező egy korjelenség, amely a 19. században jelent meg, és el fog tűnni abban a pillanatban, amikor megoldódnak azok a problémák, amelyeket jelenleg ő hivatott megoldani.

Tulajdonképpen két próbavezetési módszer ütközik itt össze. Mit jelent ez a gyakorlatban? A gyakorlatban ez kétféle próbamódszert jelent. Az egyik, hogy bevonunk mindenkit, és az előadás közös munkával jön létre. Ez az egyik szélsőséges típusa a színházcsinálásnak. Miután mi most bábjátékról beszélünk, mozgalmi bábjátékról, amelyet népi művészetnek ismerünk el, úgy fogalmazhatnánk, hogy népművészetet csinálunk a bábművészetből. [...] Közös erővel, közös művészi akarattal formáljuk meg az előadást.

Ez valósul meg a teatrális népszokások ma továbbélő formájában, minden olyan megnyilvánulásban, amely a művészet népi jellegét akarja hangsúlyozni. Azokban az esetekben viszont, amikor egy művész-individuum akarja kifejezni magát, akkor teljesen mindegy, hogy ez az önkifejezés a művészet melyik ágában történik meg. Ha történetesen az a bábszínház-vezető képzőművész, mint Teschner volt, függetlenül az általa követett iránytól őrajta lesz a hangsúly, és ő lesz a fontos, mert egy művészeti területen tulajdonképpen önmagát fejezi ki.

Ha megengedjük, hogy egy író eposzban vagy drámában fejezze ki magát, megengedhetjük azt is, hogy egy képzőművész a bábjátékot használja fel élménye elmondására. Itt van a cseh Trnka,²⁴ aki bábfilmen, ed-



Jiří Trnka a készülő *Švejk*, a *derék katona* című bábfilm szereplőivel (forrás: fényképek.hu)

²⁴ Jiří Trnka (1912–1969) cseh grafikus, festőművész, bábfilmrendező. 1936-ban bábszínházat alapított Dřevěné divadlo (Fából faragott színház) néven. A bábfilm-művészet kiváló alkotója, de rajzfilmeket is készített, és könyvillusztrátorként is működött. Legjelentősebb filmjei: *A császár csalogánya* (1948), *Bajaja* (1950), *Švejk, a derék katona* (1954–56), *Szentivánéji álom* (1959), *A kibernetikus nagymama* (1963).

dig sohasem létezett műfajban fejezte ki önmagát, saját lázadásait, saját művészi akarátát. Ebben az esetben rajta van a hangsúly. Ha az, aki meg akar nyilatkozni, zseniális rendező, amilyen Reinhardt²⁵ vagy Jessner²⁶ volt bizonyos mértékig, és csak marionettfiguráknak használta fel a színészeket, akkor itt is tiszteletben kell tartani azt a jogot, hogy a színház nyelvén mondják el gondolataikat, még akkor is, ha ez nem áll mindig összhangban az író szándékával. [...]

A színház élő valami, az erősebb egyéniség mindig rányomja a maga bélyegét, és minden színház szakadatlan harc. És ahogy a görögök mondják: minden újnak a harc a szülője. Ezt a harcot természetesen eszmei értelemben, művészi területen kell érteni, és ebből a harcból, az erősebb akarat győzelméből mindig jó születik. Nem kell félnünk az ellentétektől, a színház szervezetén belül ezek mindig feloldódnak. Akkor pedig az alkotás javát szolgálják. Belső tartalommal töltik meg a sugárzást, és fényt adnak az alkotásnak.”

Ezután Ispánki János megköszöni Németh Antal újabb előadását, a jelenlévők aktív részvételét, és mindenkit szeretettel vár a következő csütörtöki an-kétra.

²⁵ Németh Antal korábban több alkalommal kifejtette, hogy Reinhardt „nagyobb koncepciók hiányában frappánsan ható ötletek után kapkodó kiváló önadminisztrátor”. Vö. *Németh Antal berlini naplója*. Szcenárium, 2018. december.

²⁶ Leopold Jessner (1878–1945) a német színház kiemelkedő alakja. Róla sokkal nagyobb elismeréssel ír Németh Antal ifjúkori berlini naplójában. Vö. *Szcenárium*, 2018. december.

Géza Balogh: Antal Németh and Puppetry (2)

The author assesses Antal Németh's active relationship to puppetry in a three-part essay, from February on, 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 January issue. 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. This essay presents and comments on the surviving text of the theoretical study related to the rehearsals of *Ludas Matyi* (*Mattie the Goose Boy*) beginning on 20 November 1953. This was Antal Németh's first direction since 1945, which also gave him the opportunity to summarize and illustrate with pictures for the creators of the production everything he considered most important about the former puppet adaptations of *Ludas Matyi* as well as the difference between human and puppet theatre. The presentation of the debate following the performance is another important addition: the exchange of ideas on the lack of an aesthetics of the puppet revealed that the emancipation of puppet art over here was yet in its infancy at the time.



orbis pictus



DIÓ ZOLTÁN – GERGELY ISTVÁN

Herkules-terápia – a hős útja

Írásunkban egy több mint huszonöt éve működő modellről, az általunk Herkules-terápiának nevezett módszerről szeretnénk beszámolni. Együttműködésünk során arra törekedtünk, hogy archaikus színházi formákat alkalmazva, a mítosz, a dráma lehetőségeit felhasználva segítségére legyünk azoknak a gyerekeknek, akik nehezen küzdenek meg az iskolának a szabályozott viselkedéssel kapcsolatos elvárásaival. Emiatt számos kudarchban van részük, stigmával sújtottak, ők a „rossz gyerekek”. Kiindulópontként azt a diagnosztikai eredményekből adódó felismerést fogadtunk el, miszerint a gyerekek önértékelési zavarral küszködnek: az iskola és a család egyaránt bünteti őket a kudarcokért. Ezek a hatások egymást erősítve gyakran oda vezetnek, hogy azonosítják magukat a szerepükkel. Amikor kitörni próbálnak ebből a helyzetből, sok esetben inadekvát módon teszik ezt, válaszuk paradox: negatív hőssé válnak.

A helyzet megváltoztatásának – a fentiekből következő – egyik módja lehet a „hőscsinálás”. Miért ne lehetne a gyerekeket segíteni abban, hogy bejárják a pozitív hős útját? (Nem meglepő egyébként, hogy e gyerekek képzetáramában a hőssé válás motívuma a vizsgált kontrollcsoporténál jóval erősebb.) Elképzelésünk szerint a hőssé válás személyes megtapasztalása lehet az élménybázisa annak a reszocializációs munkának, amely a kooperációt és a felelősséget hangsúlyozva segítséget nyújthat a gyerekeknek a közösség által elvárt alkalmazkodási formák elsajátításához.

A kétéves csoportfolyamatot a hőssé válás motívuma dominálja. Ez először, az első évben egy olyan mitopoetikus térben jelenik meg, amelynek megkonstruálása a mesei-mítoszi szabályrendszerek, illetve az archaikus/organikus kultúrák rítusainak analógiájára történik. Ebben a térben az archaikus tartalmakat drámába transzformálva válnak hőssé a gyerekek. A második év folyamán – alkalmazva a hőssé válás egyéni útján szerzett sémákat – olyan problémákat oldanak meg, melyek egyre inkább a hétköznapi társas viszonyokat modellezzik. Tapasztalataink, a szülők, a pedagógusok jelzései alapján úgy tűnik, hogy a Her-

kules terápia mint problémamegoldó modell működőképes. A hős útját bejárva elérhetővé válik a valamilyen fokon sikeres reszocializáció.

Azóta több csoporttal, csoportonként tizenkét-tizenhat (6–9, illetve 9–12 éves) gyerekkel folytattunk rendszeres foglalkozásokat, a kezdetektől hosszú távú, két éves időtartamú együttműködést tervezve. Ezek a foglalkozások kezdetben heti rendszerességgel zajlottak, s egy-egy évet az intenzív szakaszt jelentő nyári táborok zártak le. Későbbi csoportunk tagjai havonta egyszer-kétszer találkoznak csupán tanítás után, de minden hónapban intenzív hétvégét szervezünk, ahol két napig vagyunk együtt egy kis falusi vadászházban. A csoportfoglalkozások ezen újabb rendje hatékonyabb együttműködést eredményezett, felgyorsultak azok a folyamatok, melyek eredménye lehet egy sikeresebb reszocializáció. Emellett természetesen megtartottuk az egyhetes tábori szakaszt is.

A Herkules-terápia története¹

1990 őszén Debrecen egyik kertségében, egy közösségi házban működő segítőszolgálat azzal az ajánlattal kereste meg a szomszédos iskola igazgatóját, hogy nehezen nevelhető gyerekek részére dramatikus foglalkozássorozatot indít. Az említett segítőszolgálat egyik szociális munkásaként arra gondoltam, hogy egy speciális, a népi színháztan és a bábjáték elemeit egyaránt alkalmazó csoportot szervezek a gyerekekkel. Többéves bábszínházi, bábcsoport-vezetői gyakorlatom és tapasztalatom alapján feltételeztem, hogy a gyerekek alkotó művészeti közösségben tevékenykedve könnyen elsajátítják az önkifejezés és a kooperáció technikáit, aktivitásuk a környezetük számára elfogadhatóbb mederbe terelődik.

Ezzel a felbuzdulással kerestem meg az alsó tagozatban tanító pedagógusokat, s kértem tőlük, hogy állítsák össze osztályaik legnehezebben kezelhető gyermekeinek névsorát. Rövid időbe telt, míg a lista alapján az osztályokba látogatva megismertem az érintett gyerekeket. Csak ezután kezdtem el a „látszattáborozást”. Végigjárva minden alsós osztályt egy fergeteges és nagyszabású előadás létrehozásához kértem segítséget. Kikötöttem azonban, hogy mivel a darab színpadra állítása a bábok és kellékek mérete és bonyolultsága miatt nem éppen veszélytelen feladat, csak azok jelentkezését várom, akik bátorság és erő dolgában nem a sor végén állnak. Természetesen rengeteg jelentkező akadt, hiszen a legtöbb gyerek meg van győződve arról, hogy különleges, eddig fel nem fedezett képességei vannak, de nagy sajnálkozások közepette, a lehetséges létszám korlátaira hivatkozva, mintegy véletlenül csak azokat a gyerekeket választottam ki, akik a megadott listán szerepeltek.

A fenti eljárást azért találtam szükségesnek, hogy elkerüljük a csoport stigmatizálódásának csapdáját. A gyerekek külön-külön viselték már a stigmát.

¹ Ezt a bekezdést Dió Zoltán a maga nevében fogalmazta.

A „rossz gyerek”, a „buta gyerek”, a „kezelhetetlen” bélyeg már óvodában, de legkésőbb az iskoláskor első éveiben beleég a bőrbe. Azt onnan csak nagy erőfeszítések árán lehet eltüntetni, de legtöbbször végig ott marad.

Az első találkozásra a közösségi házban került sor. Tizenhat gyerek, köztük két lány kezdett el dolgozni a csoportban. Legelőször a csoport működésének rendjét beszéltük meg. Hetente egyszer találkozunk, délutánonként. Egy foglalkozás másfél-két óra hosszú. A foglalkozásokra járni nem kötelező, bárki bármikor kiléphet belőle, visszakérülni azonban annál nehezebb.

A csoport

Külvárosi gyerekek, 6 és 12 év közötti fiúk és lányok. Köztük kilencéves elsősök, akik „késtek” – ahogy ők mondják. A legidősebb is csak negyedikes, ő is késett. Az első néhány alkalom után úgy érezzük, hogy mi is késtünk. Elkéstünk azzal, hogy ezeknél a gyerekeknél bármiféle változást elérjünk.

A szeplős, vörös hajú fiúnál, aki hatkor kel, hogy a fóliasátorban még dolgozni tudjon, megetesse az állatokat, reggelit adjon a hűgának, majd elvigye az óvodába. Édesanyja meghalt, apja sokat dolgozik. Egyébként vidám gyerek, enyhe beszédhibával. A másíknak, a mélynövésű, gyakran sírónak van anyja, igaz, csak mostoha. De legalább gondot visel a fiú előmenetelére. Vesszővel áll a gyerek háta mögött, mikor az olvas, és szigorúan figyelmeztet minden hibára. Ezeknek a figyelmeztetéseknek a nyoma néha meglátszik, így nem csoda, hogy a foglalkozások kezdetén elhajol minden mozdulat elől, ami felé irányul. Nehéz megszoknia, hogy nem minden mozgó kar veszélyes. Egy vékony, tizenkét éves fiú édesanyjával és két testvérével él albérletben, körülbelül a létminimum fele esik minden családtagra jövedelem gyanánt. A mama munkát és apát keres folyamatosan, tartósan még egyiket sem sikerült szereznie, pedig mindkettőből többet kipróbált. A fiú eközben kávéfőz, takarít, fürdeti, eteti a kisebbeket, és nem panaszkodik akkor sem, ha novemberben még szandálban kell iskolába járnia. Ha ezért kinevették, egy darabig szabadságolta magát.

Vannak aztán tehetséges, szerető otthoni környezetből a csoportba került cigánygyerekek. Zenélnek, verselnek, rajzolnak szépen. Ünnepeken selyemhajtókás zakót vesznek fel patyolatfehér inggel. Aztán egy napon az iskolában valaki cigányozni, putrizni, bűdösözni kezd. Ezt nem szabad. A barna kezek erre öklöbe szorulnak és ütnek. Ezt sem szabad. Egy idő múlva mégis rendszeres lesz a cigányozás és rendszeres a verekedés. Mindkét oldalon működni kezd a rutin. Aztán itt van a legnagyobb és legidősebb, velünk már tizenkét évesen azonos súlycsoportban (75–77). Szelíd és derűs. Az iskolában mégis rosszul teljesít – nem neki találták ki a rendszert. Gyors ott a tempó, mindenféle kötelező dolgok vannak, és azt is számon kérik, ami cseppet sem érdekes. Ha örömeiben vagy unalmában elbődül az ember, azt nem nézik jó szemmel. Az elsősök pedig már akkor is nya-

fognak és árulkodnak, ha valaki felteszi őket játékból egy autó tetejére. A kislány vékony és szemüveges, sem alkata, sem eredményei nem engedik, hogy kortársainak bármilyen csoportjában egy kis elismerést szerezzen. Már elsőszen utálja az iskolát. Ha teheti, be sem megy.

A diagnózis

A második foglalkozáson árnyékrajzot készítettünk. Ez a kvázi-diagnosztikai módszer azt a célt szolgálja, hogy megtudjuk, milyen a gyermekek saját magukról alkotott képe, és mi az az ideál, amihez ezt a képet közelíteni szeretnék. Az árnyékrajz készítésének technikája rendkívül egyszerű. Akkor papírlapot (általában csomagolópapírt) veszünk, amelyre a gyermek teljes körvonala ráfér. A gyerek ráfekszik erre a papírra, valaki pedig körberajzolja. A saját körvonala lába után mindenki azt rajzol, amit akar. Az elkészült rajzoknak mindenki nevet vagy címet adott. Íme, néhány az 1990-es művek közül: Conan, a barbár (Arnold Schwarzenegger); Tumac, az indián; Western-hős (Charles Bronson); Ninja; Hóhér; Vízi szörny (mindkét kislány rajzán); Ősember.

A képek jelentésének értelmezéséhez kértem segítséget Gergely Istvántól, aki akkor pszichológusként a Kossuth Lajos Tudományegyetemen tanított, és később a csoport másik állandó vezetője lett, akit jelen írásomban is szerzőtársamnak tekintek.

Az elkészült rajzok – természetesen – hősokeket ábrázoltak. Ami érdekes volt számunkra, más gyerekcsoportok rajzaival összevetve, hogy a mi csoportunk tagjai magányos, az árral szemben úszó hősi figurákat jelenítettek meg, szemben a többi, magatartásproblémát nem mutató gyermek rajzával, ahol a társadalom által elfogadott hősi figurák (autóversenyző, repülőgép-pilóta, birkózó) jelentek meg. Csoportunk tagjai a képeken egy olyan helyzetet ábrázoltak, amit mindennapjaikban éltek meg: a társadalmon, közösségen való kívülállást, a sikertelen kísérleteket, hogy magatartásukkal elismerést váltsanak ki környezetükből.

1995 őszén a Csapókerti Közösségi Házat arra kérte fel a Máltai Szeretetszolgálat, hogy a debreceni menekülttábor zömében bosnyák származású gyermekeinek játékfoglalkozásokat tartson. Az egyik foglalkozáson a Herkules-terápiában is használt árnyékrajzokat készítettünk a gyerekekkel. Hogy ez a technika mennyire használható mint projekciós teszt, mi sem bizonyítja jobban, mint az otthontalan, szülőhelyükről erőszakkal kitelepített bosnyák gyerekek rajzai. Ezeknek több mint felében, az árnyékok szíve vagy gyomra táján házakat láthatunk. Amolyan igazi, falusi házakat, piros cseréptetővel, virággal az ablakban, kis kerttel, fával. A debreceni és később a miskolci gyerekek esetében egyetlen alkalommal sem fordult elő ház a rajzokon.

A diagnosztikai eszközök között ugyanilyen céllal szerepelt a film- és bábetűd készítés, a kispasztikák készítése, illetve a fa-teszt. A filmetűdők készítői, a ren-

dező, az operatőr, a színész is gyerek volt. Azt a feladatot kapták, hogy egy ötperces videofilmbe mutassanak be egy olyan történetet, amely róluk szól. Az elkészült művek nem mutattak nagy változatosságot. Két-három ember találkozott, majd rövid szóváltás után már csépeltek is egymást. Gyerek gyereket, szülő gyereket, tanár gyereket és gyerek tanárt. A filmek az agresszióról szóltak, ez volt az ok, a tartalom és a cél.

A bábetűdök esetében kissé árnyaltabb a helyzet. A játék technikájáról később még szólunk, most a történetekre, azok üzenetére figyelünk. A *Megmentő* nevű játékban egy kislány menekül az őt üldöző ismeretlen támadók elől, de a kritikus pillanatban színre lép az idősebb testvér. Harc, győzelem, rebbenő hálászó, vér és könny patakokban. Ketten játszották el a történetet, egy kislány és a bátyja. A kislány szívesen vállalta az üldözött szerepét, színházi kifejezéssel élve belülről hozta a figurát. Alig húsz kilójával, erős szemtengelyferdülésével, rendezetlen ruházatával gyakran alakította élőben is ezt a szerepet. Minden iskolaudvarnak megvan a maga rút kiskacsája, akit a többiek rendszeresen és a felelősségre vonás legkisebb kockázata nélkül zaklatnak. A bátyja hasonló adottságokkal és státusszal rendelkezik, ez a játék biztosított először lehetőséget számukra, hogy, ha csak a bábokon keresztül is, de egyszer győzedelmeskedjenek hétköznapi támadóikon.

Egy másik opusnak a *Rotring-találás* volt a címe és a rövid tartalma is egyben. A negyvenöt másodperces alkotásban az akkori általános iskolák társadalmában az emberség egyedüli fokmérőjének számító 0,5-ös töltőceruza került csodás módon (földön találás útján) a főhős birtokába. Az egyszemélyes játék főszereplője hosszas vívódás után (3 mp) úgy dönt, hogy nem keresi tovább az eredeti tulajdonost, és becsületes, de nem ütődött megtalálóként megtartja a ceruzát.

Izgalmas életképet elevenített meg a *Családi vacsora* című előadás játékosai. Kérdésünkre, hogy saját családjáról van-e szó, a fiú élénken tiltakozott. Talán véletlen csupán, hogy a megjelenített család éppen úgy épül fel, mint a sajátja. Apa, anya, nővér és öcs. A történet elején az anya szorgoskodik a konyhában, majd miután hazatérnek a gyerekek az iskolából, a kertben látnak munkához. Anya többször figyelmezteti a gyerekeket: „Igyekeztek, mindjárt megjön apátok!” És valóban, betoppan az apa, és zordan tudakolja, hogy kész-e a vacsora. A nemleges választól iszonyú méregbe gurul, kemény, de igazságtalan keze végigveri a családot. A háznép dolgát illetéknéppen elrendezve elvonul szunyókálni, a vert csapat pedig lázasan sűrög a konyhában. Mire apa felébred, kész is a finom borsóleves. Ízlik is mindenkinek, csupán apa háborog ismét, mivel kevesli a levesben a borsót. Nemtetszésének újra pofonosztással ad nyomatékot, melyből mindenki egyenlő arányban részesül. A darab rövid tanulságát is apa fogalmazza meg ekképpen: „Máskor főzettek rendesen!”

A bemutatott előadások üzenetét egy szóban dekódoltuk: HIÁNY. Elismerés, státus, pénz, szeretet hiánya. Ez az üzenet erősen összecseng az árnyékrajzokon megjelenő képek jelentésével. A hiány révén sodródhatnak ezek a gyerekek a közösség perifériájára.

Herkules – a mitikus hős mint olyan

Mindannyiunkra már gyermekkorunkban jellemző, hogy hősök szeretnénk lenni. Valamilyen hősök: nagyok vagy erősek, ügyesek, kimagaslóak, többek, mint amik vagyunk. Felnövekedvén sikeresek akarunk lenni (vagyis hősök) – egy számmal nagyobb konyhai robotgépről, üzletről, lakásról, autóról, fizetésről, lóról, bicepszről, műhelyről, íróasztalról, külön WC-ről, frissebb és üdőbb leheletről álmodunk. Sikerünk – hősiességünk mérőfoka a másokkal való összehasonlítás: újabb és újabb dolgokat találunk ki, hogy ebből az összehasonlítási folyamatból győztesként kerüljünk ki: mi már esetleg kizárólag szénsavmentes ásványvizet fogyasztunk, míg a többiek a tartósítószeres, mesterségesen színezett szénsavas üdítőket nyakalják. Ez a konzumtársadalom által kínált hősmódel, a mitikus hős groteszk karikatúrája.

A mitikus hős a Szellem visszénye, az istenek pártfogoltja, ereje nem a cukorkamentes rágógumiban van. Feladata a Törvény és a Rend megteremtése és megóvása a Káosz ellenében. Sötét erőkkel kell megküzdenie, melyek időlegesen hatalmukba is keríthetik. Kiválasztottságát csodás jelek mutatják, gyakran már születése előtt. A különböző, egymástól térben és időben is elszigetelt kultúrák hőskről szóló történetei nagyfokú egyezést mutatnak. A görög-római kultúrkör legnagyobb hőse Héraklész-Herkules, terápiás modellkísérletünk névadója. Az ő példáján keresztül megpróbálhatunk teljesebb képet kapni a mitikus hősről. Herkules az egyik legteljesebben megformált hős, „ősapja” sok későbbi hős figurájának. Sorsát betöltve a megistenülés kegyelmében részesült, a legmagasabb helyre emelkedett. A „névadásnál” pontosan ezért esett rá a választásunk: alakja reprezentálja mindazokat a helyzeteket és történeteket (a magányosságtól és üldözöttségtől a brutalitáson át a harmónia megteremtéséig), melyeket jellemzőnek véltünk, illetve el kívántunk érni a gyerekekkel való közös munkában.

Pontosan körülírni, egyértelműen meghatározni azt, hogy mi a mítosz – több mint lehetetlen. A szakirodalmi áttekintések azonban azt mutatják, hogy számosan vállalkoznak rá, különböző oldalairól ragadva meg tárgyukat. A magunk részéről azt gondoljuk, hogy ezek az értelmezések akár egyidejűleg is érvényesek lehetnek – vagyis feltételezzük, hogy a mítosz többdimenziós kommunikációs eszköz, mely a természetes nyelvnél összetettebb alapegységekből áll, tartalmi a cselekvésben a rítusokon keresztül jelennek meg, információit az orális kultúra hordozza, az egyéni képzetáramlásban tipikus megjelenési formája az álom.

Létezik egy műfaji meghatározás, miszerint a mítoszok az istenekről, félistenekről szóló történetek, ellentétben a mesékkel, ahol a mindennapi élet szereplői vannak jelen, igaz, többségük valamilyen csodás tulajdonsággal felruházva. Ez a fajta meghatározás a különbségekre és nem a hasonlóságokra helyezi a hangsúlyt. Mi úgy tartjuk, hogy ezek az ősi történetek gondolkodási formák, problémamegoldási modellek, illetve minták, melyek a kultúrát működtető közösség alapvető viszonyulásmódjait tükrözik. Tapasztalatunk az, hogy ezek a

modellek, mint a megértést segítő tényezők, illetve mint a problémamegoldás kiindulópontjául szolgáló eszközök segítségére lehetnek az emberi viszonyokkal hivatásszerűen foglalkozó szakemberek (pedagógusok, pszichológusok, szociális munkások) számára. Egyetértünk azzal az állítással is, hogy a mítoszok értelmezhetőek belső, lelki tartalmak kivetüléseiként, a pszichikum fejlődését kísérő konfliktusok és harmonikus helyzetek tükröződéseként. Az olyan ősi technikák, mint az asztrológia (és itt most ne a napi- és hetilapok, a 250 Ft + ÁFÁ-s telefonos szolgáltatásaira gondoljunk), a Tarot-kártya, a Ji King vagy a Rúna-kövek tulajdonképpen ezen a felismerésen alapulnak, az ember belső fejlődésének rendszerét követik. Avatott felhasználójuk nem a köznap értelemben vett jós, hanem olyan „mentálhigiénés szakember”, aki a szimbólumok nyelvén kommunikál „kliensével”.

A dráma és a rítus mint közösségi cselekvés

Csoportfoglalkozásaink terápiás jellege a gyermekek számára nem ismert. Foglalkozásainkon felhasználjuk a széles értelemben vett dráma minden eszközét. A bábokat, az élőjátékot, a zenét, a táncot, a pantomimet. A csoport tevékenysége nem előadás-orientált. A hagyományos értelemben nem is nevezhető művészeti csoportnak. Darabjainknak legtöbbször nincs tanulsága és nincs üzenete. Nincs előre megírt konfliktus, néző, színész, színpad. De nem követi a pszicho-dráma vagy a drámapedagógia hagyományait sem. A dráma középpontjában nem a személyiség konfliktusa vagy egy követendő viselkedési modell áll. Játékaink, mint az archaikus és természeti kultúrák drámai előadásai közösségi tettek abban az értelemben, hogy a játék nem egyéni alakításokat követel. A drámai feszültség feloldása mindig az egész közösségre van hatással. A konfliktus csak abban az egyszeri pillanatban érvényes és azonnali, spontán választ követel. Nem begyakorolható és nem ismételhető.

Bábjaink alkalmazásakor visszatérünk a báb eredeti, szakrális funkciójához. A báb a megmozduló istenkép, totem, hős, segítő vagy ártó szellem. Jellege nem egyéni, hanem tradicionálisan adott. A tér, amelyben mozog, mindig teljes, modellje a mindenségnek. Az egész világon, de különösen Ázsiában, ahol erről gazdag írásos emlékek is maradtak, ennek több ezer éves hagyománya van. A hagyományos európai bábjáték egyik bölcsője Franciaország, ahol a karácsonyi misztériumjátékban Szűz Mária alakja mozdul meg. Egyik magyarázat szerint a kicsi, zsinórral mozdítható Mária-szobrocska neve a marionett.

A gyerekek viszonya a maszkokkal speciális. Míg készítik őket, az ábrázolandó hős, isten vagy démon élettelen. Nem elvont – megfogható, alakítható. Lényege az anyag realitása. Ha elkészülnek és az arc elé kerülnek, mozogni kezdenek, táncolnak, énekelnek. Harcuk, mozgásuk azonban nem a hőse vagy démoné, de nem is a maszkot viselő gyereké. Sem a maszk nem oldódik fel a gye-

rekben, sem a gyerek a maszkban. Egyetlen egészet alkotnak, mégis önállóak. Mindkettőnek szabad mozgástere van ugyanabban a térben és ugyanabban az időben. Ettől a kölcsönhatástól ismét reálisak lesznek. A maszk mint tárgy realitása és a gyermek személyisége mint másik realitás átfedik egymást, összemosódnak. Kapcsolatuk dinamikus és egymást generálva a legtöbb belső energiát mozgósítja.

Az évközi rítusok ugyancsak alkalmasak az átváltozás drámájának megélésére. A télvégi, tavaszi szokás középpontjában a kiske babu áll, alteregója annak a lénynek, szellemnek, jelenségnek, aki hibáztatható mindazért a rosszért, kárért, betegségért, ami a közösséget a sötétség idején, a téli időszakban érte. Benne, a bábuban és az azzal végzett cselekvésben tárgyasul az a hiedelem, hogy a gonosz, a halál rítusok segítségével legyőzhető. Ebben az időszakban a másik dramatikus szokás a „zöldág-hordás” és a zöld ágakba való öltözés. A „zöld ág” a tavasz legáltalánosabb jelképe. Az ágak behozása, a zöld ágakba való beöltözés rituális jelentése a tavasz bejövetele, a vizek, az élet megindulása, célja pedig a termékenység biztosítása, az esővarázslás.

Egyik évközi próbánk a kiskehajítás. A gyerekekkel egy ligetben zöld vagy virágos ágakat szedünk. A kis leveleket és virágokat egy vízzel teli tálba szórjuk, azt a vesszőkkel felkavarjuk. Ez a varázsvíz. Hogy a sötétség és betegség ne fogjon rajtunk, megmosakszunk ebben a vízben. Így kellőképpen felvértezve a Kiske ellen, a zöld ágakkal a kezünkben elindulunk őt megkeresni. A Kiske ordítva, száraz ág-kezekkel hadonászva, hosszú fehér és fekete szalagokkal díszített maszkban ront ránk. A gyerekek, hogy megóvják magukat a száraz ágak (a betegség, a halál) csapásaitól, maguk elé tartják a zöld ágakat. A démon retteg az élettől, a tavasztól, ezért mikor a vessző a testét éri, minden alkalommal egyre gyengébb lesz. Mielőtt végleg kimúlna, az előkészített máglyához vánszorog, s ott nyúlik el erőtlenül. A máglyán már áll a Kiske szalmabábjá, a gyerekek csak a maszkot helyezik rá, s míg ég a tűz, egy kisebb lakomával ünnepelek a tavasz győzelmét.

Valaha a tárgyak, bábok felmutatásán, mozgatásán keresztül aktualizált mítosz még rituális cselekmény volt, hiszen a benne megjelenő hősök, segítő és ártó szellemek az előadók és a befogadók számára egyaránt objektíve élnek és valóságosnak tételeződtek. A megszemélyesített, bábokban tárgyasult hősök nem képe volt csupán a valaha létezettnek, vagy a létező, de nem láthatónak, hanem maga a hős, aki élővé, láthatóvá változott, aki jelen volt abban a pillanatban. A mitológiai tartalmak elhalványulásával, a meséknek a kozmikus küldetésüktől a társadalmiak felé fordulásával a bábok funkciója is megváltozik. A babu legfeljebb művészi jele, absztrakciója a megjelenítendő alaknak, de többé már nem egy vele.

Ebben a konkrét esetben, a csoport Kiskelegyőző próbájában is egy rítusjellegű cselekvés az alapja a játéknak. Egy valamikori, mára tartalmát veszített vegetációs kultusz a gyökere annak a rítuscselekvésnek, amely több európai országban, így hazánkban is még a közelmúltban is élő népszokás volt. A játékban

a mágikus vonások már csak elemeiben érhetőek tetten. A próba teljesítése, a Kiszé legyőzése a gyerekek számára nem jelenti a cselekvést végrehajtó közösség fennmaradásának egyedüli biztosítékát. Ismeretlen előttük mind a valaha gyakorolt vegetációs kultusz, mind az ezt már csak elbeszélő mítosz is. Ezért is nevezzük a gyerekek tetteit csupán rítus-jellegű cselekvésnek, több népszokás elemeiből építkező játéknak. A foglalkozást levezető beszélgetésből azonban érdekes információkat kaptunk. A gyerekek nagy része arról számolt be, hogy a Kiszét először meglátva azt valóságosnak hitték. Első gondolatuk a menekülés volt, de bízva a zöld ág és a „varázsvíz” erejében mégis vállalták a küzdelmet a démonnal. Objektívalódott tehát a „kreált mítosz”, a Kiszé maszkja és alakja, a zöld ág, mint bűvös fegyver nem képmása, szimbóluma lett csupán a mitikus alaknak és eszköznek, hanem ha néhány pillanatra is, de vele azonossá, jelenvalóvá változott.

Mire való a bábjáték?

A gyermekpszichológia a lelki élet fejlődésének vizsgálatakor igen korai jelentésként regisztrálja a 'cselekvésben gondolkodást' (szerepjátszás), a behelyettesítést (szimbolikus tárgyhasználat), a projektív tárgyhasználatot. Feltételezhető, hogy – és az adatok is erre utalnak – a primitív ember is igen korán keresett 'helyettest' a rituális eljárások során, és hogy 'bele tudta látni' a megjeleníteni kívánt élőlényt a kőbe, fába, növénybe, a saját maga által előállított élőlényyszerű tárgyakba, amelyeket a tökéletesebb azonosítás kedvéért mozgatott, szólt hozzájuk, s közvetve őket magukat is 'megszólaltatta'. Általános pszichológiájában Rubinstein a játék sajátosságairól szólva arra hívja fel a figyelmet, hogy a „játékban a cselekvésnek nem a tárgyi-dologi, hanem a tárgyi-emberi aspektusa a lényeg, nem a tárgynak, mint magánvaló dolognak absztrakt tulajdonságai, hanem az embernek és a tárgynak a kölcsönös viszonya...”. Ez azt jelenti, hogy már ezen a kezdetleges fokon is képes lehetett rá az ember, hogy a fadarabot ne fadarabnak, hanem egy élőlény helyettesének tekintse, egy bizonyos sajátos létezését tulajdonítson neki (anélkül, hogy ténylegesen transzcendens lénynek tartaná).²

A csoportok első foglalkozásainak egyikén, a diagnosztikai szakaszban alkalmazzuk az egyszerű sík-marionettet. Kartonból figurákat vágnak ki a gyerekek, ezeket színezik, majd egy hurkapálcára rögzítik úgy, hogy felülről lehessen mozgatni. Kis színpadunk egy alacsony asztal, négy álló fogasra rendezzük el a takarásokat úgy, hogy a játékosok nem látszanak, és még papírra, textilre festett háttér-díszlet elhelyezésére is van lehetőség. Ez a fajta bábjáték lehetővé teszi, hogy egy gyerek több figurával, személyekkel, állatokkal, növényekkel és tárgyakkal (házal, autóval) is játsszon. Az éppen nem szereplő alakok a háttérhez támasztva a

² Lásd erről Székely György: *Bábuk, árnyak*, Budapest, 1972.

színen maradhatnak. Különösen a csoportfoglalkozások kezdetén van nagy szerepe a színpadi takarásnak. A gyerekek nem szívesen (általában egyáltalán nem) beszélnek magukról, családi, iskolai problémáikról. Bábetűdők bemutatása során azonban, a színpad takarása mögött olyan kódolt vallomásokat tesznek, vagyakat, félelmeket fogalmaznak meg, melyek felderítése csak verbális úton sokkal több időt venne igénybe.

Használhatunk óriásbábót is. A név – óriásbáb – talán nem a legpontosabb, ugyanis csak a bábok megszokott méretéhez képest nagyok ezek a figurák, valóságban éppen akkorák, mint az őket mozgató gyerekek. Ezeket a bábokat úgy készítjük, hogy egy pontosan akkora rudat vágunk, amekkora a figura tulajdonosa lesz. Erre vállmagasságban egy másik, rövidebb botot erősítünk. Az így elkészült keresztre a játékosok kartonból kifestett maszkot rögzítenek, majd maguk öltöztetik fel, és hátulról mozgatják a bábjaikat. Ez az alak leginkább azokban a játékokban válik utánozhatatlanul élővé és fontossá a gyerek számára, amikor saját magát, illetve azt a benne élő hőst kell megformálnia, akivé a valóságban is válni szeretne. Az egyik táborban, ahol mindenki készített óriásbábót, a figurákat az udvaron fel is állították a gyerekek. Az egyik fiú ilyen „hasonmás-helyettes” bábját éjszaka valaki vagy valami tönkretette, talán kutya tépte szét. A hasonmás nélkül maradt gyereket annyira megviselte az eset, hogy haza akart menni. Rövid idő alatt is olyan erős kötődés alakult ki közte és bábja között, hogy a pusztulást csak lassan és nehezen volt képes feldolgozni. Nagyon egyszerűen és látványosan formálhatunk meg embereket, mesehősöket néhány darab színes kendő felhasználásával. Ha a kendő végére görcsöt kötünk úgy, hogy azon keresztülvezetünk egy zsinórt, egyszerű marionett bábót kapunk. Bábunk mozgása könnyű és légies. Ha a kendő két sarkát is felzsinórozzuk, ezek mint kezek is mozgathatóak. (A régi Kínában az ilyen bábokat a mágiában használták fel.)

Csak akkor várhatunk elkötelezettséget a gyerektől a játék iránt, ha teret engedünk benne személyiségének, kreativitásának is. A felnőtt ne irányítsa, hanem segítse őt a foglalkozások alatt. Ha a bábokat, díszleteket nem is tudja egyedül elkészíteni, biztosítsunk lehetőséget arra, hogy munkáját – saját magát – hozzáadhassa a tárgyakhoz. Dramatikus foglalkozásainkon (nem nevezem ezeket előadásnak) nincsenek betanulandó és mereven rögzített szerepek. A történetet mindenki ugyanúgy ismeri, és magát többféle szerepben is kipróbálhatja. Egy kis idő elteltével automatikusan kanonizálódik a játék, a durva eltéréseket maguk javítják ki.

Lehetőleg csak természetes anyagokat használunk. Hiszünk abban, hogy a tárgyak anyaga befolyással van arra a tevékenységre, melyet vele végzünk és arra, aki végzi. Foglalkozásainkon a gyerekek természetes anyagokat használnak, ösztönösen választva ki a figurához, gondolathoz legalkalmasabbat. Ezen ma már nem csodálkozunk. Tudjuk, hogy ezek az anyagok, melyekből mi is felépítve vagyunk, saját magunk, gondolataink alapanyagai. Dolgunk csak annyi, hogy előhívjuk belőlük önmagunkat.

A tábor

A táborok a Herkules-terápia intenzív szakaszait jelentik, az egész éves munka eszenciái. A kétéves program két nyári tábort tartalmaz. Az első évet, a „hős-nevelő szakaszt” egyhetes, szigorúan strukturált, mitikus környezetbe ágyazott, míg a második évet egy lazábban szerkesztett, konkrét reszocializációs tartalmú tábor zárja le.

Az első évet lezáró tábor tematikája egy archaikus elemekből konstruált mitikus történet közvetlen megélésére ad lehetőséget különböző akciók (hősi tettek) révén, a szimbolikus kommunikáció használatával. A környezetnek és a mitikus tartalomnak megfelelésben kell lenniük egymással. Az archaikus hős feladata helyet és értelmet adni minden tárgynak és tevékenységnek, elrendezni a világ elemeit, jelenségeit. Miközben magát mint Hőst is megalkotja, a Mindenség teljessé válik. A tartalom és a környezet közötti harmónia ezért csak abban az esetben áll fenn, ha a tábor helyszíne is alkalmas arra, hogy benne tisztán szétválasztható a fenn és a lenn, a világos és a sötét, a föld és a víz. Azaz van hegy és völgy, sík terület, erdő és természetes víz.

A tábor fentebb említett szigorúan strukturált programját archaikus történetek (mítoszok, legendák, mesék) és a nem-írással kultúrák rituális gyakorlatának felhasználásával állítottuk össze. Az egyes elemeket és az általunk feltételezett jelentéseiket az alábbiakban foglaltuk össze:

ESEMÉNYEK

1. Kivonulás
2. Honfoglalás
3. Napébresztés
4. Fegyverkeresés, vadászat, éjszakai portya
5. Vadászlakoma
6. Avatás
7. Mítoszok színháza

SZIMBOLIKUS JELENTÉSEK

- Kiűzetés, magány, gyász
- Újjászületés a mitikus világban
- Teremtés
- A mitikus hős próbái
- Találkozás a vadak szellemével
- Az azonnali újjászületés lehetősége
- A mitikus események kivetítése

1. Kivonulás. A Herkules-terápia esetében tudatosan alkalmazzuk a fizikai környezet gyökeres megváltozását. A városi, pragmatikusan rendezett világból egy ezzel ellentétesen szerveződő térbe kerülnek a gyerekek. A megszokott szabályok és jelek hiányoznak, vagy nem érvényesek a másik helyen.

A bejutás próbái az új (mitikus) világ kapujában várják a résztvevőket. Az egyik világból kilépve nem egy másikban találják magukat, hanem a senki földjén, egyfajta köztes létben. Az új világba csak bizonyos kötelezően elvégzett cselekvések révén léphetnek be. Ezek a cselekvések próbák, melyek – természetesen – mindenki által teljesíthetőek. A próbákban gyakran szerepel a víz-elem,

abból a megfontolásból kiindulva, hogy az archaikus világmodellben a víz az, ami a világokat jól megkülönböztethetően elválasztja.

2. *A honfoglalás.* Az új világban a gyerekeknek meg kell teremteniük a kereketeit, ki kell jelölniük és meg kell nevezniük a helyeket. Strukturálniuk kell a teret, be kell rendezniük a világot, s ebben a világban meg kell jeleníteniük önmagukat. Első táborunkban egy saját testmagasságukkal megegyező méretű bábót készítettek, s ezeket egymás mellé a földbe szúrva elkerítették egy területet. A későbbiekben minden csoportesemény (próba) e helyszínen vette kezdetét és itt is ért véget.

Néha nem báb alakjában jelenítik meg magukat. Gipszes gézt rakunk rétegenként az arcukra, ezáltal készül pontos lenyomat a gyerekekről. Ezeket festik, alakítják később, erre dolgoznak rá ágakat, tollakat, magokat, és így formálódhatnak az elképzelt hősök vonásai. Ezeket a maszkokat aggatják fel a fára, amely így szellem-lakhelyükké válik.

3. *A Napébresztés.* A világ megkonstruálása akkor fejeződik be, amikor ez a létrehozott valóság megkapja a mozgás lehetőségét – azaz életre kel. Ez az aktus egyes természeti népek ma is az „életre keltés” élő gyakorlatát követi: hajnalban dobokkal felébresztjük a Napot.

4. *Fegyverkeresés.* Ebben az új világban, melynek létrehozása, megteremtése maga is heroikus tett, indulnak el a résztvevő gyerekek, hogy most már önmagukat mint e világ hőseit konstruálják meg. Számos archaikus történet kezdődik a hős fegyverszerzésének elbeszélésével (a legismertebb ilyen példák Arthur és az Excalibur meséje, Atilla kardja vagy a Fehérlófia-típusú mesék hőséneke vasbuzogánya). A fegyverekhez vezető út maga is kisebb próbák sorozata. A Hangyakirály beteg gyermekének hozott varázsvíz vagy a leláncolt kovács megszabadítása révén juthatnak el a gyerekek ezekhez a bűvös tárgyakhoz.

A megszerzett fegyverek használata már egy külön próba részét képezi. A *vadászat* során a résztvevőknek szimbolikus úton kell elejteniük a „vadat”, ami lehet egy egyszerű báb is, de arra is volt már példa, hogy a táborvezetők vállalták magukra ezt a korántsem egyszerű szerepkört.

5. *Vadászlakoma.* A vadászat során egyenlőtlenségek alakulhatnak ki: van, aki több, van, aki kevesebb vadat ejt el. Ezeknek az egyenlőtlenségeknek az elűntetése, a közösség megerősítése (mindannyian egyenlőek vagyunk) a lakoma feladata. A hagyományos életrend szerint működő csoportok számára ez a lakoma egy újabb alkalmat is jelent arra, hogy az ember és a természet egységét hangsúlyozzák. Tábori lakomáink – melyek azonban nem a rítusok reprodukciói – ezeket a tartalmakat is felelevenítik.

A hős próbatételei közé tartozik a sötétséggel való találkozás, az *éjszakai portya*. A mítoszokban ez megjelenhet az alvilágba való alászállásként (Orpheusz), vagy a belül működő gonosz erőkkkel való találkozásként (Herkules megőrülése). A mi táboraink éjszakai portyái az erdőbe vezetnek. Az a feltevésünk, hogy ott a mi saját félelmeinkkel, árnyékainkkal találkozunk, személyiségünknek azzal a

részevel, amelyet nem túlzottan szeretünk, talán titkolunk is, vagy nem veszünk róla tudomást. Ez a helyzet önmagunk egy részevel való szembesülés. A másik ok, ami miatt ezt a formát választottuk, az a csoportkohézió, az összetartozás tudatának erősítése. Az éjszakai erdőbe tett kirándulás a csoporttagokat nyíltan egymásra utalja a félelmek kivédésében és megosztásában. A portya vezetése nagy felelősséget és tapasztalatot igényel. Nem szabad egyetlen résztvevőt sem krízishelyzetbe juttatni – tudni kell visszafordulni.

6. *Az avatás.* Az avatás a közösség kommunikációja arról, hogy tagjainak egy része más minőségű (a közösség értékrendje szerint magasabb fokozatú) élethelyzetbe került. Erről számos példát említhetnénk az iskola formális és informális rítusaitól a pappá szentelésig vagy a sámánavatásig. A Herkules-terápia avatási formája is egy szimbolikus üzenet a résztvevőknek arról, hogy átléptek egy belső kaput, egy fejlődési folyamat végére értek, s egy másik kezdetén állnak. Avatási szertartásaink ősi mintákat követnek. Az avatás végén a gyerekek egy jelet kapnak, az új énnel való azonosulás szimbólumát, a bizonyítékot, hogy ők „eggyel feljebb léptek”.

7. *A Mítoszok Színháza.* Az avatás estéje után ez az alkalom az, amikor a résztvevők eljátszhatják a saját tapasztalataikat a táborról. Az avatás napjának reggelén azt kérjük a gyerekektől, hogy csináljanak valamilyen rövid színdarabot, ami a táborról szól. Kis csoportok alakulnak, történetet, dramaturgiát találnak ki, jelmezeket és díszleteket készítenek, próbálnak. Számunkra nem volt meglepő, hogy a megszületett darabok nem voltak közvetlen kapcsolatban a tábor eseményeivel. Néha egészen fantasztikus produkciókat láttunk életről és halálról, hősi tettekről, újjászületésekről. Mi a táborban szimbolikus úton üzenünk a gyerekeknek, s ők ugyanígy üzentek vissza, hogy megértették, amit mondani akartunk.

Reszocializációs második táborunk programja koncepcionálisan különbözik az első tábor tematikájától. A hangsúlyok eltolódnak az egyéni teljesítmény jutalmazásától a közösségi együttlét és együttműködés felé – az autonómiától a heteronómia irányába. A szabályalkotás mechanizmusának közösségivé tétele a társadalmi színre lépést, az önszerveződést jelenti. A reszocializációs tábor célja, hogy a mindennapok megélhetési szintjére transzponálja az előző (mitikus) foglalkozások, illetve az első tábor tartalmát. Együttlétünk most már az együttlét körülményeinek megteremtéséről szól. A tábor működése a résztvevők egymáshoz való illeszkedésének függvénye. Közös tervezünk, a végrehajtás és az eredményesség (siker) tőlünk függ – a tűzrakástól a mosogatásig. A nagy dolgok a kicsiken múlnak.

Zárzó helyett hadd osszuk meg egy felemelő közös élményünket. A Herkules-csoport nyári táborát tartjuk egy világtól elzárt tanyán. Körülöttünk tizenkét „nehezen nevelhető” gyerek üli körbe a fehér asztalt. Ebéd. A gyerekek beartanak minden olyan szabályt, melyet erre a helyzetre vonatkozólag ismerünk, ők, a „nehezen nevelhetőek”. Fürdöznek, lubickolnak a helyzetben. Szeretnek

jók lenni. Szeretik, ha szeretik őket. Nem mások, nem rosszabbak, mint mi. Csak többet kaptak abból, amit nekünk sikerült elkerülnünk: megbélyegzést, agressziót, sőt éhezést és nyomort. Mindegyiknek saját ágya van a táborban (talán először fekhettek egyedül), de reggelre együtt találunk mindenkit egy négyágyas szobában. Az egy hét alatt egyet sem produkáltak azokból a nevelési problémáikból, melyek miatt a csoportba kerültek.



Maszkosok és harcosok a lakitelek-tóserdői táborban (fotó: Révész Róbert)



A hős mint olyan, Hortobágyon



Gergely István mint avatómester a fonyi táborban

István Gergely – Zoltán Dió: Hercules Therapy

Psychologist István Gergely and social worker Zoltán Dió, head of Ort-Iki Puppet and Street Theatre in Debrecen, Csapókert Community House, launched Hercules Therapy in 1990 with the aim of improving the self-esteem of children with problems of academic performance and social integration. The essence of the therapy is that children aged 6 to 12, walking the paths of the archaic heroes in reality and trying to pass various tests, internalise the mythical medium and as a result of this process they themselves become heroes. The authors' article sheds light on how – through the tools of dance, music, visual arts, drama and especially puppetry (shadow drawing, wood test, puppet etudes, role-playing) – the participants in the programme reach within two years a level of cooperation which makes their successful re-socialisation and integration into school possible.



SZÁSZ ZSOLT

Új dramaturgiával a történelem színpadán

Vidnyánszky Attila rendezői műhelyében¹

2002 óta kísérem figyelemmel Vidnyánszky Attila színpadi nyelvezetének alakulását, amikor első *Bánk bán*-rendezésének² dramaturgjaként először kerülhettem vele közelebbi munkakapcsolatba. Ekkor igazából csak a jelenetezés szimulán technikája, a színpadi téridő hazai viszonylatban szokatlan tágassága tűnt fel, de ma már – miután a *Bánk bánt* újabb három verzióban³ láthatta tőle a közönség – biztos állíthatom, hogy a rendezéseivel kapcsolatban gyakorta emlegetett „foszlánydramaturgia” mibenléte és a „költői színház” nehezen értelmezhető terminusa csak az általa képviselt sajátos történelemszemlélet fényében válik igazán megfoghatóvá.

Érdemes tudni Katona Józsefnek erről az 1820-ban kiadott drámájáról, hogy az 1848-as magyar forradalom kitörésének napján, március 15-én ezt játszotta ünnepi előadásként az akkor már tizenkét éve létező magyar Nemzeti Színház. Ettől a pillanattól ez a történelmi dráma mint a nemzeti függetlenség eszméjének kulcsműve vált a magyar színháztörténet részévé és később a középiskolások

¹ Jelen írás a Magyar Művészet 2018/2 számában megjelent azonos című esszém bővített és szerkesztett változata, mely a 2019-es MITEM-nek szentelt angol nyelvű Szcenárium-számba, a találkozó vendégei számára készült. Az esszé újraírásában szerkesztőtársam, Pálfi Ágnes is részt vett.

² E rendezés bemutatója 2002. december 14-én volt a Nemzeti Színházban.

³ A mű opera-változata, melynek zenéjét Erkel Ferenc szerezte, 2017. szeptember 9-én került bemutatásra a budapesti Erkel Színházban. A Katona József-dráma kamaraszínházi verziójának premierje 2017. szeptember 21-én volt a budapesti Nemzeti Színházban (dramaturg: Szász Zsolt). *Bánk-misszió* címmel, Verebes Ernő átiratában egy „osztálytermi előadás” is készült a Kaposvári Egyetem Színházi Intézetének vizsgaelőadásaként, mely 2017. novemberében bemutatásra került a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem III. Diákfesztiválján is.

számára kötelező olvasmánnyá is. Megítélése ugyanakkor kezdettől ellentmondásos volt: miközben a mindenkori Nemzeti Színház önmaga státuszát reprezentálandó újra és újra műsorra tűzte, hol a nemzeti identitást lebontani igyekvő diktatúrák, hol a hazai értelmiség kozmopolita hangadói kérdőjelezték meg a darab időszerűségét, illetve esztétikai minőségét.⁴ A hazai közvélemény megosztottságát mutatja, hogy a 2002. március 15-én átadott új Nemzeti Színház nézőterén az egyik *Bánk bán*-előadást követően valóságos szócsata tört ki.

A konzervatív jobboldali és a liberális baloldali érzelmű értelmiség szembenállása ma is jellemző szellemi életünkre, így a Vidnyánszky Attila rendezői munkásságát megítélő kritikai visszhangra is. S bármilyen hihetetlen, az általa jegyzett produkciókat más-más aspektusból, de mindkét tábor fenntartással szemléli. A *Bánk bán* 2017-ben bemutatott kamaraszínházi verzióját a kritikusok körében már egyöntetű lelkesedés fogadta,⁵ ennek ellenére úgy érzem, ez még mindig nem jelent valódi áttörést.

Az életművet méltató tanulmányokat és kritikákat olvasva szembetűnő, hogy miközben e rendezések poétikai eszköztárát a posztdramatikus esztétika fogalomkészletével többé-kevésbé szakszerűen ragadják meg a szerzők⁶, nem teszük föl a kérdést: miféle történelemszemlélet és küldetéstudat húzódhat meg a dramaturgia és a teatralitás radikális átalakítása, innovációja mögött. Pedig a *Bánk bán* 2017-től repertoáron levő és a tavalyi MITEM-en is bemutatott kamaraszínházi verziója másról sem szól, mint arról, hogyan tudunk újra a lehető legközelebb kerülni az eredeti műhöz, ahhoz a drámai maghoz, mely – ahogyan Vidnyánszky Attila is többször hangsúlyozta – shakespeare-i mélységben sűríti magába az ember történelmi szerepvállalásának és személyes boldogulásának konfliktusát.

A siker e rendezés esetében meglátásom szerint annak köszönhető, hogy a drámai térbe kívülről érkező névtelen szereplők – a kaposvári egyetem szí-

⁴ Lásd ehhez: Imre Zoltán: (*Nemzeti kánon és (Nemzeti) Színház*. *Bánk bán*, 1928–1930. In *Uő: A nemzet színpadra állításai*. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának fő momentumai 1837-től napjainkig. Ráció Kiadó, Budapest, 2013, 91–110.

⁵ Ugyanakkor a hazai színházi élet legjelentősebb szakmai fórumán, a POSzT-on 2018-ban ez az előadás nem szerepelt. Fődíjat kapott viszont a 2015-ös POSzT-on az *Isten ostroma*, mely Bánffy Miklós drámája alapján a magyarok mitikus történelmének központi alakját, Attila hun király életét és halálát vitte színre (rendező: Vidnyánszky Attila; dramaturg: Rideg Zsófia). Lásd erről: Keserű Katalin: *POSzT 2015*, Szcenárium, 2015. október, 96–98.

⁶ Alighanem mind a mai napig a legjelentősebb kísérlet erre Bessenyei Gedő István 2012-ben elkészült szakdolgozata (Marosvásárhelyi Egyetem Magyar Tagozata, témavezető: Dr. Ungvári Zrínyi Ildikó), mely a 2010-ben bemutatott *Mesés férfiak szányakkal* c. előadás elemzésével zárul. Lásd Bessenyei Gedő István: „*Halál! Hol a te fullánkod?*” Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben, 1–2. rész, Szcenárium, 2013. október–november.



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila. A képen Udvaros Dorottyá mint Gertrudis, „udvartartásával”, a kaposvári színinövendékekkel (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

nész-hallgatói – azt a távolságot képesek érzékeltetni, mely őket és a nézőket is elválasztja, elidegeníti a műtől, Katona József korától, de attól a kortól is, melyben a cselekmény játszódik⁷. Ám az a mód, ahogyan ifjonti felelőtlenséget sugárzó gesztusaikkal – még csaknem „civilként”, de egyúttal már szerepükbe beleállni készülő színészként – a porondra lépnek, a drámai fikció síkján két folyamatot indít el egyidejűleg: az általuk képviselt jelen történelmi dimenzióba kerül (hiszen Gertrud „multikulturális” udvartartásának szereplőivé válnak), miközben a történelmi eseményekhez való viszonyuk egyre személyesebbé, közvetlenebbé válik. Noha fonák módon, ezt a fordulatot demonstrálja már az előadás elején annak a múlt század hatvanas éveit idéző szentimentális slágernek a közös eléneklése is, mely a maga profán módján ugyancsak a hazaszeretetről szól. A két idősíks egyidejű jelenléte alapozza meg, teszi hitelessé azt a rendezői megoldást is, hogy az előadás végén a meggyilkolt szereplők, mintegy túlélve saját halálukat, támadnak föl a színen, még szorosabbá téve a kapcsolatot a megidézett múlt és a játék jelenideje között. Úgy tapasztalom, hogy a bemutató óta az előadás egyre inkább egyfajta rituáléként kezd működni; olyan (ön)beavatató színházként, mely a nézőkre is kivételes intenzitással hat – amit, valljuk be, manapság ritkán tapasztalunk.

Ez az újfajta történelemszemlélet azonban Vidnyánszky Attilának nemcsak a nemzeti tematikájú rendezéseire jellemző. Amikor 2010-ben, még debreceni igazgatósága idején⁸ a *Mesés férfiak szárnyakkal*⁹ című előadás végén a forgószínpadra telepített nézőtérrel leléptem, örömmel konstatáltam: végre megszületett az a nyelv, amelyen el lehet mesélni mindazokat a borzalmakat, melyek a huszadik században velünk, magyarokkal is megtörténtek. Akkor már régóta motoszkált ugyanis bennem a kérdés, hogy ahol ennyi szenvedés, életdráma tolul

⁷ A mű témája az 1213-ban, II. Endre uralkodása idején történt királyné gyilkosság, illetve a merániai Gertrudis ellen lázadó magyarok összeesküvése.

⁸ Vidnyánszky Attila 2006-tól 2013-ig a debreceni Csokonai Színház művészeti vezetője, majd igazgatója volt.

⁹ *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen, 2010. november 26. (ősbemutató). A darab elemzését lásd: Szász Zsolt – Pálfi Ágnes: *Költői és/vagy epikus színház?* In: Magyar Művészet, 2016/3. 61–70.

egymásra kibeszéletlenül, miért nem születik meg mégsem az a bizonyos igazán nagy, korszakos drámai alkotás, amelyre – kimondva, kimondatlanul – mindnyájan várunk.

A kérdés illetően felvetése persze naivnak, anakronisztikusnak tűnhet azok szemében, akik Adorno elhíresült mondatának¹⁰ ”ihletésére” már jó néhány évtizede tagadják, hogy a művészet nemcsak kimondani, hanem feloldani is képes a rettenetet – ahogyan ezt Illyés Gyula (1902–1983), a huszadik század egyik legjelentősebb magyar költője híres *Bartók*-versében megfogalmazta¹¹. Vagyis hogy a zene, a költészet és általában a művészet továbbra is fenntartja magának a jogot, hogy a maga sajátos módján beleszóljon a történelem alakításába. Abban az értelemben is, ahogyan azt a katolikus költő, Pilinszky János (1921–1981) teszi, amikor létfilozófiai tézisében¹² azt sugallja, hogy Auschwitz „botrányát” a keresztény Európa polgáraiként az üdvtörténet tágabb perspektívájából kellenie megítélnünk.

Nagyon tanulságos ebből a szempontból ennek a ma már nyugodtan színház-történeti jelentőségűnek nevezhető rendezésnek a hazai fogadtatása. Amikor az úrhajózás „hőskorát” felidéző *Mesés férfiak szárnyakkal* bekerült a 2010/11-es évad legjobb produkcióit reprezentáló Pécsi Országos Színházi Találkozó versenyprogramjába, az előadást követő szakmai vitán¹³ kitapinthatóvá váltak azok a dilemmák, melyekre a megosztott hazai színházi szakma képviselői azóta is élesen eltérő válaszokat adnak. A Gagarin űrrepülésének ötvenedik évfordulóján bemutatott produkció, mely a budapesti Nemzeti Színházban azóta is repertoáron van, és 2014-ben látható volt a MITEM-en is, meglátásom szerint méltán

¹⁰ „Auschwitz után többé nem lehet verset írni.”

¹¹ Köszönet érte, / az erőért a győzelem-vevéshez / a poklon is. / Ím, a vég, mely előre visz. / Ím, a példa, hogy ki szépen kimondja / a rettenetet, azzal föl is oldja. / Ím, a nagy lélek válasza a létre / s a művészé, hogy megérte / poklot szenvednie.

¹² „Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.” Vö. *Ars poetica helyett*, In: Pilinszky János összes versei, Budapest, Osiris, 1999.

¹³ A vita moderátora: Winkler Nóra, opponensek: Pethő Tibor és Anger Zsolt. Részlet Pethő Tibor felszólalásából: „Valamikor a ‘80-as években, rádióműsorban a szovjet úrhajósokról hallottam, és ebben German Tyitov [...] azt mondta, hogy nincs Isten. Azért nincsen Isten, mert ő fent járt az űrben, kereste és nem találta. Emlékezetes ez a nyilatkozata Tyitovnak. Azért hoztam ezt a darabbal kapcsolatos gondolataim elé, mert itt két kulcsszó van: a nincs, és az Isten. Úgy tűnik, minthogyha a nincs és az Isten lenne a két pólusa Vidnyánszky Attila mostani darabjának...[majd a másik opponensre, Anger Zsoltra reagálva] Nem értek egyet azzal, hogy az előadás közhelygyűjtemény lenne. Én ezt erős túlzásnak vélem. Az atmoszférikus színházat és a költészetet látom benne. A költészetet, melyet nem feltétlenül muszáj megérteni, vagy nem minden részét muszáj megérteni. Ugyanakkor, amit viszont problematikusnak tartok, hogy a magyar, a hazai magyar nézőközönségnek ehhez az előadáshoz szerintem igen kevés szellemi csatlakozása van...” (A vita teljes anyagát lásd a POSzT archívumában.)

állítható párhuzamba Pilinszky fent idézett tézisével, hiszen a rendező ugyancsak apokaliptikus perspektívából közelít az eseményekhez, kímeletlenül feltárva, ám ugyanakkor meg is szentelve a 20. századi történelem sorozatos kataklizmáit.

Egyidejűleg jeleníti meg a természettudós Ciolkovszkij (1857–1935) szinte misztikus elragadtatottságát, a kozmoszsal való egyesülés ősi vágyát és a Gulágra száműzött rakéta-konstruktőrök szenvedéstörténetének fizikai konkrétságát; s attól sem riad visz-



Jelenetkép a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadásból, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

sza, hogy az ürbe kilépő első ember diadalát a krisztusi életáldozattal s a késve érkező negyedik kiskirály apokrif történetével olvassa össze. E látszólag széttartó elemek összetartozásának színpadi demonstrálása révén tárul fel az a mindnyájunk számára ismerős létélmény, mely a hétköznapi tapasztalat szintjén a kezdet és a vég egyidejűségét, az emberiség-léptékű világidő és az egyes ember életideje közötti átjárhatóságot teszi mindinkább nyilvánvalóvá.¹⁴

Ennek a hazai színházi világot megrendítő fejleménynek a konzekvenciáit azonban minden jel szerint nem könnyű belátni. Mert korántsem csak arról van szó, hogy Vidnyánszky Attila mennyire különmű szövegeket képes integrálni „a hagyományostól eltérő dramaturgiájú” darabjaiban.¹⁵ Bármilyen merész állításnak tűnhet is, ez az „eltérő dramaturgia” azt az „objektív” történelemszemléletet bontja le, melyet a 18. század folyamán az egymással versengő európai nagyhatalmak propagáltak a felvilágosult abszolutizmus jegyében.

Valójában ez az a korszak, amikor a történelem tanulmányozása mint történettudomány önállósodni kezd, s az állam szolgálatában a 19. század közepére végképp elszakad gyökereitől, a filozófiától és a művészetektől. Mindenek előtt a történetírás olyan egykori irodalmi formáitól, műfajaitól határolva el magát, mint az eredetmítoszok, hősköltemények, krónikák. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan válik vezető műfajjá a regény, mely az individuum sors történetét elbeszélve egyúttal a kor hiteles foglalatata lesz. Ezt a történelmet azonban Napóleon híres mondásával ellentétben rendszerint nem a győztesek írják, hanem azok az ambiciózus, feltörekvő személyiségek, akik az adott társadalom mélyrétegeit,

¹⁴ Az előadás részletes elemzését lásd: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Költői és/vagy epikus színház?* In: Magyar Művészet, 2016/3, 61–70.

¹⁵ Lásd Urbán Balázs: *Líra és epika Vidnyánszky Attila színházában*. In: Színház, 2018. 04. 19–22.

a „megalázottak és megszorítottak” világát éppen úgy belülről ismerik, mint koruk „világmegváltó” eszméáramlatait.

„A kultúra múltja: jelene” – fogalmazta meg Jurij Lotman¹⁶, a kiváló orosz-észti szemiotikus, s ugyanez érvényes magára a történelemre is, amelyet a kultúra emberei a nemzeti közösségek identitástudatának megújítása érdekében folyamatosan újraírnak. Az elmúlt három évtized egyik elementáris tapasztalata Magyarországon éppen ez az újraírási kényszer. Ha csak az 1956-os forradalom és szabadságharc elmúlt két nevezetes évfordulójára, 2006-ra és 2016-ra visszagondolunk, azt konstatálhatjuk, hogy ez a sorsfordító történelmi esemény, elsősorban ideológiai alapon, ma is az értelmezések keresztútjében áll.

Köztudott, hogy a perújrafelvétel kitüntetett műfaja mindig is a dráma volt, azon belül is a történelmi dráma. A műfaj első hazai klasszikusa, Katona József poétikai traktátusában erről ezt írja: „A' Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak' Ítélt Széke, a' Kimúltakat az Élők' elébe állítja tetteiknek megítélése végett, régen a 'Vallások' keretei közé tartozott. A' Papság élő Személyekkel csele-



Katona József (1791–1830)

kedtette azt, a' mi földön járó Istenein (mert elsőbb mindenik a' földön járt) megtörtént.”¹⁷ A Nemzeti Színházban 2016. október 25-én bemutatott Tóth Ilonkáról szóló dráma szerzője, Szilágyi Andor mint-ha ugyanebből az elgondolásból helyezte volna egy mennyei bíróság keretei közé a perújrafelvétel akusát. Ezzel nemcsak a gyilkosság vádja alól mentette fel a fiatal medikát¹⁸, hanem egyúttal glorifikálni is igyekezett őt, azzal a szándékkal, hogy beemelje nemzeti hőseink panteonjába. A rendező Vidnyánszky Attila azonban nem fogadta el ezt a verziót. Korábbi, négyszáz oldalt kitevő, dokumentumokon alapuló filmforgatókönyvéből kiindulva a dráma teljes újraírását kérte a szerzőtől (Verebes Ernő dramaturg

közreműködésével). Vélhetően azért, mert ez a „mennyei szcena” ugyanúgy eleve eldöntötte tette volna a dráma végső kimenetelét, mint ahogy tíz évvel korábban Mohácsi Jánost már maga az általa választott műfaj, a „történelmi panoptikum” is arra ösztönözhetette, hogy Tóth Ilonkát mint gyilkost szerepeltesse¹⁹.

¹⁶ A kultúra múltja: a jelene. Budapest beszélgetés Ju. Lotman szemiotikussal. Ríporter: Hoppál Mihály, Király Gyula. In: ÉS 1984/45. 7.

¹⁷ Vö. Katona József: *Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni mesterség lábra nem tud kapni?* In: Tudományos Gyűjtemény, 1821.

¹⁸ Tóth Ilonka az 1956-os forradalom napjaiban az egyik fővárosi kórházban sebesülteket ápolta. A megtorlás idején azért ítélték halálra, mert egy karhatalommal kapcsolatban álló személy megölésével vádolták.

¹⁹ „56 06/Őrült élet, vert hadak”, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2006. december 29. r: Mohácsi János

A Nemzeti Színházban végül bemutatásra került verzió közege a Kádár-rezsim²⁰ nagyon is földi vérbírósága, mint ahogy a felhasznált korabeli dokumentumok is a reáliák világából valók. A nézőben ezáltal egy olyan elvárás jön létre, hogy színről színre fogja a látni azt az ominózus jelenetet is, ami az egykori és mostani per tárgya. S noha érzékeljük, hogy a színpad közepén vélhetően tényleg ez a jelenet zajlik, eldönthetetlen, hogy igazából mi is az, ami itt és most történik, avagy akkor és ott történt. Ugyanekkor hangzik el először a mai fiatal történész szerepében megszólaló színész szájából Lukács evangéliumának kulcsszövege: „Mert nincs az a rejtett dolog, ami ismertté ne válna, és nincs olyan titok a világon, ami ki ne tudódna, és világosságra ne jőne” – ami kettős funkcióval bír: egyrészt megerősít a végítélet eljövételében, másrészt arra utal, hogy amit most láttunk, azt még csak „tükör által homályosan” láthattuk. Ebben az eltérő téridő dimenziókat szimultán működtető dramaturgiában megint csak a történelem apokaliptikus szemlélete nyilvánul tehát meg.

Ám egyelőre azt kell konstatálnunk, hogy nálunk ma még sem a néző, sem a kritikus nem tudja folyamatosan olvasni ezt a nyelvet, mivel történelmi tudatunkat még mindig az a fajta lineáris ok-okozatiság tartja fogva, mely a felvilágosodás fejlődésmítoszát örökíti tovább, s az ember „üdvözülését” végső soron a földi jólét megteremtésével azonosítja²¹. Meglátásom szerint ugyanebből fakad a magyar színházi nyelvezet és dramaturgia sokat kárhoztatott naturalizmusa, illetve a kortárs rendezők többségének az az attitűdje, hogy a „nagy narratívákat” is a hétköznapiság szintjére szállítsák le. A szociális érzékenységre való szüntelen hivatkozás eltereli a figyelmüket arról a több évszázados tapasztalatról, hogy a művészet igazán hatékonyan a nagyobb történelmi távlatok és az üdvtörténeti dimenzió egyidejű megnyitásával tudja alakítani a jelen emberének gondolkodását és érzésvilágát.

A MITEM évenkénti megrendezésének talán az a legközvetlenebb haszna, hogy kínálatában rendre felbukkannak olyan produkciók, amelyekben ez a fajta szemléleti tágasság a dramaturgia radikális megújítása révén jön létre. Az elmúlt öt találkozóan bemutatott előadások közül kettőt érdemes most példá-



Szilágyi Andor: *Tóth Ilonka*, Nemzeti Színház, 2016, r. Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

²⁰ Kádár János (1912–1989) az 1945 utáni szovjet típusú rendszer 1956–1988 közötti időszakának vezető politikusa.

²¹ Lásd ehhez Csáji László Koppány: *A posztkolonialista fejlődésmítosz*, Scenárium, 2018. március, 39–52; valamint: „Nincsen egyedül üdvözítő válasz a világ változó kihívásaira”. Csáji László Koppány antropológust a Scenárium szerkesztői kérdezik, Scenárium, 2017. december, 53–65.



Danilo Kiš–Verebes Ernő: *Borisz Davidovics síremléke*, Újvidéki Színház, 2017,
r: Alekszandar Popovszki
(fotó: Srđan Doroški, forrás: uvszinhaz.com)

ként kiemelünk: a Nyikolaj Roscsin által a szentpétervári Alekszandrinszkij Színházban színpadra állított darabot, *A hollót*, illetve Danilo Kiš *Borisz Davidovics síremléke* című művét, melyet a magyar nyelvű Újvidéki Színházban Verebes Ernő színpadi átiratából Alekszandar Popovszki rendezett meg.

A *holló*, mely Carlo Gozzi azonos című fiabája nyomán készült, Vidnyánszky Attila Gagarin űrrepüléséről szóló előadásához (*Mesés férfiak szárnyakkal*) hasonlóan teremti meg az átjárót a mesének az ókorból örökölt mitikus vilásképe és a technikai civi-

lizaciónak a történetet újrasszituáló racionalizmusa között. S eldönthetetlen, hogy végül melyik írja felül a másikat: egyszerre érezzük igaznak, hogy a tekintélyelvű hatalom továbbra is képes túlélni önmagát, és hogy – bár a mesei happy end elmarad – áldozatvállalás révén mindig lehetséges az emberi minőség újjászületése.²²

De miféle ez az emberi minőség, kicsoda is korunk hőse? A *Borisz Davidovics síremléke* című előadás ajánlójában Verebes Ernő, a Nemzeti Színház fődramaturga ezt a kérdést teszi föl önmagának, a rendezőnek, de mindenek előtt a történet címszereplőjének:

„Ki vagy te, Borisz Davidovics Novszkij? Gyilkos bohóc, aki dió nagyságú bombákat mint kavicsokat hajigál? Ki az a Borisz Davidovics? Egy csuklyában szaladgáló, arc és hang nélküli, bújócskát játszó forradalmár? Mi vagy te? Hamis próféta? Materialista végrehajtó? Hazafi? Zsidó, szerb, magyar, menekült, értelmiségi, demokrata, terrorista? A saját igazsága nevében másokat ölő szabadságharcos? Te, aki az ellenséget már nem csak kívül, hanem magadon belül is észleled, de azt gondolod, az nem te vagy? Azt hiszed, az ellenség kívül van, pedig te is azzá lettél, s hogy kinek az ellenségévé, már teljesen mindegy. Valakié, akit meg kell hogy semmisíts valaminek a nevében, ami már nem létezik, mert helyét egy másik eszme foglalta el. Egy újabb halálos ellenség, aki kintről beléd költözött. Az dolgoztat, mert más munkád nincs. Főnöke és beosztottja lettél saját magadnak. Önmagadnak parancsolsz, és amit végre kell hajtani, az csakis olyasmi lehet, amit nem jószántából csinál az ember. Nem énekelhetünk és sze-

²² Az előadás részletes elemzését lásd: Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Ez egy valóságos színházavató volt!* Gyorsjelentés a harmadik MITEM-ről. Szcenárium, 2016. május, 49–51 (angolul: Üök: *It Has Been a Real Inauguration of Theatre! Flash Report on 'MITEM 2016'*, Szcenárium, MITEM English, 2018. április, 37–38); valamint: Kereszty Ágnes: *Morbid történet – 21. századi köntösben*. Carlo Gozzi *A holló* című darabja Nyikolaj Roscsin rendezésében. Szcenárium, 2016. május, 81–89.

retkezhethünk pusztá parancsszóra, de dalolunk és közösülünk, mert éppen ezekbe a dolgokba nem halunk bele. Ám neked ez nem elég. Bele kell hogy dögölj abba, amit szabadságnak nevezel, mert ez a szó, amit valakik valamikor a fejedbe vertek, nem érte el a szívedet, hanem beszorult az agyadnak egy szegletébe, és onnan kiabál kétségbeesetten, hogy segítség, mentsetek ki innen! Hát nem látjátok? Én vagyok Borisz Davidovics szabadsága!”²³

Danilo Kiš 1976-ban megjelent kultikus kisregénye egy akkorra már többszörösen megszzenvedett történelmi tapasztalat foglalatosa a diktatúrák természetrajzáról, négy évtized múltán mint színpadi mű viszont már a 21. század emberének arról az abszurd létélményéről tudósít, hogy bár a diktatórikus rendszerek – legalábbis Közép-Európában – megszűntek, továbbra is fogva tart minket az a pszichózis, mely létrejöttüket lehetővé tette²⁴. Ám korunk terroristáit – akik az előadásban jelmezeik révén egyértelműen felismerhetők – láthatóan már nem a „világjobbító” ideológiák mozgatják, hanem olyasfajta automatizmusok, mint a mai amerikai akciófilmek szuperhőseit. De ebben az előadásban is jelen van – ha eltorzult formában is – az emberi természet kiirthatatlan héroszi többlete, dinamizmusa. Ahogyan ez Danilo Kiš saját művéhez fűzött kommentárjából is kitetszik, mely a magyar olvasót és nézőt leginkább Madách emberiség-drámájának történelemfilozófiájára emlékeztetheti: „A világot koronként elpusztítja a tűz, melyből vétegett, de ezután újból megszületik, hogy ugyanazt a történelmet élje át”.²⁵

Vidnyánszky Attila 2018-ban immár ötödször rendezte meg *Az ember tragédiáját*²⁶. A Szcenárium előző lapszámaiban több írás is olvasható magáról a műről, illetve annak mostani és korábbi színpadra állításairól.²⁷ Ezért most itt csak arra hívnánk föl a figyelmet, hogy ugyanarra a veszteségre érzékeny ő is, amire fentebb Verebes Ernő reflektált a *Borisz Davidovics síremléke* kapcsán. Arra

²³ Vö. Verebes Ernő: *Forradalmi megsemmisülések nagy kérdései*. Danilo Kiš: Borisz Davidovics síremléke, Szcenárium, 2018. május, 73–81.

²⁴ Lásd ehhez Illyés Gyula 1950-ben íródott, de először csak az 1956-os forradalom napjaiban publikált *Egy mondat a zsarnokságról* című versének utolsó sorait: „mert ott áll / eleve sírodnál, / ő mondja meg, ki voltál, / porod is neki szolgál.”

²⁵ Lásd uo. 77.

²⁶ Először 1998-ban, a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház társulatával vitte színre a darabot; ennek szabadtéri verziójával ugyanez a társulat 2008-ban Zsámbékon mutatkozott be. 2011-ben a Szegedi Szabadtéri Játékok alapítása 80. évfordulójának díszelőadásaként egy gigantikus produkciót hozott létre; 2012-ben a debreceni Csokonai Színház és a beregszászi társulat közös vállalkozásaként született meg a *Tragédia* egy újabb rendezői interpretációja. Vidnyánszky Attila mostani rendezése 2018. október 19-én került bemutatásra (dramaturg: Verebes Ernő).

²⁷ Pálfi Ágnes: *A női éberség másállapota – Éva alakjáról a Tragédiában*. Szcenárium, 2013. szeptember, 29–41.; Hubay Miklós: *A dráma kristályrendszere. Esszé a Tragédiáról*. Szcenárium, 2018. szeptember, 43–49.; Király Nina: *Az emberiség vagy ez ember tragédiája?* Szcenárium, 2018. szeptember, 64–70.; Balogh Géza: *Az ember tragédiája nemzeti színházi előadásai a diktatúrában és a diktatúra után*, Szcenárium, 2019. február, 86–96.

tudniillik, hogy korunk emberéből valami mintha végképp kiveszett volna. Már hiába keressük benne azt az „egészséget”, mely valaha a természeti népek paradicsomi állapotát jellemezhetette, s ami még néhány évtizede is felismerhetővé tette azokat a színészóriásokat, akik akkor a *Tragédia* főszerepeit játszották. „Hová lesz énem zárt egyénisége?” – nem véletlen, hogy az előadás mottójául ezt a kérdést választotta a rendező, mely a mű harmadik színében Ádám szájából hangzik el, mielőtt a történelem színpadára lépne. Ami viszont a bukott főangyalt, Lucifert illeti, ezen a színpadon megsokszorozódott fiatal hasonmásaiiban már nemigen fedezhető föl a „tagadás ősi szellemének” démoni többlete. De bizonyára ugyanennek a rendezői koncepciónak köszönhetően szabadul föl, válik láthatóvá ennek az előadásban föllépő ifjú színészcsapatnak az a romlatlan, elemi energiája, mely egy új kezdet ígérését is magában hordozza. Őket látva mintha Hubay Miklósnak a londoni színházhoz, Éva csodás meneküléséhez fűzött kommentárja igazolódna be: „Biológiai lényegében semmi baja az emberiségnek, az *élan vital* (’életerő’) még úgy röpítené, mint nyílveszőzt a felajzott, jó húrú íj”²⁸.

A *Tragédia* bemutatóját megelőzően, 2017. március 10-én volt a premierje Vidnyánszky Attila első öt éves ciklusa szerintem legjelentősebb vállalkozásának, a *Csíksomlyói passió*nak, amelynek én lehettem a dramaturgia. Érdemes tudnunk, hogy a keresztény Európa jellegadó középkori színházi műfaja a székelgyföldi Csíksomlyón virágzott a legtovább: az 1721-től 1788-ig tartó időszakból a Ferences-rendi szerzetesek által fenntartott gimnázium diákjai számára készült 41 (írott és eljátszott) passiójátékról van tudomásunk. De nemcsak ezek az iskoladramák voltak a forrásai az előadás szöveggönyvének, hanem a kortárs erdélyi költő, Szöcs Géza *Passió* címmel 1999-ben megjelent kötete is, mely egyes szövegeit és egészét tekintve egy ízig-vérig posztmodern vállalkozás. Ahogyan az előadás ezt a két „széttartó” szöveggörpuszt egyensúlyba tudja hozni, és több ponton szervesíteni is képes, számomra ékesen bizonyítja: az igazán formátumos kortárs alkotók nem abban érdekeltek, hogy leváltva a jézusi szenvedéstörténet létfilozófiai többletét felszámolják a keresztény kultuszközösség alapját.

Ez a vállalkozás, nem melleleg, a tekintetben is nyelvteremtő, hogy a drámai színpadon egyenrangú társalkotóként van jelen a Zsuráfszky Zoltán vezette Magyar Nemzeti Táncgyűttes is. S a táncosok ebben a produkcióban nem csupán koreográfiákat adnak elő, és nem csupán énekelnek, hanem az iskoladramák szövegét is anyanyelvi szinten szólaltatják meg, igazolva Kodály Zoltán állítását, miszerint a magyarság 18. században kikristályosodott zenei és drámai anyanyelve egy töről fakad, ezért mindkettőt ismernünk kell ahhoz, hogy hitelesen szólaljunk meg. A magyar néplélek ennél is mélyebb, archaikus rétegét pedig Berecz András énekes-mesemondó képviseli az előadásban, aki a teremtéstörténetig visszanyúló meséivel és a búcsújáró székelgyek ma is élő szent énekeivel kapcsolja össze a jézusi történet stácóit.

²⁸ Hubay Miklós: „*Aztán mivégre az egész teremtés?*” Napkút Kiadó, 2010.



18. századi ferences iskoladramák és Szőcs Géza *Passió* című műve alapján: *Csíksomlyói passió*, Nemzeti Színház, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

E vállalkozás teherpróbája 2018. augusztus 18-án volt, amikor a 190 nézőt befogadó kőszínházi előadást – mintegy száz székelyföldi táncossal és egy ötven fős gyermekkórusral kiegészülve – 25 000 néző láthatta Csíksomlyón, ezen a több mint ötszáz éve folyamatosan működő Mária-kegyhelyen. Ennek az eseménynek a jelentőségét csak az érezheti át a maga mélységében, aki tudja: az 1920-ban létrejött trianoni békeszerződés következtében a történelmi Magyarország területének kétharmad része idegen nemzetállamok fennhatósága alá került. S csupán az elmúlt három évtizedben nyílt lehetőségük az anyaországi és a küllhoni magyaroknak arra, hogy nemzeti összetartozásukat szabadon megéljék. Ennek kitüntetett helyszíne a csíksomlyói hegynyereg, ahol pünkösdkor minden évben 500 000 magyar gyűlik össze, hogy a szentlélek erejét megtapasztalja. Méltán nevezhetjük hát színháztörténeti eseménynek, hogy a mi anyaországból érkező *Csíksomlyói passió*nkat a helyi közösség sajátjaként fogadta be. Számomra ez a siker azt bizonyítja, hogy a színháznak korunkban is van esélye a történelem színpadán való megmérettetésre.

Zsolt Szász: New Dramaturgy on the Stage of History In the Workshop of Director Attila Vidnyánszky

In his analysis of Attila Vidnyánszky's productions of historical themes, Zsolt Szász draws attention to how the dramaturgic innovations conceived in the postmodern spirit relate to the director's salvation history perspective, which makes him unique among contemporary Hungarian theatre practitioners. The author of the essay, dramaturg of several pieces directed by Vidnyánszky, discusses the following productions in detail: *Bánk bán* (*The Viceroy Bánk*) by József Katona; *Mesés férfiak szárnyakkal* (*Fabulous Men with Wings*); *Tóth Ilonka*; *Csíksomlyói passió* (*Passion Play of Csíksomlyó*). Besides, he examines two outstanding former MITEM productions, which he considers analogous with the Hungarian director's conceptions. They are *The Raven*, staged by Nikolai Roshchin at Alexandrinsky Theatre in St Petersburg, and *Borisz Davidovics síremléke* (*A Tomb for Boris Davidovich*) by Danilo Kiš, transcribed by Ernő Verebes and directed by Aleksandar Popovski at the Hungarian language Novi Sad Theatre. The English version of the essay will be published in the MITEM *English* special issue of *Szcenárium*.



VALDAS VASILIAUSKAS

Eimuntas Nekrošius és a litván Ifjúsági Színház

2018 májusában volt a 30. évfordulója a litván kultúra kiemelten fontos eseményének, a Nemzeti Ifjúsági Színház egyhónapos amerikai vendégszereplésének. Ez akkoriban történt, amikor Litvánia már kezdett megszabadulni a szovjet alávetettségtől, s ez volt az első litván művészeti csoport, mely egy anyagi hasznot hozó vendégszereplésre indulhatott az Egyesült Államokba, ami tovább erősítette a színház titokzatos csillaga, a rendező Eimuntas Nekrošius személye körül kialakult legendát.

A kezdetek

A 19. századi romantika korában, valamint még a 20. század elején is művészlegendák születtek a padlásokon és manzárdszobákban, leginkább Párizsban. A 20. század második felének gyakorlatiasabb évtizedei során a művészek már sokkal prózaibb helyeken bukkantak föl, például Liverpool füstös pincéiben (a Beatles) vagy az amerikai Nyugati Part garázsaiiban és diákszállóin, melyeket a számítógép bűvészei és az IT, az információs technológia varázslói népesítettek be. A litván színház nagy legendája egy vilniusi raktárépületben kezdődött, pontosabban az épületnek abban a részében, melyet az Ifjúsági Színház használt műhelyként, és egy raktárhelyiségben, ahol a színpadi díszleteket tárolták. Manapság a Litván Színház-, Zene- és Filmművészet Múzeumának helyet adó épületet – ezt a nemrégiben felújított palotát, melyet eredetileg a 15. és a 17. században építtetett a Radziwiłł család – nem könnyű felismerni. Az 1970-es években ez egy düledező épület volt csupán, hangzatos fantázieve, az Ifjúsági Színház Kísérleti Színpada ellenére, amellyel egyik roskadozó csarnokát illették.

Ez volt az a színpad, az akkori litván színházak között a legszerényebb, melyet 1977-ben Eimuntas Nekrošius színházi rendezőként való debütálásához ki-

választott magának. A GITIS, a moszkvai Lunacsarszkij Színházművészeti Állami Intézet (1991-től Orosz Színházművészeti Intézet) hallgatójaként rendezett diploma-előadását, az *Egy csepp méz* (Medaus skonis) című darabot Nekrošius az itteni Ifjúsági Színház társulatával mutatta be.

A produkció ugyancsak szerény volt, mindemellett hihetetlen műgondról tanúskodott, beleértve a drámaíró kiválasztását is. Úgy tűnhetett, mintha She-lagh Delaney, az angliai 'dühös fiatalok' generációjának tagja ezt a 'konyhadrá-mát' kifejezetten az Ifjúsági Színház Kísérleti Színpadának írta volna, melynek szegényes voltát Nekrošius meg sem kísérelte takargatni – mintegy fejet hajtva a 20. századi színház nagy újítója, Jerzy Grotowski és az ő Szegény Színháza előtt. Delaney karakterei azoknak az alakoknak az előfutárai voltak, akiket Nekrošius a későbbiekben is folyamatosan a középpontba állított – kiszolgáltatott outsi-derek, sérültek és megalázottak, akiknek emberségét és lelki szépségét mostoha szociális helyzetük árnyékolta be.

Nekrošius ábrázolásában az *Egy csepp méz* ironikus címadása egy nagyon föld-hözragadt epizód révén válik még hangsúlyosabbá: az előadás második részében a szobát átható bűz tölti be – nem a méz, hanem a cigarettafüst szaga, foszlá-nyokban áramolva be az előcsarnokból, ahol a szünetben a közönség dohányzott (akkoriban mindegyikünk, fiatal, öreg, férfi, nő örült módon füstölt). Az elő-adás teljes sötétségben kezdődött, mindössze néhány cigaretta parázslott a szín-padon, de fényük túlságosan gyenge volt ahhoz, hogy áthatoljon a sötétségen, vagy hogy felmelegítse a figurák közötti viszonyt. Mégis egy reménysugárt jelentett, gyertyafény volt a sötétségben.

A fiatal rendezőnek igaza volt, hogy az Ifjúsági Színház színészeit választotta, bár aligha választhatott volna másokat. Amikor visszatért, olyan volt ő is, mint-ha egy lett volna közülük. Eimis (ez volt Eimuntas Nekrošius beceneve, melyet diákévei alatt kapott barátaitól és színházi munkatársaitól) bemutatkozását só-várogva várta első színházművészeti tanára, Dalia Tamulevičiūtė, aki a Konzer-vatórium (jelenleg a Litván Zene- és Színházművészeti Akadémia) Színművé-szeti Tagozatán tanított, valamint korábbi hallgatótársai, az a tíz színész, akiket Tamulevičiūtė oktatott és hozott az Ifjúsági Színházhoz, később is egyengetve pályafutásukat.

Az Ifjúsági Színház-beli „Tízek” – akik Tamulevičiūtė-nél tanultak – könny-en „Tizenegyek” lehetek volna (mellesleg a fiatalok imádták a futballt, s ki-váló képességekkel rendelkeztek), azonban Tamulevičiūtė hamar észrevet-te, hogy csoportjának egyik hallgatója folyamatosan olyan kidolgozott *mise en scènes*-eket produkál, amelyek merőben mások, mint amilyeneket ő a hallga-tóitól elvárt. Nem tudom, mennyi ideig tartott, amíg meggyőzte Eimist, de a fia-taleMBER az első év befejezése után a GITIS hallgatója lett, hogy színházi ren-dező lehessen.

Így aztán, amikor visszatért Litvániába, Nekrošius-nak nem kellett az Ifjúsá-gi Színház veszélyes vizein kerülgetnie azt a zátonyt, mely több rendezőt is tönkre

zúzott – a társulat bizalmatlanságának zátonyát. Ezt a csoportot igen különböző és nagyon magabiztos fiatal egyéniségek alkották, akiknek megvolt a maguk sajátos színházértelmezése és próbamódszere, beleértve azt is, hogy szerintük mik a kiváló színészi játék kritériumai. Nekrošius rendezői bemutatkozását az tette egészen egyedivé, hogy tökéletes harmóniát tudott teremteni a rendezés és a színészi játék között. Nincs annál boldogabb pillanat a színházban, mint amikor a rendező és a társulat szíve egyszerre dobban. Dalia Overaitė, Algirdas Latėnas és Vidas Petkevičius életében az *Egy csepp méz* volt az első lépés az igazán nagy szerepek felé vezető úton.

Miután moszkvai tanulmányait befejezte, Nekrošius-t a Kaunas Dráma Színházhoz nevezték ki, ahol Saulius Šaltenis *Duokiškis balladáját* (Duokiškio baladės) és Csehov *Ivanovját* rendezte (mindkettőt 1978-ban). Második visszatérése az Ifjúsági színházhoz 1980-ban a Grigory Kanovich művén alapuló *Macska az ajtó mögött* (Katė už durų) előadással nem volt az a diadalmenet, amire számítottak. Mindazonáltal a győzelemre már nem kellett sokáig várni.

1975-ben az Ifjúsági Színház megújult: szerződtették Tamulevičiūtė „Tíz”-jét és Saulius Šaltenis-t, aki nemcsak a színház fő szerzője, hanem az egész társulat guruja, afféle szellemi vezetője lett. Az elkövetkező öt év során, különösen az első, rendkívül sikeres 1978-as moszkvai turné után, a színház folyamatosan rivaldafényben állt. Továbbra is kiaknázták a Šaltenis által alkotott szövegek aranybányáját; ugyanakkor a színház – tehetséges színészeit is beleértve – egyre inkább új ideákra vágyott. A társulatra jellemző volt a szabadgondolkodás és az ironia, mellyel Šaltenis oltotta be őket, akinek célpontjai a folytonos hazugságok, az üres, extravagáns frázisok, a pátosz, és a szovjet kultúrában nagy népszerűségnek örvendő mesterkélt, heroikus pózok voltak, melyek azt a célt szolgálták, hogy elfedjék a valóságot, mely távolról sem volt heroikus. Az Ifjúsági Színház színészeinek olyan rendezőkre volt szükségük, akik új, bonyolultabb szerepeket kínálnak és nagyobb kihívások elé állítják őket. Fejlett képzelőerejük, improvizációs képességük, testi és lelki rugalmasságuk, valamint az Ifjúsági Színház egész atmoszférája folytonosan új dolgok keresésére ösztönözte őket. Nekrošius-nak pedig égető szüksége volt olyan színészekre, akik osztják az ő nézeteit. 1980-ban ezen körülményeknek hála született meg Nekrošius rendezésében a mestermű (*chef-d’oeuvre*), *A tér* (Kvadratas) című darab.

A nagy áttörés

Az 1980 és 1986 között eltöltött hat év során az Ifjúsági Színházban Nekrošius öt mesterművet rendezett: *A tér* (1980), *Pirosmani, Pirosmani...* (1981), *Szerelem és halál Veronában* (Meilė ir mirtis Veronoje) (1982), *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* (Ilga kaip šimtmečiai diena) (1983), és a *Ványa bácsi* (Dėdė Vania) (1986) című darabot. Utolsó produkciója, Nyikolaj Gogol *Az orr* (1992) című darabja váratlanul egy teljesen más képet mutatott; egyfajta utóirat volt Nekrošius-tól,

fájdalmasan ironikus kommentár önmagáról és az egész időszakról, mely éppen akkor zárult le.

A *tér* nem pusztán egy briliáns előadás volt, hanem egy teljességgel új, azt megelőzően soha nem látott színház volt. Ez az új színházi nyelv lehetővé tette Nekrošius-nak, hogy Valentyina Jeliszejeva *Így volt...* című, érzélgősen didaktikus novellájából egy epikus színházi narratívát alkosson, egy olyan bűnözőt ábrázolva, akit átformál egy fiatal tanár, egy aktív komszomolista. A következő a sorban Vagyim Korosztijlov *Pirosmani, Pirosmani!*... című középszerű darabja volt. Mindkét szövegkönyvet alapjaiban írta át Šaltenis, aki Nekrošius mellett ült a próbák alatt; valószínűleg Šaltenis volt az ezekben az előadásokban elhangzó monológok és esetenkénti félreszólások tényleges szerzője. Nekrošius számára az írói szöveg általában a téma megadására szolgált, amit aztán továbbfejlesztett a színpadon, felhasználva nonverbális eszközöket, a hangot és a mozgást. Nekrošius előadásaiban a színészek gyakran többet mondanak cselekvéseikkel és testbeszédükkel, mint a párbeszédekkel.

E szavak nélküli, ám mégis sokatmondó színészi játék számos példája felejthetetlen a számomra. Eszembe jut például a Vidas Petkevičius által alakított néma *Őr* a *Pirosmani, Pirosmani...* című darabban, akinek egyetlen eszköze egy üres palack volt, mely sejtelmes hangokat hallatott, amikor belefűjt. A Bolond megformálása Remigijus Vilkaitistól (*Szerelem és halál Veronában*) egy valóságos óda a színészmesterséghez a shakespeare-i cselekmény keretébe ágyazva, alkalmazva a „színház a színházban” alapelvét, egyetlen szó nélkül, mindössze arcjátékkal kommentálva a cselekményt; ez a tipikus olasz komédiás, a bőrröndöt cipelő csavargó, a színházhoz hűséges Mester alakja valószínűleg előrevetítette Nekrošius olaszországi sikertörténetét, mely a 21. század első éveire esett. A Saulius Bareikis által alakított mankurtnak (*Az évszázadnál hosszabb ez a nap*) kizárólag némajátékkal sikerül érzékeltetnie, hogy mi is történik akkor, amikor egy emberi lény és egy nemzet emlékezetét elpusztítják. A *Ványa* bácsiban a *lazók*, ezek a pimasz, szenvedélyes alakok, akik Szerebrjakov professzor birtokán fényesítik a parkettát – s akiket a különböző országok lehető legeltérőbb közönsége jutalmazott vaslapssal –, úgyszintén említésre méltóak. Ezek a szolgák, akiket Nekrošius képzelete hívott életre és állított színpadra, fényes epizódot képviseltek olyan tapasztalt színészek hosszú pályafutása során, mint Rimgaudas Karvelis, Jūratė Aniulytė és Vytautas Taukinaitis, akik az egész előadásban egy árva szót sem ejtettek ki.

Az 1980-as évek elejére a szót mint olyat teljes mértékben kompromittálta a szocialista realizmus, a folyamatos szovjet kampányhadjárat és propaganda-gépezet. Nekrošius kezében azonban ez az erőfitogtató parádézás *A tér* című darab építő elemévé vált. Energikus felvonulások, Majakovszkij-versek, a Komszomol fiataljainak túlradó lelkesedése, a megafonokból harsogó szlogenek, s mindez pusztá zajjá transzformálva – vonatfűtők, vonatkerekek zakatolása a síneken, harsány parancsszavakkal nyomatékosítva, a Gulag munkatáborok hangosbe-

¹ N. Pirosmani (1862–1918) grúz naiv festő.

szélőin át közvetítve. Ahhoz, hogy újra zenghessen az élő emberi hang, melyet nem torzítanak el megafonok és mikrofonok, előbb halálos csöndre volna szükség, a világegyetem csendjére, hogy az elpusztult régi világ helyet adjon az újnak.

A névtelen *Férfi*, *A tér* központi figurájának megalkotása Kostas Smoriginas részéről figyelemre méltó színészi teljesítmény volt. Hanyagul fejébe csapott, lelógó fülvédőjű usankájával, kezében egy vekni kenyérrel a *zeket*², a szovjet Gulag uniformizált foglyát jelenítette meg; mintha a Gulag mártírja, Leonid Nedov híres szobra elevenedett volna meg s lépett volna színpadra. A darabban mindezt, még a *Férfi* lélegzetvételét is felügyelete alatt tartotta a Vezető, akit Remigijus Vilkaitis alakított. Ő irányította a számtalan őrt, ellenőrt, fegyőrt, fegyveres kísért, politikai komisszárt, funkcionáriust s a szovjetek által kifejlesztett elnyomó állam és a világ legnagyobb 'börtönipara' többi hivatalnokát is.

A Smoriginas által alakított *Férfi* (a *zek*eknek nem volt nevük, csak számokkal jelölték őket) a szemünk láttára kerül a *tabula rasa* – a tiszta lappal induló gyermek lélekállapotába, akinek újra kell tanulnia, hogyan éljen, hogyan építse ki újra megszakadt kapcsolatait a világgal; ezért kerül a színpadra a darabban egy gyermekágy. Miután gyermeki hite és reményei úrrá lesznek rajta, megkísérli a kommunikációt egy postaládával és egy bádogdobozzal, mintha ezek is élőlények volnának, s aztán átalakítja a bádogdobozt rádió adóvevővé (manapság talán mobiltelefont eszközölné belőle).

Ugyanakkor a *Férfi* és egy börtönőr között brutális konfliktus bontakozik ki, melyben a fogoly kerekedik felül. A rádió és a postaláda segítségével kiszabadul cellájának falai közül, s maga mögött hagyva az őt elszigetelő Szibéria végteleen pusztaságát is, visszajelzést kap egy másik emberi lénytől, a *Nőtől* (akit Janina

Matekonytė és Dalia Oveiraitė alakít). Cukor helyett, ami a foglyok legértékesebb tulajdona volt (a szovjet börtönökben és munkatáborokban a cukordarabok egyfajta valutaként szolgáltak), a *Férfi* a *Nő*nek adja a szívét. A *mis-en-scène* rendkívül poétikus, ugyanakkor nagyon felkavaró, mivel a szerelmi jelenet a hozzá legkevésbé illő helyen, kockacukor-esőben, a börtön brutális közegében játszódik.



Remigijus Vilkaitis mint Őr (bal) és Kostas Smoriginas mint Ő (Férfi) *A tér* című darabban, r: Eimuntas Nekrošius (fotó: eurozine.com, a Kultūros barai engedélyével)

² Az orosz 'зэк' rövidítés feltehetően a bebörtönzött jelentésű 'заключённый' első szótagja.

Pirosmani (Vladas Bagdonas), az autodidakta grúz festő, aki arról álmodozik, hogy elkápráztatja Párizst, szintén egy ellenséges világban találja magát, amelyben csak a néma Őrrel (Vidas Petkevičius) tud társalogni. Az előadás teljes sötétségben kezdődik, egy grúz költemény, Shota Rustaveli *A lovag párdücbőrből* című versének egy részlete hangzik el. Aztán Pirosmani sötét műteremablakában olyan emberalakok jelennek meg, akikkel korábban találkozott, akiről álmodott, akikre emlékezett és akiket lefestett.



Pirosmani, Pirosmani...; Vladas Bagdonas mint Pirosmani és Irena Kriauzītē mint Iya-Maria (fotó: eurozine.com, a Kultūros barai engedélyével)

Az Adomas Jacovskis díszletfestő által alkotott, lenyűgözően szép műteremablak – és Pirosmani álomvilága – azokra az ajtókra és ablakokra emlékeztet, melyeket a 20. századi brit gondolkodó, Clive Staples Lewis úgy jellemzett, mint amik lehetővé teszik, hogy az ember a természet mögé lásson. Lewis szerint azonban „minden azzal kapcsolatos meggyőződés, hogy a Természetnek nincsenek ajtai, és hogy rajta kívül nincs realitása olyan ajtóknak, amelyek rányílnak, szertefoszlott”.³ A *Pirosmani, Pirosmani* című előadásban az ajtó a másvilágra (az örökkévalóságra) nyílik rá valóságosan, és – nagyon odaillően – a közönség elé a finaléban egy miniatűr grúz templom képe tárul.

Nekrošius a maga megszokott módján, rendkívül egyszerű tárgyak felhasználásával hozza létre az előadás törekény, poétikus terét. A Bagdonas által alakított Pirosmani az ő legeslegjobb, egyetlen barátjának egy aranypapírba csomagolt húsvéti tojást hoz. Egy másik jelenetben, mintegy magányosságának celebrálásaként, egyszerű székekből összetákolta piramist cipel. Halála előtt Iya-Maria (Irena Kriauzaitē) bekeni Pirosmani talpát fekete cipőkrémrel. Az Őr elviszi őt ebből a siralomvölgyből a mennyei hazába, testét mérlegre akasztva és fehér liszttel beborítva, amivel a feltámadásra utal.

Az Ifjúsági Színház kis színpadán rendezett produkciók után Nekrošius monumentálisabb formák felé fordult. A William Shakespeare *Rómeó és Júliáján* alapuló *Szerelem és halál Veronában* rockopera, amelynek Kęstutis Antanėlis szerezte a zenéjét és Sigita Geda írta a librettóját, a szerelem és halál titkairól szóló középkori misztériumjátékként indul, ami Júliát (Violeta Podolskaitē, Kristina Kazlauskaitē és Janina Matekonytė alakításában) a Madonna státuszába emeli. Azonban a misztérium hamarosan karnevállá, sőt burleszkké alakul át. A teljhatalmú Veronai Herceg (Antanas Šurna és Arūnas Storpirstis) jelentéktelenné törpül, míg Rómeó és akasz-

³ C. S. Lewis. *Csodák: Bevezető tanulmány*. London: Harper Collins, 2009. 16.

tófárávaló barátai gólyalábakon rontanak be a veronai tömegbe. A vakmerő Rómeó eltökélten lép fel az ingatag hídra, hogy találkozzon végzetével, Júliával, miközben a kórus a színpadon – és a közönség a padsorokban – lélegzetviasszafojtva figyel.

A magas (középkori misztérium, tragédia és dráma) és az alacsony (burleszk, bohózat, komédia) műfajok többszólamúsága más Nekrošius-produkciókat is gazdagít, például az *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* és a *Ványa bácsi* című előadásokat, melyek tragikus egzisztenciális felhangokkal bírnak. Az Ajtmatov-darabban az ősrégi Ana-Beit temetőbe tartó nagy szakrális temetési menethez két bolond csatlakozik, az elhunyt Kazangap fia (Arūnas Storpīrštis) és veje (Juozas Jaruševičius), akik képtelenek abbahagyni a veszekedést. A leghatásosabb és legnyíltabb vallomások hordozó jeleneteket ismételten megzavarja az otromba, kövér Vaflya (Juozas Pocius), aki újra és újra feltűnik a színen, látszólag teljesen ok nélkül.

A kirgiz Csingiz Ajtmatov nagyhatású műve, *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* című regény azonos című színpadi változatának hatását vizuális és akusztikus elemek fokozzák, s vitathatatlan, hogy mind a mai napig ez a legjobb litván színházi produkció. A színpadon egy egyszerű kötél leng, hogy megformálja Karanar teve fenséges, elegáns alakját, melyet a vasutas Edigej (Algirdas Latėnas), Kazangap barátja kapott ajándékba. Egy egész világ jön létre a legalapvetőbb elemek használatával, mint amilyenek például a füstös konyhai edények és a kis isten háta mögötti vasútállomásra jellemző tárgyak, valamint az elhaladó szerelvények zaja, a mindennapi élet komor hangjai, melyeken át meg átszűrődik a temetési harangszó és a tibeti szerzeteseknek az örökkévalóság morajlására

emlékeztető 'kozmosz' kántálása. Hirtelen felhangzik a 'Suliko', a Sztálin által annyira kedvelt dal melódiája, melyet a zeneszerző, Faustas Latėnas a balsorsot és a halált jelképező *haláltánc*-á alakított át.

A darab idő- és térszerkezete epikus dimenziót kap: a temetési szertartás egy napja valójában úgy tűnik, mintha száz évig tartana. Edigej aprócska világa makrokozmosszá tágul, például egy hordóban levő víz felszínén egy felszálló űrhajó tükröződik.

Az előadás bevezető része teljes csendben zajlik, s eltart egy ideig, mire a közönség észleli Edigejt és Ukubalát (Irena Tamošiūnaitė), akik mintha teljesen belesüllyedtek volna a hétköznapi szürke unalmába. Ajtmatov Förgeteges Edigejt a mai világ centrumába helyezte, Nekrošius pedig a színpadi elbeszélés centrumába állítja a színészt, Algirdas Latėnas-t, neki kell irányítania Ajtmatov narratívájának gondolat-



Az évszázadnál hosszabb ez a nap; Algirdas Latėnas mint Edigej (fotó: eurozine.com, a Kultūros barai engedélyével)

folymát, és meggátolnia, hogy az előadás pusztá látványossággá silányuljon. Lehetetlen feladatnak tűnik, azonban Laténas mesterien oldja meg. Habár Ajtmatov regényében Edigej szerepe jórészt monológokból áll, Laténas ezeket beszélgetésekké alakítja. Kínos, ahogyan könyörög az állomásfőnöknök, aki könyörtelenül visszautasítja, hogy Edigej elmehessen barátja, Kazangap temetésére. Szívfacsaróak a négyszemközti beszélgetések Edigej és szeretett Zari-pája (Kristina Kazlauskaitė), valamint tanítója Abutalip (Ferdinandas Jakšys) között, akik eltűntek a sztálinista terror és elnyomás éveiben, csupán Edigej emlékeiben élnek. De beszélgetett a történelemről és a mitológiáról a kirgiz legendákban szereplő mankurtokkal is, akiknek a fejére hadifogolyként tevébőrt húztak, ami megszáradt és megkeményedett a napsütésben, s örökre rab-szolgává tette és megfosztotta őket a gondolkodás képességétől. Edigej a környezetében levőket is megszólítja, beleértve Karanart, a tevét, egy rókát és a madarakat. Ahogyan az előadás halad előre, Edigej szomszédai közül többen is csatlakoznak a temetési menethez, és átadnak neki egy fehér zsebkendőt, hogy amikor lehajol a koporsóhoz, le tudja törölni a könnyeit. Talán furcsának tűnhet, de a legfényesebb epizód ebben a komor előadásban a saját halála. Erre készülve Edigej utolsó ingének darabjait ajándékozza el, melyekbe a kirgizek által szentnek tartott Aral-tó kiszáradó medréből származó homokot csomagolja. Ezáltal összhangot teremt önmaga és világ között, s visszanyeri a békét és harmóniát.

Akkoriban heves viták zajlottak Nekrošius szerző- és darabválasztásai körül. Néhányan azzal érveltek, hogy tiszteletlenül viszonyul a szóhoz és magához az irodalomhoz is, s hogy túlzásba esve mindent feltesz egy olyan szavak nélküli 'dramaturgiára', mely teljes mértékben a rendező döntéseinek van alárendelve, magának követelve még a szerző szerepét is. Dacolva az efféle kritikákkal Nekrošius később egy könyvtárnyi klasszikus irodalmat állított színpadra. Alekszandr Puskin kisebb tragédiáit és a *Boris Godunovot*, William Shakespeare *Hamletjét*, *Macbeth-jét* és *Othellóját*, Johann Wolfgang Goethe *Faustját*, Anton Csehov *Három nővérét*, *A sirályt*, és (másodízben) az *Ivanovot*, a litván Kristijonas Donelaitis hosszú versét, *Az évszakokat* (Metai), Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij regényét, *A félkegyelműt*, Dante Alighieri teljes *Isteni színjátékát*, Franz Kafka elbeszélését, *Az éhezőművészt*, s olyan opusokat, mint az *Ótestamentum*, az *Énekek éneke* vagy a *Jób könyve*. Ezáltal már az Ifjúsági Színházban bebizonyította az irodalom és az irodalmi klasszikusok iránti tiszteletét és különleges tehetőségét az interpretálásukra.

A Nekrošius által rendezett *Ványa bácsi* a 20. század végi brutális realizmus modernizált verziója vagy inkább annak radikális manifesztációja volt. Nem mintha dramaturgiai kísérleteit kritizálnánk, de ez alkalommal Nekrošius nem hagyott ki egyetlen (!) szót sem a darabból, sőt hozzátett néhány kifejezést Csehov más műveiből is, különleges harmóniát hozva létre a verbális és non-verbális kifejezési formák között. Az előadás cselekményét rendezői szünetek tagolták.

A bevezetés azt a célt szolgálta, hogy megteremtse az előadás színészek alkotta terét, akik létrehozták a kapcsolatot a színpadi tér és bizonyos benne lévő tárgyak között, melyek így a díszlet meghatározó elemeivé váltak. Nekrošius 'liturgiája' az én értelmezésemben az a stratégia, ahogyan a materiális világ tárgyait szemléletes vezérmotívumokká alakítja (nem más ez, mint amikor a kenyér és a bor hússá és vérré változik), ami lehetővé teszi, hogy Csehov szavai testté váljanak és otthonra leljenek a nézők között. A 'liturgia' fogalmát nemcsak metaforaként használok: Nekrošius Ványa bácsija egy siratóra vagy imára emlékeztető zsidó dallal kezdődik, melyet a rendező 'fegyvertársa', a zeneszerző Faustas Laténas adaptált színpadra. Kit vagy mit siratnak? Kiért vagy miért imádkoznak?

Az előadást bevezető rendezői szünet, jóllehet szavak nélkül, egy meggyötört lélek kínzó betegségéről és beletörődéséről szól, s az egész világról, amely már kimerítette a maga lehetőségeit. A *mis-en-scène*-ben Asztrov doktor (Kostas Smoriginas) épp kezelésbe vette a Nővért (Irena Tamošiūnaitė) a hátára helyezett köpölyözővel, amikor hirtelen lopva előhúzott egy üvegcsé morfiumot, mint ami az egyetlen módja volt annak, hogy vidéki élete kilátástalan sivárságát elviselje. Ahogyan az már Nekrošius fizikai részleteket megjelenítő dramaturgiájára jellemző, a morfiumos üvegcsé újra 'színre lépett' a negyedik felvonásban (Asztrov és Vojnickij jelenetében), s a köpölyöző úgyszintén megjelent az utolsó jelenetben, felkerült Ványa bácsi (Vidas Petkevičius) hátára is, mintha most már az ő betegség által legyőzött lelkiületét jelenítette volna meg. Az élet Csehovra jellemző módon teljes kört írt le.

Csak a nyugdíjas Szerebrjakov professzor (Vladas Bagdonas) és csodálója, az idős Vojnyickaja (Elvyra Žebertavičiūtė) nem érezte magát semennyire meggyötörtnek. Nekrošius előadásában ezt a groteszk párt rendkívül gépies mozgás jellemezte, kihangsúlyozva vonakodásukat vagy tehetetlenségüket, hogy szokásaikon változtassanak: az új élet még nem kezdődött el, a régi meg pusztán az inerciából adódóan folytatódik. Szerebrjakovot ebben az előadásban nem a birtokán élő emberek vagy a saját végzete nyugtalanítja, hanem egy nehézfémről készült tárgy a színpad előterében, újabb jeleként Nekrošius fizikai részletekre is kiterjedő dramaturgiájának. Amikor a színpadon volt, Szerebrjakov irigylkedve figyelte, hogy barátai és vetélytársai, Ványa bácsi és Asztrov doktor milyen könnyedén emelték fel e súlyos tárgyat.

Szonya (Dalia Overaitė) és Jelena Andrejevna (Dalia Storyk) egy másik barát-vetélytárs párost alkotott. Az öregedő Szerebrjakov vidéki birtokán gyönyörű fiatal felesége, Jelena Andrejevna olyannak tetszett, mint egy pálmafa a hóban. Ő is a cselekmény centrumát képezte, még ha látszólag a saját akaratát ellenére is, s noha egy ponton felismerte, hogy pusztán 'epizód szerep' jutott neki. A birtokon mindenki Jelena Andrejevnához vonzódott, mintha el lettek volna bűvölve a szépségétől, amelyből legalább egy kis részt ki szerettek volna lopni maguknak – mint ahogy állandóan lopkodták is a parfümös üvegeit – újabb példája ez annak, hogyan öltenek testet Nekrošius-nál a szavak. Nemcsak

a férfiak voltak bűnösök ebben, hanem Szonya is, akinek hosszú és nehéz fekete copfjai a padlóig értek, mint egy pár gyászszalag. Úgy tudom, Csehov e darabjának színházi története során még soha nem játszották Szonya szerepét ekkora tehetséggel, a karaktert egy Ványa bácsiéval azonos fajsúlyú tragikus hős szintjére emelve.

Eltérően a darab konvencionális értelmezésétől, Dalia Storyk Jelena Andrejevnája nem egy vonzó bestia, nem egy gyönyörű, simulékony hölgy, hanem egy önző kalandornő, aki elutasít és tönkretesz egy csodálatos férfit. Nekrošius előadásában mindenkit elutasítanak és tönkretesznek, még magát Jelena Andrejevnát is, akit újra és újra tárgyként kezelnek: az egyik jelenetben Asztrov egy harapófógóval felszerelve érkezik a vele való találkozóra. Egy másik jelenetben pedig Szerebrjakov döfi meg őt egy sétatálcával.

Ezt a pusztulásra ítélt világot még Jelena Andrejevna múlandó szépsége sem menthette meg, melynek, mint ahogy egzotikus parfümjének, híre hamva sem maradt, és ő ott állt egyedül, üres kézzel, támasz nélkül. Miután a birtok eladásra került, a lakók még felsorakoztak egy utolsó fényképhez, és hogy elénekeljék a *Va, pensiero*-t, melyet Giuseppe Verdi *Nabucco* című operájában a zsidó rab-szolgák kórusa ad elő. Kétségtől ez az egész litván színháztörténet leggyönyörűbb tömegjelenete. És kiderült, hogy ez a fénykép lett az utolsó dokumentuma az agonizáló korszaknak, hiszen az előregedett szovjet rendszer nem egészen öt év múlva összeomlott. Ugyanakkor ez egy búcsúfelvétel a *Ványa bácsi* társulatról, az Ifjúsági Színház álomcsapatáról is. A legendás társulat hamarosan szétesett; a színészek szólókarrierjük építésébe kezdtek, saját útjukat járták, álmaik új földjét, az ígéret földjét keresve.



A *Ványa bácsi* zárójelenete (fotó: eurozine.com, a Kultúros barai engedélyével)

Asztrov doktor próféciai

A kommunista diktatúra bukása után Nekrošius további jelenlétére az Ifjúsági Színházban nem volt adekvát magyarázat. A szovjet ember 'jogok nélküli szabadságáról' szóló előadása, *A tér* Vilniusban került színpadra, minden akadály nélkül, a szovjetrendszer stagnálásának csúcspontján, amikor kísérletek történtek a sztálinizmus és a Gulag rehabilitálására, mert a kommunizmus képtelen volt munkatáborok nélkül életben tartani magát; amikor Sztálin bűnei tiltott

témává váltak; amikor az ember engedély nélkül még lélegzetet sem vehetett. A cenzorok nyilvánvalóan meg sem kísérelték megfejtetni a darab címét, jöllehet az nyilvánvaló eufemizmus volt mind a börtönt, mind a szögesdróttal körülvett táborokat illetően.

A tér alapgondolata legpontosabban Varlam Salamov szavainak felidézésével írható le, akinek az írásai szigorúan be voltak tiltva akkoriban: „A tábor életünk mása; a tábor a világra emlékeztet. Semmi olyan nincs benne, ami ne létezne a külső, szabad világban, annak szociális és spirituális struktúráiban is.⁴ Másszóval Nekrošius *A tér* című darabja arra mutatott rá, hogy az egész Szovjetunió egy gigantikus börtön, amelyben a szabad ember alig különbözik egy rabtól.

„Hol is történhetett volna meg máshol, mint ezekben a börtöncellákban, hogy felderengett a nagy igazság? A cella korlátozott volt, de a szabadság nem volt-e még korlátozottabb?” – Ezek Alekszandr Szolzsenyicinnek *A Gulag Szigetcsoport*⁵ című művében feltett kérdései voltak. Jóval később, amikor a szovjet Gulagról szóló tanulmánya szabadon elérhetővé vált, hirtelen rájöttünk, kivéve természetesen a számtalan általa élénk tárt bizonyítékot, hogy Szolzsenyicin nem ítélte el nyíltabban a sztálini terrort, mint azt Zaripa (Kristina Kazlauskaitė) tette *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* című műben, amikor rátámadt a bajszos tömeggyilkos, Sztálin gigantikus portréjára Abutalip és a milliányi többi áldozat halálát megbosszulandó. Talán a szovjet időkben mi bátrabbak voltunk, mint maga Szolzsenyicin? Nem, nem voltunk azok. Talán a cenzorok nem figyeltek oda eléggé? Esetleg becsaphatók voltak? Vagy ki lehetett velük egyezni?

Természetesen nem voltak tévedések vagy alkuk. A cenzorok nem voltak figyelmetlenek sem. Elvárásuk az volt, hogy ha a Gulagra történik is utalás, az csakis szavak nélkül történjen, s ez pontosan így is volt az Ifjúsági Színházban. Azonban a cenzúra még a Mihail Gorbacsov idején zajló peresztrojka során is megakadályozta, hogy *A tér* és *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* Litvánián kívül is bemutatásra kerüljön. 1987-ben, amikor amerikai színházi szakemberek az Ifjúsági Színház egyesült államokbeli turnéjának repertoárját állították össze, Moszkva azt „ajánlotta” a Litván Szovjet Szocialista Köztársaság Kulturális Minisztériumának, hogy Smoriginas „betegedjen meg”, hogy az amerikai színházlátogatók ne láthassák *A tér* című darabot. Mindenesetre a kulturális miniszter, Jonas Bielinis személyes felelősséget vállalt, és Smoriginas csodálatos módon meggyógyult: *A tér* titokban bemutatásra került az amerikai közönségnek egy amúgy használaton kívüli színházban. Ez a macska-egér játék részben magyarázható Herbert Marcusénak egy (nemcsak a totalitáriánus) társadalom és a művészet (magas kultúra) univerzális viszonyáról szóló értekezéséből vett idézettel:

⁴ Varlam Shalamov. *Vishera: Egy anti-regény*. Lásd: <https://shalamov.ru/library/16/> (orosz nyelven)

⁵ Alekszander I. Szolzsenyicin: *A Gulag Szigetcsoport 1918–1956*. Egy irodalmi nyomozási kísérlet. Angol nyelvre ford. Thomas P. Whitney. Vols. 1–2. New York: Harper and Row, 1974. 614 (eredeti kiemelés). Magyarul az Új Idő Kft. jelentette meg 1989-ben

„A magas kultúra mindig ellentmondásban állt a társadalmi valósággal, s csak egy kiváltságos kisebbség élvezte áldásait, képviselte eszményeit. A társadalom eme két antagonisztikus szférája mindig is együtt létezett; a magas kultúra mindig is befogadó volt, míg a valóság ritkán zavartatta magát a magas kultúra eszményeitől és igazságaitól.” Majd Marcuse így folytatja: „A művészet (...) leg-haladottabb fokán ő maga a Nagy Megtagadás – a tiltakozás az ellen, ami van. Amilyen módon az embereket és a dolgokat megjeleníti, megszólaltatja vagy énekelteti, az egyben tényleges egzisztenciájuk megcáfolásának, szétzúzásának s újjáteremtésének is a módja. (...) Azonban a tagadás ezen módjai elismeréssel adóznak annak az antagonisztikus társadalomnak, amelyhez kötődnek.”⁶ Valószínűleg ilyesfajta 'elismerésnek' köszönhetően történtek próbálkozások Nekrošius arcátlan tagadásának tolerálására is.

Ráadásul az ifjúsági Színházban létrehozott magas művészet sohasem arra volt szánva, hogy kizárólag a kiváltságos kisebbség, az elit élvezhesse. A jegyekért való éjszakai sorban állás részévé vált a színház legendájának, mely nemcsak egy helyi legenda volt. A színház 1987-es diadalmas második moszkvai turnéja során tömegek özönlöttek a Szovremennyik Színházba; lovasrendőröket vezényeltek ki a rend fenntartására, miközben azok maguk is sóvárogva várták, hogy láthassák az orosz kultúra ikonjának, Csehovnak a darabját a litvánok előadásában, és eladó színházjegyekért könyörögtek a legközelebbi metróállomáson.

Nekrošius álma (jusson eszünkbe a fent említett rabszolgakórus) végül átlépett a cenzúra által emelt határokon; előadásai eljutottak a Vasfüggönyön túlra, és bejutottak a szabad világba a szovjet rezsim által eléjük gördített akadályok ellenére is. Azok, akik már a független Litvániában születtek, aligha képesek belátni, mit is jelentett, hogy a szovjet megszállás ötven éve során a litvánok, ha egyáltalán engedélyezték számukra a külföldi utat, csak Moszkván keresztül repülhettek. S hogy a külföldiek is kizárólag Moszkván át érkezhettek Vilniusba.

Az Ifjúsági Színház első külföldről érkező zarándoka a Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál (BITEF) igazgatója, Mira Trailovič, egy elbűvölő hölgy volt. Amikor Eimis mellett állt, aki az édesanyja által kötött, szokásos pulóverében feszített (akkoriban legtöbbször, beleértve magamat is, kézi készítésű kötött pulóvereket viseltünk), olyannak tűnt, mint egy idegen bolygóról érkező légáram, ahogy a német mondja: *Luft von anderem Planeten*. Az akkori Jugoszlávia valóban idegen bolygó volt a számunkra, és Mira Trailovič 1984-ben elvitte oda az Ifjúsági Színházat. A BITEF volt a litvánok számára az első, világra nyíló ajtó. 1988-ban az Ifjúsági Színház másodjára is színpadra lépett a BITEF-en. A közönség soraiban ott ült Franco Quadri, a leghíresebb olasz színikritikusok egyike, aki ezt követően lett Nekrošius barátja és olaszországi patrónusa.

⁶ Herbert Marcuse: *Az egydimenziós ember: Tanulmányok a fejlett kapitalista társadalom ideológiájáról*. London and New York, Routledge Classics, 2002. 60, 66. Magyarul lásd: *Az egydimenziós ember* (ford. Józsa Peter) Kossuth, Bp., 1990, 8, 10.

Mindazonáltal a legnagyobb lendületet az Ifjúsági Színház nemzetközi karrierjéhez a híres amerikai drámaíró, Arthur Miller adta. 1985-ben Moszkvában egy szovjet–amerikai találkozón vett részt, és lehetősége adódott ellátogatni Vilniusba, ahol több Nekrošius által rendezett előadást is megtekintett. Az Egyesült Államokba visszatérve beszámolt kollégáinak erről az egyedülálló litván színházi lángelméről. Nem sokkal ezután ellátogatott az Ifjúsági Színházba Edith Markson, az egyesült államokbeli színházi élet befolyásos személyisége, amerikai színházi rendezők és producerek egy csoportja kíséretében. Kicsivel később Bernard Sahlins, a Chicagói Nemzetközi Színházi Fesztivál igazgatója, valamint a houstoni Alley Színház több rendezője is megérkezett. A chicagói fesztivál és a houstoni színház kiválasztotta a *Pirosmani, Pirosmani...* és a *Ványa bácsi* című darabokat, és megegyeztek abban, hogy fedezik a költségeit az Ifjúsági Színház vízválasztót jelentő egyesült államokbeli turnéjának 1988 májusában.

A berlini fal még mindig állt, és a Sajūdis, a Litván Reformmozgalom, amely az ország függetlenségéért vívott küzdelmet vezetett, még létre sem jött. Ennél fogva az Ifjúsági Színház első egyesült államokbeli turnéja (a másodikra 1990-ben került sor) több volt, mint egyszerű kulturális esemény: ez volt Litvánia első kiszabadulása a kettőből, a szovjet 'térből'. Az első reménykeltő üzenet a nemzetnek, hogy a Vasfüggöny nem marad meg örökre, hogy hamarosan lehull, és a nyugati utak rendszeressé válhatnak. Így kelt útra az Ifjúsági Színház ötvenöt tagja az Egyesült Államokba, mintha a *Lituanicának*, annak a repülőgépnek a szárnyain szálltak volna, amelynek fedélzetén Steponas Darius és Stasys Girėnas New Yorkból elindulva átrepülte az Atlanti Óceánt 1933-ban. Igencsak szimbolikus, hogy Eimuntas Nekrošius alakította Stasys Girėnas-t Raimondas Vabalas *Repülés az Atlanti-óceán felett* (Skrydis per Atlanta) (1983) című filmjében, mely Darius and Girėnas erőfeszítését mesélte el.

A színházak tömve voltak. Az angol anyanyelvű közönség feszülten figyelte és lelkesen megtapsolta a litván nyelven beszélő színészeket – valójában sokan csak a színházban jöttek rá arra, hogy a litvánok nem oroszok. Rendkívül pozitív ismertetőik jelentek meg az amerikai sajtóban. Minden összevetve kirobbanó siker volt. A litván–amerikai Arūnas Čiuberkis lenyűgöző fordítói munkát végzett. Ő és egy honfitárs, a csodálatos Audra Misiūnienė, aki önkéntesként segített a turné lebonyolításában, a társulat valódi tagjaivá váltak. Nemzetközi diadal volt ez tehát nemcsak az Ifjúsági Színház, hanem az akkoriban még mindig a szovjet igát nyögő egész nemzet számára is.

A turné jelentős volt úgy is, mint történelmi és tisztán politikai esemény, mivel először egyesítette a nemzet két részét, melyet erőszakkal szakítottak szét a szovjetek: azokat, akik a megszállt Litvániában maradtak, és azokat, akik menedékre leltek a szabad világban. A litván diaszpóra által létrehozott szervezetek nagy része szigorúan eleget tett az elzárkózás politikájának, és semmilyen kapcsolatot nem ápolt a Litván Szovjet Szocialista Köztársasággal. Bojkottálták, sőt kívül rekesztették szülőföldjük szórványosan érkező művészeit és kulturális képviselőit, mivel ezek a látogatások, melyek kifejezetten az egyesült államokbeli litván közönséget célozták meg,

propaganda kampányokként, vagy akár kémkedésként voltak értelmezhetőek, s lényegileg a KGB intézményeként működő *Tėviškė* (Homeland) szervezet vezényletével zajlottak. Ezzel ellentétben az Ifjúsági Színház turnéját a Szovjetunió Kulturális Minisztériuma és annak kereskedelmi intézete, a Mosconcert szervezte, ennél fogva elkerülte a *Tėviškė* részvételét, valamint annak a veszélyét, hogy újabb olyan propaganda kampánynak tűnjön, mely a Szovjet Litvánia 'teljesítményét' ünnepli.

Ez lehetővé tette, hogy az Ifjúsági Színházat meleg szeretettel fogadják az Egyesült Államokban élő litvánok különféle politikai szervezetei, sőt azok is, akik rendszerint tartózkodtak bárminemű, a Litván SzSzK-val való hivatalos kapcsolattartóktól, mert ezek fenyegették az anti-kommunista ellenállási mozgalmat és a megszállás el nem ismerésének politikáját, s egyúttal erodálták a száműzetésben élő diaszpóra egyesülési törekvéseit. Az Ifjúsági Színház által képviselt művészet ereje segített lerombolni a bizalmatlanság falát, mely magasra emelkedett a nemzet két mesterségesen szembeállított része között.

Előbb vagy utóbb minden legenda véget ér, még ha a művészet ugyanúgy örök is, mint a színház. Azonban harminc év múltán is emlékszem a *Ványa bácsi* egyik jelenetére: Asztrov doktor (Kostas Smoriginas) Jelena Andrejevnának (Dalia Storyk) mutat egy saját készítésű kartogramot, ami részletesen bemutatja, hogyan nézett ki a kerület 50 és 25 évvel azelőtt, s hogyan néz ki most, majd kíméletlen láttelepet állít fel: „Összességében ez kép fokozatos és határozott elkorcsosulást mutat, ami mintegy 10–15 év múlva valószínűleg általánossá válik majd.”

Több mint 10–15 év telt el a *Ványa bácsi* Ifjúsági Színház-beli bemutatója óta. Vajon valóra vált Asztrov jóvendölése? Nekünk (nekem is!) újra rá kell néznünk Eimuntas Nekrošius művére, arra az óriási nagytűzre, mely feltárta előttünk jelenlegi létezésünk valóságos képét.

(Angolul megjelent a Kultūros barai folyóirat www.eurozine.com oldalán 2018. május 23-án.)

Fordította: Szécsi Péter

Valdas Vasiliauskas: Eimuntas Nekrošius and Lithuania's Youth Theatre

This year's MITEM will feature Saulius Šaltenis's play, *Sons of a Bitch*, as a Klaipėda Drama Theatre production, directed by the legendary Lithuanian artist Eimuntas Nekrošius, who passed away last year. On this occasion, a writing by poet, critic and politician Valdas Vasiliauskas is now published to follow the director's career from the beginnings in 1977 until 1988. The first directing (*A Taste of Honey*, 1977) is analysed in detail, then those five masterpieces are recalled which acquainted not only Lithuania but also Europe and even America with the unique theatrical language Nekrošius had developed at the Vilnius State Youth Theatre (*The Square*, 1980; *Pirosmani, Pirosmani...* 1981; *Love and Death in Verona*, 1982; *The Day Lasts More Than Hundred Years*, 1983; *Uncle Vanya*, 1986).



BABAKHUMAR KHINAYAT

Az oguzok hagyatéka és Korkut Atya kultusza

Adorján Imre turkológusnak

Az oguzok (úzok, oğuzlar) Eurázsia, azon belül a sztyeppe-övezet történetének legjelentősebb szereplői közül valók, Európában mégis kevésbé ismert képviselői a nomád világnak. Az oguzok Ázsiából kiindult, katonai jellegű migrációja egészen Kelet-Európáig jutott el, s e hatalmas területen jelentős történelmi és kulturális nyomot hagyott maga után. Az általuk létrehozott állam az eurázsiai térségben nyelvi, politikai és genetikai vonatkozásban is nagyon fontos szerepet játszott. Az oguz hagyományról nagyszámú régészeti, művészeti, valamint

szellemi hagyatéka, forrás áll ma már rendelkezésre. A legjelentősebbek közé tartozik két epikus szövege: Oguz Kagán hőséneke, valamint a Korkut Atyához (a kazakoknál és karakalpakoknál), illetve Dede Korkuthoz (az oguz és karluk törökségnél) kötődő történetek, legendák összessége.

A török népeknek ez a figyelemreméltó öröksége témáit, művészi kifejező eszközeinek gazdagságát, valamint sajátos nyelvezetét tekintve túlmutat az irodalmiság keretein. Mindkettő fontos mint történeti forrás, mint adathordozó és mint a mitikus hagyomány megőrzője is. Ma már tudományos kutatások tárgyát képezik, de korábban is kulcsfontosságú hivatkozási alapot jelentettek a politikai és művészeti életben. 1988-ban a szovjet-török szimposium kizárólagosan Korkut Atya örökségével foglalkozott, s az 1300 éves jubileum alkalmából az UNESCO az 1999. esztendő Korkut Atya évének nyilvánította,



Korkut Atya könyve. Az oguzok hőséneke. Oroszból fordította: A. Konyratbajev, M. Bajdildajev. Almati: Szasuzi, 1986.

melynek keretében számos tudományos és művészeti rendezvényre került sor. A Korkut-legendárium közismertté válása után több mint 800 tanulmány foglalkozott a témával. *Dede Korkut / Korkut Atya* eposza 2018-ban Azerbajdzsán, Kazahsztán és Törökország közös hagyományaként került fel az UNESCO szellemi kulturális világörökség programjának reprezentatív listájára.

A Kárpát-medencéig terjedő oguz behatás okán a Korkutról szóló történetek közvetetten a magyarság kultúrtörténetéhez is kapcsolódnak, talán ezért is volt indokolt a *Dede Korkut Könyvének* magyar nyelvű kiadása. Magyarországon az első teljes változat Adorján Imre és Puskás László török forrásból készült fordításában jelent meg 2002-ben, majd 2008-ban.

A budapesti Nemzeti Színház színpadán hamarosan életre kel ez a kultúrhérosz az Almatiból érkező Auezov Kazak Állami Akadémiai Dráma Színház társulatának előadásában. Iranbek Orazbajev (írói nevén Iran-Gajip) kazak költő drámája, melyet Jonas Vaitkus litván rendező állított színpadra, a legendáriumnak a Szir-darja környéki kazak, karakalpak területeken elterjedt, a kutatók által turkesztáninak nevezett variánsa alapján íródott.



Kik is az oguzok?

A magyar terminológiában keleti lovas-nomád törzsek (oguzok, besenyők, kunok, jászok) egyike, akik a honfoglalás után érkeznek a Kárpát-medencébe, és akiket kései nomád népekként tartanak számon az európai forrásokban. Ahogy az a nomádok kapcsán általános, sokféleképpen nevezik őket: ghuzz, guozz, kuz, oğuz, okuz, oufoi, ouz, ouzoi, uguz, uğuz, uz.

A népnév jelentéséről szóló sokféle feltételezés közül talán a szentpétervári régészeti iskola képviselőjének, M. Artamonovnak (1898–1972) a fejtése leginkább figyelemreméltó, aki szerint a népnév az „ok” (azaz nyíl) jelentésből származik, tehát az oguz (okuz) eszerint „sok nyilat” jelent. Az „oguz” kifejezés így eredetileg a törzs azonosítására szolgáló szimbolikus elnevezés lehetett, olyan értelemben, ahogy a Tokuz-Oguz név a kilenctörzsű ujgurokra, az Uch-Oguz pedig a háromtörzsű karlukokra utal.

Az oguzok őshazájáról

Az ötörök eredetű oguz törzsek a 6. században hatalmas konföderációt alkottak, egykori birodalmuk a különböző történeti korokban a modern Kínától a Fekete-tengerig húzódó terület más-más részein virágzott. Az első Türk Birodalom



Oguz Kagán karluk-ujgur nyelvű eposzának, az *Oguznamá*nak a kézirata, Bibliothèque nationale de France, Párizs (forrás: karar.com)

(552–630) keretén belül, a mai Mongólia északi részén jön létre a kilenc törzsű (tokuz oguz) szövetség. Az oguzok megjelenése a történelem színpadán Oguz Kagán nevéhez köthető, aki az *Oguznama* hőségének főszereplője, s akit a türk törzsek a maguk őseként tartanak számon (lásd erről még: 60. old.). Az oguzok a második türk kaganátus bukása után az ujgurok támadása következtében a 8. század közepén szorulnak a Zhetysu (Zsetiszu, Hétfolyóvidék, mai Délkelet-Kazahsztán) és Balkhash (Balkas-tó) térségébe. A nomád államokra jellemző módon sűrűn változtatják központi szállásterületüket, nyugat felé haladva a Karatau vidékén, a Szir-darja folyó környékén, majd a

Turáni-alföldön (Transzoxánia) jelennek meg. Ott sem vált az államuk véglegesé, tovább hódítottak az Aral-tó és a Kaszpi-tenger térségében. A Talasz és a Volga (Vásáry István szerint az Emba) folyó közti hatalmas területen alapítottak államot¹.

A krónikák, valamint a híres középkori tudós, Mahmud al-Kasgari (1029–1102) leírása szerint az oguzok eredetileg 24 törzsből álltak (22 törzs neve ismert, Tahir Marvazi² 12-t említ). Közismert, hogy az oguz állam katonai-demokratikus szerkezettel és fejlett adórendszerrel rendelkezett. A kiemelt jelentőségű karavánutakat ellenőrzésük alá vonták, és a népességük *buzok* (boz/buz – szürke nyíl) és *ucsok* (három nyíl) néven két részre vált. Az oguz állam fontosabb szomszédai, amelyekkel kulturális, kereskedelmi és politikai kapcsolatba kerültek: délen Hwarezm (számánidák), nyugaton a besenyők, északon a kimak-kipcsakok és keleten a karlukok. Az oguz állam politikai központja (mai értelemben vett fővárosa) Jangikent, ezenkívül jelentős településeik voltak még: Szauran, Szütkent, Sziganak és Karnak, melyek a mai Kazahsztán délnyugati részén találhatók. A városok lakóinak száma nagyobb volt, mint a nomádoké, s jelentős részük sokáig képes volt ellenállni a muszlim térítésnek.

Arany János *A fülemile* című versében megénekelte „Rossz szomszédság – török átok” szólásmondás erre a korra is jól illik, mivel az oguzok minden szomszédjukkal folyamatos konfliktusban álltak. Végül sikerült nekik kiszorítani a be-

¹ *История Казахстана с древнейших времен до наших дней*, 1. том. Алматы, Атамұра, 1996. 314–315; Peter Golden: *The migrations of the Oguz*, Archivum Ottomanicum. 4. 1972. 48–52.

² Sharaf al-Zaman Tahir Marvazi / Ṭabāʾiʿ al-Ḥayawān al-Baḥrī wa-al-Barrī (1056–1125) orvos. http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Marvazi_Tahir/frameset1.htm

senyőket határterületeikről, és így a Kazár Birodalommal lettek szomszédosak. 965-ben és 985-ben két kijevei nagyfejedelemmel összefogva, először I. Szvjatoszlav oldalán a kazárokkal, majd I. Vlagyimir szövetségeseiként a volgai bolgárokkal álltak háborúban. A folyamatos expanzió és a sztyeppei életmódra jellemző viszonyok miatt az oguz állam etnikailag vegyes képet mutatott. Az újabb kutatási eredmények szerint a más törzsekkel való hosszabb együttélés következtében az oguz mint népnév korábbi jelentése módosult, mivel az Aral vidékére települt türk eredetű népesség a helyi ugor és szarmata törzsekkel keveredett (köztük jelentős hányadot képviseltek a kangar-besenyők és alánok, a kun-kipcsak komponensből pedig a kajt, imurt és bajandurt említik, ez utóbbi neve Kortkut törzsének nevével esik egybe), s az oguz nevet az így létrejött etnikum elnevezésére is használni kezdték. 893-ban a Számánidák támadták meg az oguz államot, több hadjáratban is, aminek következtében a 11. századtól kezdve az oguz államszervezet kezdett összeomlani, s a szintén keletről érkező kimak-kipcsak (kun) törzsszövetség támadását már nem tudta kivédeni³.

Az oguzok elfoglalták a szomszédos besenyők szállásterületét, ami láncreakciószerű népvándorlást indított el: a besenyők a Levédián túli térségre, a magyarok pedig egészen a Kárpát-medencéig jutottak. Az 1060–1070-es években Konstantin Dukász bizánci császár uralkodása alatt kisebb csoportjaik az Al-Duna mentére és Erdélybe is beköltöztek. Bulgáriában, Trákiában és Macedóniában is feltűntek. Az oguzok Kárpát-medencei jelenlétéről és a magyar-oguz kapcsolatokról magyar kutatók tanulmányaiban olvashatunk.⁴

Az oguzok nagyobb része az Amu-darja és Szir-darja közti területen alakult Karahánida-dinasztia, valamint a khorászáni szeldzsuk uralkodók fennhatósága alá került. Egyik részük a 10. században a Közel-Kelet felé vándorolt, felvette az iszlám hitet, és türkménnek (türk embernek) kezdték nevezni őket a körülöttük élő népek. A helyi Szá-



Az oguzok 11-13. századi migrációjának térképe
(forrás: uludagsozluk.com)

³ *История Казахстана с древнейших времен до наших дней*, 1. том. Алматы, Атамұра, 1996. 317–321.

⁴ Pálóczi Horváth András: *Keleti népek a középkori Magyarországon*. Besenyők, úzok, kunok és jászok művelődéstörténeti emlékei. Budapest–Piliscsaba, 2014. 57–69; Katona-Kiss Attila: *A Kárpát-medencei oguz törzstörzsedékek földrajzi és helynévi nyomai*. Hadak útján – A népvándorlás kora kutatóinak XIX. konferenciája. Győr, 2011, 201–214; *A besenyők és az oguzok vándorlása a VIII. században*. Csodaszarvas IV. (2011), 7–25.

mánida- és Karahánida-uralkodók oguzokat béreltek katonai szolgálatra, melynek egyenes következménye lett, hogy az államok meggyengültek, ők pedig újra hatalmi tényezővé váltak. 1039-ben Tugrul vezetésével Mervnél tönkrevérték a számánidákat és a Gaznavidák államát hozták létre. A birodalomalapító Tugrul utóda, Alp Arslán 1071-ben a bizánci hadsereggel is sikerrel tudta felvenni a harcot. Az így létrejött Szeldzsuk Birodalom a 11–13. század között hatalmas terület felett uralkodott,⁵ és a későbbi Oszmán Birodalom közvetlen elődjének tekinthető. A Kaukázusba és Északnyugat-Iránba történő oguz benyomulás következtében a helyi lakosság eltörökösödése kezdődött meg. Az oguzok művészetének és mondavilágának öröksége mindmáig élénken él a költészetben és a szájhagyományban, különösen egykori szálláshelyükön, a Szir-darja mentén.

Az oguzok és Korkut

Ahogy fent már említettük, a törökajkú népekre jellemző mitikus ősről, az Oguz Kagánról és a Korkut Atyáról (azaz Dede Korkutról) szóló epikus történetek egymástól elválaszthatatlanok. Álkey Margulan kazak akadémikus Korkutot Oguz Kagán folklórbeli megfelelőjének tekinti, s párhuzamként összeveti Dzsingisz kán és a kazak folklórban szereplő Alasha kagán alakjával⁶.

A középkorban keletkezett Oguz Kagan eposz 13–14. századi karluk-ujgur változatának kéziratait Párizsban őrzik. Mindössze 42 oldal, és minden oldal 9 sorból áll. A 17. századból való másik, muszlim verzióját Khiva királya (ural-



Ä. N. Margulan (1904–1985)

kodó-tudós) Abulgazi Bahadurkhan írta⁷. Mindkét mű Oguz hősi hadjáratát, leszármazottai munkásságát, az oguz törzsek eredetét, életmódját, szokásait írja le. A türk népek genealógiájának, mitológiájának és államszervezetének ismertetésével kiemelten fontos forrásaivá váltak a sztyeppe-történetnek. Ahogy ezek a források is említik, az oguzok a Buzok és Ucsok nevű két szárnyból állnak, amelyekből Gün, Aj, Yildiz, Gök, Dag, Deniz (azaz Nap, Hold, Csillag, Ég, Hegy, Tenger) nevű hat kán származik, mindegyi-

⁵ Peter Golden: *The migrations of the Oguz*, Archivum Ottamanicum, 4. 1972. 52, 54, 57, 77–84; Vásáry István: *A régi Belső-Ázsia története*, Szeged, 1993. 114–120.

⁶ Марғұлан Ә: Ежелгі жыр аңыздар (Margulan, Álkey: *Régi hősenek, mondák*). Алматы, Жазушы, 1985. 135–228.

⁷ *Родословная туркмена. Сочинение Абу-ль-Гази хана Хивинского*. Изд. подготовил А. Н. Кононов. Москва–Ленинград, 1958.

kük négy utóddal. Dede Korkut Könyvének bevezetője így kezdődik: „... a Bajat törzsből egy Korkut Atya nevű férfiú lépett színre. Ő volt az oguzok nagy bölcse”⁸. Korkutot az oguzok Buzok szárnyából, annak Bajat dinasztiájából származtatja.

Dede Korkut / Korkut Atya Könyvének három írott változata van (amiről Adorján Imre a *Dede Korkut Könyvét* bevezető tanulmányában bővebb leírást ad). Az első *Kitab-i Dedem Korkut ala lisan-i taife-i oguzan* (*Dedem Korkut Könyve az oguz nép nyelvén*) 304 oldalas drezdai kézirat, mely 12 elbeszélésből áll. A másik a vatikáni verzió, mely hat elbeszélésből áll. A harmadik kis töredék 1944-ben Törökországban, az isztambuli Topkapi szeráj könyvtárában bukkant fel.

Mikor készülhetett Korkut Atya Könyve?

Jeffrey Lewis brit turkológus szerint a műben feldolgozott legkorábbi szóbeli hagyományok a közép-ázsiai kun-kipcsakokkal és besenyőkkel való oguz konfrontáció idejéből származnak. Korkut legendáinak archaikus változata a törökség kipcsak (kun) ágánál (kazakoknál, karakalpakoknál és baskíroknál), a későbbi verziók pedig az oguz ágánál (türkméneknél, azerbajdzsánoknál, anatóliai törököknél stb.) találhatók meg.

A hőseposzok kiváló szakértője, Viktor Zsirmunszkij szovjet-orosz tudós Korkut Könyvének történeteit összehasonlította más, közép-ázsiai és anatóliai eredetű szóbeli és írásos forrásokkal, legendákkal, történeti adatokkal, és arra a következtetésre jutott, hogy az oguz történetek a 9–10. században jöttek létre. Kaukázusi és kis-ázsiai változata pedig az új hazában, a 11–15. században született meg⁹. A témával foglalkozó más tudósok véleménye szerint Korkut Atya művének új verziói az oguzok migrációja során Délkelet-Ázsiában tovább fejlődtek, új karakterekkel és történetekkel egészültek ki.

A fehér szakállú (idős-bölcs) Korkut Atya mint a törzs patriarchája is jelen van az egész kultúrkör hőseposzaiban. Ő a legendák megalkotója és előadója, miközben a történetek főhőse is egyben. Ezek lezárásaként Korkut tiszteletére szól egy dal, amely dicsőíti és dicséri a kánt, akinek énekel.

Mit jelenthet a Korkut név?

Viktor Zsirmunszkij a 12–13. századi üzbég szókinszben kutatva, A. Borovkov véleményét alapul véve a »kork« gyökből eredeztethető (*korkganlar* 'megijedtek / Istentől', *korkutgusu* 'ijesztő'), átvitt értelmű *prédikátor, tanácsadó, hírnök* jelen-

⁸ Vö. *Dede Korkut Könyve* (fordította: Adorján Imre és Puskás László), Európai Folklor Intézet – L'Harmattan Kiadó, 2008. 28.

⁹ Жирмунский, В. М.: *Огузский героический эпос и Книга Коркута. Книга моего деда Коркута. Перевод академика В. В. Бартольда. Издание подготовили В. М. Жирмунский, А. Н. Кононов. М–Л, 1962. 131–258.*

téssel hozza kapcsolatba e nevet, így Korkutot kivételes tulajdonságokkal rendelkező, szent személynek tekint. A. Zsubanov kazak akadémikus Korkutról egy Ikhlasz nevű kobuz-játékostól hallott legendát közöl, amely szerint az újszülött zsákszerű, formátlan valami volt, gyenge sírdogálása után az anyja megszoptatta, és erre már hangosan felsírt. S akkor azok, akik korábban megijedtek tőle, visszaszaladtak a jurtába, és a csecsemőnek a Korkut, azaz az *ijesztő* (félelmetes) nevet adták.¹⁰ Edige Turszunov kazak kutató megerősíti az őtörök eredetet, és tanulmányában azt írja, hogy a Korkut név (névadás) egy régóta létező hagyományra vezethető vissza: a „bilge kagan” vagy „ulug jirsi”, azaz „okos vezér” vagy „nagy énekes” fogalmának megfelelő titulust jelöli¹¹.



Az én Korkut nagyapám könyve, szerk. V. M. Zsirmunszkij és A. N. Kononov, ford. V. V. Bartold, Akadémiai Kiadó, Moszkva–Leningrád, 1962

O. Szülejmenov a hős nevére vonatkozóan a Kor (kör) – sírgödör, kut (küt) – várni, azaz „várj a sírra” magyarázatot adja. Szerintem ugyanezzel a logikával a nevet Kör+qut-ként is lehet értelmezni, ami a „*sír boldogsága*” jelentést hordozza. A már elavult ősi török alapszókincsbe tartozó „qut (qot)” Mahmud Kasgari szerint boldogságot, természetfölötti életerőt, bőséges energiát jelentett a középkorban, ami jobban rávilágít, mit is jelenhet itt a „*sír boldogsága*” (lásd a magyarban a „megboldogult”, jobblétre szenderült” kifejezéseket – *a szerk.*). A *qut* olyasvalamit jelöl, ami az embereknek az istenségek segítségével adatik meg, ami számukra boldogságot, szerencsét, egészséget, gyarapodást biztosít¹². Logikusnak tűnik ez az értelmezés, mivel Korkut a halállal szemben küzd saját népének boldogulásáért, és az örök élet titkát kutatja, melyet végül a művészetben sikerül megtalálnia.

Mitikus alak vagy történelmi személy?

A kutatók egy része, mint például N. Arisztov, V. Barthold, A. Margulan, Korkutot történelmi személynek tartja, és megpróbálja azonosítani etnikai hovatartozását, bár nincs perdöntő adat ennek kiderítésére. Auelbek Koniratbajev

¹⁰ Жубанов, А.: *Струны столетий*. Алма-Ата, 1958. 230–231.

¹¹ Турсунов, Е. Д.: *Қорқыт туралы аңыздың түпкі мазмұны* (Korkut legendájának végső értelme. A legendák jegyzéke). Древнетюрский фольклор (monográfia). Алматы, 1999. 131–167.

¹² Lásd erről magyar nyelven: Torma József: *A Tűznek mondom!* (A baskír népi orvoslás mágikus elemeinek mai rendszere) Budapest, Püski, 1997. 80–82.

kazak kutató, perzsa és szeldzsuk történészek (ibn Ak-Asir, Imamadin Iszfahani) adataira hivatkozva azt írja, hogy Korkutot a Szir-darja környéki bozok oguzok vezére, Korkut ibn Abdulkhamitnak tekinti¹³. A Volga-menti és uráli törökségnél, valamint az észak-kaukázusi nogajoknál Korkut történelmi személynek számít. Például, az Orenburgban megjelenő első baskír-tatár folyóirat, a Suro 1913. évi egyik számában az olvasható, hogy az Ural hegységben lakó ősi kirgiz-kazaknak nevezett közösség magát Korkut 18. generációjú leszármazottjának tartotta. Eredetmondájuk szerint Korkut a baskírokat az Altajból kivezetve ezt mondta: „előttiünk a remény, mögöttünk a veszély, ezért csak előre megyünk”, s ezzel a Volga mentére vezérelte őket.¹⁴

A világ népeinek mítoszait bemutató szovjet-orosz enciklopédiában V. N. Baszilov azt hangsúlyozza, hogy Korkut alakja még az iszlám előtt a halhatatlanságot jelentő *Burkut-baba* (Sas-dédapa) istenséggel hozható kapcsolatba, amiből később egy Korkutról szóló új mítosz alakult ki. Továbbá az is figyelemre méltó, hogy a baskír rituális dalokban Korkutot a gonosz démonokat kiűző varázslók védő szellemének tekintik¹⁵. Ezzel a kérdéssel közvetlenül is foglalkozott V. Barthold, aki Korkutot a nép bölcs tanácsadójának, a régi hagyomány, a törzsi szerkezet megőrzőjének tekinti¹⁶.

Korkut származásának gyökerét mitológiai és nyelvészeti elemzés alapján Olzsasz Szülejmanov kazak kutató és költő egy óegyiptomi mítosz alakjával, az Öreg Nappal (*Hr-hvt*) hozza kapcsolatba: „Esténként *Hr-hvt* leszáll az alvilágba, ahol a vízi kígyó (*R-r*) menedékhelyének szánt fekete folyó van. Ott hal meg, a hangjával igyekszik a „perik” (angyalnál alacsonyabb rangú lelkek) cselekedetét jó irányba fordítani.”¹⁷



Olzsasz Szülejmanov:
Az i Ja, Alma-Ata,
1975, a betiltott
könyv borítója
(forrás: livelib.ru)

Korkut Atya kultusza a kazakoknál

Kazahsztán hatalmas területén mindenütt előfordulnak Korkuthoz kapcsolódó történetek. Nagyon erős Korkut-kultusz van a mai Kyzylorda (*Қызылорда*) körzetében, az ottani szájhagyomány szerint Zsankent városában született, azon a környéken élt és a folyó partján temették el.

¹³ Қоңыратбаев Ә.: *Қазақ эпосы және түркология*. Алматы, 1987. 179–187.

¹⁴ Turszunov idézett műve alapján, az Ufában 1969-ben megjelent baskír legendára való hivatkozással.

¹⁵ Lásd a *Korkut* címszót: *Мифы народов мира*. Энциклопедия, 2. том. Москва, 1980. 5.

¹⁶ Бартольд, В. В.: *Сочинение*, V. том, Москва, 1968. 236–237, 380–381, 473–486.

¹⁷ Lásd ehhez magyarul: Olzsasz Szülejmanov: *Sumér és Ázsia*, Turan Printing And Bidnery, 1977 (fordította: Buda Ferenc). Ez a kötet a kommunista ideológusok körében valóságos botrányt váltott ki, tartalmát ártalmasnak ítélték.



A Korkut korából származó dombauli sírkert, háttérben a Dombaul dingittel (дың), a mauzóleummal (forrás: mapio.net)



Ch. Valikhanov barátjával, F. Dosztojevszkijel 1858-ban Szemipalatyinszkban (forrás: wikipedia.org)

Közép-Kazahsztánban sok hely-név a *Korkut Atya Könyvében* is előforduló nevekkal azonos, vagy vele kapcsolatos, például a magyarok számára is jól ismert Torgaj-vidéken a Korkut-köli (Korkut-tava) és a Korkut-szu (Korkut-víz, -patak). A Szir-darja mentén pedig a kipszak (kun) és a kazak államalapítás központjaként ismert Ulytau-Zsezkazgan vidéken gyakori az Ögüz (ökö) nevű patak, folyó, szoros. A Margulan a Korkut-énekekben szereplő *Domrult* a közép-kazahsztáni *Dombaul* nevű hegygel azonosítja. Kutatásaiban a ding (din)-nek nevezett, lapos kövekből álló, nagyon magas, csúcsos temetkezési építményt, többek között a *Dombaul dingit* Korkut korából származó síremléknek véli (az ilyen sírépítmény teljesen idegen az iszlám művészettől).

Észak-kazak területen, Kökse-tau (*Көкшетау*) környékén a Korkut-legenda széles körben elterjedt,

aminek egy másik verzióját a híres kazak történész és folklórkutató, a kazak királyok (dzsingiszidák) leszármazottja, Chokan Valikhanov (*Шоқан Шыңғысұлы Уәлихан*, 1835–1865) és barátja, N. Potanin közölte.

De még az Irtyis folyón túli dél-szibériai kazakoktól hallott sámánénekekben is Korkut nevét említik, amiről 1870-ben a híres turkológus, V. Radloff a Dzsungar-sztyepei török törzsek narratív irodalmáról szóló művének 3. kötetében tesz említést.

Korkut Atya mint kulturhérosz

A középkor kezdetén a Turáni-alföldön uralkodó hatalom monoteikus valláspolitikája az odatelepült oguz nép hagyományainak gyakorlását akadályozta, és őket pogányokként üldözte. Különösen az olyan művészeti ágak művelését tiltotta, mint a zene, ének, rajz. Ily módon ádáz küzdelmek folytak a hitvilág területén. Korkut Atya a monoteikus vallás uralma ellen fellépő, tiltakozó közösség általános vezéralakjává lépett elő. A turáni mondavilág (a kazakok, karakalpa-

kok, türkmének és üzbégek) szerint Korkut bölcs, a sámánok támogatója, hangszerek megalkotója; nehéz helyzetekben segítőkész, másoknak támaszt nyújtó, embereket mentő szent személyként ábrázolják a mondákban, de a zenében és a szájhagyományban is ez a kép maradt fenn róla.

A Korkutról szóló legarchaikusabb monda a közép-ázsiai népek folklórjában őrződött meg, kazak változata így hangzik: „Korkut készítette az első kobuzt, de nem tudta, hogyan kell behangolni. Akkor felesége azt mondta: »Tedd ki a kobuzt egy tisztásra, te pedig bújj el. A sátán látja a kobuzt, és elmondja majd, hogy mit kell tenni a hangszerrel a jó zenéléshez. Figyeld jól meg, hogy mit kell tenni.«”¹⁸ Korkut e tanács szerint cselekedett, s maga bebújt a bokrok közé. A Sátán elnevette magát Korkut ügyetlenségén és ostobaságán, s ezt mondta: »A kobuz nyakának felső részére egy kis támasztékot kellett volna odatenned, akkor tökéletesen szólna«, majd eltávozott. S amikor Korkut a kobuz nyakára rászerezelt egy kis támasztékot, a hangszerből csodálatosan tiszta hang jött elő. Ezt a szerény kis szerkezetet aztán a sátán támasztékának nevezték el”.

A karakalpak verzióban az ördögök Korkutot kérik meg rá, hogy mutassa meg a hangszert, de ő elrejteti azt. Az ördögök kritikája így hangzik: „Korkut Atya nagyszerű munkába kezdett, de nem tudta befejezni. A hangszert olajfűzből (vagy ezüstházból) kellett volna készítenie, amelyhez vaddisznó (!)

szeret támaszkodni, dörgölözni. Csészeformára kellett volna kivájnia, tetejét bögő tevének bőrével kellett volna bevonnia. A nyerítő ló farkának szálaiból sodrott húrt kellett volna kifeszítenie rá, melyet sziksófű (*Salicornia europaea*) kivonatával lett volna célszerű kezelnie. Lopótök héjából (*Lagenaria*) kis támasztékot kellett volna a húr alá helyezni. Akkor nagyon szépen zengő hangszer lett volna belőle.”¹⁹ A türkmén legendákban pedig az ördög segít Korkutnak a Dutar (a kazak dombra) elkészítésében, a „sátán támasztéka” megalkotásában.²⁰



Eraly Oszpanuly: Korkut Atya
(forrás: B. Khinayat)

¹⁸ Қазақ әдебиетінің тарихы. Он томдық. 1-том, Фольклорлық кезең. Жалпы редакциясын басқарған С. А. Қасқабасов. Алматы: Қазақпарат, 2008 (A Kazak Irodalom története. 1. kötet: Őskor); Тойшанұлы А. Түрік-моңғол мифологиясы (monográfia). Өскемен: Шығысқазақпарат, 2016. 82–89.

¹⁹ Айымбетов К.: Халық даналығы (Népi bölcsesség). Нөкис, Каракалпакстан, 1968. 21–23.

²⁰ Tursunov, E. D.: id. mű, 154.

Korkut, az első sámán, a sámánok támogatója

Legendák szólnak arról, hogy Korkut milyen hosszú életet élt (40, 42, 95, 295, 300, sőt 400 évig), mert őrajta a szeretett Tengri áldása volt: „*hagyha az öliüm – vagyis a halál (ölni) – szót soha nem ejted ki, akkor soha nem fog elérni a halál*”. Kazak és karakalpak legendák szólnak arról, hogy egyszer egy borjút üldözve a méregbe gurult Korkut véletlenül kimondta: „ha egyszer elérem, megölöm (öltürem)”. Ettől kezdve menekült Korkut a halál elől. Ma ezt szó szerint Korkut futásaként lehet értelmezni, de eredetileg teljesen mást jelenthetett ez a mitológéma. Arra utalhatott, hogy Korkut Atyát, aki gondoskodik a népéről, egy egész életén át vándorló, mozgásban lévő személynek tekintik. Életidejének változó hossza pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy az archaikus tudatra a három idődimenzió – az ember életidejének, a történeti és a mitikus tér-időnek – egyfajta kombinációja a jellemző. A 95 év az emberi életkor végső határát jelzi, a 295 év pedig már az Oguz-állam történelmének eseményeihez kapcsolódik.



Kobuzon játszó kazak baksi (sámán) a 20. század elejéről (forrás: Orosz Nagy Enciklopédia, pinterest.com)

Vlagyimir Bazilov szovjet-orosz etnológus, aki a sámántudásnak az iszlámhoz való viszonyát tanulmányozta, azt a következtetést vonta le, hogy az első hangszer létrejöttékor a sátán beavatkozása az ókori muszlim vallás és a megismerés, illetve a mohamedán és a pogány vallás közötti konfliktus megnyilvánulása volt²¹. Révülésük során a sámánok a dobszerű és a húros hangszereket (kobuz, tambura, dombra stb.) „közlekedési eszközként” használják. S amikor a sámán extázisba kerül, hangszere valamely állat-szellemmé – hímnemű tevé, ló, bakkecske, bika, szarvas, néha ragadozó madár is, például sas – változik át. Ez az átváltozás gyakori folklór-motívumként úgy maradt fenn, hogy a sámán segítőtje a révülés eszközeit a szent állat bőrével borítja, úgy, ahogy kobuzát Korkut is dromedárbőrrel vonta be.

A révülés folyamán a sámán hangszerével az embernek bajt okozó ártalmas lelket, ördögöt űzi ki az illető testéből. Előbb az alvilágba leszállva megkeresi az ember eltávozott szabad lelkét. Ekkor a sámánhoz segítő lelkék is érkeznek. Így a sámán, miközben elvarázsol, elbűvöl, kér, hízeleg, alkudozik, vagy erővel űzi ki az ördögöt, „közlekedési eszközével” bejárja a háromszintű világot.

A halott és az élő világ között kétféle kapcsolat létezik: a mindhárom világot összekötő *Életfa* és a *Sámánfolyó*. A sámánfolyóba a minden sámánok útja fut bele, találkozik össze – a közismert motívum ezzel a pogány hittel van összefüggésben. Kazak legenda szerint *a haláltól futva Korkut a Szir-darja vizének köze-*

²¹ Басилов, В. Н.: *Культ святых в исламе*. Москва, 1970. 60–62, 84, 130.

pére terített szőnyegen folyamatosan kobuz hangszeren játszik, s amíg játszik, addig a halál angyala (vagy az ördög) nem tud hozzá közeledni. Amikor elfárad, megszakad a zene, s a halál vízi kígyó formájában utoléri Korkutot. A pogányhit szerint a révülés, az ének, a zene segítségével a sámán mindenre ki tudja terjeszteni a hatalmát. A régi lejegyzett szövegekben és a szájhagyományban szereplő sámánok – Koylybay, Shoibay, Balakai és Sümen – a kobuzt „lóversenyen” indítják. Oguz Kan unokája, Bajandir Kan apjának a neve sem véletlenül Kamgan, mivel a kam a szibériai török nyelveken sámánt jelent²².

Korkut zeneművei

Korkut Atyát az első zenészként is emlegetik, a kobuzra szerzett művek „küj” fajtájának szerzőjeként is ismert, húsz művéről van tudomásunk. A legenda szerint a Korkut Atya által játszott zene hatására a Szir-darja vizének folyása lelassul, az égen szálló madár nem repül tovább és a szél is eláll. Korkut Atya kobuzon játszott művei révén nemcsak a halált lehet elkerülni, hanem a pogányoknak ezen a módon a rosszat is távol lehet tartaniuk maguktól.

Korkut zeneműveiről M. Zsarkinbekov azt írja, hogy mély filozófia, reflexió, megfoghatatlan elégia, finom líraiság jellemzi őket. Csak kobuzon játszhatók, rövid terjedelműek és mindegyikhez legendák kötődnek. Az egymással összefüggő művek címei is a szerző életére, küzdelmeire utalnak.²³ Például a *Tarğul tana* (A tarka borjú) c. műve arról mesél, hogy legelőször egy borjú miatt emlegette a halált (ezzel kezdődött minden baja). A *Baspai* (A lábujj) c. műve pedig egy bűnösről szól, akinek a lábához véletlenül hozzáért Korkut lábujja, s emiatt azt kérte, hogy amikor eltemetik, a lábujját ne borítsák be földdel²⁴.

Korkutot ezer éve szentként tisztelik a Szir-darja vidékén

Korkut tiszteletének rituáléja a legjelentősebb kultuszhelyeken a hozzá való föhással kezdődik: mint szent személytől, illetve annak szellemétől kérnek tőle támogatást. Így szólnak a Korkut Atyáról a hősénekek bevezető sorai:

²² Маргулан, А.: id. mű, 149–155, 212–222; Ибраев, Ш.: *Қорқыт және шаманизм, Қорқыт Ата. Энциклопедиялық жинақ* (Lexikon). Алматы, Қазақ Энциклопедиясы, 1999. 573–618 (585–589, 609–614).

²³ «Korkut» (3 változata van), «Korkut szarini», «Konir», «Elim-ai, halqım-ai (Hazám, az én népem)», «Sarin», «Usardıń ului (Az agárkutya ugatása)», «Baylawlı kiiktiń zarı (A fogságba esett antilop gyászdala)». «Zselmaya (Gyors dromedár)»

²⁴ *Korkut zenei hagyatékáról lásd: Жарқынбеков, М.: Өмір жырын толғаған Ұлы баба, Қорқыт Ата. Энциклопедиялық жинақ. Алматы, Қазақ Энциклопедиясы, 1999. 112–122.* És ugyanebben a kötetben: *Сейдімбеков, А.: Қорқыт аңыздары, 99–109.*

*Öli desem, öli emes, Tiri desem, tiri emes, Ata Qorqut äwlie... Magyarul:
Ha azt mondom, halott, nem halott,
Ha azt mondom élő, nem él,
Korkut Atya szent ...*

A kazakok hiedelme szerint Korkut Atya a Szir-darja folyó mentén lett eltemetve. Amíg megvolt a sírja, nemcsak a helyi lakosság látogatta, de messziről is sokan odazarándokoltak, éjszakákat töltöttek el mellette, reménykedve, imádkozva, áldását és segítségét kérve minden bajukra, betegségeikre. Korkut eredeti sírja 6–8



Korkut Atya emlékhelye madártávlatból
(forrás: uni3dlabs.com)

szögletű, teteje kupola formájú, elég magas agyagépítmény volt. Közvetlenül a bejáratnál, a gerendán fekete színű lószőrt és különböző színű szövetszalagokat láttak az idelátogatók. Ebből kitűnik, hogy a szent síremlékén pogány hitű sámánokra jellemző attribútumok voltak, ami ténylegesen illik Korkut alakjához. A sírt 1952-ben az özönvíz elmos-ta. Manapság a helyén egy márvány sztélé áll.

Korkut Atya emlékhelye 1980-ban épült meg az Aral vidékén, a Kyzylorda körzet Karmakshy járásában, a Zhosaly településtől 18 km-re lévő Korkyt állomás közelében. Alkotói Bek Ibrajev és Sz. Iszatajev. A műemlék nyolc méter magas, négy függőleges, sírkőszerű sztéléből áll, amelynek teteje kobuz alakú. Az oszlopok érintkezésénél, felül elhelyeztek egy negyven fémcsőből álló síprendszert, ami a szél hatására zenélni kezd. A síremlék központi részének kövezetét „tevetalp” motívum díszíti, amely az örök életet kereső Korkut Atya dromedárjának útját jelképezi. 1997-ben az emlékhelyet felújították, amfiteátrumból, vendégházból álló emlékmű-komplexummá alakították, amely azóta a török népek egyik fontos zarándokhelye.

Babakhumar Khinayat: The Legacy of the Oghuz and the Cult of Father Korkyt

Kazakh historian Babakhumar Khinayat will also be a participant in the roundtable discussion related to the production of *The Legend of Korkyt* on 29 April. His paper here is a kind of tuning in for this professional programme. It is informative on the early-medieval history of the Oghuzes who belong with eastern nomadic horse peoples, the genesis as well as the written versions of the Book of Dede (Father) Korkyt, the mythical background of the supposed connotations of the name “Korkyt” and researchers’ divergent answers to the question of “historical and / or mythical figure”. Light is thrown upon the cult of Father Korkyt with the Kazakhs from several aspects: he is presented as a culture hero, a supporter of former and contemporary shamans, a singer and a musician, the inventor of the kobza (kobyz). Finally, two cult places are described where ever newer generations of Turkish peoples of a shared past have long been making pilgrimages.



„Korkut szülőhelye – a világnak köldöke”

Beszélgetés Iran-Gajip drámaíróval

– Az ön hivatalos neve Abitai-uly Orazbajev. Lehet-e az írói álnevét ragadványnévnek tekinteni?

– Nálunk az újszülött fülébe kiabálják a nevét, és az én eredeti nevem az Iran-Gajip volt. Érettségi előtt tudtam meg, hogy a születési anyakönyvembe Iranbeknek írtak be. Aztán az egyetemen és az irodalomban ezt a másik nevet használtam: Iranbek Orazbajev. Később tértem vissza eredeti nevemhez. Az Iran-Gajip ikerangyalt jelent. Mivel az édesapám már 44 éves volt, amikor első gyermekeként megszülettem, ezzel a mágikus névvel áldottak meg.

– Mikor jelent meg életében először a dráma?

– Néha azon töröm a fejem, vajon mi közöm van a drámához, hiszen 1970-ben a műszaki egyetem bányász mérnöki szakán végeztem. Diplomamunkámat Zambia geológiájáról írtam jelesre, és nyolc évig dolgoztam a szakterületemen. Szerényen azt kell mondanom mégis, hogy fiatal-, sőt gyermekkorom óta „drámával foglalkozom”, mivel a sors így hozta. Apám, Abitai tekintélyes ember volt, hosszan várt gyermekét mindig magával vitte. Akkoriban még teljesen hagyományos, nomád életmódot folytatott. Vidéken nőttem fel, négyéves korom óta lovagolok, versenyeztem is. Számunkra a nyári szezon valóságos ünnepség-sorozat volt. A Bugulu-Tagili (Szarvasos-Vadas) és a Szaryszu (Árvíz) völgyben az ártéri víz ezer négyzetkilométernyi területet borított el, ahová az ártéri szállásokhoz nyáron négy megye pásztorai vándoroltak át, 400 kilométert is megtéve. Több ezer állattartó gyűlt ilyenkor össze a különböző vidékekről. Ez most számomra a nomád kultúra utolsó életjelének tűnik: élőben



Kazak gyerekek hagyományos hintajátéka a pusztán D. P. Bagajev (1884–1958) 1929-es felvételén (forrás: zed.kz)

hallhattam az akszakálok narratív történeteit, hősénekeit, a verseket és dalokat. Azt is tőlük hallottam, hogy a múlt század 30-as éveiben kazak földön az éhínségnek körülbelül kétmillió ember esett áldozatául. Élettapasztalatom nagy részét tehát nomád közösségekben szereztem, sajátos tudásom és szemléletem, drámai történetekre való érzékenységem is ott alakult ki. E költészetre hangolt közösség képviselőjeként gyermekkorom óta írtam verseket is, de az akkor uralkodó ideológiát soha nem énekeltem meg. Mindig kellő kritikával igyekeztem gondolkodni és kifejezni magam, úgy, ahogy azt a hagyományos nomád közösségtől megtanultam. Például 1976 decemberében a kommunista párt főtitkára, Brezsnyev jubileuma alkalmából az ország vezető lapjában megjelent a *Kérdés, mit nem tehetünk meg* című versem, amiben elhangzik, hogy „Vajon tényleg jó irányba haladunk-e?” E versem miatt az újság költészeti rovatának vezetőjét, a torgaji születésű költőt, Kensilik Myrzabeket kirúgták az állásából. Azóta engem is mindenhol fenyeget „Korkut sírgödre”. A *szűzföld áldozatai* című színdarabomat, mely a fenyegető ökológiai katasztrófáról szól, 1979. december 30-án Almatiban mutatták be, s mindössze három előadás után szemet szúrt a pártapparátusnak, és betiltották.

– Szülőhazája hatással van-e a műveire?

– Az én szülőföldem az Aral környéki Karmakshy és Kazaly vidéke közötti térség, ahol a szentként tisztelt Korkut Atya sírja található. Az ősi hiedelem szerint ez a hely, pontosabban Korkut sírja a világ köldöke, vagyis középpontja. Ott a csillagok közelebb vannak a Földhöz, mintha kézzel meg lehetne érinteni és le lehetne hozni őket. Nem véletlenül az ottani Töretamban építették föl az űrrepülőteret (a világ összetéveszti Bajkonur településsel, a hely titkosítása miatt ugyanis a neveiket szándékosan keverték össze), mert az egy ideális helyszín a rakéták földköri pályára állításához és az űrkabin visszatéréséhez is.



Alkotóművészként több mint 60 irodalmi művet írtam (írásaim 13 kötetben jelentek meg), közülük 34-et a színházi műfajban, ebből 17 mű került színpadra. Hatvanéves jubileumom alkalmából Oral (oroszosan Uralszk) városában országos színházi fesztivált rendeztek a tisztelemre, amelynek keretében kilenc színház 12 színdarabomat mutatta be. 2017-ben, a 70. születésnapom alkalmából pedig hat darabomat adták elő Atirauban. Drámai műveim témái: Nagy Sándor, Diogenész, Dzsingisz kán, Timur Lenk, Zsalantos Bahadur, Abylaikhan, valamint a kazak történelem és kultúra olyan jelentős alakjai, mint Turmaganbet, Baimurat, Makhma-

bet, Abai, Esztai, Szüüünbay, Zsambyl, Fatima, Mukhtar és még mások. De műveim nem a történelemről szólnak, hanem irodalmi alkotások. Ezekben én a mai korunk előtt álló problémákra keresem a választ a művészet eszközeivel; Dosztojevszkij szavait kicsit átfogalmazva én is úgy tartom, hogy „a művészet megmenti a világot”. Alkotómódszerem fő jellemzője, hogy drámáimat kizárólag versben írom, mert a költészet az irodalom anyja, a drámai irodalom csak nemrég tért át a prózai formára. Mint költő számos országos versenyen nagydíjat sikerült nyernem. Műveimre természetesen hatással voltak a tanárain. Az életemben három személyt tartok legfőbb tanítómesteremnek: az egyik az apám, a másik a klasszikus Abaj Kunanbajev¹ (örültem, hogy szobrot állítottak neki Budapesten), a harmadik pedig Alekszander Mezhirov², a Moszkvai Irodalmi Intézet tanára. A Novij Mir világirodalmi folyóiratba e mentorom fordításában készült a Dzsingisz kánról szóló *Vad komédia* c. vígjátékom, de a szovjet hatalom időközben összeomlott, így nem tették közzé, s ezzel munkásságom nemzetközi népszerűsítése véget ért...

– Mit adott a Világirodalmi Intézet az Ön számára?

– A Világirodalmi Intézet mint nemzetközi művészeti laboratórium számomra nagy lehetőségeket jelentett. Negyvenhárman kezdtük el itt a tanulmányainkat, az egyes szocialista országokat és szovjet köztársaságokat két-két hallgató képviselte. Gondolkodásunk összerázódott az első előadástól kezdve. Egy hónap múlva, késő este már titkos előadásokra került sor, olyan témákat hallgattunk, mint például hogy „szétheset-e a Szovjetunió?”. A válasz az volt, hogy igen, de senki sem hitt benne, bár az előadó mélyrehatóan elemezte a hatalom hanyatlásának okait. Mindez 40 évvel ezelőtt történt, amiről többször is írtam könyveimben. Társaim is progresszív gondolkodásúak és saját hazájuk patriótái voltak. Például az egyik költő, aki Cseljabinszkból érkezett, mindig aggódott a fokozódó disszidálási hullám miatt, amit a patkányoknak a hajófenékről a fedélzetre való katasztrófa előtti meneküléséhez hasonlított. Ezt drámai művé finomítottam, erre ösztönzött Ajvazovszkij³ festménye, *A kilencedik hullám* is, aminek a reprodukcióját nagyon szerettem. Ezek alapján írtam meg a peresztrojka idején a *Batkan kemenin beibaktary (Egy elsüllyedt hajó áldozatai)* című színdarabomat, amit 1990-ben Yergali Orazymbetov rendezésében mutatott be nagy sikerrel a Kyzylorda Színház. A nyílt tengeren a hatalmas hajó kapitánya bejelenti, hogy baj van, s azt mondja: ha eddig nem tudtunk emberként viselkedni és élni, akkor most legalább haljunk meg emberhez méltó módon. A dráma négy szimbolikus alak: egy túlélő lány, két fiú és egy néma között zajlik. Végezetül a közön-

¹ Abaj Kunanbajev (Ибраһим Абай Құнанбайұлы) (1845–1904) kazak költő, filozófus és műfordító. A kazak nép nemzeti öntudatát és önrendelkezését zászlajára tűző, modern kazak irodalom és irodalmi nyelv egyik megteremtője.

² Alekszander Mezhirov (1923–2009) szovjet-orosz költő, műfordító, kritikus.

³ Ivan Konsztantyinovics Ajvazovszkij (1817–1900) orosz romantikus festő

ség kap a szovjet tagköztársaságok himnuszainak mindegyikéből egy-egy kottát, így esik szét a hajó.

– Véleménye szerint milyen az írók, költők státusza a mai Kazahsztánban? Milyen volt régen, és milyen most, a függetlenség időszakában?

– Ezzel kapcsolatban egy kazak közmondás jutott eszembe: „*bir apam bir apamnan szoraki*” – ’egyik nővérem rosszabb, mint a másik’” (magyarán mondva: „Egyik kutya, másik eb” – B. K.). Őszintén szólva a többi művészhez hasonlóan vágyódom a múltba. Az életem idézőjelekben zajlik. Számomra annak, hogy függetlenség előtt vagy után, nincs nagy jelentősége... Sokszor kérdeznak az írók státuszáról, tekintélyéről. Erre én azt kérdezem vissza, hogy volt-e egyáltalán valaha státuszuk az íróknak és költőknek? Ha igen, akkor melyik társadalomban volt? A kommunista korszakban, úgy tűnik, az írónak nyilvános tekintélye volt, de a diktatúra félt attól, hogy az írók kimondják az igazságot és hogy senkitől sem félnek. Minden korban csak egy bizonyos számú író szolgálta ki az adott társadalom ideológiáját, a többi „mezítlábast” a hatalom nem támogatta. Az emberek nem félik Istent. Ez ebben a Korkut-darabban is látványosan megmutatkozik. Mi, alkotóművészek sem vagyunk jobb helyzetben: társadalmi harmóniát akarunk, de nem tudjuk, mit tegyünk. Az emberek már nem olvassák a költők és írók műveit, vagy csak nagyon kevesen. Viszont a hadászok [Mohamed próféta szavait és cselekedeteit rögzítő gyűjtemény] egyike így szól: „Amikor a világvége közeledik, énekesek, amatőrök uralkodnak majd...”

– Ön szerint fontos a drámai műfaj és a színház?

– Ennek megválaszolására nem én vagyok hivatott. Az emberiség történetében a görög Ezópustól kezdve Shakespeare-ig már sok okos ember adott választ erre. A színház szent, különleges művészeti intézmény, amelynek nincs versenytársa. Valószínű, hogy a dráma és a színház, amíg csak emberiség él a Földön, mindig fontos marad. Ezt a modern globalizáció egy kicsit sem befolyásolja. A Teremtő Isten mindenható, az emberi élet, az elménk és a természetünk viszont korlátozott. Kazimir Malevics szuprematista *fekete négyzete* nem véletlenül született. Az ötlet és a művészi téma korlátozott keretein nem léphetünk túl. Ebből kimenekülni szinte lehetetlen, ha mégis megpróbáljuk, ez számomra olyannak tűnik, mint Korkut Atya kilógó lábujja a sírból. Ami a mai színházat illeti, a kazak közönségnél enyhe fellendülést tapasztalhatunk, különösen a fiatalok sokan érdeklődnek, amit nagyon jó jelnek tartok.

– A Korkut legendájának létrejötte Kazahsztán függetlenné válásával van összefüggésben? Vagy van más oka is annak, hogy e mitikus témával kezdett foglalkozni?

– Az irodalomban mindössze 33 téma van, amiről írni lehet. Ezek olyan duális fogalmakkal hozhatóak kapcsolatba, mint a jin-jang, a fekete–fehér, a jó–rossz, a szerelem három pillére, és így tovább. Mindezek a tiszteletreméltó Shakespeare műveiben egytől egyig megtalálhatóak, s a többi drámaíró is csak ezekhez nyúlhat. De a Korkut-téma esetében személyes indítékaim is voltak. Apám négy kolhozt szervezett és vezetett Korkut földjén, becsületes ember volt. Elége-

detlen volt azzal, hogy a vezetőség megsértette a kommunista párt alapszabályát, ami előírta, hogy a főtitkár csak négy évre választható. Ez először Sztálin esetében történt így, Brezsnyev pedig még nála is hosszabb ideig maradhatott meg ebben a tisztségben. A párt kormányzott, mindenütt privilégiuma volt, az állampolgárok viszont rabszolgává váltak. Apám, aki szerette az igazságot, a pangás éveiben gyakran mondogatta: „*Qayda barszan da Korkuttin köri*” – azaz: *Bárhová mész, Korkut sírgödrét találsz!*

1986-ban Almatiban forradalom tört ki a szovjet birodalom ellen, ugyanúgy, mint 1956-ban Magyarországon. A demonstráló kazak fiatalokat kegyetlenül megverték, ily módon akarták kioltani a lélek tüzét. Írtam egy színdarabot *Men ispegen iw bar ma?* – azaz: *Van-e olyan méreg, amit még nem ittam ki?* címmel, amelyben kritizáltam a helyi sovinszta hatalmat, és megpróbáltam meggyőzni az ifjúságot arról, hogy létezik igazság, jönnek még jobb idők. Abaj Kunanbajev, a híres kazak költő környezetében élőket szerepeltetve a gyarmati korszak elszenvédőinek a félelmeiről írtam. Ezt követően kezdtem el dolgozni a *Korkut legendáján*. Erre ösztönöztek a Szir-darja vidéki legendák, Korkut hagyománya, korunk problémái, az értékválság stb. Arra akartam felhívni a figyelmet, hogy a *teremtés törvénye a legsúlyosabb, kegyetlen és szigorú törvény. Ha nincs az embernek lehetősége arra, hogy ezt érvényre juttassa, gyengének fog bizonyulni a halállal szemben.*

– A Korkut legendáját többször is játszották különböző színpadokon. Hány változata van a műnek? Hogyan jött létre a kazak és a litván művészek együttműködése a most Budapestre készülő előadás létrehozása során?

– A Korkut legendája a peresztrojka idején született. Egyetlen verziója van, amelyért 2001-ben Kazahsztán Állami Díjával lettem kitüntetve. A darabot négy kazak színházban adták elő. Bár egy a téma, s a szövegen is alig változtattak, a rendezők művészi látásmódja nagyon eltér egymástól, a színpadi díszletet, a jelmezeket és a színészi képességeket is beleértve. A színdarab 2011-ben jelent meg a Kazak Írószövetség orosz nyelvű Prosztor folyóiratában, Valerij Mihajlov fordításában, *Zakljatyije Korkuta – Korkut könyörgése* címmel, ami nagyon megtetszett Jonas Vaitkusnak, a híres litván rendezőnek. Az egyik nemzetközi fesztiválon megszólította kazak kollégáit, hogy szeretné megrendezni a művet kazak színpadon. Egy különleges projekt keretében került bemutatásra a darab, amelyet az Auezov Kazak Állami Akadémiai Dráma Színház vezetője, Yerkin Zsuasbekov támogatott. Szorosan együttműködtünk Jonas Vaitkus-szal, hiszen ő egy világszínvonalú



A Korkut sírgödre szövegének 2001-es kiadása



Iran-Gajip és Jonas Vaitkus
a *Korkut legendája*
bemutatójának idején
Almati mellett, a Medeu
hegyvidéken (forrás:
Iran-Gajip archívuma)

színházi szakember, aki különösen behatóan tanulmányozta a színpadi mozgás, a tánc, a díszlet és színházi jelmez kérdéseit. Új művészi megoldásokat keresve a kettős képernyő használatával is kísérletezett. Fáradtságos munkája eredményeként egy nagyon különleges változatot sikerült létrehoznia. A *Korkut legendáját* Almatiban, a Gabit Muszrepov Ifjúsági Akadémiai Színházban 2002 óta játsszák Zsanat Hadzsiev rendezésében, amelyről nem mondhatom, hogy gyengébb lenne Vaitkus változatánál. S Kuiandik Kaszimov verziója a nyugat-kazahsztáni Orali Színházban csaknem akkora sikert ért el, mint Vaitkus rendezése.

– *Hogyan fogadták ezt az alkotást a hazai és külföldi szakemberek és a nagyközönség?*

– Feleségem, *Daryga Kadir-Kozsa* néhány évvel ezelőtt egész archívumról gondoskodott, amikor az agyvérzésemet követően betegeskedtem. Ő mint újságíró évek óta foglalkozott a munkásságommal, amiről

semmi tudomásom nem volt. Attól kezdve segíteni akartam neki, és beleegyeztem, hogy az életemet interjú formájában feldolgozzuk. Ez egy 1450 oldalas kérdés-felelet *Az Ezeregyéjszaka meséi* formájában. Minden velem kapcsolatos dologról szó van benne: a kihívásokról, elismerésekről, az életről, a kreativitásról és így tovább. Akkor tudtam meg, hogy a *Korkut legendájának* nagyon nagy sikere volt külföldön is. Nemzetközileg elismertté vált, több színházban is színre vitték. A közönség és a kritika is üdvözölte.

Ashirbek Szigay kazak színházi kritikus ezt írta: „*Victor-Marie Hugo szerint a dráma a költészet csúcsa. Igen, a Korkut legendája versben írott tiszta költészet. Annak ellenére, hogy sok színész játszik a színdarabban, én monodrájának tekintem. Korkut monológja minden nézőt arra ösztönöz, hogy gondolja át az életfelfogását, világszemléletét. Filozófiai magasságokba emel*”. Talaszbek Aszemkulov, a tehetséges kazak műkritikus szerint „*A szerző, bár archaikus témát választott, mai problémákra, mai aktuális kérdésekre utal. Miközben a néző egy legendás eseménnyel ismerkedik, olyan érzése van, mintha az abban szereplő alakok ismernék a mi mai életünket*”.

A *Korkut legendája* 2002-ben, Zsanat Khadzsieva rendezésében díjat nyert Kazanyban a Törökajkú Országok VI. Nemzetközi Színházi Fesztiválján. A Korkutot alakító Baltabai Szeitmamitov nyerte el a legjobb színész díját. A színházi kritikusok erről szóló írásait feleségem tette közzé említett könyvében. Abban olvashatjuk például a török R. Ecin asszony véleményét: „*A hősnének általában egy nép történetéről szól. Korkut legendája más... Ebben a színdarabban individualizmus, ösztönök, világnézet és mágikus-misztikus elemek ötvöződnek*”.

Szüüündik Szaitov baskír színházi kritikus véleménye szerint „*Korkut egy nagyon régi, egzotikus alak, klasszikus mitológiai forrás. A Korkutról szóló tucatnyi vál-*

tozat közül a kazak nép legendája egészen különleges, lényegesen eltér annak írott változataitól. A Korkut legendája különleges költészettel írott színdarab! De egészen más, mint a török népek szokásos szillabikus versformája. Iran-Gajip művészi versnyelvének sajátossága a kifinomult többszólamúság, a többretegű filozófiai tartalom. A 20. századi költészetre jellemző szillabotonikus rendszerre épül. Színdarabjának fő eszméje, hogy a mi világunkban az Igazság az egyedüli érték. Korkut nem istenség, de istenszerű személy! Létrehozta a kobuzt!”

Néhány évvel ezelőtt, szintén Kazanyban, a XII. Nemzetközi Színházi Fesztiválon a Jonas Vaitkus által rendezett Korkut legendáját a latin-amerikai, amerikai, európai és a FÁK-tagországok színházi kritikusai a legjobb előadásnak minősítették. A vita során Kristina Matvienko litván színházi szakíró így értékelte: „Megdöbrentünk, hogy ebben a Korkut legendája előadásban a Teremtő Isten fogalma mennyire egységessé válik, közös nevezőre hozva ezt a mi sokszínű, egymástól eltérő, megosztó, változatos kultúránkat, beleértve a színházművészetet is. E nagyon kockázatos kérdést Vaitkus egy másik kultúrán, valláson és mentalitáson keresztül világította meg: mik is a legmélyebb történelmi gyökereink, hol a helyünk, mennyire ismerjük a múltunkat?”



Kristina Matvienko

Az interjút Babakhumar Khinayat készítette és fordította

“Korkyt’s Birthplace – the Navel of the World”

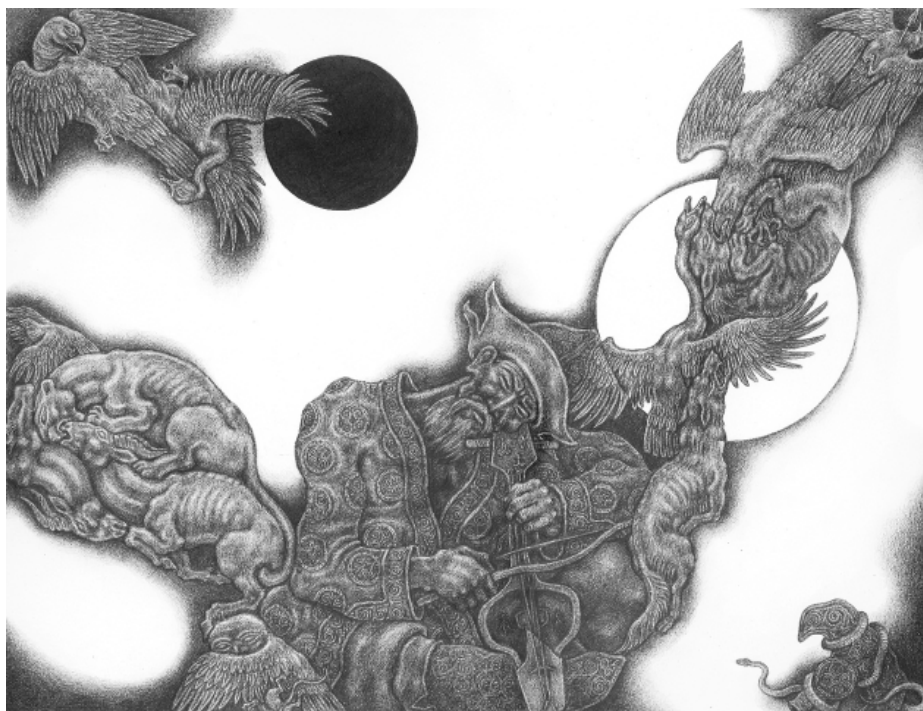
Kazakh Poet Iran-Gaiyp Is Interviewed by Babakhumar Khinayat

The production titled *The Legend of Korkyt*, to be presented at MITEM 2019 on 30 April and preceded by a related professional programme on 29 April with the participation of the author, is based on the work of the renowned Kazakh poet and playwright, Iran-Gaiyp (Abitaiuly Orazbajev). His answers to historian Babakhumar



Iran-Gajip a 70. születésnapján a Kyzylorda Színházban 2017-ben (forrás: zakon.kz)

Khinayat’s questions reveal Iran-Gaiyp’s career as a writer, his public activity as well as his reflections on the events of the historical period following the break-up of the Soviet Union, which directly affected Kazakhstan just turning independent. In connection with *The Legend of Korkut* the writer says that even by choosing this ancient and archaic topic he wanted to voice the most important questions of contemporary man. And this so that the audience, following the legendary events of the plot, should feel as if these mythical creatures summoned from the distant past were aware of the lives of their descendants today.



Eraly Oszpanuly: *Korkut Atya teremő éneke* (forrás: Babakhumar Khinayat)



Iran-Gajip: *Korkut legendája*, M. Auezov Kazak Állami Akadémiai Dráma Színház, Almati, 2011, r: Jonas Vaitkus (fotó: Ardak Tolejbaj, forrás: auezov theatre.kz)

Korkut legendája



Részlet

A történet Rasul Mohamed próféta idejében játszódik a VII. század végén, a VIII. század elején, Bayat vidékén, a Szir-darja folyó mellett.

PROLÓG

(... Ég ... Föld ... Fűlsiketítően csendes ... Hatalmas némaság ... Hópehely-könnyű hang töri meg a csendet)

ÖRDÖGSZEKÉR

Én körbefutom a világot –

Én!...

A világmindenségben

Nincs nehezebb,

Nincs súlyosabb,

Mint én!...

MINTHA ISTEN LENNÉK!...

Én vagyok Isten!...

Én vagyok Isten!...

A FORGÓSZÉL HANGJA

(Ördögszekeket görgetve)

...És én vagyok a forgószél...

Bármit

Megpördítek,

Akár egy orsót,

Bármit összemorzsolok,

És odaröpítem,

Ahová csak akarom!...

(Üvöltés)

Én vagyok az Isten!...

(Harc az Ég és a Föld között. Káosz, mintha az ég leszakadna a földre)

HANGOK

– Nem. Én vagyok!...

– Én vagyok az Isten!..

– Én!...

(Megjelenik Korkut)

ELSŐ RÉSZ

Első jelenet

(... Égboltozat ... Alatta a föld ... A Nagy Sztjeppe ... Korkut a sztjeppe közepén...)

KORKUT *(az Ég felé fordulva)*

Nem lelem a magam békességét

Se nappal, se éjjel

Természet-

Anyácskám!

Te vagy az én menedékem,

Egyetlen bizodalمام.

Költészet –

A nektárban te vagy az élet,

Tápláló, örök-életadó!

Mi volnék én önelkülük?...¹

Körös-körül

Minden más idegen...

Oh, Tengri!

Minden, amit teszek, nevetséges...¹

Emberek,

Nektek én azt kívánom,

¹ Az eredeti kazak dráma szövegének folytatása: „Mert mindent tudok / És mert igyekszem még többet tudni. / De meg lehet, hogy mégsem érzékelek mindent / És még kevésbé értek mindent / Lehet, hogy ez a Te akaratod? / Lehet, hogy ez a világmindenség igazságtalan törvénye?...”

Öleljétek magatokhoz
És értsétek meg
az egész világot...
De ők csak vigyorognak,
Szitkozódnak:
A külön...
A bolond...
Az ügyefogyott...
Ó, Tengri,
Miért, mondd, miért
Teremtettél engem ilyennek?!

Tudom,
Az ég alatt minden
Tőled való,
De válaszolj:
Akaratod szerint történt ez így?
Vagy csak szeszélyes játékot űztél?...
Felelj tüstént, Ó, Teremtő! ...
Három hosszú évig
Anyám méhében kellett időznöm...
Emlékszel-e?...
Három évig!... Miért, mondd hát, miért
Volt mérve énrám ily hosszú senyvedés?
Mert anyja méhében a Gyermeke
Kilenc hónapot s kilenc napot tölt csupán...
Ebben a kegyben én nem részesültem,
A Te jóvoltodból úgy jöttem világra,
Mint egy csodalény, mint egy szörnyeteg...
Aztán, amikor megszülettem,
az egész világmindenség összeomlott!...²
A Nap és a Hold letért a pályájáról
És a menny sötét felhők mögé bújt,
És kicsaptak a tenger hullámai – És a Földön
Egy kicsinyke sziget sem maradt,
Mindent elöntött a víz...

Azért történt ez így, mert megszülettem?!..
Mert már a születésem előtt
Reszketett az emberek szíve
A tőlem való félelemtől?
Mindnyájan térdre estek...
Előttem, félelmükben...
S a lelkük mélyén Korkutnak becéztek!...
A Korkut rettegetést jelent,
Mit is kellene hát tennem?
Senki sem értheti, Ki vagyok én? Mi vagyok én?
Egyedül Te, a Teremtő, Ó, én Tengrim,³
Egyedül te ismered kívül-belül a lelkem...
Te tudod, hogy életemet nem a Földön élem –
Itt csak létezem, Valami különös okból
az emberek képzeletéből vétettem...
Testem halandó, por és agyag csupán,
S rossz tréfa gyanánt tetted élessé elmém...
Miért alkottál ilyenek,
Mivégre?..
Minden, amit tenni vágyom,
Meghaladja erőmet, hiába akarom,
Olyan vagyok, mint a szárnyak nélküli sas:
Az ég alatt nincs mód a szárnyalásra,
Bánatomban itt halok meg a földön,
Hol cél nélkül bolyongok egyre...
Miért, mondd, Tengri, alkottál engem ilyenek?...

(Várákozik – nem jön válasz.)

A szövegkönyv angol nyelvű verzióját
Murányi Ami fordította magyarra

A magyar fordítást az eredeti kazak dráma szövegével *Babakhumar Khinayat* vetette egybe

² Az eredeti drámában a bekezdés szövege kazakul így zárul: „Az egész világ felbolydult / A szent (fekete) Ég párák gőzzel telt / A talaj rohadt, / A szent (fekete) földet betakarta a bő víz...”

³ Az eredeti drámában itt egy hosszabb szöveg következik: „Rajtad kívül nem érti a tömeg! / A kék ég alatt / Te vagy egyedül / A földön / Én vagyok egyedül! / Életem / Nem élet, / Létezésem / A szín(játék) megtekintése csupán / Lelkem / Rabságba vetve, / Testem érzéketlen, / Mint a halott madár: / Szárnyaim sincsenek / Nem repülhetek, / S amire értelmem képessé tesz, / Azt megcselekedni nincs elég erőm / Gyönge és bánatos vagyok (szó szerint: 'a bánattól hánynyak vért')”.



NICOLA SAVARESE

Nosztalgia avagy vágyódás a visszatérésre

Az Ithakától távollévő Odüsszeusz nem szenvedett a nosztalgiától. A 'nosztalgia' szót, jóllehet görög eredetű (*nostos*, 'visszatérés', *algos*, 'fájdalom'), először egy holland orvos használta a tizennyolcadik században. A kifejezést egy olyan betegség meghatározására alkotta meg, amely a hazájuktól hosszú ideig távol élni kényszerülő embereken lesz úrrá. Legelőször svájci kivándorlóknál diagnosztizálta a nosztalgiát (honvágyat), akik elhagyták hegyvidéki otthonaikat, hogy munkát találjanak.

A tizenkilencedik század végéig a 'nosztalgia' kifejezést kizárólag orvosi kontextusban használták. Aztán az orvosi szaknyelvből átkerült és beépült az európai dekadens esztéták szóhasználatába, ahol felvette a 'megfoghatatlan vágyakozás', 'melankólia' jelentéseket, és így került be később a közbeszédbe.

Mi itt a 'nosztalgia' szót eredeti – vágyódás a visszatérésre – jelentésében használjuk, és egy finomabb árnyalattal is gazdagítjuk, azzal, melyet az olasz költő, Niccolò Tommaseo vezetett be híres olasz szótárában, úgy határozva meg ezt a kifejezést, mint a 'a szegény nemzetek nemes kiváltságát'. Ebben az értelemben a nosztalgia a huszadik századi művészet egyik jellemzője, és különösképpen az, ha színházzal kapcsolatban használjuk.

A régmúlt, illetve más kultúrák színész-előadóinak tanulmányozása, színpadi viselkedésük és technikáik kutatása a huszadik század elejére tehető, amikor a színházzal foglalkozók szembesültek a tömegkommunikációs média előretörésével, és elkezdtek kutatni a színházi nyelv új formáit, valamint a színház új identitását.

A színészek, táncosok és rendezők az európai hagyományoktól mind történelmileg, mind földrajzilag távol eső művészi örökség felé fordították figyelmüket, egy olyan kulturális örökség felé, mely a tizenkilencedik századi színház számára életképes alternatívát jelenthetett, érvként szolgálhatott egy új kulturális stratégia megteremtéséhez, s mindennek előtt egy változatosabb és gazdagabb eszköztárral szolgált a színészi nyelvhez.

És így születtek meg a *commedia dell'arte*-val, a klasszikus görög színházzal és az ázsiai színházzal kapcsolatos mítoszok.

Természetes, hogy ezek a rendkívül különböző, eredetüket illetően térben és időben egymástól távol eső hagyományok (melyek épp emiatt váltak mitikusakká és legendásakká) a művészek képzeletében nosztalgiát ébresztettek. A változások időszakában úgy tekintettek e távoli forrásokra, mint a színház egy-egy 'aranykorára'. Ez nem annyira a gyökerekhez való visszatérés örök vágyát jelentette, mint inkább egy kiindulópontként szolgáló technika keresését; kevésbé volt ez a végtelen utáni megfoghatatlan nosztalgia, mint inkább a saját kultúrájuk korlátain és határain túlmutató keresés.

Nem csak a *commedia dell'arte*-t, a klasszikus görög és ázsiai színházat találták meg, tanulmányozták és fedezték fel újra, de ugyanez történt az olyan populárisabb előadó-művészeti formák esetében is, mint a cirkusz és a kabaré. Ezek a felfedezések gazdagították a színházművészet elméletét és gyakorlatát, és döntő hatással voltak a nyugati színházra.

Ezeknek a színházi formáknak vannak bizonyos közös jellemzőik, melyeket a tizenkilencedik századi burzsoá színházzal szemben használhattak, és arra is, hogy új életet leheljenek az akkoriban érvényben lévő színészi nyelvbe. Ez mindenek előtt egy bizonyos típusú naturalizmus visszautasítása volt egy olyan esztétika kedvéért, mely nem a mimézisen alapul, hanem jelek rendszerén; másodsorban pedig a színész és a néző közti akadály – a híres negyedik fal – eltüntetésére irányult annak érdekében, hogy a színészek és a közönség közötti viszony új lehetőségeit tárják fel; és végül a dramatikus egységek feltördelését kezdeményezte a szimbolikus tér- és időbeli szekvenciák montázsra révén.

Színészek, rendezők, táncosok és mindenki, aki színpadi előadó-művészettel foglalkozott, a színházi kommunikáció új példáival találta szemben magát, és bizonyos fokú szabadságot merített belőlük: e példák kulturális tekintetben presztízzsel bíró modellek voltak, technikailag tökéletesek, ugyanakkor még éppen megfelelő mértékben távoliak ahhoz, hogy át lehessen venni és -fordítani, sőt, az ismertebb modellek keltette szorongások nélkül *fel lehetett fedezni* őket.

Különösképpen a *commedia dell'arte* és az ázsiai színházak szolgáltak a színész művészete számára olyasmivel, ami látszólag minden pszichológiai szabályozástól mentes. Továbbá ezek a modellek a test aprólékosan kidolgozott technikájára épültek, mint ami a színészi én egyetlen olyan alkotóeleme és eszköze volt, melynek révén még érzelmeket is ki tudott fejezni. A *commedia dell'arte* hagyománya a tizennyolcadik században megszakadt, de az ázsiai színészek továbbra is a legősibb hagyományok megtestesítői maradtak; könnyen belátható tehát, hogy miként lettek éppen ezek olyan modellé, mely nem csak másmilyen, de *élő* is, és ezért közvetlenül exportálható.

Nyilvánvaló, hogy e nosztalgia nem volt kockázatmentes, és megvoltak a maga buktatói: a divatok-, az egzotikum-, az újdonság kísértése, meg a felületes értelmezések mind jelen voltak annak a totális színházról szóló utópiának a fel-

színén, mely a közönséggel való szimbiózis álomképén alapult. Ezekből a jelenségekből gyakorta származtak többé-kevésbé megtermékenyítő félreértések is, köztük számos olyan, mely hatással volt a közelmúlt színháztörténetére. De nem szabad szem elől téveszteni azt az alapvető tényt sem, hogy a távoli színházi kultúrákkal való közvetlen kapcsolat segített megértetni a színházművészekkel azt, hogy a színész művészete az előadás alappillére, és hogy a színház csakis azért létezik, mert léteznek benne színészek. Elkezdődött az a folyamat, mely a színház-kutatást Nyugaton egy olyan színészpédagógia irányába terelte, mely független a producerek és a piac támasztotta követelményektől.

A nyugati színész-előadók, akiket egészen addig különféle műfajok szerint soroltak be – pantomimes, táncos, énekes, színész – egységről és művészi rangról álmodoztak.

Ez volt a *nosztalgia* egyik első, történelmi eredménye: előrebocsátva, illetve kiindulópontként feltéve azt, hogy mindig a színészt fogadják el olyannak, mint aki túl azon, hogy érez, az egyetlen, aki cselekvő testként jelenik meg a színpadon. Így könnyebben magyarázatot adhatunk azokra a meglepő analógiákra, melyek az egymástól térben és időben igen távoli színészek testtartásai és gesztusai között állnak fenn, amit soha nem lehetne igazolni, ha nem ezen könyv lapjain találkozhatnánk velük. Az integritás iránti nosztalgia vezette arra az 'individuális' színészt, hogy a szó etimológiája alapján mint 'oszthatatlan' (*indivisible*) színész-ént ismerjék meg.

Hosszabb időt igényelt a nosztalgia másik lehetséges eredményének a nyilvánvalóvá válása. Ez az európai színház gyökereinek az újrafelfedezésére irányuló igény, valamint az arra irányuló görcsös történeti kutatás következménye volt, hogy megtalálták, valójában mikor történt meg a táncos és a színész különválása.

A legújabb kutatások megerősítik, hogy ez a szétválás a tizenhetedik században ment végbe, amikor a balett és a tánc szakmailag elválasztotta egymástól a színészt és a táncost. A reneszánsz időszakában, legfőképpen a *commedia dell'arte* előadásaiban – a kabuki és a Pekingi Opera színészeihez hasonlóan – a színészek énekeltek, táncoltak, szavaltak.

A *commedia dell'arte* nagyrészt a színész táncára épült, épp ezért meglepő, milyen keveset foglalkoznak vele a tánc-specialisták, és még kevesebbet az irodalomkritikusok.

Az előadás létrehozásának folyamata a közösen kitalált történetre, a közösen megszerkesztett szövegre és a mozgáskompozícióra épült, illetve a karakterekhez és maszkokhoz kapcsolódó sajátos hagyományokra, az ezekkel való egyeztetésre összpontosított. Mindemellett a tánc és az akrobatika elemei, valamint a cselekvés és a mozgás 'energiadús nyelvezete' voltak a legfontosabb összetevők*. A színésznek tehát nem csak beszélnie, énekelnie és legalább egy hangsze-

* Lásd e kötetben F. Tavianitól *Az energiateli nyelvezet*, a *történetírás* c. fejezetet.

ren játszania kellett tudni, de táncosnak és akrobatának is kellett lennie. A színészek halálmegvető ugrásokat hajtottak végre, némelyikük kifeszített kötélén járva adott elő izgalmas és fordulatosszövegeket.

Kétségtelen, hogy rendkívül nehéz, nagyfokú ügyességet igénylő gyakorlatokat mutattak be, s ezek látványos volta híressé tette a *commedia dell'arte* sok színészetét és társulatát. És aztán, ha nyolc felvonás még nem lett volna elég, az előadás mindig egy zenei blokkal és tánccal fejeződött be.

A *commedia dell'arte*-ban való specializáció, illetve az, hogy miért használták ki a cselekvő test teljes potenciálját, a jelen tanulmányok tükrében úgy foglалható össze, mint amire a szakmai versenyben a profi színészeknek szüksége volt a kaszt és a beszélt nyelv tekintetében is különféle közönség előtt való játékhoz (sok színész vándorolt ki Európa más országaiba, különösen Franciaországba), továbbá, az alkalmankénti kevés fény ellensúlyozásához a maszkkal takart arc redukált expresszivitása miatt. Táncaik természetesen nem konvencionálisak voltak, mint egy menüett vagy szaraband, hanem személyesek, stílusuk a karakterhez, de mindenek előtt a színészhez kapcsolódott szorosan.

Szakmai szempontból az egyes karakterek sajátos akcióinak tánccá való átkomponálása nem állhatott messze azoktól a módszerektől, melyeket – a sok évszázados hagyományokat követve – a kabuki és a Pekingi Opera színészei használtak egy-egy karakter megformálásához.

A színész tánca a *commedia dell'arte*-n keresztül jutott el Franciaországba, majd Molière, valamint Lulli balett-komédiáival került be a királyi udvarba. Molière olasz színészeknél tanult, és tisztában volt a technikai részletekkel csakúgy, mint a táncos elem drámai és látványbéli fontosságával. Molière érdeklődési körének ez az aspektusa nincs kellőképpen feltárva.

Színész volt, pantomimes, és legalább olyan jól ismerte a dalokat és a táncokat, mint az olaszok, akikkel közeli ismeretségben állt. Úgy is mondhatnánk, kijárta a színpadi mozgás elsajátításának iskoláját. Tudjuk, hogy társulata a vidéki turnék során rövid baletteket mutatott be az előadások szünetében, és hogy Molière neve is felbukkant a táncosok névsorában. Molière művészetének ez az oldala leginkább a Tullival közösen színpadra állított táncos komédiáiban jutott csúcspontra és lett közismertté. Ezt a stílust, jobban mondva műfajt másodlagos fontosságúnak tartották a produkció úgynevezett magasabb rendű dramaturgiai aspektusához képest. Mind a történetírók, mind az irodalomkritikusok túlhangsúlyozták ezt a másodlagos aspektust. Ugyanakkor a tizenkilencedik században Théophil Gautier már arról panaszkodik, hogy Molière műveit már nem olyan ízekkel adják elő, melyek egykor megvoltak bennük; számára elveszett belőlük az egykori leleményesség, a dekoratív és meglepő 'körítés', ami például a *Képzelt beteg*-ben megvolt.

A *commedia dell'arte* és a balett kompozíciós módszerei nagyon hasonlóak. A modern színház korai időszakában a táncot és a színházat nem tekintették különállónak, a társulatokat és a színészeket szakmai tudásuk alapján különböztet-



Ruth Saint-Denise (1877–1968) pályája klasszikus példája a nyugati táncosok és az ázsiai táncszínház kapcsolatának. Mivel érdekelték a primitív ázsiai táncok, Ruth Saint-Denise pályáját különösen egzotikus előadások bemutatásával kezdte. Ted Shawnnal tett ázsiai utazásait követően – aki az életben és a munkában is partnere volt – különféle ázsiai táncok gyökereit kezdte kutatni, és megismerkedve az annak előtte csak sejteni vélt legfontosabb technikai aspektusokkal – korábbi primitív egzotikusságát technikai és művészi készségeire váltotta át. Az általa és Ted Shawn által irányított Denishawn nevű társulat kétségtelenül alapvető hatással volt a modern tánc kialakulására; (balra) Ruth Saint-Denise és Ted Shawn a *Balinese Fantasy* (Bali szigeti fantázia) c. előadásban; (jobbra) Ruth Sainte-Denise 1923-ban egy 'burmai' táncban.



Grotowski *Kalidasa Sakuntala* c. produkciója (1960). Az 'indiai' gesztusok tudatos keresése során – figyeljük meg a színész kezeit, melyek egyfajta *mudra*-tartásban vannak. Grotowski rátalált a színész tréningjének egy sajátos formájára; (jobbra) Jerzy Grotowski Sanghajban 1962-ben Dr. Linggel találkozik, aki hangképzést tanít a Sanghaji Klasszikus Opera Iskolában. Grotowski utazása 1962-ben Kínában, majd Barbáé 1963-ban Indiában új fejezetet nyitott az ázsiai színház kutatásában, és megváltoztatta a színházzal foglalkozók szakmához való viszonyát.

ték meg. Ez az eredeti egység némi jelentőséggel bír a nyugati színházra nézve is, és két pontban foglalható össze.

Első: ha igaz, hogy a nyugati színházban eredetileg nem volt világos különbségtétel a színész és a táncos között, akkor ebből logikusan következik az az elgondolás, miszerint a nyugati színészek és táncosok (a kulturális különbségek dacára) módszerei és gyakorlata hasonlított az ázsiai színész-táncosokéra. A nyugati táncos-színészeknek is meg kellett tanulniuk 'a hétköznapin túli' (extra daily) viselkedési technikákat annak érdekében, hogy a szabályokat, valamint a kodifikált cselekvések, lépések és mozgások lejegyzésmódját megalkossák.

Az előadás tulajdonképpen valamennyi korábban tanulmányozott elem gyümölcse, egy olyan történetben egyesítve és megkomponálva, mely időről-időre változik a színészek, a közönség és a rendező igényei szerint.

Második: ezt a modern nyugati színházzal kapcsolatos kiinduló szemléletet nem a színházi történetírásnak köszönhetjük, mivel az nem annak a színház-eszménynek ad prioritást, mely a színész eredeti, produktív és kreatív munkafolyamatára épül, hanem egy olyan elvont színházat képzel el, mely saját történelmi előzményeit kutatja. Mivel főleg tizenkilencedik századi művekkel foglalkoztak, a kitüntetett figyelem természetesen azok dramaturgiai és ideológiai minőségére irányult.

Maradva ugyanezen a vonalon a színháztörténet úgy döntött, hogy mellőzi az olasz Domenico da Piacenza *A tánc művészetéről és a táncról* értekezését (*Sull'arte de ballare e danzare*, 1435) azzal, hogy például a balett történetéhez utalta azt. Európában először ez a mű tekintette önálló művészeti ágként a táncot mint alapot, és ismerte el, hogy a színészi mozgás megkomponálása a színész-táncos szakma fundamentuma.

Ezen állítások mellett – a technika és a mozgáskészlet szükségessége, a mozgás teljes kiterjesztése a színpadi térre – Domenico da Piacenza két, egymástól alapvetően különböző tánclépést javasolt: a 'természetest' és a 'mesterségest'. Az első a természetes mozgásból nő ki, míg a második a mesterséges és művészi kitaláció produktuma.

A színházi antropológia szemszögéből nézve ezekben a meghatározásokban nem nehéz felismerni a különbségtételt a hétköznapi és a hétköznapi túli (extra-daily) mozdulatok között.

Ezzel a definíciójával Domenico da Piacenza egyszerre próbálta meghatározni a különbséget egyrészt a populáris, rögtönzött tánc és a kifinomultabb, nemesebb udvari tánc között, másrészt pedig a táncot úgy határozta meg, mint a táncos szakmáját, a táncosét, aki egy 'hétköznapi túli' (extra daily) lépéskészletet egy olyan szekvenciába, egy olyan személyes és pontosan kivehető koreográfiába illeszti, mely által az új értelmezést nyer.

Tanítványai, Antonio Cornazano és Guglielmo Ebreo mesterük nyomdokait követték, és elsősorban az úgynevezett 'fabrikált' táncot tanulmányozták, mely nem egyszerűen a lépések újraszerkesztésére, hanem egy mese, egy történet alapjának a megformálására épült.

Nos, mi jellemezte leginkább az első táncelőadásokat Nyugaton? A zene, a színészek, a színpadi mozgás és a történet; ezek együtt kerek egészet alkotnak, így többször elő lehetett őket adni úgy, hogy megmaradjon az eredeti alkotás, annak összes előnyével a professzionális táncos-színészre, a közönségre és a rendezőre nézve. Valójában a díszlet és a betanult mozgások változhattak és úgy kombinálódhattak, hogy új történetek, előadások jöjjenek létre, így nem kellett minden alkalommal tiszta lappal kezdeni, és teljesen új lépéseket kitalálni. Mindent egybevetve ez a módszer, ez az ökonomikus és professzionális kompozíciós technika nagyon hasonlított ahhoz, amit később a *commedia dell'arte* színészek alkalmaztak, és az ázsiai színész-táncosok színházi szakmájának is alapjául szolgált.

Eugenio Barba & Nicola Savarese: *Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer*, Routledge 2006 kiadás alapján, 185–190.

Fordította Regős János

A kötet hamarosan magyarul is megjelenik a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó gondozásában. Eugenio Barbával, a kötet kiadójával és fordítóival április 27-én szakmai beszélgetésre kerül sor a MITEM keretében.

Nicola Savarese: Nostalgia or the Passion for a Return

(Translated by János Regős)

A professional conversation is to be held at MITEM on 27 April, 16:00 – 17:00, as an event of the fifty-five-year old Odin Teatret, about the book titled *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer* by Eugenio Barba and Nicola Savarese, finally also available in Hungarian translation in the near future. On this occasion, a chapter of the book by Nicola Savarese is published here, outlining the process from the early twentieth century when theatre practitioners began to explore new forms of theatrical language. Actors, dancers and directors then turned their attention to the artistic heritage both historically and geographically distant from European traditions; and, on the other hand, they discovered forgotten forms of European acting, such as *commedia dell'arte*. Savarese points out that in these pieces the actor not only had to speak, sing and play at least one musical instrument, but also had to hold their own as a dancer and acrobat. Then the issue of the separation of the crafts of dancing and acting is mentioned in detail and so is the related treatise by Domenico da Piacenza, *Sull'arte de ballare e danzare (On the Art of Dancing)*, 1435, which, for the first time in Europe, considered the basis of dance as an autonomous art and affirmed the methods of composing scenic movement as forming the foundation of the actor-dancer profession.



P. GULYÁS MÁRTON

„A király szolgája, de elébb Istené”

Robert Bolt *Egy ember az örökkévalóságnak* c. drámája első, 1960-as bemutatója óta sikeresen szerepel a színházak repertoárján, és több film is készült belőle¹. A szerzőt általában az „angol dühös fiatalok” címkével ellátott drámaírók csoportjához szokás sorolni, elsősorban két korábbi műve, a *Cherry virágzása* (*Flowering Cherry*, 1957) és a *Tigris és a ló* (*The Tiger and the horse*, 1959)



Robert Bolt: *Egy ember az örökkévalóságnak*, Globe Theatre, 1960, London, r: Noel Willman, a képen Richard Rich szerepében John Bown, jobbról Paul Scofield mint Morus (forrás: theatricalia.com)

okán. Az előbbi egy középkorú biztosítási ügynök, az utóbbi egy egyetemi tanár tragédiáját ábrázolja. Az *Egy ember az örökkévalóságnak* középpontjában Morus Tamás és VIII. Henrik konfliktusa áll.

Meglepő lehet, hogy Bolt történelmi témához nyúlt, amiben ráadásul a főhős alapkaraktere nem éppen egy „lázadozó ifjúé”. Érdemes megjegyezni, hogy nagyjából Bolttal egy időben John Osborne is írt egy XVI. században, a reformáció korában játszódó darabot *Luther* címmel. „Osborne *Lutherje* a történelmi múltba visszavetített Jimmy Porter, olyan »dühös ifjú«, akinek azonban megadatott, hogy kiélje energiáit, hogy

¹ 1966-ban az *Egy ember az örökkévalóságnak* című film valóságos Oscar-díjesőben részesült és szerepel a Vatikán „minden idők legjobb filmjei” listáján is a „vallás” szekcióban. A Vatikán listáján szerepel a *Misszió* c. film is, amit szintén Bolt írt. A színdarabot csaknem ezerszer játszották, először a londoni Globe színházban, majd a New York-i a Broadwayen, Paul Scofield főszereplésével. A filmben is Scofield játsza a főszerepet.

a reformáció élére állva szétrombolja a középkori kereszténység világát”². Hogyan kapcsolódik a „dühös fiatalok” kedvelt témáihoz a Morus-dráma? Ungvári Tamás szerint Morus alakjában Bolt „a megalkuvás elleni harc” megtestesítőjére talált rá. „A »dühös fiatalok« lázadásának elveit hosszabította meg – vissza a történelembe és a saját korának, példaként.”³ Kérdés, hogy vajon valóban ez-e Bolt művének fő motívuma, vagy ez a dráma inkább a katolicizmus melletti állásfoglalásként fogható föl.

Az angol színház „új hullámanak” szerzői olyan fiatal baloldali értelmiségiek voltak, akik társadalmi reformtörekvéseikből következően az angol és a világirodalom realista tradíciójához kapcsolódtak, és jelentős hatást gyakorolt rájuk Brecht színháza is. Mint Mihályi Gábor írja: „1956 augusztusában vendégszerepelt először Angliában a Berliner Ensemble. Játékuk a reveláció erejével hatott, a szigetországban is útjára indította a Brecht-kultuszt, és máról holnapra forradalmasította az angol színjátszást.”⁴ Bolt drámáján is érezhető Brecht hatása, elsősorban az Egyszerű ember alakjának megjelenítésében – ő „hajtja végre”, abszolválja a brechti technikai eljárásokat⁵.

A színdarab legismertebb és legsikeresebb filmváltozata Fred Zinemann 1966-os, azonos című filmje, melynek forgatókönyvét szintén Bolt írta. Érdemes tehát kitérni rá, hogyan adaptálta saját darabját. Az eredeti dráma



Robert Bolt: *Egy ember az örökkévalóságnak*, Globe Theatre, 1960, jelenetkép az előadásból (forrás: fandom.com)

² Mihályi Gábor: *Végjáték*. Gondolat kiadó, 1971, 146.

³ Robert Bolt: *Kinek se nap, se szél*. Európa könyvkiadó, 1969 (Ungvári Tamás utószavával).

⁴ Mihályi Gábor: id. mű, 138.

⁵ Brecht így írja le fő „találmányát”, az elidegenítő effektust: „A V-effektus előidézésének előfeltétele, hogy a színész azt, amit meg kell mutatnia, a megmutatás nyilvánvaló gesztusával lássa el. Természetesen el kell ejteni az elképzelést a negyedik falról, amely a színpadot fiktív módon elzárja a közönségtől, miáltal létrejön az illúzió, hogy a színpadi folyamat a valóságban zajlik, közönség nélkül. Ilyen körülmények között a színésznek elvben módja van rá, hogy közvetlenül a közönséghez forduljon. (...) Példa erre a tanúk beszéde a bíróság előtt... Ha a színész a közönséghez fordul, akkor ennek a fordulatnak teljesnek kell lennie, és nem szabad a régi színház »Félre« – vagy monológtechnikáját felőltennie.” Bertold Brecht: *Az elidegenítési effektus*. In: *A színház ma* (szerk.: Lengyel György) 154–158.



Egy ember az örökkévalóságnak
(A Man for All Seasons), jelenetkép Fred Zinnemann
1966-os filmjéből. VIII. Henrik: Robert Shaw,
Morus Tamás: Paul Scofield (forrás: variety.com)

a szereplőket. Mindezt azért fontos hangsúlyozni, mert a film médiumától sem szokatlan a narrátor használata (Bolt és Zinemann is élhetett volna ezzel az eszközzel) sőt, a film készítésének idején az európai művészfilmben már a „közönséghez fordulás” sem volt tiltott, és a francia új hullám rendezőinél Brecht elidegenítési technikája is tetten érhető.

A film tehát, a színdarabbal ellentétben, végig a klasszikus elbeszélés elveihez tartja magát, nem „modernista” alkotással állunk szemben. A narrátor a film vé-

gig eszközrel, puritán módon jeleníti meg az eseményeket, a film – bár jórészt magvas dialógusokból áll – látványos, szép színes képekben mutatja be a korabeli Angliát. A filmből elhagyták a brechti elemeket, hiányzik az Egyszerű ember alakja, aki a színdarabban végig kommentálja az eseményeket s új meg új szerepeket (és jelmezeket) ölt magára, a közönséghez fordulva mutatja be



Robert Bolt: *Egy ember az örökkévalóságnak*,
Nemzeti Színház, 2019, r: Csiszár Imre. Az előadás
nyitó jelenete, előtérben Bakos-Kiss Gábor a Hét-
köznapi ember szerepében (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

gén szólal csak meg. Az Egyszerű ember által mondottak helyén, a jelenetváltásoknál többnyire „passzázsokat” látunk (lovaglás, hajózás a Temzén).

Megítélésem szerint azzal, hogy Bolt elhagyta az Egyszerű ember alakját, a darab társadalomkritikai élet tompította, a film keresztényi üzenetét helyezve a középpontba.

Az *Egy ember az örökkévalóságnak* c. dráma egyrészt egy hiteles történelmi tábló, másrészt erkölcsi és jogi példázat. A szereplőket mind a valóságban is élt személyekről mintázta a szerző. Bolt nagymértékben támaszkodott a darabban is szereplő William Roper visszaemlékezéseire, ami egyik fő forrása Morus életrajzíróinak⁶. Érdemes megjegyezni, hogy Morusról már egy Erzsébet-kori angol dráma is született, *Sir Thomas More* címen, melynek nagy valószínűséggel Shakespeare

⁶ Chambers, Raymond Wilson: *Morus Szent Tamás*. Kairosz Kiadó, 2008. 14.

is szerzője volt⁷. „Ez a régi dráma a tények és dátumok elképesztő összekeverése ellenére a Thomas More-ra vonatkozó dokumentumok közül a legfontosabbak közé tartozik. Megmutatja, mint vélekedett róla saját városa több mint fél évszázaddal halála után.”⁸ – elsősorban egy jó bírónak tartották őt egy olyan korban, amikor sokat pereskedtek egymással London polgárai.

A Nemzeti Színház most bemutatott előadása hűen követi Bolt drámáját, azaz a különbséggel, hogy az Egyszerű ember többször ismerteti Utópia bizonyos szokásait, lakóinak életét, jórészt a korabeli Anglia társadalmi viszonyait állítva szembe Utópiával mint „ideális állammal”. Kétségtelen, hogy a korabeli társadalmi viszonyok kritikája az *Utópia* egyik jelentésrétege⁹, azonban abban nem lehetünk biztosak, hogy Morus valóban ideális államnak tartotta-e Utópiát. Nem szabad eltekintenuünk attól a körülménytől, hogy az *Utópia* egy két könyvből álló dialógus, amelynek (néhány utalástól eltekintve) a második könyve tartalmazza Utópia (Sehol szigete) leírását Csupatűz Rafael elbeszélésében, s Morus maga így zárja a könyvet:

„Mikor Rafael befejezte elbeszélését, a seholszigetiek sok olyan elbeszélése jutott eszembe, melyek teljes képtelenségnek látszottak, nemcsak hadviselési módjukban, istentiszteletükben és vallásukban és egyéb intézményeikben, de főként abban, ami egész berendezkedésük alapja, hogy tudniillik életüket és egész közös ellátásukat a pénzforgalom kizárásával szervezték meg. Hiszen ez az egy körülmény gyökerestül kiirtja a nemesi rendet, a pompát, a fényt, fenséget, szóval mindazt, ami közmeggyőződés szerint az államnak igazán tisztos dísze. Mindazonáltal nem tettem ellenvetést, mert láttam, hogy belefáradt az elbeszélésbe, és nem voltam eléggé biztos benne, milyen szívvel venné, ha ellen szólnék. Különösképpen, mivel eszembe jutott, hogy megróttá azokat, akik mások ötleteiben csak azért keresnek csipkedni valót, mert félnek, hogy különben nem mutatkoznak elég okosnak. Ezért inkább dicsérrettel halmoztam el a seholszigetiek intézményeit és az ő előadását, majd pedig kézen fogtam és bevezettem a vacsorához. Azt azonban megjegyeztem, hogy más alkalommal lesz még időnk elmerülni ebben a témában és alaposabban megvitatni. Bár úgy lenne! Egy bizonyos: noha nem mindenben tudok egyetérteni ennek a kétségkívül igen művelt és tapasztalt embernek az előadásával, mégis szívesen elismerem, hogy sok olyan dolog van

⁷ Lásd Mészöly Dezső: *Shakespeare és a Morus-dráma*. In: Mészöly Dezső: *Shakespeare-napló*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. 118–139.

⁸ Chambers id. mű, 33–35.

⁹ „Míg a második könyv tehát nagyjából megfelel az utópia műfaji konvencióinak, az első ennél némileg zavarba ejtőbb. Itt ugyanis az ideális állam csak ritka előretulások formájában jelenik meg, és helyette egy tipikus humanista dialógust olvashatunk, mely a korabeli társadalmi viszonyok kemény kritikáját fogalmazza meg.” Vö. Maczelka Csaba: *Dialógus, paratextus, polifónia – szempontok Thomas More művének értelmezéséhez*, https://eda.eme.ro/bitstream/handle/10598/30409/EME_EM_2017-3_003_MaczelkaCsaba-DialogusParatextusPolifonia.pdf



Thomas Moore: *Utópia*, az 1518-as angol nyelvű kiadás illusztrációja, Ambrosius Holbein egyik színezett fantszete (forrás: hyperallergic.com)

a seholszigetiek államában, amit mifelénk is szeretnénk látni. De alig remélem!”¹⁰

Jómagam azt az olvasatot valószínűsíttem, hogy az *Utópiában* Morus a „More” nevű karakter szavaival a saját gondolatait tolmácsolta, saját kételyeit fogalmazta meg. Az *Utópia* államában nem keresztények élnek, már csak ezért is nehéz elképzelni, hogy Seholszigetét a hithű katolikus Morus ideális államnak fogta föl. Az *Utópia* azt mondja el, milyen az állam, ha a négy sarkalatos erényt – a bölcsességet, az igazságosságot, a mértékletességet és az erősséget – (melyek Platón államának alapjai voltak) betartják. A tökéletes keresztény jellemnek a további három erénnyel – hit, remény, szeretet – is rendelkeznie kell. De „a négy pogány erény is elég volt annak biztosítására, hogy egy egyén vagy egy állam világi vonatkozásban a magatartás

mintaképe lehessen.”¹¹ Az *Utópia* egyik üzenete, hogy még egy pogány államban is erényesebben él(het)nek az emberek, mint egy keresztényben, de ebből nem következik, hogy Morus Seholszigetét tekintette volna az ideális állam példájának.¹²

¹⁰ Morus Tamás: *Utópia*. Európa könyvkiadó, 1989. 141-142.

¹¹ Chambers Dante *Isteni színjátékát* hozza fel párhuzamként: „Dante *Isteni színjátékában* Vergilius a filozófiát, az értelmet, az emberi bölcsességet képviseli. Ki tudja szabadítani Dantét a sötét erdőből (jóllehet azok közé tartozott, akikben nem volt meg a három »isteni vagy természetfölötti erény«), mert a négy másik erényt ismerte és azok szerint is élt. Így hát Vergilius kalauzsolhatja Dantét, amíg az találkozik Beatricével, de tovább már nem mehet.” Chambers: *Morus Szent Tamás*, 113.

¹² Ha eltekintünk az *Utópia* satirikus vonásaitól, az abban felvázolt államformát akár disztópiának is értékelhetjük: „...joggal állítható, hogy Utópia társadalma sem nem ideális, sem nem eszményi, vagyis a kifejezés mai értelmében véve a legkevésbé sem utópisztikus. A születéstől a halálig az élet minden percét szabályokhoz kötik, minden egyes megengedett tevékenységre részletes előírások vonatkoznak, az ezeken kívüli bármely egyéb foglalatosság pedig szigorúan tilos. Az emberek gyakorlatilag nem többek, mint tanuló és dolgozó gépek, társadalmuk (azaz tulajdonképpen önmaguk) rabszolgái, akiknek minden mozdulatát törvények szabályozzák, anélkül, hogy munkájukért cserébe megengednék nekik a l’art pour l’art kikapcsolódást és élvezetet. Az élet egysíkú és sívár, a tömeg arc nélküli, minden ház, minden utca és minden város egyforma és unalmas. Az egyéniséget teljesen kiölik, az embereknek még annyi önállóságuk sem lehet, hogy eldönthessék, milyen ruhában szeretnének járni, ezáltal esetleg megkülönböztetve magukat az arctalan tömegtől.” Vö. Tóth J. Zoltán: *Utópia vagy eszményi társadalom?* (Megjegyzések Morus Tamás művéhez) <http://jesz.ajk.elte.hu/toth13.html>

Az első könyvben kerül elő az a probléma, hogy a király szolgálatába álljon-e a filozófus – mint tudjuk, mikor az *Utópiát* írta, 1515-ben, ő is hasonló dilemmákkal küszködött. A dialógus egy pontján Csapatúz Rafael így szól More-hoz: „Rafael: A filozófiának nincs helye a fejedelmeknél.

– Sőt inkább nagyon is van – mondtam –, csak nem az iskolás filozófiának, mely azt tartja, hogy bármi bárhol helyénvaló. De van a filozófiának egy gyakorlatibb fajtája. Ez ismeri a maga színpadát, alkalmazkodik hozzá, harmonikusan és bájjal játssza el szerepét az éppen játszott színdarabban. Ezt kell neked is alkalmaznod. (...) Csak elrontod és felforgatod a vígjátékot, ha nem oda valót keversz bele, még ha többet is ér, amit te adsz hozzá. Azt add elő te is, amit mások is játszanak, mégpedig amilyen jól csak tudod, és ne rontsd el az egész játékot csak azért, mert neked más jár az eszedben, még ha jobb is. Így van ez az államban, így a fejedelmek tanácsában. Ha a ferde nézeteket nem vagy képes gyökerestül kiirtani, sem a megrögzött hibákat kívánságod szerint orvosolni, azért még nem szabad cserbenhagynod a közügyeket, nem szabad a hajót viharban sorsára hagyni, mivel a szeleket nem állíthatod meg. Nem kell merőben szokatlan beszédekkel beléjük sulykolni, mikor tudod, hogy más a meggyőződésük, és nem hatsz rájuk. Kerülő úton azt kell megkísérelned, arra törekedj, hogy amennyire tőled függ, mindent a legjobb tudásod szerint tégy, és amit nem tudsz jóra fordítani, legalább kevéssé legyen rossz.”¹³

Ez tekinthető Morus hitvallásának, és Bolt darabjában Morus eszerint is cselekszik. Morus, aki előadásokat tartott Szent Ágoston *Isten városáról* c. művéről, tisztában volt vele, hogy a bűnbeesés utáni állapotban az Igazságosságnak csak a képmása valósulhat meg itt a Földön. Morus egyrészt szembenáll a platonista Rafaellel, aki szerint Utópián, a filozófusok államán (ami még Platón államánál is „tökéletesebb”, hisz nincsenek osztályok és magánvagyon) kívül nem érdemes a közügyekbe beleavatkozni, másrészt szemben áll Machiavellivel, aki a jó viszonylagosságát, a morális megfontolások elvetését vallotta.¹⁴



Niccolò Machiavelli: *A fejedelem*, az 1513-ban írott mű 1541-es velencei kiadásának címlapja (forrás: imp.blog.com.br)

¹³ Morus Tamás: *Utópia*, 47.

¹⁴ Molnár Attila Károly így foglalja össze az *Utópiában* felvetett dilemmát: „Meg lehet-e szabadulni a politikával járó perplexusoktól, lelki terhektől? Ha nem, amiben Hythlodæus, a filozófus, Machiavelli és More, a politikusok egyetértettek, akkor a megoldás Hythlodæus szerint a politika elvetése, a kivonulás vagy a reménytelen és

Bolt drámája álláspontom szerint a machiavellista és a Morus-féle morál konfliktusát ábrázolja. Az *Utópia* írásakor Morus ugyan nem ismerhette Machiavelli könyvét (először 1532-ben jelent meg), de „már *A fejedelem* megírása előtt tért hódítottak az e műben kifejtett nézetek. Ezek „haladó” nézetek voltak, s az *Utópiát* úgy tekinthetjük, mint e nézetek által kiváltott ’reakciót’.”¹⁵

A színdarab elején hangzik el a következő dialógus:

MORE: Rich mester újabban Machiavelli tanainak lett a híve.

RICH: Ó dehogy...!

NORFOLK: Ja, az az olasz?

MARGARET: De nagyon praktikus, kegyelmes uram.

(...)

RICH: Azt hiszem, Machiavelli tanait többnyire félreértik. – Tulajdonképpen nincsenek is elvei. Azt hiszem, Cromwell mester a lényegre tapintott rá, mikor azt mondja...¹⁶

Machiavelli így ír *A fejedelem*ben a „jó” fogalmának viszonylagosságáról: „Azt hiszem, az boldogul, aki eljárásában az idők változását követi, ellenben, aki az idővel nem tud lépést tartani, szerencsétlen. Mert azt láthatjuk, hogy minden ember másként igyekszik elérni a végső célt, melyet maga elé tűzött, vagyis a dicsőséget és gazdagságot, egyik elővigyázattal, a másik szenvedélyesen; egyik erőszakkal, másik ügyességgel; egyik türelemmel, másik éppen az ellenkezőjével; e különféle eljárások mindegyikével célt lehet érni. Mégis két különféle jelenséget észlelünk: van, aki eléri célját, s van, aki nem; boldogulhatnak ketten különböző úton-módon, az egyik elővigyázattal, a másik szenvedéllyel: ez pedig nem függ mástól, csak az idők változásától, amely vagy megfelel munkálkodásuknak, vagy sem. Innét származik, amit mondtam: ketten különbözőképpen cselekedve ugyanarra az eredményre jutnak; s ketten egyformán cselekedve, egyikük eredményt lát, másikuk pedig nem. Ugyaninnen származik a jó fogalmának változékonysága: mert ha valaki türelmesen és elővigyázatosan uralkodik, és az idő és a dolgok úgy fordulnak, hogy kormányzása jónak bizonyul, boldogulni fog; de ha az idő és a dolgok megváltoznak, el kell pusztulnia, mert eljárása nem változik. S nincs olyan óvatos ember, aki képes volna változtatni ezen,

nevetséges utópiaépítés. Machiavelli szerint pedig a morális megfontolások elvetése, mert irrelevánsak. More arra tanít, hogy a harmadik lehetőség a politika elfogadása a perplexusokkal és a tökéletlenség tragikus tudatával együtt.” Vö. Molnár Attila Károly: *A politikus és a filozófus*. Kommentár, 2017/1. 48. http://www.kommentar.info.hu/attachment/0001/687_kommentar-1701-03-molnar.pdf

¹⁵ Chambers: *Morus Szent Tamás*, 119.

¹⁶ A „Tulajdonképpen nincsenek is elvei” arra vonatkozhat, hogy Machiavelli nem cinikus, hanem – az öt megelőző politikai gondolkodókkal szemben – arról ír, ami van, nem arról, aminek lennie kellene. „Félreértik” – ez pedig vonatkozhat arra, hogy Machiavelli nem az örökletes, hanem az új keletű (tehát szerzett) egyeduralom tulajdonságait írja le.

mert attól, amilyen a természete, nem tud eltérni, s ha egyféleképpen mindig sikert tapasztalt, arról az útról nem tud elfordulni. Ezért a túl óvatos ember, ha az idő azt követelné, szenvedéllyel cselekedni nem tud; minek következtében elpusztul tehát. Aki természetét az idő és a dolgok változásának megfelelően cseréli, szerencsáját megtartja.”¹⁷

Az Egy ember az örökkévalóságnak negatív szereplői e tekintetben mind Machiavelli követőinek bizonyulnak. Cromwell így érvel Richnek egyik Morus elleni sikertelen kísérletük után: „Teljesen igaza van: ezt csak törvényesen lehet elintézni. És ez azon múlik, hogy megtaláljuk a kellő törvényt. Vagy megcsináljuk a kellő törvényt.” Rich egy törtető alak, akinek nincsenek is elvei, még hamis esküre is hajlandó; Henrik, aki korábban megírta *A hét szentség védelmében* című könyvet (amiért a pápától megkapta a „hit védelmezője” címet), később saját magát nevezte ki az anglikán egyház élére.

Morus elvei mindvégig sziklaszilárdak, a törvényhez olyannyira ragaszkodik, hogy még a Sátánt is védelmében részesítené, az esküt meg olyan szent dolognak tarja, hogy még arra sem hajlandó, hogy lánya kérésére kimondja az eskü szavait, miközben a szívében mást gondol, mivel „ha az ember letesz egy esküt, a saját lényét tartja saját kezében”.

Morus, aki magát a Király szolgájának, „de elébb Istené”-nek tekintette, hiteles források szerint elfogadta volna az örökösödési törvényt (azaz azt, hogy Boleyn Anna gyerekei lehetnek trónörökösök), és bár nem mondta ki, de a Pápa főhatalmának elvetése (hiszen, mint a darabban el is hangzik, a pápa Krisztus földi helytartója és Szent Péter apostolfejedelem utódja; valamint a király eljárása tovább bomlasztotta a keresztény egyház egységét) és Henrik Katalinnal kötött házasságának érvénytelenné nyilvánítása (ez kánonjogi kérdés, mivel Mózes V. és III. könyve ellentmond egymásnak abban a kérdésben, hogy Henrik incesztusban élt-e) volt az, ami a lelkiismerete ellen szólt. Ugyan nem szerepel a drámában, de Roper és más források szerint Cranmer canterbury érsek olyan kompromisszumot javasolt, hogy ha More titokban tartja, mire esküdött föl, eltekinthet a pápai fennhatóság és a házasság érvénytelenné nyilvánításának kérdéséről. Az eskü szövegét „elrejtették” volna, hogy úgy tűnjön, Morus ugyanazt az esküt tette le, mint a többiek; de a király végül nem egyezett bele a kompromisszumba. A király elhatározását Cromwell levélben közölte Cranmerrel, s a levélben az szerepelt, hogy az ilyen eskü „egyenlő lenne a király második házasságának helytelenítésével”¹⁸. Vagyis Morus joggal fakad ki a tárgyalás végén (ez az egyetlen szituáció, ahol a nyugalma elveszti, Bolt instrukciója szerint „hirtelen kitörő megvetéssel és haraggal” mondja), hogy „De nem az egyházi fennhatóságért kívánták véretem – hanem azért, mert nem járultam hozzá a házassághoz!”

¹⁷ Machiavelli: *A fejedelem*, <http://mek.oszk.hu/00800/00867/00867.htm>

¹⁸ Chambers: Morus Szent Tamás: 281-282.



Rátóti Zoltán (Morus) és Nagy Márk (Richard Rich) jelenete a Nemzeti Színházban bemutatott előadás főpróbáján (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Morus már a tárgyalás elején megérti, hogy az ítéletet előre meghozták, de csak később – Rich hamis tanúvallomása után –, a dráma (és a film) érzelmi-intellektuális tetőpontján mondja ki: „Én már meghaltam (*Cromwellhez*) Megkapta, amit akart. Engem nem a cselekedeteimért üldöznek, hanem a szívem gondolataiért. Hosszú az út, amit megnyitottak. Az emberek előbb majd megtagadják a szívüket, és később már nem is lesz szívük. Isten óvja azt a népet, ahol az államférfiak a maga útján fognak járni.” Morus ragyogó retorikai képessége (melyet Bolt drámája mindvégig hűen visszaad) talán itt nyilvánul meg legerőteljesebben. A vádlókból vádlottak lesznek, s mint tudjuk, VIII. Henrik véres, zsarnoki uralma igazolta is Tamás intő

szavait. A Nemzeti Színház előadásának gyenge pontja véleményem szerint az, hogy Morust már bebörtönzése után lelkileg meggyötört embernek látjuk, így vádlóival szembeni szellemi fölénye kevésbé átélhető, ezért a darab vége sem katarikus erejű. Fred Zinemann filmjében Paul Scofield alakítása azért is figyelemre méltó, mert egyszerre érzékelteti Morus fizikai állapotának romlását, ugyanakkor kikezdehetetlen, szilárd jellemét, belső tartását, megingathatatlan hitét.

A „szív gondolata” a fentebb idézett szövegben a lelkiismeretet jelenti, hiszen a katolikus egyház szerint a lelkiismeret a szívben lakozik. „Térj vissza a lelkiismeretedhez, őt kérdezd. (...) Térjetek tehát magatokba testvérek, és bármit tesztek, vegyétek figyelembe a tanú Istent.” – idézi a katekizmus Szent Ágostont. A fennmaradt dokumentumok alapján Morus pedig így szólt az utolsó szó jogán elhangzott védőbeszédében: „csak azért beszéltem ennyit, mert szükségét éreztem, hogy könnyítsek a lelkemen. Istent hívom tanúul, aki belelát az emberi szív legmélyére.”¹⁹

¹⁹ Chambers: *Morus Szent Tamás*, 316.

Morus Tamás talán legszebb, testamentumának is tekinthető művét, az *Erősítő párbeszéd balsors idejét* a Towerben írta. A mű két magyar nemes, Vince és Antal párbeszéde Budán; a „balsors ideje” esetükben azt jelentette, hogy a törökök újabb támadása várható. Nem volt nehéz meglátni a párhuzamot a törökök és VIII. Henrik uralkodása között, ezért művét óvatosságból fordításként állította be, a címlapon az állt, hogy magyarból latinra, latinból franciára, franciáról angolra fordították. A valóság ezzel szemben az, hogy Morus angolul írta a cellájában, majd lányának, Margaretnek sikerült kicsempésznie a szöveget, és azt mintegy 500 évvel később Gergely Zsuzsa fordította le először magyarra²⁰. Cs. Szabó László szavaival: „a könyv végeredményében nem történelmi traktátum, sokkal mélyebb és tágabb annál, ahogy a cím is figyelmeztet rá. Morus hasonmása, az öregebb magyar előkészíti a fiatalabbat földi szenvedések vállalására és elviselésére. Egyetemes keresztény vigasz, sűrűn teleszőve idézetekkel a latin Bibliából s egy évezredre nyúló keresztény klasszikusokból Szent Ágostontól Bonaventurán keresztül Kempis Tamásig, nem beszélve a műfaj-alapító Boethius késő római szenátorról, akinek önvigasztalása, a Consolatio szintén börtönben készült, szintén kivégzés előtt. (...) Morus Tamás nem járt magyar földön, nyelvünket ő sem értette, valószínűleg soha nem is hallotta. De eleve tudott arról a hivatással lett sorsról, amely az ország népére rendeltetett.”²¹

²⁰ Thomas Morus: *Erősítő párbeszéd balsors idejét*. Szent István Társulat – A Dunánál Könyviadó, Budapest – Kolozsvár, 2004.

²¹ Cs. Szabó László: *Szabadság egy börtöncellában*. In: Cs. Szabó László: *Alkalom*, Budapest, 1982. 593–594.

Márton P. Gulyás: “The King’s Good Servant, but God’s First”

The author of the writing, a film aesthete with a degree in philosophy, discusses the origin and genre peculiarities of Robert Bolt’s drama titled *A Man for All Seasons*, first staged in 1960. Also, he goes into details on the 1966 film version of the play and the interpretation of Thomas More’s *Utopia*. Those questions are posed one by one which may arise both in the spectators and the theatre professional analysing the latest rendering of the play by director Imre Csiszár: In what manner is More’s drama related to the popular themes of the “angry young men”? Did Bolt represent in the figure of More the ideal of rebellious left-wing intellectuals and the embodiment of fight against expediency? Or is this work to be interpreted much rather as a commitment to Catholicism? Did Thomas More really consider Utopia, the Island of Nowhere an ideal state? In what way are Machiavelli’s teachings present in More’s age or Bolt’s play? Finally, mention is made of Thomas More’s last work, written in the Tower and to be regarded as his testament, *Dialogue of Comfort against Tribulation*. Through a dialogue between two Hungarian noblemen concerned about a renewed Turkish attack, it prepares for the acceptance and endurance of earthly suffering.



arcmás



„Választott hivatásom egész embert kíván”

Rátóti Zoltánnal, Morus Tamás alakítójával beszélgettünk

Szász Zsolt: 1983-ban végeztél Horvai István osztályában, ahonnan jó néhány emblemikus színész, rendező, színházvezető került ki. 1989-ben, a rendszerváltozás kezdetén még nem vagy 30 éves. Hogyan emlékszel vissza ezekre az évekre, melyekre egyszerre volt jellemző az önmagát túlélő Kádár-rezsim lelassulása, tehetetlensége, és egyfajta szellemi erjedés. Például a Hamvas Béla iránti érdeklődés tömegessé vált országosan, legalábbis értelmiségi körökben. Végzés után hat évig a József Attila Színház színésze voltál. Ebben a munkáskerületben hogyan lehetett érzékelni ezt a társadalmi-szellemi változást?

Rátóti Zoltán: Úgy emlékszem vissza erre az időre, hogy a művészvilág nem volt annyira átpolitizált, mint amennyire most így utólag próbáljuk visszavetíteni. Remény se, elképzelés se volt arra, hogy itt majd meg fog változni a rendszer. Kezdtünk arra berendezkedni, hogy mi is itt, ebben a világban fogunk élni, működni, mint az előttünk járó kollégáink, kortársaink. Számomra az 1989-es rendszerváltás egészen döbbenetes és váratlan volt. Igazából én nem is foglalkoztam a politikával. Hagytak bennünket dolgozni, ismertük a függőségeket, a párthoz való kötődéseket, de látványos lázadás nem volt, legfeljebb a Hamvas Béla írások vagy a szamizdatok elterjedése volt szembevetendő. Érzékelttem, hogy már nem büntetnek érte. Máig őrzöm például azt a fénymásolt lapokból összetűzött könyvet, amit a Gera Zoli bácsitól kaptam. Abban az időben kialakult közöttünk egy atyai jó barátság. Ő adta először a ke-



zembe Hamvas Bélát, *A láthatatlan történetet*. Akkoriban egy szót se értettem belőle, csak nagyon megfogott ez a különleges szellemiség, ez a másfajta nézőpont, mint amit addig ismertem. Ez nyilván egyfajta összekacsintás volt köztünk a színpalak mögött, egyfajta lázadás, ha tetszik, de nem gondoltunk arra, hogy itt változás lesz. Szerintem a szakmánk sem volt annyira átpolitizálva, mint ahova most eljutottunk, hogy a politikai hovatartozás alakítson ki úgymond egy rangsort a művészvilágban, ami egészen abszurd és nevetséges.

Sz. Zs.: *Nem is úgy tenném fel a kérdést, hogy mi történt látványosan a politikában vagy a gazdaságban – hiszen akkor már GMK-ák, szabad vállalkozások indulhattak el. Inkább az ideológiavesztett vezetésből fakadó következményekre gondolok, melyeket én mint veled egyidős pályakezdő Debrecenben éltem meg. Együtt ültünk fiatal zenészek, képzőművészek, színházások, és azt kérdeztük egymástól: akkor most milyen szellemi tájékozódási pontok adódnak a számunkra? Ez a távlatosság hiányából fakadó keresés nagyon intenzíven folyt, nagyon is élénk volt akkor a dialógus a különböző műfajok képviselői között.*

R. Z.: Annyit tudok erre mondani, hogy én a József Attila Színházban töltött éveim során kerültem kapcsolatba Csoóri Sándorral, aki aztán emblematis arca lett a rendszerváltásnak. Nyilván nem véletlenül választottam őt. Boldog voltam, hiszen még hat éve sem voltam a pályán, amikor a Csoóri-estet megcsináltam, akkor, amikor még nem kezdődött el a rendszerváltás. A Várban volt az est, és lehetett látni az embereket, akik a függöny mögül követték, mert az ilyesminek akkor igen nagy volt hatása. De én ezt nem lázadásként fogtam föl, hanem valami iszonyatos nagy szellemi kalandnak, hogy megismerhettem Csoórit, hogy beszélgethettem vele...

Aztán amikor megtörtént a rendszerváltás, Sándor megkérdezte tőlem, hogy kire szavaztam, s én teljes mellszélességgel válaszoltam, hogy a Fideszre. És akkor ő azt mondja nekem, hogy persze, tiszteletben tartom a választásodat, de tudod-e, hogy a FIDESZ az SZDSZ-nek a leányvállalata vagy ifjúsági pártja. De hát akkor ők voltak korosztályosan a megfoghatóak számomra, lendület volt bennük, más volt a hangütésük. Csoóri meg ugye MDF-alapító volt, és akkor csak hümmögött magában, hogy az MDF-fel is, meg a Lezsákkal is jó lett volna találkoznom... De mekkorát fordult a világ azóta! – Amikor én Csoórit választottam, nem volt az tudatos döntés, inkább ösztönös vonzódás volt.

Sz. Zs.: *Radnóti Zsuzsa a kétezres évek elején kiadott egy kötetet Lázadó dramaturgiák címmel. Az ő gondolatmenetének a középpontjában az összekacsintás áll. Ar-*



Csoóri Sándor (1930–2016)

ról beszél, hogy mintha a rendszerváltásig lett volna egy titkos kód a közönség és a színház között, mely lehetővé tette, hogy a nézők egy húron pendüljenek a rendezővel és a színésszel akár a darabválasztást illetően is, és a sorok között is olvasni tudtak. Tapasztalataid szerint az, amiről Radnóti Zsuzsa beszél, valóságos? Tehát hogy egy társulat együttesen tudott akkor képviselni valamit, ki tudott állni valamiért?

R. Z.: Én ezt nem érzékelttem, és nem is volt bennem fogékonyság arra, hogy a színházban ennyire a politikumra koncentráljak. Voltak előadások, ahol előfordult némi rendszerellenes odamondogatás, de közel sem olyan mértékben, mint Kaposváron, ahol a Csiky Gergely Színház a szelep szerepét töltötte be. Nagyon okosan csinálták Aczélék, hogy ott engedték ki a gőzt, mert így számon tarthattak mindenkit, aki odament, aki csatlakozott hozzájuk.

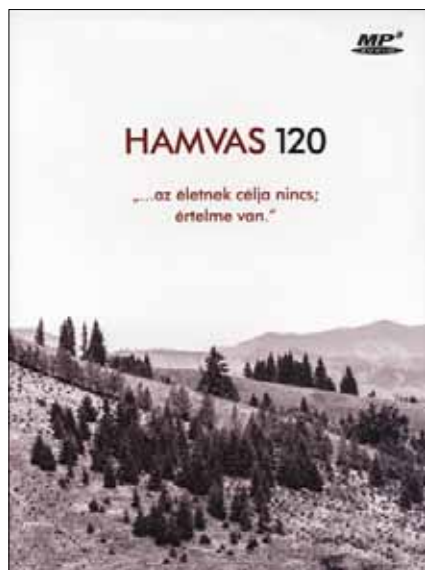
Sz. Zs.: A következő kérdés ehhez szorosan fog kapcsolódni. Érdekes, és ennek is már történelmi vetülete van szerintem, hogy egy Bessenyei, egy Latinovits, vagy Darvas Iván a maga korában még igazodási pont lehetett a megélt életútja, a diktatúra idején tanúsított személyes felelősségvállalása folytán. Bessenyeinek elhittük, hogy ő Kossuth Lajos, a színész és a szerep azonossá tudott válni a szemünkben. Vajon a mi generációnk legtehetségesebb tagjai ezt a felsőfokot miért nem érték el?

R. Z.: Nem nőttünk föl odáig.

Sz. Zs.: Vagy ígéretesen indult pályák törtek ketté a rendszerváltáskor, s azt követően ez a fajta önazonosság objektív vagy szubjektív okok miatt már nem jöhetett létre.

R. Z.: Ez egy nagyon érdekes megvilágítás, mert az embert szembesíti azzal, hogy valamiféle megalkuvás is jellemző lehetett ránk. Sokfelé kellett igazodni, az biztos, sokkal többfelé, mint korábban, és ezt vagy fel tudta mérni az ember, vagy csupán ösztönösen cselekedett.

Sz. Zs.: Alakításaid láttán és pályafutásod ismeretében azt érzékelem, hogy téged kétféle ambíció hajt. Megvan benned a vezető hajlam, hiszen voltál színházigazgató



is Kaposváron, és nem idegen tőled a társadalmi szerepvállalás sem. Voltál polgármester Magyarföldön, most pedig az MMA Színházművészeti Tagozatának a vezetője vagy. Alakításaid ugyanakkor számomra arról tanúskodnak, hogy inkább töprengő, kontemplatív alkat vagy. Ezt bizonyítja a már említett Hamvas iránti vonzódásod is, hiszen tíz-tizenkét órányi Hamvas-szöveget mondtál föl már CD-re, és most az MMA Hamvas 120 című válogatást is feltehetően te kezdeményezted. Hogy fér meg benned ez a sokféle indíttatás?

R. Z.: Ez hullámmzó, mert néha előtör belőlem, hogy többet kéne tennem a közért. De ahogy teltek az évek, rá-

jöttem, hogy ez az ambíció ugyanúgy egész embert kíván. Ami nem azt jelenti, hogy lezártam ezt a dolgot, már csak az MMA miatt sem tudom ezt megtenni, vagy akár a civil alapítványom miatt sem, amely fönntartja azt a templomot, amit Magyarföldön fölépítettünk. Ám a szakmám, a választott hivatásom is egész embert kíván. S ráadásul időskoromra lettem apa, ami szintén egészemberes „foglalkozás”. A családot abból a szempontból könnyebb megoldani, hogy ott van mellettem a feleségem. Ha a vezetői hajlamomat nézzük, például Kaposváron, ahol 2010-től 2016-ig voltam a színház igazgatója, nem találtam meg azokat a partnereimet, akikkel igazán jól mehetett volna a közös vállalkozás. Nem másra akarom hárítani a felelősséget, és nem is kezelem ezt kudarcként, de akkor ott folyamatos hiányérzetem volt ezzel kapcsolatban. Egyelőre nem zárom ki a lehetőségét, hogy ha úgy adódik, újra vállalkjak ilyesmit, de a mostani szerepeim az elmúlt két évadban itt a Nemzetiben és Pécsen is boldoggá tesznek, kielégítenek. Ma már racionálisabban döntök, mint fiatal koromban, hogy mit tudok föl vállalni, és mit nem. Ezek az ambíciók szerintem visszavezethetők arra is, hogy az ember milyen neveltetést kapott. Én otthon azt láttam, hogy édesapám és édesanyám is, a maguk módján, nemcsak a családnak éltek. Próbáltak közösségi értelemben is élni. Ez az élmény tehát adott volt nekem már családirag is, és ez a fajta készítetésem a későbbiekben csak erősödött. De a legtöbb esetben, például a polgármesterség vállalásakor sem tudatosan döntöttem, s nem azért, mert én azt a tisztséget annyira ambicionáltam volna. A színházvezetés az más dolog volt, arra úgy mond készültem. De kiderült, hogy erre nem lehet elég fölkészültnek lenni.

Sz. Zs.: *Nehéz volt Kaposváron megfogalmaznod a magad programját? Ekkor már az ezredforduló után vagyunk.*

R. Z.: Bőven. Nem a programot volt nehéz megfogalmazni, hanem ami ellen küzdeni kellett, az volt számomra kiismerhetetlen. Azt volt nehéz nap mint nap fölfejtetni. A kaposvári színház, amikor odakerültem, akkor is egy liberális fellegvár volt, ahol az enyémtől teljesen eltérő értékrend működött. A helyi újságírók



A Fatemplom Fesztivál 2017-es hirdetménye (fent) és a kaposvári színház ünnepi kiállításának meghívója 2011-ből

azt kérdezték tőlem például, hogy most vajon klerikális darabok bemutatásától kell-e tartaniuk a kaposvári nézőknek. Meg kellett tanulnom válaszolni az ilyen előítéletekből fakadó, hülye kérdésekre is.

Sz. Zs.: *Én a világ egyik legjobb közönségét tapasztaltam meg Kaposváron.*

R. Z.: Jól kinevelt közönség volt, akik kaptak hideget-meleget, de színházilag képzettek és türelmesek voltak. Sokkal elfogadóbbak, mint maga a társulat.

Sz. Zs.: *Szembefordultál az addigi tradícióval?*

R. Z.: Annyira látványosan nem is fordultam szembe. Klasszikus darabokat vettem elő, és nem csak jobboldali értékrendet felmutató műveket. De bizonyos alkotókkal nem akartam együtt dolgozni, ebből támadt a konfliktus. Például, aki hajdan ott igazgató akart lenni, arról borítékolható volt, hogy csak feszültségekkel járna a közös munka. Tudtam, hogy egy ilyen embert nem tarthatok meg. De a menesztését a társulat nem tudta feldolgozni, és valamiféle pártkül-detésként fogták fel, hogy én most ott úgymond „tisztogatok”. Nem volt ez lát-

ványos, ügyesen, burkolt formában jelentkezett csak az ellenállás, ahogy megszokhattuk ettől az oldaltól. Igazából én nem akartam fenekestül felforgatni Kaposvárt, nem az volt a célom, hanem hogy a társulatot megerősítsem. Ebben volt, aki velem tartott, és volt, aki legyőzendő ellenfélként kezelte az igazgatót, aki történetesen én voltam akkor (de tudom, hogy hasonló módon viszonyultak korábban másokhoz is).

Az ellenállás szellemi háttérével próbáltam nem foglalkozni. De aztán mégis muszáj volt, mert mindig beleütköztem abba, hogy én meg vagyok bélyegezve, hiába próbáltam úgy viselkedni, mintha ez nem így lenne. S aztán rá kellett jönnöm, hogy én is megbélyegzek embereket. Ha pedig ez így kölcsönösen fennáll, akkor ki kell tudni mondani, hogy nincs dolgunk egymással. Ám ez nagyon nehéz, mert ennek mindig egzisztenciális következményei vannak. Aki ott építette fel az életét, annak nagyon nehéz ezt a szemébe mondania egy máshonnan jövő, számára elfogadhatatlan ideológiájú embernek. Ez a borzasztó állapot iszonyatos konfliktusokat generált.

Sz. Zs.: *A Nemzeti Színházban jelenleg három szerepet játszol: a Csíksomlyói passióban Péter apostolt, a Pogánytáncban Jacket, a misszionárius papot, Robert Bolt darabjában (Egy ember az örökkévalóságnak) pedig Morus Tamást, a katolikus és az anglikán egyház későbbi szentjét. Mindhárom szerepben a hitváltás személyes drámáját kell megélned és felmutatnod. Mint hívő, templomépítő embert, ezek a drámák a szerepeken túl bizonyára közvetlenül is érintenek. Hogyan hat vissza ez a három alakítás rád, a 21. század emberére?*





Rátóti Zoltán Péter Apostol szerepében 2018. augusztus 18-án
a csíksomlyói hegyenyeregben bemutatott *Passió*ban (fotó: Veres Nándor, forrás: origo.hu)

R. Z.: Ha én ezt meg tudnám válaszolni, nagyon bölcs ember lennék. Mindig nagyon nehéz magamra visszavonatkoztatni egy szerepet. Például Péter apostolt alakítva próbáltam elvonatkoztatni attól, hogy nekem itt most mekkora embert kell eljátszanom, mert egy ilyen teherbe színészként csak belerokkanni lehet. Gigászokat nem lehet ábrázolni a színpadon, nagyobbá nem tudod tenni, mint ahogy meg van írva. Mindig az a kérdés, hogy van megírva egy ilyen nagyformátumú alak, szerencse, hogy Bolt darabjában jól van megírva Morus Tamás mint személyiség, akinek az egész életdrámáját végigkövethetjük. A Csíksomlyói Passióban Péter apostol történetéből csak szeleteket tudok megmutatni, nem egy egész életutat, de ez nem is célja az előadásnak. Őt a Biblia ismeretében egy nagyon egyszerű karakterként próbáltam felfogni. De ezzel nem megkezdni akarom a kérdéset. A tiedhez nagyon hasonló kérdést tettem föl egyébként, amikor Weöres Sándor *A teljesség felé* című művét mondtam föl CD-re, és a Hamvas-sorozat kapcsán is, hogy én bizonyára nap mint nap együtt élek ezekkel a szövegekkel, idézetek belőlük, ha ennyit foglalkoztam velük. Be kell valanom, én ennyire tudatosan nem építkezem ezekből a szövegekből, de nagyon remélem, hogy amit az ember ennyiszor elmond, szinte mantrázva, az biztosan visszahat rá, és hogy formálja is.

Sz. Zs.: *A mostani három szereped a Nemzetiben szerintem nem kisebb próbatétel egy színész számára, mint az 50-es, 60-as és 70-es években a már emlegetett „nagyok” szerepei voltak. Azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy akkor a nagyformátumú*

hősök – mint Kossuth, Széchenyi, Görgey – egyfajta nemzeti ellenállás szimbólumaivá tudtak válni a színészek alakításai révén a fennálló diktatúra által propagált internacionalizmussal szemben. A színpadon most általad megformált alakok viszont inkább azt a spiritualitást hordozzák, mely az anyagelvűséggel áll szemben. A Nemzeti Színház színpadán egyébként ma mind a két hőstípus és tematika jelen van. Egy-egy előadásunk esetében mintha már megtörténne estéről estére az a bizonyos szintugrás is, melynek feltétele a színpad és a közönség teljes egymásra hangolódása. De szerintem ma még távol vagyunk attól, ami az egykori „nagyok” közönséggel való intenzív kapcsolatát jellemezte. Te ezt hogyan látod?

R. Z.: Szintugrás akkor jöhet létre, ha a szakma és a társadalom is igényli ezt az ikonná vagy példaképpé válást. Mert számomra, amikor fiatal színész voltam, Bessenyei igenis példakép volt. De amikor a mi generációnknak kellett volna fellépnie ugyanilyen igénnyel, a korszellem elsöpörte ezt az ambíciókat. Akkorra vált általánossá az a kommunista agymosás, hogy ne legyenek hősök, hogy mindenki legyen egyforma. A színházi kritika is a csoportszínházat favorizálta, miközben az ember színészként azt gondolta: én Bessenyei Ferenc akarok lenni, vagy Darvas Iván, azért akartam színész lenni, mert láttam őket a filmekben és a színpadon. Középen szeretnék állni egy előadásban, nem csoportszínházban akarok huszonötödik statisztá lenni. A totális zűrzavar, meg az akkor rosszul értelmezett rendezői színház terrorja jellemezte ezt az átmeneti időszakot. Se egzisztenciálisan, se szakmailag nem engedték fölnőni a mi generációnkát. Most meg mi állunk itt azzal a felelősséggel, hogy mi lesz azokkal, akik utánunk jönnek, hogyan tudjuk őket szellemileg, öntudatukban megerősíteni? Nincsen határozott igen vagy nem a mi világunkban, nincsen fekete-fehér, a fiatalok sem tudják, hogy merrefelé kellene tájékozódniuk, igazodni. Reggeltől estig melóznak, de már rajtunk sem látják, hogy megtérül-e a munka. Pedig ebben az én korosztályomban, ebben a társulatban is rangos színészek vannak, de én nem látom most magunkat úgy, mint ahogy mi láttuk a Darvas Ivánékat annak idején. Persze lehet, hogy az én szemüvegemmel van baj.

Sz. Zs.: *Talán inkább arról van szó, hogy emelkednek a tétek. Hiszen nálunk most olyan nagy narratívák vannak a színen, mint Jézus Krisztus passiója vagy mint Morus Tamás kálváriája, amiből az derül ki, ha a mából visszatekintünk, hogy nem csupán egy ember élete, hanem a keresztény Európa sorsa forgott akkor kockán. Az ilyen átmeneti idők, amikor megrendül a hit, a színháznak, a drámairodalomnak különösen kedveznek. Ebből a krízisből születik maga a Shakespeare-dramaturgia is. Az elemzések során fölvetődött-e, hogy ez a hitváltó, vagy akár maga a személy Morus Tamás esetében milyen távlatokat nyitott?*

R. Z.: Igen, a rendező, Csizsár Imre sokat beszélt a korról, arról, hogy mekkora változások voltak, micsoda pénz ömlött be, ami átformálta az emberek tudatát Angliában. De mindezt nem lehet eljátszani. Amit nekünk meg kell mutatni, vagy amit legalábbis kérdésként föl kell tenni, az az, hogy létezik-e ma ilyen ember, mint Morus? Vannak-e még olyan értékek, amikért érdemes meghalni is?

Sz. Zs.: Vagy hogy kiéleződhet-e ma hasonló konfliktus egyetlen ember körül? Összetetalálkozhat-e még a lelkiismeret, a jog és a hit kérdése egyetlen felelősen gondolkodó értelmiségi tudatában?

R. Z.: Ma már nem tudna szerintem ennyire nyíltan egy ilyen álláspont megjeleníteni. Megvan arra a technika, hogy teljesen izolálják egymástól az életnek ezeket a dimenzióit. Morus idejében a kimondott szónak még nagyobb ereje volt. Most a kimondott szó, akár pozitív, akár negatív, három napig érdekes; csámcsog rajta a sajtó, és aztán el van felejtve. Egy színész számára rémületes, hogy nincs értéke az ilyenfajta kiállásnak.

Ungvári Judit¹: Azt lehet mondani, hogy ez egy félig-meddig kortárs szöveg, hiszen mégiscsak 20. századi. Ugyanakkor az az érdekessége számomra, hogy egyszerre modern és klasszikus is. Mennyire volt nehéz ezzel a szöveggel, illetve ezzel a darabbal megbirkózni?

R. Z.: Az általad említett kettősség szerintem Vas István fordításának köszönhető, aki, gondolom, igyekezett visszaadni azt a stílust, amit az eredeti darab képvisel. Én nem olvastam angolul a darabot, de nekem is eszembe juttatta azokat az élményeim, amikor a BBC-sorozatot szinkronizáltuk, és a régi fordításokat ültették át a most játszott darabokra. Nagyon nagy nehézséget okozott, de annál nagyobb gyönyörűséget is, amikor végre sikerült megoldani, hogy nem tömondatokban társalgunk, hanem tudunk mondatíveket, gondolatíveket közölni, közbevetéseket tenni a színpadi beszédben. Ma már nagyon leegyszerűsödött a színpadi beszédünk is, a modern darabokban sokszor csupán szavakkal válaszolunk, szavakkal dialogizálunk, és nem körmondatokkal. Nekem még megadatott az a szerencse, hogy játszhattam olyan



Rátóti Zoltán (Morus Tamás) „lányával”,
Barta Ágnessel (Margaret Moore-ral) és „leendő vejével”,
Berettyán Nándorral (William Roperrel)
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

darabokban, ahol ezt képességünket edzeni lehetett. Mert ez egy agytorna, egy agymunka, hogy tudom, három sorból áll egy mondat, vagy négyből, és azt úgy kell „központoszni”, a közbevetéseket úgy kell megoldani technikailag, hogy a

¹ Ez a kérdés Ungvári Judittól, a beszélgetés lejegyzőjétől hangzott el a Katolikus Rádiónak készített interjújában. Köszönjük, hogy hozzájárult a közléséhez.

mondat első hallásra is tökéletesen érthető legyen. Egy idő után rááll az ember az agya erre. Először, amikor tanultam, nagyon nehéz volt, de aztán rájöttem, hogy pontosan kell megtanulnom, nemcsak azért, mert annyira tisztetem a leírt szöveget, hanem mert nem véletlenül abban a szórendben írta le Vas István ezeket a mondatokat. Pontosán ezért van olyan hatása a nézőre, mintha egy archaikus szöveget hallana, ami akár versként is felfogható. Erre nagyon jó agytréning bármelyik Shakespeare-darab, természetesen egy jó fordításban. De lám, a mai új fordítások, amelyek ugyan lehetnek kitűnőek, és nagyon jól adhatják vissza az eredeti művet, mégsem készítetik a színészeket ilyen típusú agytréningre, mert ezek is egyszerűbbek és közérthetőbbek, mint a korábbiak voltak. Ami lehet erénye – és nyilván célja is – ezeknek az új fordításoknak, de egy Mészöly- vagy egy Arany János-fordítást, vagy akár a Vas Istvánét megtanulni ma már nagyon komoly plusz befektetést igényel. Ami tapasztalatom szerint viszont végül mindig megtérül. Bolt darabja esetében is elmonda nagyon sok ismerősöm, hogy mennyire élvezhető volt ez a fajta stílus, ami, ha belegondolunk, voltaképp Morus Tamás retorikai főlényét hivatott demonstrálni mindvégig, az utolsó szó jogán elhangzó testamentumában is.

A felvételt lejegyezte: Ungvári Judit

“The Vocation I Chose Requires a Whole Person”

Conversation with Zoltán Rátóti, in the Role of Thomas More

Zoltán Rátóti (b. 1960), a member of the company at the National Theatre in Budapest, has three high-calibre roles currently: Peter the Apostle in *Csíksomlyói passió* (*Passion Play of Csíksomlyó*), missionary Father Jack in *Dancing at Lughnasa* and Thomas More, the subsequent saint of the Catholic as well as the Anglican Church in Robert Bolt's *A Man for All Seasons*. He is interviewed by Zsolt Szász concerning the previous and current status of Hungarian actors and the presence of “grand narratives” in the repertoire of the National Theatre. Zoltán Rátóti, currently head of the Section of Theatre Arts, MMA (Hungarian Academy of Arts), talks about the motives of his former and contemporary community involvements as well. First of all, he relates his experience with Gergely Csiky Theatre in Kaposvár, which he also headed between 2010 and 2016. In connection with his most recent role (Robert Bolt's piece, directed by Imre Csiszár, premiered on 16 February 2019), he raises the question whether a man like More still exists today. If there are still any values worth dying for. Also, answering Judit Ungvári in a simultaneous interview taken over from the Catholic Radio, Hungary, he shares his thoughts on the style feat, challenging for actors, which characterises the convoluted sentences and archaic dialogues of Bolt's play and is intended to demonstrate the rhetoric superiority of Thomas More throughout the drama, until the last word in his testament.

Rátóti Zoltán

Robert Bolt

EGY EMBER AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁGNAK (A Man for All Seasons)

Rendező: CSISZÁR IMRE

„Az ősi hiedelem szerint Korkut sírja a világ köldöke, vagyis középpontja. Ott a csillagok közelebb vannak a Földhöz, mintha kézzel meg lehetne érinteni és le lehetne hozni őket. Nem véletlenül az ottani Töretamban építették föl az űrrepülőteret, (...) mert az egy ideális helyszín a rakéták földközi pályára állításához és az űrkabin visszatéréséhez.” (*Iran-Gajip*)

„A révülés folyamán a sámán hangszerével az embernek bajt okozó ártalmas lelket, ördögöt űzi ki az illető testéből. Előbb az alvilágba leszállva megkeresi az ember eltávozott szabad lelkét. Ekkor segítő lelkek is érkeznek hozzá. A sámán, miközben elvarázsol, elbűvöl, kér, hízeleg, alkudozik, vagy erővel űzi ki az ördögöt, »közlekedési eszközével« [azaz hangszerével] bejárja a háromszintű világot. A halott és az élő világ között kétféle kapcsolat létezik: a mindhárom világot összekötő *Életfa* és a *Sámánfolyó*. A Sámánfolyóba a minden sámánok útja fut bele, találkozik össze...” (*Babakhumar Khinayat*)

„A régmúlt, illetve más kultúrák színész-előadóinak tanulmányozása, színpadi viselkedésük és technikáik kutatása a huszadik század elejére tehető, amikor a színházzal foglalkozók szembesültek a tömegkommunikációs média előretörésével, és elkezdték keresni a színházi nyelv új formáit, valamint a színház új identitását. (...) Így születtek meg a *commedia dell'arte*-val, a klasszikus görög színházzal és az ázsiai színházzal kapcsolatos mítoszok. (...) A változások időszakában úgy tekintettek e távoli forrásokra, mint a színház egy-egy 'aranykőjére'.” (*Nicola Savarese*)

„...történelmi tudatunkat még mindig az a fajta lineáris ok-okozatiság tartja fogva, mely a felvilágosodás fejlődésmítoszáét örökíti tovább, s az ember »üdvözülését« végső soron a földi jólét megteremtésével azonosítja. Meglátásom szerint ugyanebből fakad a magyar színházi nyelvezet és dramaturgia sokat kárhoztott naturalizmusa, illetve a kortárs rendezők többségének az az attitűdje, hogy a »nagy narratívákat« is a hétköznapi élet szintjére szállítsák le.” (*Szász Zsolt*)

„...számomra, amikor fiatal színész voltam, Bessenyei Ferenc igenis példakép volt. De amikor a mi generációnknak kellett volna fellépnie ugyanilyen igényekkel, a korszellem elsöpörte ezt az ambíciókat. Akkorra vált általánossá a kommunista agymosás, hogy ne legyenek hősök, hogy mindenki legyen egyforma. (...) Se egzisztenciálisan, se szakmailag nem engedték fölnőni a mi generációnkat. Most meg mi állunk itt azzal a felelősséggel, hogy mi lesz azokkal, akik utánunk jönnek, hogyan tudjuk őket szellemileg, öntudatukban megerősíteni.” (*Rátóti Zoltán*)

