

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VII. évfolyam 9. szám, 2019. december



Bábok és automaták – Benkő Krisztián tanulmánya Gordon Craigról • V. V. Ivanov a bal és a jobb oldal bináris oppozíciójának ősi szimbolikájáról • Hogyan lett Csehország bábos nagyhatalom? – Balogh Géza naplójegyzetei prágai diákéveiből • A modern színházi törekvések vizuális tapasztalatai az oktatásban – Békés Rozi írása • Trianon után – Hevesi Sándor a nemzeti játékszín jövőjéről • Posztmodern drámaíró vagy spirituális drámaköltő? – Szász Emese Weöres Sándor bábesztétikájáról • Erősz alakmásai *A lakomában* – Pálfi Ágnes esszéje • „A mese feltárja valódi kilétünket” – a Teatro Malandro vendégjátéka elé • „Nem akarunk mindenkinek mindenáron megfelelni” – Tóth Tibor a Komáromi Jókai Színház elmúlt harminc évéről

SZERZŐINK

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

Békés Rozi (1955) illusztrátor, művésztanár, a Szcenárium grafikai tervezője

Benkő Krisztián (1979–2015) irodalomtörténész, esztéta, műfordító, performer

Finta Éva (1954) költő, az ME Comenius Tanítóképző Főiskolai Karának oktatója

Hevesi Sándor (1873–1939) rendező, drámaíró, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója

Ivanov, Vjacseszlav (1929–2017) nyelvész, kultúrtörténész

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

Porras, Omar (1963) színész, rendező, a Teatro Malandro alapítója

Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Szász Emese (1988) teatrológus, művészeti szakíró

Tóth Tibor (1966) színész, a Komáromi Jókai Színház igazgatója, művészeti vezetője

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

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



Támogatók



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

Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

FINTA ÉVA: Annának, Máriának • 3

kultusz és kánon

VJACSESZLAV IVANOV: A korai színház térstruktúrái
és a színpadi tér aszimmetriája
(Fordította: Heltai Gyöngyi, Páti Mónika, Varga Irén) • 5

BENKŐ KRISZTIÁN: Bábok és automaták • 24

orbis pictus

BALOGH GÉZA: A cseh bábjáték, az UNIMA és a Művészeti Akadémia
Naplójegyzetek tanulóéveimből • 40

BÉKÉS ROZI: A modern színházi törekvések
vizuális tapasztalatai az oktatásban • 52

nemzeti játékszín

HEVESI SÁNDOR: A magyar színpad – ahogy volt, és ahogy lesz • 59

SZÁSZ EMESE: Posztmodern drámaíró vagy spirituális drámaköltő?
Weöres Sándor *Holdbeli csónakos*ának bábesztétikájáról • 67

„Csúfolnak, és mégis szeretnek engem...”
Beszélgetés Weöres Sándorral *A holdbeli csónakos* viszontagságairól
(Lejegyezte: Ungvári Judit) • 74

mitem 2020

PÁLFI ÁGNES: Ámor vs. Don Juan
Erősz alakmásai *A lakomában* • 79

A mesék meséje
A Teatro Malandro készülő előadása elé
(Szerkesztette és fordította: Rideg Zsófia) • 87

kilátó

TÓTH TIBOR: „Nem akarunk mindenkinek mindenáron megfelelni”
A Komáromi Jókai Színház múltjáról és jelenéről • 95



Leonardo da Vinci: *Madonna Jézussal, Szent Annával és a gyermek Keresztelő Jánossal*, szén, fehér kréta, papír, 1507–1508, National Gallery, London (forrás: wikimedia.org)



FINTA ÉVA

Annának, Máriának

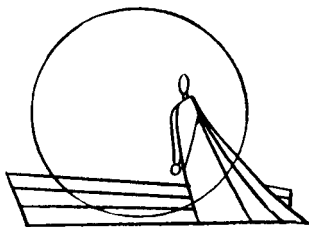
Leonardo: *Szent Anna harmadmagával* című rajza alá

Ott ültök ketten szótlantul
örök mosolyba fonva
öletekben gyámoltalan
fiamba gabalyodva
szemhéjakok árnyékain
a talján táj varázsa
szemhéjakok fénylő fala
fejembe tetoválva
Anna Mária Gyermeke
mind Isten foglya vagytok
időz a kartonon a por
az isa pur is vogymuk
minden mindennel azonos
a rímekkel a rímek
a szavak is ugyanazok
templomjárók és hívek
ezüstfonál-vonal papír
teremti az egészet

egy tüköríró álmodó
kreálta meg a képzet
ott ültök ketten szótlantul
öletekben a játék
istenfiú embergyerek
ajándék aki vár még
örüljetek amíg lehet
amíg a képben vagytok
míg meg nem szökik a fiú
s ti aggódva elaggtok
örüljetek amíg a szó
nem fordul be a könyvbe
és nem lesz végig végleges
míg akármi lehetne
addig a mosoly csak mosoly
a kép csak kép és ennyi
addig gyermek a gyermek is
és nem lehet letenni

Megalitikus szent hely, az I. számú
Almandres Cromlech Portugáliában,
Evora település mellett (forrás: maavald.ee)





VJACSESZLAV IVANOV

A korai színház térstruktúrái és a színpadi tér aszimmetriája

A korai színház rituális forrásainak problémája ma alapjában megoldottnak tekinthető. Az összehasonlító néprajz (többek között az Újvilág¹ és Ázsia², s különösen az ősi Távol-Kelet³ számos kulturális hagyományával foglalkozó) kutatásainak köszönhetően igen sok színpadra alkalmazott rítusról vagy rituális előadásról tudunk. Ennek következtében az ősi szertartásoktól a korai színházhoz vezető összekötő láncszemek olyan konkrét tartalommal töltődtek fel, melyek a színház rituális keletkezéséről szóló hipotézist jól megalapozott elméletté teszik. Érdemes megjegyezni, hogy a néprajzban a (széles értelemben vett) „drámának” – mint a társadalmi rítus sajátos típusának – tanulmányozása különösen termékeny kutatási irányzattá vált.⁴

Kivételes érdeklődésre tartanak számot a mitopoétikai gondolkodás azon kategóriái, amelyek egyként vonatkoznak a korai rituális drámákra, a színházat közvetlenül megelőző formákra, és az ősi színházra, ahol is e kategóriák átalakulnak és új funkciókat nyernek. Az alábbiakban elsősorban a színpadi térrel kapcsolatos kategóriákat és szerkezeteket tekintjük át.

¹ GRIMES, R. L.: *Symbol and conquest. Public ritual and drama in Santa Fe*, New Mexico, Ithac-London, 1976. (vö. a jelen munka témája szempontjából különösen érdekes megjegyzéseket a szent térről, 74–90.)

² KONRAD, N. J.: *Tyeatralnije predstavljenija Drevnej Japonyiji*. In.: „Izbranni-je trudi. Lityeratura i tyeatr”. Moszkva, 1978, 309–321. (továbbiakban rövidítve: „Predstavljenija”)

³ MATJE, M. E.: „Drevnyejegipetszkije mifi”. M.–L., 1956., 64–80. Near East. N. Y. 1952.

⁴ TURNER, V.: *Dramas, fields and metaphors. Symbolic action in human society*. Ithaca and London, 1974. (vö. többek között T. S. Eliot „Gyilkosság a székesegyházban” című darabjára vonatkozó lényeges etnográfiai megfigyeléseket a 62. és a 66. oldalon).

O. M. Frejdenberg – a negyvenes években és az ötvenes évek elején írott, de csak nemrégiben kiadott munkáiban – tisztán és világosan fogalmazza meg, hogy miként tükröződtek az ősi színházban a mitikus gondolkodásra jellemző struktúrák (többek között a térbeliek is). Amikor Frejdenberg általános jellemzését adja a késői kultúrák ama jelenségeinek, melyek még e kultúrák megjelenése előtt alakultak ki, ezt írja: „itt még a mutatványok előtt megjelenik a színház”⁵. Frejdenberg szerint az „előszínház” bizonyos elemei azokhoz a mitológikus képekhez nyúlnak vissza, amelyek a kultikus terek – templomok, piacok, törvényszékek, később városi terek – korabeli szerkezetét meghatározták, ahol is a kultusz szempontjából legfontosabb szavak a szabad ég alatt elhangzottak.⁶ A társadalmi terek néhány általános geometriai elvét tükrözi a lakóházak gyűrűjével kialakított körformájú szabad tér, mely egyébként a primitív társadalmakban a gyűlések és rituális táncok színhelyeül is szolgált.

A településekkel foglalkozó strukturális antropológiai és szemiotikai kutatások következtetései szerint az ilyen típusú településszerveződés széleskörűen elterjedt volt úgy Észak- és Dél-Amerika indiánjainál, mint Dél-Kelet-Ázsiában és Afrikában.⁷ Végeredményben ez egy általánosabb törvényszerűséggel magyarázható, mely már szétfeszíti a társadalmi geometria kereteit, s inkább bármely tetszőleges információ-feldolgozó rendszer (a szó kibernetikai értelmében vett automata) legjobb szerveződési módjával függ össze – mely jellemző nemcsak az emberek, de más élőlények, sőt a szervezet alkotórészei: az idegsejtek – szerveződésére is. E települési struktúra kapcsolja össze az indiai és afrikai falvakat a modern megalopoliszokkal (elég itt emlékeztetni a Corbusier-féle koncentrikus, illetve koncentrikus-radiális szerkezetű tervekre vagy a modern amerikai nagyvárosok tényleges elrendeződését vizsgáló megfigyelések következtetéseire. Arról van szó, hogy az információ-feldolgozó létesítményeknek egy körgyűrű mentén (vagy egy gömbszerű szférikus felületen) kell elhelyezkedniük, míg a köztük zajló információ-átadás hálózatának a közbülső területet kell elfoglalnia. Ezt az általános elvet a modern kibernetika nyelvén A. N. Kolmogorov akadémikus fogalmazta meg kb. 20 évvel ezelőtt. Azonban a gyakorlatban ezt a települési formát

⁵ FREJDENBERG, O. M.: Vvegyenyije v tyeoriju antyicsnovo folklor. Előadások (Továbbiakban rövidítve: „Vvegyenyije”). In.: *Frejdenberg, O. M.: Mif i lityeratura drevnosztyi. M., 1978.* (továbbiakban rövidítve: „Mif”), 89.

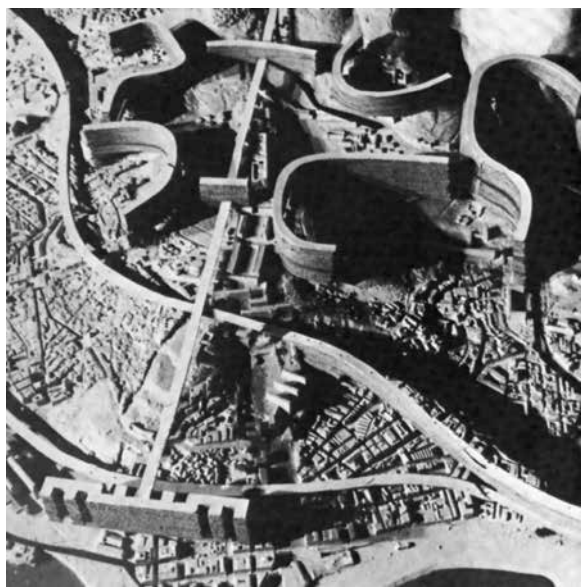
⁶ Uo. 100., 102. old. A tér és a piac O. M. *Frejdenberg* által feltételezett mitológiai jelentéséhez tipológiai illusztrációt adhat a Napistenről szóló ősi kisázsiai (hatti és het-tita) mítosz, amelyben a Napisten az égből a piacra esik le, vö.: „Luna, upavsaja sz nyeba. Drevnyaja lityeratura Maloj Aziji” *Perevod, vsztup, sztatya is komment. V. V. Ivanova, M. 1977.* (a továbbiakban rövidítve: „Luna”), 50. Kronológiailag ugyanakkor aligha igazolható az összehasonlítás a cromlechekekkel mint ősbíró formákkal, amint ez O. M. *Frejdenberg* kitűnő könyvének idézett helyét találhatók.

⁷ LÉVI-STRAUSS: Sztrukturnaja antropológija. Per. sz fr., Moszkva, „Nauka”, 1979. *Lagopovlos, A.-Ph.: Semiological analysis of traditional African settlement.* – „Etics”, 1972., vol. 33, N 195, p. 142–148.

már elég korán magukévá tették (meglehet, hogy a kör archetipikus formájának reprodukálása révén) az ősi települések olyan kialakításával, ahol a kunyhók körben helyezkedtek el, középen pedig a férfiak háza állt a rituális táncterrel⁸ (mint pl. a bororo indiánoknál Brazíliában). Az, hogy hasonló struktúrák már a főemlősök szálláshelyein is megvoltak, arra utal, hogy e települési módok létrejöttének indítékai az ember megjelenése előtti idők jelenségeiben keresendők. E körforma mitopoetikai interpretációja (mely megtalálható az ősi Indiában és az ősmexikói mandaláknál – ahol a kör a világ szerkezetének alaprajza) a legrégbbi időkre nyúlik vissza.⁹

Az orkhésztra (tánctér) köre – ahol az antik színházban a kar, de a korai szakaszban valószínűleg a színészek is felléptek – megőrizte annak nyilvánvaló nyomait, hogy a kultikus táncokra szolgáló rituális kör volt a forrása. Erről tanúskodik maga az elnevezés is, mely – többek között – Thespis, e mitikus színházi táncos-költő lényegi tevékenységére utal (e foglalkozást mutatja be Arisztophanész *Darazsak* című művének ismert részlete is¹⁰, és még szembetűnőbben tanúsítja Aphineus: *οἱ*

ἀρχαῖοι ποιηταί, θεσπῖς, πρατίνας, Φρύνιχος ορχηστὰι ἐκαλοῦντο [hói arkhaioi poíetai, Thespis, Pratinas, Phrynichos orchestai ekalounto = a régi költőket, Thespist, Pratinast és Prynichost színészeknek nevezték]). Mint ahogy O. M. Frejdenberg egy korábbi munkájában rámutatott, az orkhésztra és az amfiteátrum körformája lehetővé teszi, hogy más hasonló ősi körstruktúrájú kultú-



Le Corbusier: Algír városrendezési tervének (1931) makettje (forrás: pinterest.com)



Theszpisz kordéja, emlékbélyeg a görög színház 2500 éves évfordulójára 1966-ból (forrás: ebay.com)

⁸ IVANOV, V. V.: „Csot i nyecset. Asszimetrija mozga i znakovih szisztyem”, Moszkva, „Szovjetszkoje ragyio”, 1978.

⁹ TUCCI, G.: The theory and practice of the Mandala, with special reference to the modern psychology of the subconscious. Ridder and Co., 1961.

¹⁰ PICKARD–CAMBRIDGE A. W.–WERSTER B. L: Dithyramb tragedy and comedy, Oxford University Press, 1962 (2 ed.), p. 71. (rövidítve: Dithyramb) Patzer H. Die Anfänge der griechischen Tragödie. Wiesbaden, 1962, S. 27.

kus belső terekkel (pl. az éleuszi misztériumok templomával)¹¹ hozzuk kapcsolatba. A térstruktúra társadalmi voltát bizonyítja az orkhesztra kör alakja és a rajta fellépő kar szerepe közötti törvényszerű megfelelés.

A fiatal Nietzsche elgondolása, nevezetesen, hogy „a tragédia a tragikus karból keletkezett”¹², rávilágít, hogy Nietzsche hogyan értelmezte az orkhesztrának mint a színházi struktúra fontos elemének szerepét. De határozottan alá kell húzni annak a fontosságát, amit Frejdenberg a tragédiában, illetve Zelinszkij és Piotrovszkij a komédiában mutatott ki, nevezetesen, hogy kezdettől fogva két fél-kar létezett, melyek egymással dialogikus kapcsolatban álltak.

A tradicionális színháztörténeti kézikönyvek azon megállapítása, miszerint a kezdetben egységes kar később vált volna ketté, illetve, hogy részei egymást váltva énekeltek volna (pl. az „antiphona” az antik színházban, melyből az amebeusi éneklést is magyarázzák)¹³, történetileg legalább annyira alaptalan, mint annak a feltételezése, hogy a maszkkészítés, illetve állatnak vagy szörnynek való beöltözés ennek az eredeti játéknak (gyejsztvo) későbbi bonyolultabbá válásából jött volna létre. Valójában a két csoport megléte és a beöltözés is az ősi dualista típusú rítusok maradványa a színházban, hisz az állat (vagy a szörny) egyike volt a klasszifikáló szimbólumoknak.



Az athéni Dionüszosz Színház orkhesztrája
(forrás: pinterest.com)

A két polárisan szembeállított fél-kórus (az ősi duális csoport) funkciója párhuzamos az egymással szembe állított kijárat és bejárat szerepkörével: „az orkhesztra és a színpad között balra és jobbra helyezkednek el a színpadi ajtók; a nyugati mindig a halál országát, az idegenbe vezető kijáratot jelenti, míg a keleti – a nap születése szemantikájának megfelelően – a házat.”¹⁴ Az „ősi tragédiát” a későbbiekben a „bejövő” és a „kimenő” kórus fogta össze, miközben az orkhesztrához vezető két átjáró csak kétféle lehetőséget kínált e bejövetelekhez és kimenetelekhez – az idegenből érkező vagy az otthoni földről távozva.”¹⁵

¹¹ FREJDENBERG O. M.: Poetyika szjuzseta i zsanra. Period antyicsnoj literaturi. L. „Hudozsesztvennaja lityeratura”, 1936. (továbbiakban rövidítve: Poetyika), 207–208. old.

¹² NIETZSCHE F.: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. – Nietzsche's Werke Bd. I. Leipzig, 1906, SS. 82, 94 (uo. vö. az orkhesztra és a szkéné viszonyának pontosan ebből a szempontból történő megfontolásáról.).

¹³ Morozov P. O.: Narodnaja drama. – Isztorija russzkovo tyeatra. Pod. red. V. V. Kalasa i. N. E. Efrosza, T. I. Moszkva, „Objegyinyeje” 1914. 2. old. és a köv.

¹⁴ FREJDENBERG O. M.: Poetyika 216. old.

¹⁵ FREJDENBERG O. M.: Obraz i ponyjatyije. – Mif, 399. old.

A nyugati bal és a keleti jobb átjáró szembeállításának szimbolikája közvetlenül a jobb mint jó (igenlő) és a bal mint rossz (tagadó) őselv hagyományos görög szembeállítását követi (ez az archaikus szimbolika egyébként az i. e. V. században megfordult).¹⁶ Ugyanakkor, amikor a színházban ez a rituális szembeállítás a két térbeli paródus szerepét kezdte betölteni, jött létre a korai görög filozófiai gondolkodásban a bal–jobb kategória-pár az egyik legfontosabb kozmikus oppozíció kifejezőjeként. Az archaikus görög hagyományban a bal mint tagadó elv szimbolikája a halottak sírjaira tett aranylemezek szakrális felirataihig nyúlik vissza.¹⁷ A feliratok tanúsága szerint a túlvilágon a halottak lelkeinek el kell kerülni a bal útkereszteződést, hogy el ne sülyedjenek a szenvedések fájdalmas körében.”¹⁸ Ezekben az ősi görög mitopoétikai elképzelésekben analóg ősi keleti, többek között egyiptomi hatásokat vélhetünk felfedezni, de nem kizárt a kvázi-univerzális szimbólumok tisztán tipológiai hasonlósága sem. Ugyanez a probléma áll fenn az ismert evangélium-részlet Morentz által egyiptominak tartott forrásával kapcsolatban is (Máté 25, 33–46: „A juhokat jobbjára állítja, a kosokat pedig baljára...”); e részleteket gyakran elemezték a bal és a jobb szimbolikájának kutatása során,¹⁹ de tipológiai megfeleltetésük lehetséges nemcsak egyiptomi, hanem qumráni párhuzamok segítségével is.²⁰ Tulajdonképpen ezzel az evangéliumi szimbolikával függ össze a középkori színház térstruktúrája, mely „minden előadásban szimbólumok segítségével rögzítette a pokolban és a mennyben játszódó események helyszínét – a háromemeletes színpad szintjein, illetve a misztérium-színpad dobogójának jobb- és balfelé elnyúló oldalain”.²¹ Ugyanerre a szembenállás-



Jean Fouquet: Szent Apollónia mártíruma, 1455, képrészlet a menyország (bal) és a pokol (jobb) ábrázolásával, részlet (forrás: wikimedia.org)

¹⁶ ZIMMERMANN F.: Geometrie sociale traditionnelle. – „Annales Economiques. Sociétés Civilisations”, 1974. N. 6. p., 1939. Frejdenberg O. M.: Vvegyenyije. 71. 76, 110, 131, 137, 140, 154.

¹⁷ LLOYD C. E.: Right and left in Greek philosophy. – „Journal of Hellenic Studies”, vol. 82, 1962, pp. 55–66.

¹⁸ VERNANT J. P.: Mythe et pensée chez les grecs. Paris, 1974. (5. ed.), I–II.

¹⁹ Veil G.: Szimmetrija. Moszkva, 1968. 53. A térbeli és etikai oppozíciókkal összefüggésbe hozott állatszimbólumok (juh–kecske) megléte valószínűvé teszik ennek a szimbolikának az archaikusságát, amely szimbolika ebben a szövegben új értelmezést nyer.

²⁰ Ivanov B. V.–Toporov V. N.: Issledovanyija v oblasztyi szlavjanszkij drevnosztij. Moszkva, 1974. 267. és a következők. (Ugyanott további összehasonlítások és irodalom.)

²¹ Ejzenstein Sz. M.: Rezsisszura. – Izbrannije proizvegyenyija Tom. 4. Moszkva, 1966. 595. Vö. Ivanov V. V.: Szovramennaja Nauka i tyeatr. „Tyeatr” 1977. No. 8. 102.

ra épül a *Faust* II. részének fináléjában²² a pokolra és a menyországra utaló, bal illetve jobb oldalon, fent vagy lent játszódó jelenetek ellentéte.

Laiosznak, Oidipusz apjának a neve (a görög szó „Bal”-t jelent, s etimológiailag megfelel az orosz *baloldal* szónak) – Lévi-Strauss és más modern tudósok megállapítása szerint már önmagában rossz előjelet hordoz, illetve fiához fűződő viszonya természetellenességére utal.²³ E hipotézis értelmében a mítoszban (és Szophoklész tragédiájában) a bal oldal szimbolikája fenyegetést és veszélyt sugall.

A balnak mint a rosszság jelölőjének szimbolikája egyike a legkorábbi, vélhetően archetipikus szimbólumoknak, melyek végső soron a jobbkezeséget előnyben részesítő neveléssel függnek össze. A balnak és jobbnak – mint az igazságtalan, kedvezőtlen bírói döntéssel összefüggőnek és mint a jónak, igazságosnak – a szétválasztása már jóval a görög és újszövetségi példák előtt ismert volt az ősi egyiptomi szakrális szövegek révén: az ősi Egyiptomban ez az oppozíció azon kettős szembeállítások rendszeréhez tartozott, melyek az egyiptomi mitológia és társadalmi élet alapjául szolgáltak.²⁴

A. M. Zolotarjev (még Frankfort előtt) szinte elsőként interpretálta ilyen elmentéses szimbólumpárként a Felső- és Alsó-Egyiptom oppozíciós párt. Többek között utalt a jövőmondók rituális memphisi párharcára (ld. Hérodotosz leírását az ősi templomnál lezajlott küzdelemről, p. 65) ahol a szembenálló felek Felső- és Alsó-Egyiptom eltérő viseletét hordták. Ez az egyiptomi rituális dráma tipológiailag megfelel a shillukok tréfás párharcának – mely az ország két része, a szent uralkodó által egyesített Észak és Dél (mint Felső- és Alsó-Egyiptom) között zajlott.²⁵

Az ilyen típusú rituális dráma a világ népeinél legalább annyira elterjedt volt, mint az általa szimbolizált duális szerkezet. Ennek egyik szemléletes ősi nyugat-ázsiai példája a hettita „Hatti” és „Massz” emberek közt zajló rituális küzdelem. A felek közti rituális versengés a Hatti-emberek győzelmével zárul, majd a foglyot az istenségnek ajánlják fel (valószínűleg feláldozzák).²⁶

²² Utalás az egyiptomi és az evangéliumi szövegekkel kapcsolatban a következő cikkben: Morentz S.: Rechts und Links in Totengericht. – „Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde”. Bd. 82, 1958.

²³ Lévy-Strauss: Előzőleg említett munkája, Laiosz funkciójára vonatkozólag, nem a mítoszban, hanem Szophoklész tragédiájában, vö. Toporov V. N.: O sztruktura „Cárja Egyipa” Sofoklja. – Szlavlanszkoje i balkanszkoje jazikoznanyije karpato-vosztocsnoszlavjanszkije Paralleli. Sztruktura balkanszkovo tyeksza. Moszkva, „Nauka” 1977, 232, 251–256.

²⁴ Frankfort H.: Kingship and the gods, London, 1948.

²⁵ Evans-Pritchard E. E.: The divine kingship of the shilluk of Nilotic Sudan. Cambridge, 1948, pp. 23, 27.

²⁶ Kümmel H.: Ersatzrituale für den hethitischen König. – (Studien zu den Bogazköy-Texten, Heft.) (Wiesbaden, 1968.) (Zolotarjev rendkívüli éleslátására vall, hogy a hettita rítust bevonta abba a körbe, amelyet munkájában az ókori Kelet duális szerkezeteinek megnyilvánulásaival kapcsolatban megfigyelt.

A binárisan szembenálló felek analóg rituális küzdelme figyelhető meg a szibériai népek medveünnepén, melyet Veszelovszkij „medvedrámának” nevezett el, úgy vélekedve, hogy itt „szemléletesen nyomon követhető a kultikus rituális karból való dráma keletkezése”.²⁷ A medveünnep résztvevői esetenként a vadászokat jelképező férfiak, illetve a vadakat megszemélyesítő nők opozíciós csoportjára válnak szét. „A férfiak toppantanak a lábukkal és így kiáltanak: 'Nem mi öltünk meg titeket'. – 'Nem, nem nem' – felelik a nők. 'Kövek gurultak le a magasból és azok öltek meg benneteket'. – 'Igen, igen, igen!' – erősítik meg a nők.”²⁸



A medveünnepi szertartás résztvevői, a női és a férfi oldal, 2016-ban (fotó: Jevgenyij Romanov, forrás: ugra.aif.ru)

Már utaltunk rá, hogy a két fél közötti efféle dialógus közeli rokonságban áll a kultikus görög buffo²⁹ drámával, melyben a szent bika megölésével megvádoltak következetesen áthárítják a bűnt: a vízhordók, akik a gyilkos fegyverek tisztításához vizet hoztak – a fejsze és a kés élesítőire, a köszörűsök – azokra, akik a henteshez vitték a gyilkos szerszámokat, a fejsze és a kés szállítói – a hentesekre, azok pedig – a fejszére és a késre, melyeket így a rítus végén halálra ítélték és a vízbe dobtak. De különösen lényeges, hogy a két csoportra osztódás a szibériai medvedrámaiban – csakúgy, mint a keteknél – összefügg az eredetileg egységes törzs két duális csoportra bomlásával.³⁰

A kultikus dráma duális szerkezetével analóg bal–jobb térbeli opozíciók archaikus formája van meg az ősi japán *kagurában* is (a *kamukura*, 'az istenség lakóhelye', egy bárka körül zajlik a szent történet). A palota belső udvarán játszódó misztérium alatt a törzsfő (sztarejsina) a tűz – 'udvari láng' (*szibati*) mellett állt, a 'szolgálók' pedig tőle balra és jobbra, két sorban. „Azután a 'törzsfő' felszólítására megkezdődött a 'láng éneke' (nivabi-no-uta): először a

²⁷ Veszelovszkij A. N.: Isztoriceszkaja poétika. Red., vsztup. Sztatyja i primecs V. N. Zsirmunszkovo, Leningrád, 1940.

²⁸ Bogoráz-Tan B. G.: Mif ob umirájuscsem i voszkreszajuscsem zverje. – In: Hudozsesztvennij folklor, 1926. I. 74.

²⁹ Tolsztoj I. L.: Obrjad i legenda afinszkij bufonyij – Sztatyji o folklöre., Pod. red V. Ja. Proppa, M.–L. „Nauka” 1966. 80–96. old. Vö. A buffókban található metaforák analízise. Frejdenberg O. M.: Poétika 95–97. Uő.: Obraz i ponjatyije 225.

³⁰ Krejnovics E. A.: Medvezsij prazdnik u ketov – „Ketszkij szbornyik. Mifológia. Ethográfia. Tyeksztí”, Pod. red. V. V. Ivanova, V. N. Toporova, V. A. Uszpenszkovo. Moskva, 1969. 18, 107. Megjegyzés: 25. old.

bal sorban (motokrata) állók kiáltottak fel: „Atime! O-o-o-o...”, majd a jobb sor (szmekata) válasza hangzott fel: „Oke!”³¹ A két rituális csoport párbeszédének ősfarmája ez, mely a felszólítás és a rá adott válasz váltakozásaként írható le. Bizonyító erejű, hogy a japán színház ősi előformái között ott volt a Tagjuraku „labdajáték” is, melyet két vagy négy művész adott elő. A teatralizált rituális labdajátékok összehasonlító elemzése a csendes-óceániai térség népeinél (pl. az aztékoknál)³² arra enged következtetni, hogy a Tagjuraku is rituális játék volt eredetileg, bár később – ahogy azt N. I. Konrad feltételezi – a rítus nyomai már eltűntek belőle.³³

Az egyiptomi típusú rituális harc kelet-ázsiai példája lehet az ősi kínai újév-kezdet ünnepe. Ez tulajdonképpen a két vezér rituális párharca volt, s mind-



Rituális labdajáték ábrázolása
egy maja cserépedényen (forrás: mayavase.com)

kettőjüket két segítő kísérte. M. Granet szerint e segítők tulajdonképpen „két egymást kiegészítő csoportot, a társadalom két felét reprezentáltak”.³⁴ Eme két duális csoportra osztással függ össze minden valószínűség szerint az ősi kínai oppozíciós párok rendszerének kialakulása, mely tipológiailag a göröghöz hasonló. Ahogy az i. e. V. századi Athénban, úgy az ősi Kínában is végbement az eredeti viszonyok felcserélődése a jobb–bal oppozíciós páron belül,³⁵ idővel a bal

kéz nyert pozitív jelentést. Ez világosan kitetszik mind a kínai színház rítusainak szerkezetéből, mind a hagyományos térbeli szembeállításokból. A színpadra vezető két átjárót úgy jelölték, hogy a jobb – a *csu szjan* „kimegy hadvezérként” – a

³¹ Konrad N. J.: Predstavleniya 316, 317. (V. ö. Uo. a – „Tűz” ősi hatásáról a sintoizmusban; Vö. a Kaguráról szintén: Iofan N. A. Kultura drevnij Japonyi i Moskva, „Nauka” 1974. 203, 206.

³² Selser E.: Einiges über die natürlichen Grundlagen mexicanischer Mythen, „Zeitschrift für Ethnologie”, Jrg. 39, 1907., Heft. I. und. 2.

³³ Konrad N. J.: O tyeatralnom iszkussztve Japonyij VII–VIII. v. v. szb. Tyeatr i dramaturgija Japonyii (rövidítve: Jap.) Moskva, Nauka, 1960. 25. Egyéb anyagokból, amelyek segítettek a japán színház rituális szokásainak rekonstrukciójában vö. egyrészt a japán agrárszertartások (Glzkina A. E.: Ob isz- tokah tyeatra No. – Jap.), másrészt a rukruk folklór hasonló archaikus vonásait: Nyevszkij N. A.: Folklor osztrovov Miao. Moskva, „Nauka” 1978. 38.

³⁴ Granet M.: La pensée chinoise Paris. 1934. 106.

³⁵ Ivanov V. V.: K lingviszticeszkomu i kulturno-antropologiceszkomu aspektam problem antropogenez. I. N.: Rannaja etnyiceszkaja isztorija narodov Vosztocnoj Azii. Moskva, 1977. 37–41.

(külföldre) távozást jelölte, míg a bal – a *zsü szjan* „bejön miniszterként” – a palotába belépésre utalt.³⁶

A kettős szimbolikus oppozíciók ősi készletével rendelkező hagyományos kínai színház efféle megközelítésének helytállóságát bizonyítja a miniszterre és a hadvezérre történő utalás is. A két tisztség oppozíciós párként értelmezhető fejlődésének nyomai a bal–jobb oppozíciós párral való összefüggésükre utalnak mind az ősi Kínában, mind a tipológiai értelemben hasonló más társadalmakban.³⁷

A színpadi tér mind az ilyen típusú elő-színházakban, mind a teatralizált rítusok előadásában aszimmetrikus volt. A bal és a jobb oldal aszimmetrikusan helyezkedett el, ahogy ez a mitopoetikai gondolkodásra később is jellemző volt. A Curie-féle elv szerint az aszimmetria teremti a jelenségeket;³⁸ ez az elv határozza meg többek között a testnek attól a tértől való szimmetrikus függését, melyben található, (azaz a disszimmetria fokát). Egyebek között a biológiailag előre meghatározott (de végeredményben az evolúció ökológiai feltételeiből kialakuló)³⁹ emberi test és mozgásának aszimmetriája is – a színész és a kar esetében – alárendelődik a színpadi tér szimmetriai (és aszimmetriai) elveinek, s ez a tér, mint a bemutatott példákban kitűnik, társadalmi vagy rituális különbségeket szimbolizálhat.

A történelem és a színháztörténet egyik legizgalmasabb problémája azoknak az okoknak a feltárása, melyek az antik színházban az egymást követő ősi rituális és mitologikus (koncentrikus és aszimmetrikus) térszerkezetek fokozatos átalakulását motiválták.

Ahogy az i. e. V. századi ősi görög kultúra más csúcsteljesítményeivel kapcsolatban, úgy az athéni színházat vizsgálva is kettős feladat áll a kutatók előtt. Egyrészt, mivel a műalkotások mitopoetikai és rituális gyökerei igen nyilvánvalóak, nehéz elkerülni a kísértést, hogy a kutatás kizárólag a feltűnő párhuzamokra koncentráljon, melyek a rítus és a színház – többek között a bemutatott térbeli struktúrák – közvetlen folytonosságát hipotetizálják.

Másrészt, igen nagy érdeklődésre tart számot annak feltárása, hogy mi különbözteti meg a görög színházat (elsősorban az i. e. V. századi athéni tragédiák színházát) az összes többi színházi hagyománytól (mint pl. az ősi közel-keleti, ill. kelet-ázsiai tradíciótól), mely ugyancsak a rítusból nőtt ki és attól gyakran el sem vált (ami különösen értékessé teszi ezeket az anyagokat a színház rituális kelet-

³⁶ Alekszejev V. M.: *Kitajszkij narodnij tyeatr i kitajszkaja narodnaja kartyina I. n.*: Kitajszkaja narodnaja kartyina. Moszkva, 1966. 82.

³⁷ Yamaguch M.: *La royauté et le symbolisme dualiste*. – „Journal of Asian and African Studies”, 8, Tokyo, 1974. 16. old. és a következők.

³⁸ *Princip szimmetriji. Isztoriko-metodologicseskije problemi*, Moszkva, 1978. (uo. irodalom).

³⁹ Vö. Giljarov N. Sz.: *Obratnije szvjazi i napravlenijja evoljucionnovo processza. „Vesztnyik.” AN SZSZSZR 1976. No. 8, 70.*



R. S. Sathi: *Urvasi és Pururava*, vegyes technika, papír, 1950 (forrás: wordpress.com)



Oidipusz és a szfinx ábrázolása attikai vázáképen, i. e. 470 körül, Vatikáni Múzeum (forrás: britannica.com)

kezéséről szóló elmélet bizonyítása szempontjából). A görög tragédia különleges jelenség a világirodalom történetében. Többek között ebben az összefüggésben tárul eléink a göröggel sok rokon vonást mutató ősi indiai színház, ahol is e hasonlóságok hol a görög hatással magyarázhatók,⁴⁰ hol – bár csak távoli elemeikben – a görög és indo-iráni nyelvközösség időszakának közös forrásaival.⁴¹ Ugyanakkor az ősi India nem ismer semmi olyasmit, ami a görög tragédiára emlékeztetne.⁴² Sőt, mi több, amikor például Kalidasza felhasznált darabjához egy Urvasiról szóló, a Védákban található, a kultikus tragédiákhoz közelálló legendát, a történetet megfosztotta minden tragikus összetevőjétől.⁴³

A közös görög és indo-iráni örökség eltérő alakulástörténetének összehasonlítása ebben az értelemben különösen figyelemre méltó.

Az összehasonlító történeti elemzés rámutat, hogy Oidipusz megoldandó rejtélyének alapmotívuma a görög és indo-iráni nyelvcsalád kezdeteire nyúlik vissza, miként talán Kadmosz nevének eredete is (ha Oidipuszé nem is).⁴⁴ De Szophoklész

⁴⁰ Egy hipotézis, amelyet A. Gawronski 1916-tól kezdődően egy sor munkájában megalapozott. Vö. *Gawronski: A Notes sur les sources de quelques drames indiens.* – (Prace Komisji orientalistycznej Polskiej Akademji Umiejtnosci. N. 4.) Krakow, 1921, I. p. és továbbiak.

⁴¹ Magyarázatként utalhatunk a nagyszámú azonos költői kifejezésre (többek között a tragédiáírók által használt görög nyelvre is, részben a védikus rítusok dramatizált részeiben is), melyek alapján az úgynevezett indo-európai (pontosabban a görög-indo-iráni) költői nyelv rekonstruálható.

⁴² SANTAGELO L. P.: *L'assenza della tragedia del teatro indiano antico.* – *Pei-deia*, 1977, Anno XXXII, N. 1–3; 50–57.

⁴³ Gawronski A.: *Op. c. it.* pp. 21–25. (*Santagelo* fentebb idézett cikkében nem használja ezt a példát.)

⁴⁴ PORZIG W.: *Das Rätsel der Sphinx.* – „Indogermanische Dichtersprache”, herausgeg. vom. R. Schmitt. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, SS. 172–176. (vö. az ősi indonéz hagyományokban meglévő „kétlábúság” és „néglábúság” motívummal. – „Luna” 291.; *Toporov* G. M. már említett műve 200.; 13. meg-

művének tartalma ettől függetlenül a „titokfejtő” Oidipusz tragédiájának története, mely formális oldalról tulajdonképpen az ősi kérdés-felelet mitopoétikai struktúráját viszi tovább, vagyis az Oidipusz által feltett kérdések („rejtvények”) és válaszok („megfejtések”) megszakítatlan sora e koncepció szerint a kozmológiai problémakör antropológiaivá transzformálásának tekinthető.⁴⁵ Ha elfogadjuk azt az értelmezést, hogy Oidipusz a tragédia mediátora – akinek az a szerepe, hogy kiprovokálja a külső kollíziókat, valamint önnön belső konfliktusának végigvételét⁴⁶ –, akkor emlékeztetnünk kell a mediációnak az ilyen típusú rituális drámákban betöltött szerepére, mely a kultúrtörténeti változásokkal függ össze.⁴⁷

Az antik és a későbbi európai tragédia koncepcionális eltéréseit a rá jellemző mélységgel ecsetelte Sören Kierkegaard a *Vagy-vagy* („Enten-Eller”) című művének egyik fejezetében.⁴⁸ A görög tragédia újrateremtésének még későbbi és kifinomultabb formái, melyekben már a modern ember pszichológiai vonásai is alakító tényezővé válnak (például Innokentyij Annjenszkij tragédiái) – csak még inkább kiemelik eme antik műforma egyedülállóságát. A görög tragédia kivételességének fokát és múlthatatlan jelentőségét (ahogy az athéni kultúra egyéb, az emberiség további szellemi törekvéseinek irányt szabó csúcsainak értékét) csak más, kivételességében analóg korszakkal, például az itáliai reneszánszsal összevetve lehetne igazában felmérni. A homo sapiens történetének eme néhány periódusában – kezdve a nyugat-európai felső-paleolitikum barlangfestészetének virágzásával, folytatva az ősi közel-keleti neolitikus forradalom elővárosi kultúrájára jellemző korai centrumokkal egy behatárolt térségben, rendszerint kevés lakost érintve, akik Athénban egyben a tragédia hallgatóságát is alkották⁴⁹ –

jegyzés; 234. és 42. megjegyzés. (Érdekes, hogy Oidipusz nevében megtalálható a pod – 'láb', amely meghatározza a szfinx rejtélyének nyelvi szerkezetét.) Vö. fentebb a Laiosz nevééről írottakat.

⁴⁵ Uo. 227–258. (Uo. Bibliográfia; az Oidipusz király kérdés-felelet szerkezetére vonatkozó következtetések sora. *Toporov* munkájában (uo. 243.; 250.) hasonlóságot mutat az ugyanabban az évben (1977) publikált matematikai színháztudományi kutatással: *Gorun I.*: On recurrent dramatic structures. – In: *Poetics*, 1977, 6. (The formal study of drama, ed. by S. Marcus), 301–303. (Vö. ugyanabban a részben a 201. oldalt: „Úgy vizsgáljuk az *Oidipuszt*, mint egy hosszú kérdészi folyamatot, amelynek során Oidipusz kérdéseket tesz fel és válaszokat kap.” Vö. még „*Twentieth century interpretations of Oedipus Rex. A collection of critical essays*”. Ed. by M. J. O’Brien. Englewood. Cliff, N. Y. A. Spectrum Book, 1968.

⁴⁶ *TOPOROV V. N.* fentebb említett műve, 222.

⁴⁷ *N. ROSS CRUMRINE.*: Ritual drama and culture change. – „Comparative studies in society and history”, 1970, vol 12, N. 4.; 361–372.

⁴⁸ *KIERKEGAARD S.*: Drevnij tragicseszkij motyiv, otrazsonnij v szovremennom. (per. sz. dat. V. V. *Ivanov*) I. n.: Pamjatnyiki Mirovoj esztyetyicseszkoy miszli, Tom. 4. Moszkva, 1965, 493–495.

⁴⁹ Vö. Athénról: *Ivanov V. V.*: Znakovije szisztyemi naucsnovo povegyenyija. – „Naucsno-tyehnyicseszkaja informácija”. Szerija 2. Informácioniye processzi i szisztyemi 1975. 9. sz.

természetesen a társadalmi és a nemi korlátok betartása mellett olyan lényegi előrelépés történik, melynek örökségéből aztán ezredévek táplálkoznak; egy-egy ilyen rövid periódus tartósan determinál mindent, ami utána következik. Az általános kulturális tipológia, ahogy a néprajz is, leginkább az ilyen rövid periódusokat követő hosszú korszakok során ismételten érvényesülő struktúrákat vizsgálja. A neolitikus forradalom után többször „újratermelődő” szerkezetek sorába tartoznak a ritualizált drámák is. Az időszámításunk előtti 5. századi Athén – vagy az itáliai reneszánsz rövid periódusai s az ezekre jellemző esztétikai formák (mint amilyen például a görög tragédia) – elvileg sem vizsgálhatók összehasonlító vagy átlagoló statisztikai módszerrel. Ehhez a vizsgálathoz a kivételes jelenségek elméletét kell megalkotni (mint egyébként az embertan legbonyolultabb ágaiban is), mely maximális mennyiségű információt képes közvetíteni azon jelenségekről, melyek nélkül a kultúra történetében értelmezhetetlen volna, milyen irányba tart az idő (szemben a termodinamikai és entropikus haladási iránnyal).



Peter Jackson képe a görög színházról, középen az áldozati oltárral (forrás: bookpalace.com)

az orkhesztra (és a rajta található oltár), a rendszerint épülethomlokzatot ábrázoló szkéné és a proszcénium által alkotott színházi komplexum térformája a mitopoetikai korszak térbeli képiségének transzformációjából keletkezett, az ősi struktúrák későbbi fogalmi átalakulásával párhuzamosan. Azok a kiváló esszék, melyekben Vernant, Gernet és más ókorkutatók az i. e. V. századi Athén geometriai, asztronómiai és politikai gondolkodásában a térkategóriák átalakulásával foglalkoztak, rámutattak, hogy e korszak alapmodellje a centrummal ren-

gelyeségekről, melyek nélkül a kultúra történetében értelmezhetetlen volna, milyen irányba tart az idő (szemben a termodinamikai és entropikus haladási iránnyal).

A görög tragédia – mint képi struktúráját illetően különleges és a történelem folyamán nem ismétlődő esztétikai jelenség – problémáját széles körűen vizsgálta O. M. Frejdenberg (már jóval L. Gernet és J. P. Vernant hasonló munkái előtt). Feltételezte, hogy a metaforikus szerkezetet az archaikus mitopoetikai képiségben létrejövő fogalmak generálták.⁵⁰ E nézőpontból az euripidészi tragédia a kortárs filozófusok gondolkodásával párhuzamos. Megkockáztathatjuk annak feltételezését, hogy

⁵⁰ FREJDENBERG O. M.: *Образ и понятије 7. Трагедии 6. Есзтыіцесзкїе проблемі – I. n.: Frejdenberg O. M. Mif. 301., 487.*

delkező kör volt,⁵¹ mely elvileg szimmetrikus (azaz nincs meg benne az a fajta archaikus aszimmetria, mely oly jellemző volt a duális szerkezetű törzsi települések köralakjára). E koncipiált transzformációt Vernant összeköti az agora körül kialakuló város létrejöttével. E struktúra előképét láthatjuk abban a körben, melynek közepén (*ἐν μέσῳ* [en meso]) Télemakhosz beszél az *Odüsszeia* második énekében. De az i. e. V. századra, a városállam fejlődésével párhuzamosan, e valamikor szakrális jellegű koncentrikus struktúra elvilágiasodik, a város egész lakosságának „birtokába kerül”, akik egyébként a színház közönségét is alkotják.

Ezért a majdan színházzá alakuló elő-színház tanulmányozása természetes módon kapcsolódik a korai joggá transzformálódó „elő-jog” (L. Gernet értelmezése szerint) kutatásához;⁵² Frejdenberg szerint „az antik bíraskodás” párhuzamosan folyik a színházban és a népi versengéseken.⁵³ A köralak egybeesése sem véletlen a korai színházban, illetve a korai törvényszéken.⁵⁴

A görög elő-színház és „elő-jog” közös rituális forrásait sehol sem lehet olyan tisztán megfigyelni, mint azokban a buffókban, ahol az uralkodóval az élen összegyűlik a törvényszék, hogy megtalálják a gyilkost. Az ógörög és ősi közel-keleti ábrázoló típusú elő-színház lényegi rokonságát bizonyítja a buffóknak egy hetita rítussal való összehasonlítása, mely a szörnyek („borzalmas bűnt elkövető emberek”) és a Viharisten templomának dialógusát tartalmazza.⁵⁵ A templom istene azt parancsolja nekik, hogy hozzák a palotába a Kígyót, „hogy törvényes bíróság ítélkezzék felette”. A feláldozott szörny (majd később a gyilkosság eszközei) fölötti groteszk bíraskodás a rituális dráma részévé vált.



A sárkányölő Tarhunz isten hetita ábrázolása Malatyából, i. e. 850 körül, Anatóliai Civilizációk Múzeuma, Ankara (forrás: wikimedia.org)

Gernet és Vernant elképzelései szerint – melyek hasonlóak Frejdenberg elgondolásához – a tragédia belső mozgatója az, hogy a jogállapot előtti idők fogalmai lassan átalakulnak az antik városra jellemző jogi és etikai fogalmakká; s ez a kétféle jog (két Diké)⁵⁶ a tragédiában összeütközésbe kerül egymással. Frejdenberg szerint minden tragédia háttérében két ellentétes alapelv – először fizi-

⁵¹ VERNANT J. P.: Op. cit. I. p. 171–229. (különösen a 185. és 186. oldal a városról és a középponttól).

⁵² GERNET L.: *Anthropologie de la Grece antique* (III. Droit et predroit). Paris, 1968, pp. 173–301.

⁵³ FREJDENBERG O. M.: *Vvegyenyie* 162.

⁵⁴ Uo. 161.

⁵⁵ „Luna” 40., 258. old. (a kígyómotívummal kapcsolatban vö. a szfinx alakját az Oidipuszról szóló eredeti mítoszban).

⁵⁶ VERNANT J. P.: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1973. (2. éd.): FREJDENBERG O. M.: *Obraz i ponjatyie* 322.

kai, később etikai – „viszályának” nagy párharca (agónja) húzódik meg.⁵⁷ Az ősi konkrét térbeli oppozíciókat (a bal–jobb típusúakat) lassanként etikaiak váltják fel (ahogy – Szophoklésznel – Oidipusz és Laiosz szembeállításában sem érzékeljük már Laioszt „balként”). Ugyanazon két kozmikus alapelv polaritásának transzformációjáról van szó, melyből a rituális dráma és a színpadi tér kifejlődött, illetve mely meghatározta e dráma és tér korai aszimmetrikus sémáját. Példaként említhetjük Xanf és Melanf, a „Fehér” és a „Fekete ember”⁵⁸ rituális párbaját, és az attikai komédia kristálytisztza, két részből álló szerkezetét, melynek ősi duális gyökereiről sokan említést tesznek.⁵⁹

O. M. Frejdenberg az ógörög tragédiával kapcsolatban is analóg bináris szerkezetet fedezett fel, melyet joggal vezetett vissza az ősi archaikus, mitológiai szemléletet reprodukáló sémákra, (ahogy a bináris oppozíciók pythagorasi rendszere is „folytatója” az archaikus duális struktúrának). Az antik drámában ez a szerkezet a két csoport ősi versengésében (agónjában) tükröződött; a két tábor színpadi replikáinak váltakozásában, Hübrisz és Diké (Jó és Rossz forrásának) versengésében s az ezeknek megfeleltetett két város, két személy szembeállításában, a párosság kompozíciós elvében. Ennek igen meggyőző példája Frejdenbergtől Aiszkülosz *Heten Théba ellen* című drámájának elemzése. Frejdenberg megjegyzi, hogy az ostromról csak a hírnök szavaiból értesülhetünk, aki Eteoklésszel folytat párbeszédet.⁶⁰ Arról, hogy a mű felépítésében egy – a korai színházat megelőző – dialógus-műfaj tükröződött, olyan ősi közel-keleti irodalmakban megőrződött példák által lehet meggyőződni, mint az *Ursu város ostroma*, mely nyilvánvalóan egy óhettita mű akkád fordítása.⁶¹ Ez az alkotás, akárcsak Aiszkülosz tragédiája, az uralkodó és a hozzá érkezett alattvaló dialógusára épül, amennyiben az utóbbi elmondja a csata részleteit; strukturálisan tehát teljességgel megfelel Aiszkülosz tragédiájának, melyben – Frejdenberg szavaival – „a hírnök az, aki elmegy és megérkezik, rá épül a tragédia egész cselekménye”.⁶²

Az *Ursu város ostromának* műfaja egy másik jelentős vonatkozásban is emlékeztet az antik tragédia Frejdenberg által rekonstruált prototípusára. Frejden-

⁵⁷ FREJDENBERG O. M.: *Obraz i ponjatyije* 322.

⁵⁸ V. ö. Dithyramb, 120. A „fekete ember” alakját N. N. Jevreinov használta a 10-es évek végén és a 20-as évek elején született színházelméleti etűdjeiben.

⁵⁹ Piotrowszkij A.: *Tyeatr Arisztofana I. n.: Pjotrowszkij A.: Tyeatr. Kino. Szisny. Leningrád „Iszkussztvo” 1969. 180. Uo. Bibliográfia.*

⁶⁰ FREJDENBERG O. M.: *Obraz i ponjatyije* 302.

⁶¹ Vö. „Luna” 90–93. old. A hasonlóság egy dalrészletnek a szövegbe való bekapcsolására is kiterjed, amely dalrészlet (amint ez megszokott volt az antik tragédiák dalai-ban) nyelvén különbözik a dialógus szövegétől. Az óhettita dialogikus rítusok és a görög tragédiák további szó szerinti párhuzamaihoz lásd a hosszú utak rövidde és a rövid utak hosszúvá válását, a már említett hettita szövegben. Az említett párhuzamok nagyon érdekesek lehetnek egy sor más görög–anatóliai egyezés esetében is.

⁶² FREJDENBERG O. M.: *Obraz i ponjatyije* 306.; 325.

berg feltételezte, hogy a tragédia a balagánból, a vásári mutatványból ered.⁶³ Az *Ursu ostromát* – a jelentős strukturális hasonlóság mellett – az a félreérthetetlen neveltető szándék különbözteti meg Aiszkülosz tragédiájától, mely inkább rokonítja azt a feltételezhetően vásári jellegű elő-színházzal a (balagánnal).

De épp a hattita hagyományokkal való összehasonlítás nyomán kell óvatosabban közelíteni ahhoz a kérdéshez, honnan ered a görög *tragédia* elnevezés. Gyakran igen komoly kutatók és tekintélyes tankönyvszerkesztők is összefüggésbe hozzák a tragédia szó gyökereit a „kecskebak” névvel⁶⁴. De a tragédia „kecskedalként” való interpretálása – mely nemcsak tudósokra és színházi emberekre hatott (idézhethetnénk N. N. Jevreinov ragyogó esszéit), hanem századunk első felének íróira is,⁶⁵ minden bizonnyal népi etimológia csupán. Elképzelhető, hogy a tragédia szó a görögben úgy értelmeződött át, mintha a „kecske” nevéből képződött volna, a valóságban azonban anatóliai nyelvből származó jövevényszó (nagy valószínűséggel az i. e. második évezredből): hattita tarkuwei – „táncolni”, határozói igenév – tarkuwant – „táncoló megszállott”;⁶⁶ még lényegesebb az említett ősi ógörög tragédiák és a második évezredből származó anatóliai „elő-tragédiák” közvetlen analógiája, az olyanoké, mint pl. az *Ursu város ostroma* és a Szörnyeknek a



Hettita zenészek és egy táncos reliefsje,
Karkemis, i. e. 900–700 k., Anatóliai Civilizációk
Múzeuma, Ankara (forrás: photoshelter.com)

⁶³ Uo. 178., 305., 318., 325., 343., 403–406.

⁶⁴ Vö. pl. Freydenberg O. M.: Vvegyenyije, 74. old. Patzer H. Op. cit S. 131., Kalinke E.: Die Urform der griechischen Tragödie. Commentationes Aenipontanane, 1924. IO. SS. 31–46. (a tragédiának, mint „kecske-dalnak” az értelmezése). Robert F.: Sur l’origine de la tragédie et la signification du tragique. „Les études classiques.” 1964, 32.; 97–129. (A „dal amelyet a kecske találkozásakor énekelnek.”) Else G. F.: The origin and early form of Greek tragedy. Harward University Press, 1965. p. 70. (A kecske mint a tragikus színésznek adott jutalom).

⁶⁵ K. VAGINOV három fő prózai művének egyike a „Kecskeadal”, melynek címe erre a kivételesen tehetséges íróra jellemző utalást tartalmaz a „tragédia” görög szó feltételezett belső formájára.

⁶⁶ SZEMERÉNYI O.: The origins of Roman drama and Greek tragedy. – „Hermes”, Bd. 103., 1975. Heft, 3, SS. 300–332. old. A többi megfigyelés közül, amelyek a színház korai terminológiájára vonatkoznak, ebben a cikkben (309–312.), figyelmet érdemel a latin persona „álarc” szónak az etruszk phersu-n keresztül (általánosan elfogadott etimológia visszavezetése a görög [prosopon] szóra (melyet Arisztotelész és Démoszthenész „álarc” jelentésben használt): Szemerényitől függetlenül ugyanabban az évben a phersu szónak a görög προσαλπον [prosopa]-ból való származásának ugyanilyen magyarázatát publikálta Hamp is; például HAMP E. P.: Etruscan phersu – Glotta 1975. 53.; 3–4.

Vihar Templomával⁶⁷ folytatott rituális párbeszéde. Ily módon különösen világossá válhat az, hogy a görög elő-színházi formákra erős hatást gyakoroltak az ősi közel-keleti műalkotások, amiképpen a görög elő-tudományra is.

A kezdetleges elő-színházra a színészek és nézők, valamint a nézőtér és színpad tagolatlansága (vagy primitív differenciáltsága) volt jellemző.⁶⁸ Frejdenberg szerint a „palliátusban a játék már teljesen különvált a nézőtértől, míg az ókori komédiában még nem.”⁶⁹

A nézőtér és színpad eme egységét, mely felé századunk színházművészete újból vonzódni kezdett,⁷⁰ az antik hagyományban gyorsan felváltja nemcsak a színházi komplexum és az amfiteátrum különválasztása, hanem ezt követően az aszimmetrikus viszonyok térhódítása is, melyek a nézők számára adott tér struktúrájában a társadalmi hierarchiát is jelölnek. Szemléletesen nyomon követhető ez Rómában, ahol a színpad előtti tér egy részét (a második század elején) a szenátoroknak, később pedig az orkhesztrának tartották fenn, majd i. e. előtt 67-ben Roszciusz törvénye értelmében az orkhesztra fölötti 14 sort a lovagoknak, azaz a ranglétrán következő rétegnek jelölték ki. A nézőtér mai térstruktúrája eme összefüggésekre vezethető vissza.

A nézőtér hasonlóan aszimmetrikus terének összefüggése a társadalom nemek szerinti megoszlásával – már a legősibb társadalmakban is ismert volt. Az archaikus rítussal (melyből a későbbiekben kifejlődik a színház) kapcsolatos társadalmi szembeállítások kettős tagoltsága különösen jól látszik az indonéz árnyék-színház példáján, ahol csak a férfiak (beavatottak) nézhették az árnyjátékot, a nőknek az ellenkező oldalon kellett állniuk (így csak a figurákat és az ezeket mozgató bábost láthatták).

A korai aszimmetrikus duális viszonyok újabb fejlődési iránya, mely jó néhány elő-színházi hagyomány rituális drámáit jellemzi, a két bináris struktúra egymásra helyezéséből létrejövő négytagú térstruktúra kialakulása volt. Az ősi Peru duális modelljeinek klasszikus analízisében A. M. Zolotarjev a cuscói szer-

⁶⁷ Ami az etruszk Qanasa színész Szemerényi által említett (Szemerényi A. uo. 315.) lehetséges jelentését illeti, úgy az egyből megvilágíthatná a francia „danser” szó eddig nem tisztázott etimológiáját (amelyet általában a még nem igazolt *dintjan* töre vezetnek vissza), amely megegyezett volna a színészlőről mint ókori táncosról alkotott elképzeléssel. Kevésbé valószínűnek tűnik a Hatti és a Masz emberei hettita duális párharcának Szemerényi (329.) által javasolt közelítése, azokhoz az analóg párharcokhoz, amelyek a mitopoétikai oppozíciók egész megvizsgált rendszerében a görög tragédiában gyökereznek. Sokkal fontosabbnak tűnik a tragédia nyelvében azoknak a kategóriáknak (például *φόβος* [Phobos=félelem] és a félelem megjelölésére szolgáló vele páros kategóriák az Oreszteiában) lehetséges folytatása, amelyek a homéroszi eposzban az ősi kis-ázsiai jelentésbeli prototípusokra vezethetők vissza.

⁶⁸ BOGATIRJ EV P. G.: Narodnij tyeatr csehov i szlovakov. – Voproszi tyeori i narodow Iszkussztva, Moszkva, „Iszkussztvo” 1971. 50. old. és a következők)

⁶⁹ FREJDENBERG O. M.: Obrazi i ponjatyije 295–296.

⁷⁰ Vö. Bogatirjev P. G. 50. old. és Ivanov V. Zal i szcena – „Tyeatr” 1978. 7.

tartást taglalja, melyben a résztvevők a világ négy égtája felé indulnak, hogy kiűzzék városukból a gonoszt.⁷¹ Ugyanilyen az ősi ceyloni rituális drámák térszerkezete is, ahol a világ négy tájának kapuit őrző strázsákról van szó, akik nem engedik be a városba Szannit, a megbecstelenítő démont.⁷² Ugyanezen $4+3=7$ elvű séma tovább bonyolítása a héttagú mágikus struktúra kialakulásához vezet, mely rímel az operatív emberi emlékezet közismert kísérleti-pszichológiai leírásával, amennyiben az emlékezet körülbelül hét diszkrét egységet képes tárolni. Azt, hogy a kínai színház archaikussága mennyire tükröződik *Mej Lany Fan* előadásaiban – ahogy erre Sz. M. Eisenstein rámutatott – legkönnyebben azzal a példával lehet bemutatni, ahogy a *Világi élet utáni vágyakozás* című darabban az arhatok térbeli megjelenítését megoldják; ugyanis a hősnő oly módon ábrázolja őket sorban, hogy külön-külön odafordul mindegyikükhöz. „A hét arhat ('beavatott') hét lehetséges képzeletbeli pontot foglal el, s ha már egy nyolcadiknak helyet kellene találni – az igen nehéznek bizonyulna.”⁷³ *Eisenstein Mej Lany Fan*-analízise nemcsak a kínai színpad geometriájának adekvát, hanem az istenek térbeli elhelyezkedésének is az ősi négy és nyolc részből álló rendszerekben (ahol $7=8-1$). A színpad négy sarkának a négy istenséggel való összekapcsolása ugyanúgy intuitív, de maradéktalanul helytálló, mint az eizensteini elemzés azon eleme, hogy mikor *Mej Lany Fan* darabjában a színész négy különböző *Buddhát* említ, akkor a színpad négy sarka felé különféle ábrázoló mozgásokat végez.⁷⁴ Nem nehéz itt felfedezni ugyanazt a tér-sémát, mely a kínai templomokban és népi ábrázolásokon a négy buddha maharadzsa (és nyolc buddhiszatva) elhelyezését meghatározza.⁷⁵ E rendszerek a hasonló típusú indiai előadások hatására alakultak ki a kínai buddhizmusban, de rokonságot mutatnak a „négy hegy”-ről szóló, még korábbi, eredeti kínai hiedelemmel is.⁷⁶ Analóg térvizonyok nyomai fedezhetők



Szanni maszk Sri Lankából
(forrás: karlssonandwickmann.com)

⁷¹ Zolotarjev A. M.: Rodovoj sztroj i pervobitnaja mitologia Moskva, „Nauka” 1964. 189.

⁷² Obeyesekere G.: The ritual drama of the Sanni demons: collective representations of disease in Ceylon. – Comparative studies in Society and History, 1969. vol. II, N2. pp. 191–205.

⁷³ *Mej Lany-Fan*: Szorok let na szcenye. Moskva, „Iszkussztvo” 1963. 358.

⁷⁴ Uo. 362–364.

⁷⁵ Alekszejev V. M.: fentebb említett műve, 144.

⁷⁶ GRANET M.: Op. cit. 344. old. (Uo. vö. az ilyen sémáknak a későbbi 8 részből állókkal összehasonlítva sokkal ősbibb voltáról).

fel az *Ének Mu Lanyról* című ó-kínai versben is, ahol a világ négy tájának négy piacáról van szó.⁷⁷ A szöveget színpadra alkalmazó Mej Lany Fan azt mondja e műről (melyben a piacokat a bejárattal és kijáráttal, illetve a bejárati és kijáráti színpadi előtérrel hozza összefüggésbe): „a négy piac – a keleti, déli, nyugati, északi –, melyekről a versben szó van, lehetővé teszi a színpad minden sarkának kihasználását, aminek következtében könnyebben előadhatók az ábrázoló mozgások.”⁷⁸

Azon alapvető problémák egyike, melyek nemcsak a kínai színház ilyenfajta vizsgálatakor merülnek fel, hanem analóg jelenségek esetében is, úgy fogalmazható meg, hogy vajon e napjainkig megőrzött vonások archaizmusnak tekinthetők-e, vagy az archetípus megnyilvánulásának, melyek bizonyos kedvező feltételek mellett újból és újból megjelennek. (Részben az ókori színpad elrendezésének köszönhetően, melyet napjainkig is felelevenítenek, és mely az archetípus megjelenésének „katalizátoraként” működik.) A színházra vonatkozóan – ahol még a korai kínaihoz hasonló konzervatív hagyományok mellett is lehetségesnek bizonyul az innováció (például a pekingi zenés drámában) – természetesen adódik az a feltételezés, hogy a lehetséges improvizációk néhány előre megadott sémába illeszkednek. (Részben a színpadi térbeosztások sémájába, mely végső soron a rituális gazdasági és társadalmi sémákkal analóg.)

A fentiek azokra a háromtagú vertikális struktúrákra is vonatkoznak, melyek a középkori és az azt követő európai színházban kiemelt helyet kapnak. Itt azonban a *Felső és Alsó Világ* mitopoétikai szembeállításának etikai szemszögből értelmeződött át. A kultúra történetének különböző korszakait az jellemezte, hogy mely specifikus térstruktúrákat fogadnak el. A középkori kultúrát a tér „vertikalitása” jellemezte.⁷⁹ E vonás megmutatkozott a korszak szimbólumainak vertikális struktúrájában is, ugyanúgy, mint a középkori misztériumszínház színpadának formájában, melyet Paradicsomra, Földre és Pokolra osztottak. Erre visszautalva Shakespeare színházában is „Pokolnak” nevezték a színpad alsó részét, a felsőt pedig csillagokkal díszített mennyezet vagy égszínkéi drapéria borította. Ugyane hagyománnyal függött össze a bábszínház hármass emeletrendszer is.⁸⁰

A keleti szláv népi színházban a vertikális struktúra archaikussága a [bábszínház (vertyep) szinonimájaként is használt – *a szerk.*] „rajok” kifejezésben is tükröződik, melyet az ősi állapot szimbólumából, a világból származtatnak.⁸¹ A „rajok” szó át-

⁷⁷ „Pészny o Mu-lany” (A. Adalisz fordítása) – „Antologija kitájszkoy poézii”. Tom. 1. 1957. 365–368.

⁷⁸ Mej Lany-Fan fentebb említett műve 410.

⁷⁹ BAHTYIN M. M.: Tvorcsesztvo Franszuá Rable i narodnaja kultura szrednyevkovja i Reneszansza, Moszkva, 1965. 436.

⁸⁰ FEJDENBERG O. M.: Szemantyika arhityekturi vertyepnovo tyeatra – „Gyékora-tyivnoje iszkussztvo” 1978. 2. szám. 41–44.

⁸¹ IVANOV V. V. – TOPOROV V. N.: Iszledovanyija v oblasztyi szlavjanszkikh drévnosztyej, 247–248. old. P. Bogatirjev 1967 telén az Irodalmárok Háza folklórbizottsá-

alakulása annak jelölésére, ami társadalmi értelemben a legkevésbé jelentős a nézőtér terei között, párhuzamos azzal a fordított átalakulási folyamattal, mely az orkhesztra terét visszaalakítja a szénátorok nézőterévé. (Vö. azzal, hogy a későbbi földszint a színház belső terének legfontosabb része.) A nézők számára a tér felső része az alsó társadalmi szintet szimbolizálja (rajok), míg a színházi komplexum alsó része (orkhesztra, földszint) a legmagasabb presztízstre utaló szimbolikus jelentést nyeri el. (1980)



Háromszintes vásári színjátékos bódé (balagon), K. J. Makovszkij: *Karneváli népi ünnepély az Admirális téren Szentpéterváron* című festményén, 1869, Tretyakov Galéria, Moszkva (forrás: wikiioo.org)

Fordították: *Heltai Gyöngyi, Páti Mónika, Varga Irén*

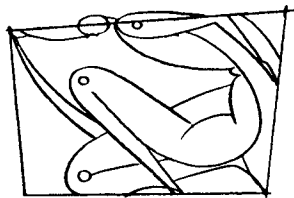
A tanulmány⁸² első magyar nyelvű közlése: *Kultúra és Közösség*, 1988/1, 48–61.

gának ülésén előadásában arról az általa egy faluban látott előadásról beszélt, melyet egy fa (az ősi jelentés szerint a paradicsom) tetején adtak elő.

⁸² IVANOV V. V.: *Izbrannije trudi po szemiotyike i isztorii kulturni*, IV. In: *Jaziki szlavjanszkih kultur*, Moszkva, 2007, 570–589. A magyar fordítást átdolgozva közöljük.

Vyacheslav Ivanov: Spatial Structures of Early Theatre and the Asymmetry of Stage Space

Russian philologist and semiotician Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov (1929–2017), author of more than a thousand historical, comparative culture historical and anthropological works, explores in the present paper, dated 1980, how ancient theatrical forms reflected the spatial structures of mythological thought. The universal symbolism of the binary opposition of the left and the right sides, as present in ancient Oriental cultures as well as in the dual structure of the chorus, the prerequisite for dramatic dialogue, in Greek tragedies, is discussed. Relying on the scientific research of his predecessors, the author points out that the basic model of classical Greek spatial ability, unlike the asymmetric spatial structures of archaic cultures, was the symmetric circle with a focus, representing the spatial structure of both the courthouse and the theatre. Then the process is outlined by which concrete spatial oppositions are gradually replaced by ethical confrontations, and the spatial structure of theatre, mapping social hierarchy, becomes asymmetric again. Finally, referring to the attraction of 20th-century theatre to ancient forms, Ivanov asks the question: are indeed the basic features of past cultures preserved to this day to be considered archaism, or are they rather manifestations of the archetype which keeps reappearing under certain favourable conditions?



BENKŐ KRISZTIÁN

Bábok és automaták*

Gordon Craig és az übermarionett

A Mask¹ az 1911-es esztendő számait a commedia dell'arte műfajának szentelte. Craig (John Semar) *A commedia dell'arte vagy hivatásos komédia* (*The Commedia dell'arte or Professional Comedy*) című bevezetőjében a műfaj legfőbb sajátosságának a rögtönzést nevezte, hiszen „Pierrot és Columbine és Pulcinella számára az írott darab abszurd dolog és ráadásul halott dolog” (Mask, 1911. jan., 99.). Az 1911. áprilisi szám közli Michele Scherillo írását Théophile Gautier *Fracasse kapitány* (*Le Capitaine Fracasse*, 1863) című színészregényéről és Evaristo Gherardi írását az *Itáliai színházról*.² Gherardi, aki a 18. század első felének ismert velencei Arlecchinója volt, az olasz színészek egyediségének tartotta, hogy semmit sem tanultak meg szóról szóra, hanem rögtönöztek, mert „a be-tanult szöveg visszhang” (Mask, 1911. ápr., 169.). Júliusban a lap két commedia dell'arte szövegével ismertetette meg olvasóit: *A négy holdkórossal* (*The Four Lunatics. A Scenario of the Commedia dell'arte*) ismeretlen szerzőtől és Carlo Gozzi *Improvizációjával*. Mindkét mű összefüggő prózai szöveg, nincsenek bennük megírt párbeszédek, csak a szereplők nevei és minden jelenet tartalmi összefoglalója, vagyis teljes mértékben teret adnak a színészek rögtönzésének (Mask 1911. júl., 116–123.).

„A commedia dell'arte mindenekelőtt a színészek munkája volt, akik megalkotói és értelmezői voltak saját szerepüknek. Azt a szerepet választották, amelyiket magukhoz legmegfelelőbbnek tartottak és amellyel azonosulni tudtak oly

* Vö. Benkő Krisztián: *Bábok és automaták*. Napkút Kiadó, 2011, 159–176.

¹ A Craig alapította The Mask (1908–1929) az első nemzetközi színházi folyóirat volt.

² Mask, 1911. ápr., 149–160., 164–171.; Gautier regényét mint a valóság és fikció, a színész és a játszott karakter közötti átmenet igen érdekes példáját Genette is elemzte a metalepszisről írt könyvében: Genette, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig* (ford. Z. Varga Zoltán), Pozsony, Kalligram, 2006, 33–43.

módon, hogy a dráma alkalmazkodott hozzájuk és nem ők a drámához. Megtartották azt a nevet, amivel már kezdetben elnyerték a közönség tetszését, és a szöveggönyvben a színpadi név a színészek keresztnéve volt. [...] Még a magánéletükben, a hercegekkel és titkárokkal folytatott levelezésükben is a színpadi nevet használták, időnként önmagában, időnként saját családnevüket hozzátéve” (Mask 1911. jan., 115.).

Öltözködésükben, dialektusukban, jellegzetes grimaszaikban tehát az életben is ugyanazok a karakterek maradtak, akik a színpadon voltak, vagy megfordítva, megszűnt a különbség a szerep és az önmegaság között: „a színészek marionetté váltak. Egy szép napon a hús-vér színészekre valóban nem lett többé szükség, és bábokkal helyettesítették őket” (uo.). A színháztörténetben ez az esemény többször ismételte magát, de az évszázadok során arra is volt példa, hogy a feleslegessé vált színészek a csendes beletörődés helyett hisztériás lázadást szítottak. Az 1929-ben megjelent *Marionettjátékok gyűjteményének* bevezetőjében Paul McPharlin felidézi a 17. századi London színházi életének egyik botrányát: 1662-ben költözött be a londoni Covent Garden negyedbe az első utcai marionettszínház, és alig tíz év leforgása alatt olyan népszerűvé vált a műfaj, hogy a Dorset Garden Theatre színészei – veszélyeztetve érezve állásukat – petíciót küldtek a királyhoz, melyben követelték, hogy zárják be a marionettszínházakat, különösen azokat, amelyek közel vannak az ő színházukhoz. Gordon Craig fellépését követően pedig a 20. század elején a Broadway és a Shaftsbury Avenue színészei tettek feljelentést az übermarionett megálmodója ellen (vö.).³

A Mask hatalmas anyagából kiragadott fenti történeti folyamat igen elgondolkodtató, mert magyarázattal szolgálhat arra, hogy Craig – miközben a *commedia dell’arte*-ban követendő példának tekintette a rögtönözést – mégis a felé a marionettszínház felé fordult, amely a *commedia dell’arte* hanyatlásának volt

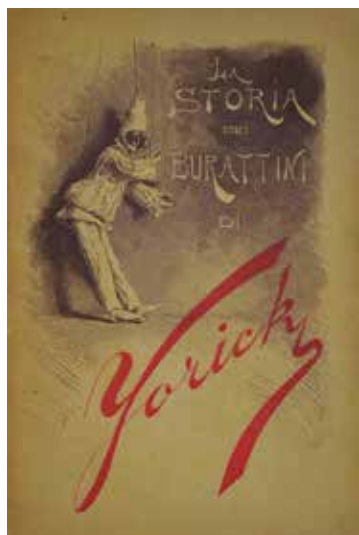


Edward Gordon Craig 1910 körül Firenzében egy indonéz marionettfigurával
(forrás: wikimedia.org)

³ Vö. McPharlin, Paul (szerk.) *A Repertory of Marionette Plays*, New York, Viking, 1929, 5, 30. Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című esszéje is olvasható az 1810-es berlini színházi élet kritikájaként, egyesek „a berlini balett nagy tekintélyű igazgatója, August Wilhelm Iffland ellen írt szatíráként olvasták. Az *Abendblätter* polemikus hangvételű színházkritikáinak – amelyeket csaknem kizárólag Kleist írt – az lett az eredménye, hogy Iffland 1810 decemberében betiltatta a színházkritikai rovatot”. Vö. Dózsai Mónika: „*Mechanisches Ding* (Kleist *A marionettszínházról* című írásának interpretációiról), Enigma 1997/5, 59.

tünete. A *színész és az übermarionett*⁴ szerzője a személyiség túltengését diagnosztizálta, mely történetileg igazolhatóan egy idő után átadja helyét a bebábozódásnak; ő azonban éppen ez ellen a báb ellen emeli fel hangját: elutasítja a korlátozott és kiszámítható elemekből építkező „személyiségeket”, velük szemben az (über)marionett közvetítő közegként működő test, „a színész helyét elfoglaló élettelen alak. [...] Ha valaki papírra vet egy bábfigurát, merev és komikus valamit rajzol. Az ilyen ember még csak nem is sejti, mit rejt magában az eszme, amelyet most marionettnek nevezünk. Az arc komolyságát, a test nyugalmit összetéveszti a színtiszta együgyűséggel és a torz szögletességgel. [...] A marionettben több van felvillanó géniusznál és több a közszemlére kirakott személyiség rikító csillogásánál”⁵.

Craig (Aldolf Furst) arra is felhívta a figyelmet a *Mask* lapjain, hogy az angliai puritánok 1642-ben és 1647-ben hozott színházi rendeletei (az első felfüggesztette a színházak működését, a második betiltotta) nem vonatkoztak a marionettszínházakra, mert „inkább az emberi test színpadra állítását, mint egy dráma puszta előadását” elleneztek (*Mask* 1909. márc., 75.).



A *bábok története* első kiadásának borítója 1884-ből (forrás: abebooks.com)

A *Mask* köteteiben számos tanulmány, esszé és illusztráció foglalkozik a bábokkal – az ókortól a modern időkig, Spanyolországtól Olaszország számos városán, Franciaországon és Németországon át Angliáig, sőt éppen ekkora hangsúllyal mutatja be az ázsiai hagyományt, Kína, Japán és Jáva bábszertartásait. Kiemelkedő Pietro Coccoluto Ferrigni („Yorick”) *A bábok története* (*La storia dei burattini*) című monográfiája, amely 1902-ben jelent meg Firenzében, és a *Mask* részletekben, angol fordításban több évig közölte. Gordon Craig vissza-visszatérően hangsúlyozza, hogy az általa megálmodott übermarionett „a régi templomok kőszobrainak leszármazottja, mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle”.⁶ Annak a bábnak a története, amely méltó versenytársa a modern színészeknek,

szemléletesen kibontakozik Gordon Craig (Adolf Furst) 1909. márciusi *Jegyzetéből* (*A Note on Marionettes*). Craig hangsúlyozza azt a 19. században előtérbe kerülő szemléletet, amely a színházat ősi vallási szertartásokból eredeztette, és

⁴ Craig, E. G.: „A színész és az übermarionett” (ford. Szántó Judit), *Színház*, 1994/9, 34–45.

⁵ Uo. 42–43.

⁶ Uo. 42.

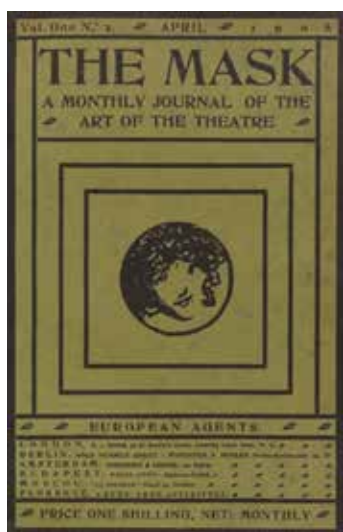
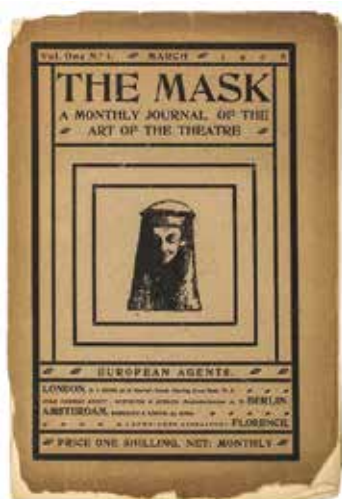
ebben a történetben igyekszik elhelyezni a marionettszínházat is. Charles Magnin 1839-ben megjelent könyve, *A modern színház eredete* (*Les Origines du Théâtre Moderne*) már Nietzsche nagyhatású tragédia-felfogását előlegezte. Craig írása is Magninre hivatkozik, „aki Hérodotoszt és más antik írókat idéz arról, hogy a marionettek azokból a csuklós szobrokból származnak, amelyeket a Bacchus-ünnepken az egyiptomi nők hordtak faluról falura; és Jupiter Ammonból, akit a körmenetben nyolc pap hordott a vállán” (Mask, 1909. márc., 74.). A másik hivatkozási pont Bernardino Baldi marionettekről írt könyve 1589-ből, ahol olvashatunk olyan antik görög szobrokról, amelyeket higanyos szerkezettel vagy mágnissal mozgattak. Ebből kiindulva Craig nem tartja lehetetlennek, hogy a zsinórok segítségével vagy alulról mozgatott bábok helyett újra lehetségessé válik az önműködő szobor megjelenése. „Manapság az egész egy ember irányítja, de nem lehetséges-e, hogy valamikor a jövőben olyan nagy mechanikai tökéletességre vihetjük ezeket a kis figurákat, hogy nem lesz szükségük az embergép, az ember segítségére?” – teszi fel a kérdést a történeti példákat a jövőbe vetítve (Uo). A középkori Madonnák és feszületek mind a szertartás részévé avatott „idolok”, miként a firenzei húsvéti ünnepség látványossága, a mechanikus galamb. Ami Craig gondolkodásában alapvetően megkülönbözteti ezeket a „marionetteket” a vásári komédiások ripacskodásától, az a passzivitás, az engedelmesség és a fogékonyság, ezek „olyan értékes anyaggá teszik a marionettet a színház művésze számára, mely lehetővé teszi azt, ami az élő színész testének élő anyagával lehetetlen, ...műalkotást hozni létre” (Uo, 73.). Ugyanezt fogalmazza meg *A színész és az übermarionett* is a színészekhez fordulva: „amennyiben testét géppé vagy valamilyen holt anyaggá, például agyaggá változtathatná, és ha ez az anyag az ön színpadi jelenlétének minden egyes pillanatában s minden megmozdulásában engedelmeskedne akarátának, [...] lényé belső tartalmaiból valóban műalkotás születhetnék”⁷.

Az übermarionett fogalmának célképzete tehát nem feltétlenül az ember bábbal történő helyettesítése – amikor Plessner kifejezésével: a báb *Stellvertreter* ('helyettes') –, hanem az, hogy az ember elérhesse a marionett tökéletességét. Az ember képessége önmaga felülmúlására (az „über”-ségre) a természet



Az Alexandriai Hérón mechanikus bábjairól szóló Bernardino Baldi-féle könyv előzéklapja 1589-ből (forrás: wikimedia.org)

⁷ Uo. 39.



A The Mask 1908 márciusi és áprilisi száma, melyben a nevezetes tanulmány megjelent (forrás: unima.org)

megerőszkolásától várható csupán, hiszen „az emberi test természeténél fogva alkalmatlan rá, hogy a művészet anyagául szolgáljon” (Uo, 36.).

A *színész és az übermarionett* (*The Actor and the Übermarionette*) 1908 áprilisában látott napvilágot, az esszé indításakor Craig – maga is színész – a színészi mesterséget igyekszik elhelyezni a művészetek között, arra vállalkozik, hogy megtalálja azt a színészetben, ami a zene, a festészet, az irodalom és az építészet rangjára emelheti. A legfőbb akadály a test esetlegessége: „A művészet szöges ellentétben áll a zűrzavarral, márpedig a zűrzavart a véletlenek egymásra halmozása idézi elő. Művészet csak tudatos tervezésből születethet. Ezért nyilvánvaló: ha műalkotást akarunk létrehozni, csak olyan anyagokkal dolgozhatunk, amelyekkel teljesen biztonságosan lehet számolni. Márpedig az ember nem ilyen anyag. [...] az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen. A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként*, minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának. [...] az érzelm *birtokba veszi*, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes bábbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy mintha elméje elborult volna, tévetegen imbolyog” (Uo, 35.). A színésznek érzelmei helyett értelme bábjává kell válnia, ez amechanikus tökély” (Uo, 38.) záloga.

Figyelemre méltó Craig esszéjének az a részlete, amelyben egy színész, egy zenész és egy festő beszélget a művészet mibenlétéről. A művészetek összehasonlító vizsgálatában kezdeményező szerep tulajdonítható neki, bár tisztában volt vele, hogy a művészek kitalált beszélgetése „merőben szokatlan dolog, mivel a szellemi egocentrizmus, az ostobaságnak e legmagasabb formája, számos művészt rekeszt egy meglehetősen szűk, szögletes dobozkába” (Uo.). Craig úgy gondolta, a színházművészet megújulásának „azzal kellene kezdődnie, hogy a színház száműzi köréből a megszemélyesítésnek, a természet reprodukálásának gondolatát [...]; ez ugyanis háromezer esetben eggyel szemben azt jelenti, hogy a színpadon túlzott gesztusok, elhamarkodott mimika, bömbölő beszéd és szem-

káprázttató látványosság uralkodnak el, abban a zabolátlan és hívságos meggyőződésben, hogy ily módon életszerűség bővíthető oda”⁸.

Már Gordon Craidnél is megvannak ennek a szemléletmódnak a hivatkozott előzményei: Flaubert, Charles Lamb, William Hazlitt vagy Dante – persze tisztában volt vele, hogy a színészi mesterség a személyiség szempontjából eltér más művészetektől, mert a színész az alkotásban – mely ez esetben egyszerre folyamat és eredmény – mindvégig jelen van: „Flaubert mindenekelőtt az irodalomra gondol, ám ha ilyen engesztelhetetlenül vélekedik az író felől, aki félig elfedve áll műve mögött, és akit soha nem látunk a maga személyes valójában, milyen hajthatatlanul tiltakozhatott a színész tényleges megjelenése ellen, lett légyen az akár személyiség, akár nem” (Uo.). Craig érvelése nem teljesen pontos, hiszen Flaubert színműveket is írt. Az esszé művészetek párbeszédét bemutató részének nagyon szemléletes példázata a festészet és a fényképezés viszonya. A festő azt mondja a színésznek, bizonyos szempontból irigylit mesteriségét, mert talán a színházban lehetséges még visszafordítani azt a folyamatot, ami a szépművészetekben már visszafordíthatatlan: Gordon Craig azt sugallja, hogy a színháznak a fényképi reprodukció helyett újra fel kellene fedeznie a festészetet.⁹ „Számomra semmilyen élvezetet nem szerez – írja –, ha a fényképész buzgalmával versenghetek, és most is, a jövőben is azon leszek, hogy olyan művészethez jussak, mely szöges ellentettje a közvetlenül érzékelt életnek” (Uo.). A felvonultatott tekintélyek gondolatainak összegzéseként pedig kijelenti, hogy „a férfiak helytelennek ítélik, hogy az élő személy belépjen a képkeretbe és saját vásznán önmagát ábrázolja” (Uo.). A festményen, illetve a fényképen megjelenő „személyiség” valódiságának különbsége olykor morális kérdések megválaszolását is szükségessé teszi. Arthur C. Danto elevenítette föl Robert Mapplethorpe-ról írt könyvében a *Rosie* címet viselő fénykép körüli vitákat, és hogy Mapplethorpe hívei a pedofília vádját azzal igyekeztek elhárítani, hogy Bellini *Madonna és a gyermek ajándékot vesz át* című festményén is meztelen gyermek látható. Danto viszont jól látja, hogy „egy portré esetében az adott személy ténylegesen jelen van a kép elkészítésekor. Nem biztos, hogy Bellini modellt használt, de fényképezés esetén a modellnek nincs megfelelő alternatívája”.¹⁰ A színház eme paradoxona foglalkoztatja Gordon Craiget, nevezetesen az, hogy hogyan válhatna a színészi játék „festménnyé”, annak ellenére, hogy a valószínűs személyek jelenléte megkerülhetetlen. *A színész és az übermarionett szer-*

⁸ Uo. 40–41.

⁹ A színészi játék egyedi megnyilvánulásai nehezen idézhetőek az emlékezetbe, a néző emlékezetében ehelyett többnyire csak a „színészség státusa” él mint egy fényképi reprodukció. A képi dokumentációkban a színészek valamely szerepükben láthatóak, a játékról adott kritikusai leírások pedig ismert frázisokat variálnak. Vö. Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, OSZMI, 2006, 84–85.

¹⁰ Danto, Arthur C.: *Borotvaélen. Robert Mapplethorpe fényképészeti vívmányai* (ford. Varga Zsolt), Budapest, Enciklopédia, 2004, 41.

zője nem lát más megoldást a személyiség eltüntetésére, mint a bábszínházat: „én meg akarom tisztítani a színpadot VALAMENNYI színésztől és színésznőtől, mert a színházművészet csak ezáltal születhet újjá [...] A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnek hívhatunk”¹¹ Cindy Sherman megkínzott és megcsonkított Barbie babái, bár valóságos modelljei a fényképeknek, megörökítésük és kiállításuk nem vonja a művészt büntetőjogi felelősség alá. Félreértés ne essék, Craig hangsúlyozza, hogy übermarionettje a bábót felülmúló báb: a vallási szertartások jelképeinek, a fa- és kőszobroknak, annak a hagyománynak a folytatója, melyről fentebb Adolf Furst álnéven írt – ez a báb képes visszavezetni a színházat vallási gyökereihez, és a néma engedelmesség összhangban van Craig szándékával is, hogy a színházművészet fő tevékenységévé a rendezést avassa.

Fortunato Depero Plasztikus balettje



A *Plasztikus balett* plakátja 1918-ból
(forrás: italianmodernart.org)

Az olasz futurizmus sokoldalú képviselője, Fortunato Depero művészete első korszakában nagy odaadással foglalkozott a játékszerekkel, bábokkal, meghatározó élmény alkotásaiban a mesék varázslatos világa, a gyermeki ártatlanság és vidámság keresése. Ez a keresés jellemzi az első megvalósult színpadi művét, az 1918-ban Rómában bemutatott *Plasztikus baletteket* (*Balli plastici*) előkészítő kísérleteket, vázlatokat, festményeket és kiáltványokat. Munkájára nyilvánvaló hatással volt mestere, Giacomo Balla, különösen *Nyomatógép* (*Macchina tipografica*) című, mechanikus mozdulatokra épülő előadása 1914-ből, illetve Marinetti 1917-es kiáltványa, *A futurista tánc* (*La danza futurista*) – az irányzat képviselői közül

azonban ő az első, akit elkezdett foglalkoztatni a marionettszínház. 1917-ben Gilbert Clavellel látta a Léonide Massine rendezte kiállítást a Teatro Costanzi előcsarnokában, amelyen többek között De Chirico, Picasso, Léger és Braque

¹¹ Craig, E. G.: „A színész és az übermarionett” (ford. Szántó Judit), Színház, 1994/9, 41–42.

az emberi test mértani arányait újraértelmező képei szerepeltek.¹² A kutatók véleménye megoszlik arra vonatkozóan, hogy Gordon Craig übermarionett-elmélete közvetlen hatással volt-e Depero színházi elveire, vagy egyszerűen csak mindketten részesei voltak egy olyan szellemi áramlatnak, amely a korai avantgárd színházi kísérletek jelentős részét befolyásolta.¹³

A hasonlóságok mellett alapvető különbségek is megfigyelhetők a két alkotó szemléletmódjában.

Deperónak – miközben Craighez hasonlóan elmélyedt az ember és a báb, az ember és a gép felcserélhetőségének kérdésében – éppen afelé a marionett felé fordult figyelme, amelyet a Mask főszerkesztője mélységesen elítélt, amikor ezt írta híres esszéjében: „Ha a bábót szóba hozzuk, a legtöbb férfiből és nőből vihogást csalunk elő. Azonnal a drótok jutnak eszükbe, a merev kezek, a hirtelen, szaggatott mozgás; »jópofa kis bábu« – mondják. De hadd mondjak nekik én is néhány szót ezekről a bábokról. Hadd ismételjem meg, hogy a Képek nagy és előkelő családjának leszármazottai ők, s ezeket a képeket valaha valóban »Is-ten képére« teremték”¹⁴.

Depero közeli barátja, az ezoterikus Gilbert Clavel, akivel Caprin közösen dolgoztak a *Plasztikus balettek* előkészítésén, maga is az antik egyiptomi mozgó szobrokban kereste a marionett őst, Depero figyelme mégis a bohóc-tréfák felé fordult¹⁵ Nem volt ez szöges ellentéte Gordon Craig übermarionettjének, hiszen Depero is vonzódott az elvont metafizikus jelentésekhez és a mágiához, de a hangsúly nála a játékra helyeződött. Az általa megálmódott „szerkezetek ártatlansága és játékossága biztosította, hogy inkább csodálatot, megdöbbenést, bűvöletet és örömet okozzanak, ne pedig félelmet és undort”¹⁶ A fiatal művészre nagy hatást gyakorolt Nietzsche *Zarathustrája*¹⁷, melynek szellemiségét következetesebben képviseli Gordon Caignél – aki az übermarionett előtagját feltehetőleg maga is ebből a könyvből kölcsönözte¹⁸ –, a német bölcselő ugyanis így fogalmazott *Az írásról és az olvasásról* című

¹² Fagiolo dell’Arco, Maurizio-Boschiero, Nicoletta (Hrsg): *Depero*, Milano: Electa, Museo d’Arte Moderna (Trento-Rovereto), Stadtische Kunsthalle (Düsseldorf), 1988, 72.

¹³ Craig esszéje 1908-ban Firenzében jelent meg, így – bár olasz fordításban először csak 1919-ben látott napvilágot – ismerhették az olasz futuristák (az első olasz fordítást – „L’attore e la supermarionetta” –, Paolo Emilio Giusti munkáját a La Ronda folyóirat közölte); mind RoseLee Goldberg, mind Leonetta Bentivoglio, mind Giovanni Attolini alapvetőnek tekinti Craig hatását a futurizmus esztétikájában.

¹⁴ Uo. 44.

¹⁵ Campanini, Paola: „Il ‘mondo meccano’ di Fortunato Depero. Storia e utopia dei Balli Plastici”, Ariel, n. 2-3, 1993, 309.

¹⁶ Berghaus, Günter: *Italian Futurist Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 2002, 296.

¹⁷ Lásd Fagiolo dell’Arco: id. mű, 14.

¹⁸ Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszonázs*, Budapest, OSZMI, 2001, 159.

töredékben: „Csakis olyan istenben hinnék, aki táncolni tudna. [...] Nem a düh gyilkol, hanem a nevetés. Rajta, gyilkoljuk hát meg végre a nehézkedés szellemét!”¹⁹

Depero 1914-ben írta *Plasztikus összetettség – Futurista szabad játék – A mesterséges élőlény* (*Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale*) című kiáltványát, melyben megfogalmazta, célja „plasztikus összesség”-et (*complesso plastico*) létrehozni, amely a „költészet + festészet + szobrászat + zene” egysége: mozgalmas és elvont, rendkívül színes, alakítható és zajos. Ezeknek a tárgyaknak a legváltozatosabb anyagokból kell készülniük: fémszálas pamutból, selyemfonalból, átlátszó színes papírból, mindenfajta színpompás üvegből, a legfinomabb posztókból, puha vattából, villamossági és zenei szerkezetekből. A „plasztikus összesség” és a „futurista szabad játék” erőszakosan szemben áll a múlt felé forduló (*passatista*) játékkal, amely „LAPOS ÉS GROTESZK IMITÁCIÓ, GYÁVASÁG ÉS HÜLYESÉG kisvonatok kisautók buta emberkéik kitömött marionettek, akik mint megalkotóik nevetségesek bármiféle zsenialitás nélkül [...] A FUTURISTA JÁTEKSZER A LEGJELENTŐSEBB MŰVÉSZI KIFEJEZÉS LESZ [...] A GYERMEKET A LEGNYÍLTABB KACAGÁSHOZ SZOKTATJA [...] A KÉPTELEN MESTERKÉLTSG CSODÁJA”.²⁰

A „futurista szabad játék” végső célja tehát a „mesterkelt lény” megvalósítása, amely a „művészet + tudomány” egyesülése: A »mesterséges lény«, amit Depero létre akart hozni, szívvel rendelkező robot volt, túlfeszített mechanikus játékszer, amely mind a gyerekeknek, mind azoknak a felnőtteknek elnyeri a tetszését, akik megőrizték természetes naivitásukat. [...] Depero érdeklődése az *élő automata* (*automato vivente*) és a *mesterséges élőlény* (*essere vivente artificiale*) iránt az emberi színészek mechanikusságára és a gépszínészek emberi mivoltára összpontosította figyelmét. Ez egészen természetesen vezette el a tánchoz és a marionettszínházhoz”²¹

Az 1910-es évek kísérletei között találhatunk két színdarabot is, a *Színek* (*Colori*) és az *Öngyilkos és gyilkos akrobaták* (*Suicidi e omicidi acrobatici*) című szövegeket. Ezekben megfigyelhető az az átmenet, amely a képzőművész és a színházi művész Depero tevékenységét összeköti. Depero a színházban háromdimenziós festményt szeretett volna létrehozni, festményein megálmodott alakjait életre kelteni, fából készült színpompás marionettjeit a színpadi tér „mágikus doboz”-ába helyezni. Az utóbbi színműben „bár a marionettek és robotok hasonlítottak az emberre, stilizált mozdulataik és átalakulásaik messze túllép-

¹⁹ Nietzsche, Friedrich: *Így szólt Zarathustra* (ford. Kurdi Imre), Budapest, Osiris, 2000, 51.

²⁰ Vö. Campini, id. mű, 304. Az idézett kiáltvány kéziratban maradt; egy részlet bekerült Balla és Depero közös, 1915-ben megjelenő kiáltványába: *A világmindenség futurista újraalkotása* (*Ricostruzione futurista dell'universo*).

²¹ Vö. Berghaus, id. mű, 297.

tek a természetes konvenciókon”²². Az új futurista marionetteknek meg kellett semmisíteniük az emberi részvétel természeti korlátait, erről önéletrajzában a következőket írta: „el kellene felejtetni az emberi alkotóelemet és kitalált automatával [l'automa inventanto], vagyis új, arányaiban felszabadult marionettel [marionetta libera nelle proporzioni] helyettesíteni”²³. Depero festői ikonográfiájában állandóan találkozunk a test megújításával: „elutasítja, mint például a groteszkekben; átalakítja, mint például a *Clavel a siklón* (*Clavel nella funicolare*) vagy az *Én és a feleségem* (*Io e mia moglie*) című képen, ahol Rosettát három kézzel ábrázolja; [...] robottá változtatja, mint a *Ballerina + Idol*-on vagy a *Gép 3000* (*Anihccam del 3000*) esetében; zsinóron mozgatott bábokká merevíti, mint a *Plasztikus balettekben*”²⁴

A futurista színház kialakításában Depero nemcsak a festészetnek és a szobrászatnak, de a hangoknak és a zenének is fontos szerepet tulajdonított. Az előadásai között közös munka során vont be a zeneszerzőket: a *Plasztikus balettek* megvalósításához mozgósította az olasz avantgárd zenészek jó részét, ez a munka számukra is kísérletezési lehetőséget biztosított. A *Balettek* egyikében Bartók Béla kompozíciójára²⁵ mozogtak a „mechanikusan utánczó lelkek” (simulacri animati meccanicamente), míg Alfredo Casella 1915-ben készült *Pupazetti* című kompozíciója – „öt zene kilenc hangszerre marionettek számára” (op. 27.) – kifejezetten Depero megrendelésére készült²⁶. A művészeti ágakat egyesítő színház Gordon Craigtól sem idegen, de a „plasztikus színház” alapvetően a Gesamtkunstwerk wagneri hagyományát kívánta megvalósítani.

Depero korai színházi kísérleteinek elméleti kérdésfeltevéseiben tehát kiemelkedik a bábok és a zene szerepe, így nem meglepő, hogy Vittorio Podrecca 1914-ben alapított bábszínházában valósította meg első rendezését. A római Teatro dei Piccoli, a Palazzo Odescalchi épületében „a marionett- és zenés színház ötvözte volt [...] a bábok mechanikus mozdulataira Podrecca úgy tekintett, hogy azok egy zenekar mozdulatainak felelnek meg. Valójában számára a marionettek »hangszerek« és a bábosok »virtuóz játékosok«” voltak²⁷. A Gilbert Clavellel közösen végzett munka után 1918 áprilisában mutatták be a *Plasztikus baletteket*, az öt részből álló futurista marionett-előadást. „A bábosokkal folytatott kísérletek csak április első napjaiban kezdődnek; ugyanezen hónap 15-

²² Uo. 309.

²³ Vö. Campanini, id. mű, 306.

²⁴ Vö. Boschiero, Nicoletta: „Depero, der Körper, die Schrift”, in: Fagiolo dell’Arco, Maurizio-Boschiero, Nicoletta (Hrsg): *Depero*, Milano: Electa, Museo d’Arte Moderna (Trento-Rovereto), Stadtische Kunsthalle (Düsseldorf), 1988, 221.

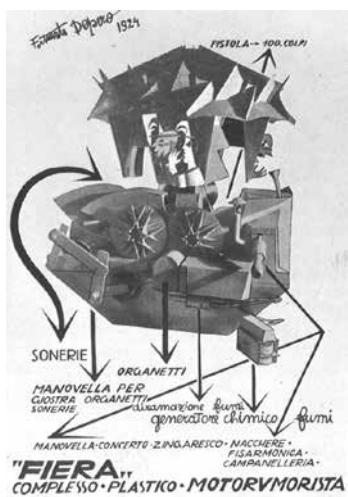
²⁵ Nehéz megmondani, melyik Bartók-zenemű lehetett az, amelyik az *Ombre* nevű absztrakt részt kísérte, mert a feljegyzések mind csak azt említik meg, hogy a magyar zeneszerző kompozícióját Chemenow álnévvel jegyezte.

²⁶ Campanini id. mű, 310–312.

²⁷ Berghaus id. mű, 279–280.



F. Depero: „Toga és a féreg”
elnevezésű figurája 1914-ből
(forrás: italianmodernart.it)



Az „Igazságos” elnevezésű mechanikus bábszínház fotója 1924-ből, megjelent az általa összeállított Depero Futurista című kötetben 1926-ban (forrás: italianmodernart.it)

én állítják színpadra a *Baletteket*, és 25-én az utolsó előadással végleg be is fejeződnek. Ősszesen tizenegy este”²⁸. A fennmaradt rajzok és fényképek alapján nem alkothatunk pontos képet arról, hogyan működtek a marionettek a színházi gyakorlatban, de bizonyosan nem kinetikus szobrok módjára. „Ami Depero fejében járt, az végső soron »automatikus szerkenyűk alkalmazásával megszerkesztett balett« volt”²⁹. A darabot hirdető plakát szerint négy balett követte egymást az előadásban: a bohócok (i pagliacci), a bajuszos férfi (l'uomo dei baffi), a kék medve (l'orso azzurro) és a vademberek (i selvaggi), valójában volt egy közbeékelt ötödik rész is, amely az árnyjátékok (ombre) nevet kapta. Figyelmet érdemel a marionettek közül a Nagy Vadasszony (la grande selvaggia), amelynek kinyitható hasában külön kis bábszínház rejtett, és ott egy ezüstszerű csecsemő táncolt, majd kiugrott belőle. Cigarettaeső, egy majommal táncoló kék medve, csecsemőket felfaló óriáskígyó szerepelt a számos látványosság között, Leonetta Bentivoglio az előadás szellemiségét a dadaizmussal rokonította³⁰.

A lelkesedés és tervek ellenére a *Plasztikus balettek* után Depero nem folytatta tovább a futurista marionettszínház tervezését, az ember és a „mesterkelt lény” átmenetei iránti érdeklődése a húszas években inkább a gépek, a robotok felé fordult. Az 1922 októberében készült és a Noi 1923. májusi számában megjelent *Mechanikus művészet* (L'arte meccanica) című kiáltvány, melyet Prampolini, Ivo Panaggi és Vinicio Paladini írt alá, már a *Baletteket* is a gép poétikájának példaként említet-

²⁸ Campanini id. mű, 313. Goldberg szerint tizennyolc előadás volt. Lásd: Goldberg, Roselee: *Performance art: From futurism to the Present*, London, Thames&Hudson, 2001, 22.

²⁹ Berghaus id. mű, 296.

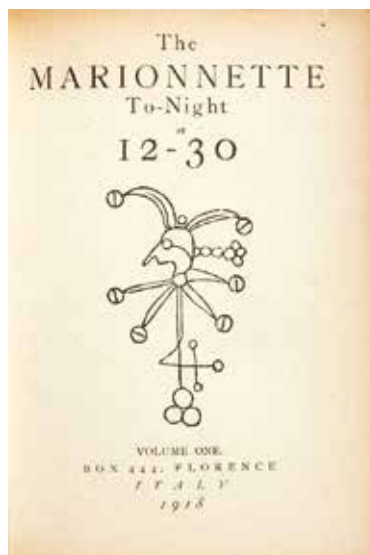
³⁰ Bentivoglio, Leonetta: „Danza e futurismo in Italia (1913–1933)”, in: Belli, Gabriella – Guzzo Vaccarino, Elisa (a cura di) *La danza delle avanguardie...*, 141.

te³¹. Ami fontos változás a művészi szemléletmódban, hogy a későbbi színházi munkákban a jelmez maszkírozza gépekké a színészeket. A jelmez már a tízes évek közepén, az orosz balett előadásához készített terveken is szerephez jutott, de éppen azért kiemelkedő a Teatro dei Piccoli előadása, mert ott ténylegesen bábok táncoltak színészek helyett: „a táncos személyes kifejezőkészsége először jelmezburokba kényszerül, aztán a *Plasztikus balettek*ben teljesen visszaszorul a marionettek használata révén”³². Később újra visszatért a jelmezekhez, a *Gép 3000* című darabban (Teatro Trianon, Milano, 1924) kályhacsőre emlékeztető karukat lóbálva lépegettek a henger alakú bádögemberek. „Depero gépiessége (macchinismo) a mágikus játékoság és a groteszk humor között lebegett. Míg az 1910-es években az emberi viselkedést szándékozott marionettek révén bemutatni, addig az 1920-as években olyan gépeket teremtett, melyeknek emberi lelket adott”³³.

The Marionette to-night – Gordon Craig bábelmélete 1918–19-ben

A *Plasztikus balettek* fogadtatása nem volt osztatlanul kedvező, de a kortársak felfigyeltek rá, foglalkoztak vele. Gordon Craig Maskja és 1918-ban elindított másik lapja, a *The Marionette to-night* is közölt róla kritikát, mindkettő lekezelő, elmarasztaló hangvétellű. Ha tárgyilagosan vesszük szemügyre a helyzetet, a bírálatok hátterében azt is gyaníthatjuk, hogy Craignak soha nem sikerült megvalósítania a gyakorlatban a marionettekről alkotott elméletét. A másik szembetűnő tényező, hogy Gordon Craig az 1918 januárjában Firenzében útjára indított új vállalkozásban olyan irányban bővítette korábbi elméletét, hogy az sokban közeledett Depero világához.

Az elméleti határok kiszélesítésének legfontosabb közvetítője az új folyóirat volt, a rövid életű *The Marionette to-night*, amely 1918 januárjától 1919 júliusáig összesen tizenkét számot ért meg. A kis-méretű, vékony füzeteket elegáns aranyszínű borító díszítette, sok más mellett



A *The Marionette to-night* első számának borítója
(forrás: lionandturnbull.com)

³¹ Campanini id. mű, 314.

³² Passamani, Bruno: „Depero und die Theatralik”, in: Fagiolo dell’Arco, Maurizio-Boschiero, Nicoletta (Hrsg): *Depero*, Milano: Electa, Museo d’Arte Moderna (Trento-Rovereto), Stadtische Kunsthalle (Düsseldorf), 212.

³³ Berghaus id. mű, 470.

ez a lap közölte először angol fordításban Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című esszéjét.³⁴ A bábról kialakított korábbi elképzelés módosulása már a lap címének helyesírásában tetten érhető, ugyanis a közel négyszáz oldalon rengetegszer előforduló *marionnette* szót mindvégig, következetesen két n-nel szedték: ez a báb akár az übermarionett ellenpárja is lehetne, erre utal Paul McPharlin leleménye, hogy egyenesen „untermarionette”-nek nevezte³⁵. Magam úgy látom, hogy a *Plasztikus balettekkel* nagyjából egy időben születő marionettben az übermarionett sok tulajdonsága tovább élt, miközben újakkal gazdagodott.

Emlékeztetőül ezúttal Craig (John Balance) maszkokról írt jegyzetét (*A Note On Masks*) idézzük az übermarionett elméletének fő hangsúlyait illetően. Craig sérelmezi, hogy a marionett a modern társadalomban olyan dologgá vált, amit „jobb nem említeni; mint Dumas regényei, csak fiúknak és lányoknak való; és ha valakit emlékeztetsz arra, hogy a Bacchus-ünnepet testesítette meg, amikor az egyiptomiak ezeket a rítusokat gyakorolták, az emberek rögtön egy szegény, botra kötött babára gondolnak, és semmi másra nem emlékeznek, csak Sally bácsira” (*Mask*, 1908. márc., 9.).

Négy évvel később, 1912 októberében indul a *Mask* marionett-összeállítása Gordon Craig *Gentlemen, the Marionette* című bevezetőjével, ahol újra elmondja, az ő bábjának példaképe a kereszten függő Krisztus: „Uraim... a marionett! Még csendben várakozik, amíg mestere nem jelzi, hogy cselekedjék, és akkor egy villanásban, egyetlen utánozhatatlan gesztusban helyrehozza az igazság igazságtalanságát, a törvény törvénytelenységét, (...) a Vallás tragikus színjátékát, a filozófiák töروött darabjait és minden irányelv remegő tudatlanságát” (*Mask*, 1912. okt., 96.).

Ebből az alapállásból kiindulva gyökeres váltásnak tűnik, hogy az 1918-ban feltűnő új folyóirat a bolondok hangját szólaltatja meg. Gordon Craig legkedveltebb álneve az itt olvasható esszék és drámák jegyzésekor a Tom Fool. A lap dátumozása megtervezett tréfa, ugyanis az első számot 1918. április elsejére, a bolondok napjára keltezték, a második számot viszont 1918. március 15-ére, majd jön május 4., január 6. és így tovább – az 1918-as esztendő tizenkét hónapját keverték össze, így 1919 februárjában a marionett világában még 1918. október 31-ét írtak. Hasonlóan új fejlemény, hogy Gordon Craig a bábok keltette hatások közt elismeri a korábban mindig elutasított gyermeki öröm jogosultságát is. McPharlin a hangulatváltást a világháború következményének tartotta: Craig elveszítette színházi iskoláját a firenzei Arena Goldoniban, a *Mask* elveszítette előfizetőit és a bábok vidám történetükkel, színlelés nélküli lényükkel és élénkségükkel megmentették Tom Foolt az elkeseredéstől³⁶. Nem célokom eldönteni e feltételezés hitelességét, mindenesetre az életmű egészét figyelembe véve jól látható, hogy

³⁴ *On the Marionette Theatre*, Amadeo Foresti fordítása a 4. számban jelent meg (105–113.).

³⁵ McPharlin id. mű, 30.

³⁶ Uo.

1918-ban Gordon Craig egy olyan hagyományt engedett beépülni a korábban szigorúan zárt koncepcióba, amely mindig is ott lappangott a munkáiban.

1899-ben napvilágot látott első kötete, a *Filléres játékok könyve* (*Book of Penny Toys*) húsz gyermekjátékot bemutató fametszetet és hozzájuk írt versikét tartalmaz.³⁷ A *Words* című bevezetőben Craig foglalkozik a játékok anyagával is, ami Depero futurista marionettjeinél is nagyon fontos szempont lesz: „A fajtékok sokkal érdekesebbek, mint a fémből készültek, nagyobb a kifejezőerejük, színesebbek és ráadásul minden másban is többet érnek. Tökéletes dolgok a maguk módján – humorosak, elbűvölőek, és minél régebbiek (minél régebben készültek), annál jobbak”³⁸.

Depero ugyan hangsúlyozta kiáltványaiban, hogy ő a régi játékokat megveti, de Pinocchio mégis a kedvencei közé tartozott, több változatban is elkészítette a hosszú orrú burattinót.³⁹ Gordon Craig gyerekkönyvében az ólomkatonák (*Oilcake Crushers*, *Biffins*), a dobozból kiugró bohócok, a fabábuk (*The Admiral*, *The Powder Monkey*), a rugóval rögzített, himbálózó figurák és balerinák, a Phoebus nevű hintaló és a korláton pörgő artista (*The Signal Man*) mellett megtaláljuk Harlequint, a kicsi marionettet is, akinek a verse magyar fordításban így hangzik:

„Azt gondolja, madár,
De én tudom, hogy nem az:
Abszurd ötlet
Azt gondolnia, madár.
Valójában azt hallottam,
Igazi dilis:
Az gondolja, madár,
De én tudom, hogy nem az.”⁴⁰

Már ezekben a játékokban és a hozzájuk írt mondókákban is felfedezhető Craig későbbi elméletének egyik legfőbb gondolata, a rugóval rögzített lábú balerinák idétlen dülöngélése, a repülni vágyó marionett himbálózása, a körben forgó artista, aki a tökéletes mozdulatokra törekvő ember esetlenségét jelenít meg. Az életművön belüli folytonosság példaként vessünk egy pillantást *A táncosok bírálata* elnevezésű írására, mely eredetileg az *Observer* magazinban jelent meg 1932-ben. Itt gondolatilag szinte visszatér a 19. század végi gyermekkönyvéhez, amikor a minden balettben rejlő „madárszerű kifejezés”-ről elmél-

³⁷ A British Institute of Florance G. C. gyűjteményének példányában található egy 1958-as ceruzabejegyzés Dorothy Nevile Leestől, eszerint a fametszeteket készítette Craig, a színezést és a verseket pedig barátai.

³⁸ Gordon Craig: *Book of Penny Toys*, Hackbridge, Surrey, 1899.

³⁹ Gordon Craig egyik írásából (*The Game of Marionettes. Letters to a Friend*) is az derül ki, hogy maga is foglalkozott báboz és bábszínház barkácsolásával, mert „a marionettek érdekesebbek, mint az emberek” (*Mask*, 1912. okt., 145.)

⁴⁰ Craig, E. G.: *Book of Penny Toys*, Hackbridge, Surrey, 1899.

kedik: „Az izmos karok, melyeket úgy tárnak ki, mint a szárnyakat, a repülés sugallatát fejezik ki [...] számomra ezek a dolgok elégtelenségnek tűnnek [...] táncolni azt jelenti, táncolni – *ballare*. Egy labda visszapattan vagy gurul – de a színész nem labda [...] A tánc valami más”⁴¹.

A gyermekkori élmények éppígy tovább élnek a firenzei korszakban, nemcsak a Marionnette-ben, de már a Maskban is; Gordon Craig számára személyesen is fontos lehetett a bábok angol hagyományából Clunn Lewis 19. század végi, Middleton nevű utazó marionettszínháza, illetve a sokat emlegetett Punch, aki történetbeli feleségével, Judyval együtt népszerű szereplője volt az angol bábszínházaknak.⁴² A Marionnette első száma az übermarionett egyik legfőbb értékét átruházza a vásári bohócra is, amikor kijelenti, hogy „Punch-nak nincsenek érzései”, de ugyanitt az is olvasható, hogy „[h]a látunk néhány embert befordulni a sarkon, akiket eltölt a titkos elégedettség, és nevetésben fürdik arcuk, tudjuk, mi a helyzet – éppen egy bábszínház műsoráról jönnek [...] aki feltalálta a bábszínházakat, nagyobb jótevő volt, mint aki feltalálta az operákat” (Marionnette 1., 28–29.). A második számban olvashatjuk Tom Fool *Ábécéjét* (*An Alphabet*), mely az abécéskönyvek és mondókák nyelvén szól (Marionnette 2., 65–69.). A halál szépségét megidéző komolyság a bolondozás örömeivel kacérkodik. Amikor Heinrich von Kleist esszéjében az elbeszélő megemlíti C... úrnak, hogy többször látta „ő” a piacon összeácsolt marionettszínházban, hol énekes-táncos, rövid drámai bohózatokat adnak a pórnép mulattatására”, és furcsállja, hogy „ekkora figyelmet szentel ennek a tömegszórakoztatásra termett fattyúművészetnek; nemcsak hogy alkalmasnak véli valamiféle magasabb rendű fejlődésre, de mintha maga fáradozna is ezen”, erre az opera első táncosa azt válaszolja: „ő bizony örömét leli a marionettek pantomimikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszerinte, ha a táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egyet és mást tanulhat”⁴³.

A Marionnette-ben az áprilisi tréfa hangjai mellett újra felhangzanak a másik lapból már jól ismert szölamok is: újra olvashatunk az antik, a bolognai és velencei, illetve a japán és jávai bábok hagyományáról, megismerhetjük sok más mellett Dickens és Stendhal itáliai utazásakor feljegyzett élményeit az ottani marionettszínházakról, Théophile Gautier *Constantinople* című regényének török bábszínházról (Karagheuz) írt részletét, Kleist esszéje mellett közli Jonathan Swift *Bábszínház* (*The Puppet Show*) és John Addison latin *Gesztikuláló gépek*

⁴¹ Uő: *On movement and Dance*, szerk. Arnold Rood, New York, Dance Hirizons, 1977.

⁴² Hagyományosan Punch és Judy műsorát két kesztyűbábbal egyetlen bábos adta elő, akit a viktoriánus korban „professzor”-nak neveztek. Punch neve a *commedia dell’arte* Pulcinellájának nevéből származik. L. ezekről: Wilhelm Hone: *Early English Puppet Shows* (Mask, 1912. okt., 141–143.); illetve: John Bull: *Clunn Lewis and his Puppets* (Mask, 1913. jan., 221–225.).

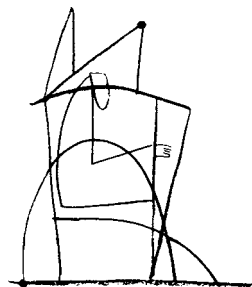
⁴³ Kleist, Heinrich von *Összegyűjtött művei* II., (szerk.: Földényi F. László), Pécs, Jelenkor, 1996, 186–187.

(*Machinae Gesticulantes*) című költeményét. Gordon Craig–Tom Fool legfontosabb célkitűzése mégis az újítás, egy új drámai műfaj megteremtése. Ez az új műfaj a „marionette-dráma”, a „bolondok drámája” vagy „közjáték”. Az ezt kifejtő írás több számon keresztül jelenik meg folytatásokban. Az első részben nemcsak a színésszel, de az emberrel magával is összehasonlítja a marionettet, és a legfőbb különbségnek azt tartja, hogy a bábból teljes mértékben hiányzik az emberi egoizmus. Az ember bármint tesz, érez, lát, hall, beszél, mindenben az egoizmus irányítja, melynek csúcspontja az altruizmus (Marionnette 1., 4.). Az ember és báb értékhierarchiáját illetően tehát nem változott a véleménye, továbbra is a marionett a színház megújításának nagy lehetősége, de most már azt is belátja, hogy a marionettszínház a Rendes Színház (Proper Theatre) fonákja (Marionnette 2., 36.). Korábban a báb lényegének némaságát tartotta, most viszont olyan új műfajt próbál teremteni, amelyben beszélnek a „marionettek”. Tom Fool műfajából közöl is néhányat a folyóirat: például *A dallam, melybe a vén tehén belehalt* (*The tune the Old Cow died of*), *A gordiuszi csomó* (*The Gordian Knot*) (Uo, 48–53.; Uo, 3., 82–87.) vagy a külön kiadványként kinyomtatott *Romeo és Júlia* átdolgozása bábok számára. A vén tehén közjátéka úgy indul, hogy a címszereplő hallgatja a fű növéseinek „zöld zaját”: a színpad alól felhangzik egy varrógép zakatolása, a „Singer’s sewing machine”, mely a német varrógépmárka nevének szemantikai kétértelműségét is játékba hozza mint „éneklő varrógép”; ezután felhangzik egy Remington írógép kattogása. A másik szereplő a nagybácsi, párbeszédük az evés körül forog a beefsteaktól a dzsemes kenyérig, de a nagybácsi kegyetlensége folytán a vén tehén végül éhen hal.

A *színész és az übermarionett* megjelenése után tíz évvel, akár a futuristák hatására, akár tőlük függetlenül, de Gordon Craig az embert tökéletességben felülmúló metafizikus báb koncepciójába beépíti a gyermeki örömet, az abszurditást és az új gépiesség hangzásvilágát.

Krisztián Benkő: Marionettes and Automata

Krisztián Benkő (1979–2015) was a versatile talent of his generation as a literary historian, aesthete, literary translator and project / performance artist. His book *Bábok és automaták* (*Marionettes and Automata*), published in 2011, devotes three chapters to the puppet theory of Gordon Craig, who – as one of the most influential 20th century theatre thinkers – articulated such basic issues of acting as have continued to excite practitioners of the art form to this day. His famous work titled *The Actor and the Uber-Marionette* is the starting point for Benkő in discussing in the three chapters published here (“Gordon Craig and the Uber-Marionette”; “Fortunato Depero’s Plastic Ballet”; “The Marionette To-night – Gordon Craig’s Puppet Theory in 1918–19”) the evolution of this theorist’s oeuvre from 1908 on. It is pointed out that the mythical origins of puppetry, the historical aspect of the genre, and its anthropological perspective played an increasingly prominent role beyond the ideology and aesthetics of futurism in the thought of Craig, the radical theatre innovator.



BALOGH GÉZA

A cseh bábjáték, az UNIMA és a Művészeti Akadémia

Naplójegyzetek tanulóéveimből

A 16. század végén és a 17. század elején Dánián és Németalföldön keresztül angol vándorkomédiások érkeztek Közép-Európába. Prágában valószínűleg 1595-ben, majd 1610-ben léptek fel, amikor II. Rudolf császár Csehországba szólította a német hercegségek tanácsát. A komédiások játékaról azonban semiféle információ nem maradt fenn. 1617 júliusában fellépett egy angol társulat II. Ferdinánd koronázási ünnepségén, egy másik pedig a „téli király”, Frigyes pfalzi fejedelem kíséretével érkezett. Azt tudjuk, hogy az angol komédiások hazai földön játszottak bábjátékokat is (ezt bizonyítják többek közt a Shakespeare műveiben fellelhető utalások), de hogy a harmincéves háború előtt cseh földön játszottak-e bábjátékokat a társulatok, nem bizonyítható, ugyanis a német megszállás idején elvesztek a 17. századi nyilvántartások.

A harmincéves háború idejéből az első írásos feljegyzés egy Krisztus születését bemutató előadásról tesz említést, melyre a Malá Stranán¹ került sor templomszolgák részvételével, 1635. december 17-én. Három évvel későbből származik az a kincstárkönyvi bejegyzés, mely szerint közelebbről meg nem nevezett komédiások felsorolják, milyen látványosságokkal készülnek a farsangi ünnepre. Nem zárható ki, hogy olyan társulatról van szó, amely bábjátékokat is bemutatott.

A harmincéves háború után újra feltűntek azok a nyugat-európai vándortársulatok, amelyek korábban elkerülték a háborús területeket. Ezek között olyan kiváltságos helyzetű principálisok is voltak, akiknek az engedélye komédiák, balettek, pantomimek, bábjátékok előadására, továbbá foghúzásra, balzsamok és patikaszerek árusítására egyaránt érvényes. 1651. június 24-én Johann Schilling, „a szászok uralkodójának kedvenc komédiása” játékgendé-

¹ Prágai városrész a Moldva nyugati partján.

lyért folyamodott Prága város helytartó tanácsához. A tanács bekérte a bemutatásra szánt darabok jegyzékét. Ez az egyetlen anyag, amely felsorolja a Csehország területén játszott korabeli angol tragédiák és komédiák címét. Schillingnek 1626 óta volt „pátense”, mely szerint „színházi előadáshoz kapcsolódó szabad ugróművészetet mutathat be vejevel, Pickelhäring Lengsfelddel.” 1644-ben és 1646-ban freiburgi ugrócsoportjával fellépett a drezdai udvarban. A fennmaradt drezdai udvari kalendárium szerint 1644. május 8-án a nyári rezidencián medvetáncot, bábjátékot és bajvívó iskolát, 1646-ban pedig a moritzburgi vadászkastélyban a világ teremtéséről szóló bábjátékot mutattak be, utána meg három körtáncot jártak.² Nagyon valószínű tehát, hogy Schilling Prágában is játszott bábokkal. 1651-es repertoárján hat tragédia és hat komédia szerepelt. Az ő műsorából kerülhetett át a cseh népi bábjátékosok műsorába a *Faust*, valamint az *Ahasvérus királyról és a gőgös Amánról* szóló komédia.



Az első csehországi bábos ábrázolás 1590-ből (forrás: ahaonline.cz)

Cseh nyelvű bábjátás azonban még hosszú ideig nem létezett. A csehek a fehérhegyi csatában³ elszenvedett vereség után elvesztették addigi részleges önállóságukat is. Cseh irodalom szinte nem volt. A huszitizmus eszméje csak a falvakban tudott tovább terjedni. Itt jelentek meg a cseh újjászületés első hírnökeiként a bábjátékosok, akik bábjajaikkal elmondhatták azt, ami élő szereplőktől túlságosan veszélyes lett volna. Az 1700-as évek elején kizárólag német és olasz nyelvű színházi előadások voltak Prágában. Az első cseh nyelvű színházi előadásra csak 1771-ben került sor.⁴

A bábjátékok témája követte a többi európai ország bábosainak repertoárját. Játszották a *Faustot*, a *Don Juant*, a *Brabanti Genovévát*, *Herkules* históriáját. Lassan kialakult a sajátos cseh műsor, amelynek legfőbb értéke az volt, hogy a nézők anyanyelvén szólalt meg. A falusi emberek csehül ismerhettek meg bibliai témákat, romantikus és szerelmi történeteket.

² Idézi Jaroslav Bartoš *Bábjátékosok a tizenhetedik és tizennyolcadik századi Csehországban, Morvaországban és Sziléziában* (Loutkáři sedmnáctého a osmnáctého věku v Čechách, na Moravě a ve Slézsku). Osvěta, Prága, 1960. 147-148.

³ 1620. november 8-án a Habsburg ellenreformáció és a centralizáció ellen felkelt cseh rendek összecsapása az osztrák és bajor csapatokkal. A Prága melletti Fehérhegyen (Bílá Hora) a Habsburg csapatok szétverték Frigyes cseh király seregét.

⁴ 1783 tavaszán nyílik meg a Nostitz Színház a prágai óvárosban. Itt két évvel később, 1785. január 20-án játszának először cseh nyelven.



A Matěj Kopecký születésének 240. évfordulójára kiadott ezüst emlékérem 2015-ből (forrás: zlate-mince.cz)

A 18. század utolsó negyedéből maradtak fenn iratok arra vonatkozóan, hogy cseh nemzetiségű játékosok kértek engedélyt Prágán kívüli területekre is. Ezek között az első egyike volt Jan Kopecký, a legendás bábjátékos, Matěj Kopecký⁵ édesapja. Matěj Kopecký egy kicsit az egész korszak megtestesítője. A hagyomány szerint ő teremtette meg az addigi népszerű komikus figurából, Pimperléből Kašpáreket, a cseh vásári bábjáték máig élő alakját, a német nyelvterület Kasper/Kasperl/Kasperléjének legközelebbi rokonát. Ez az állítás is egyike a vele kapcsolatos túlzásoknak. A folyamat min-

den bizonnyal néhány évtizeddel korábban zajlott le, és hosszabb időt vett igénybe. Annak is csekély a valószínűsége, hogy Kopecký maga írta a neki tulajdonított valamennyi bábjátékot. De a legenda és a valóság összemosódása néha csodákra képes. Smetana két bábjáték-nyitányt komponált a tiszteletére a *Faust*hoz meg az *Oldřich és Božena*hoz. A cseh nemzeti festészet egyik legjelentősebb alakja, Mikoláš Aleš⁶ grafikai sorozatban idézte fel a híres bábjátékost és figuráit.

Azt mondják, Kopecký közel 18 000 előadást tartott 360 000 néző előtt. Játsozott az orosz cár és a porosz király előtt. A halála után megjelent *Matěj Kopecký bábjátékai*⁷ című kötetben 61 darab található. Azóta kiderült, hogy ezek közül mindössze 32 szerepelt a műsorán. E komédiák naiv bája sokat megsejtet a mai olvasóval a kétszáz év előtti vándorbábjáték légköréből. Néhányat közülük időnként a jelenkori bábszínházak is műsorra tűznek.

Kopecký halálával lezárult a cseh vándorbábjáték hőkora. Leszármazottai közül többen ma is élnek, és a jelenkori cseh bábjátszás megbecsült alakjai. De a 20. századi cseh bábjáték a romantikus pátosz helyére az iróniát állítja. A kiváló tudós bábtörténész, Jindřich Veselý⁸ gyűjtőszövevényének és a műfaj iránti rajongásának köszönhetően megkezdte a bábjáték műfajelméletének első tudományos igényű feldolgozását. 1911-ben megírja monográfiáját *A cseh bábjátékosok Johann doktor Faustja*⁹ címmel, két évvel később az európai bábjáték történetébe¹⁰ és egy különleges műfaj vegykonyhájába enged bepillantást.¹¹ Veselý pro-

⁵ Matěj Kopecký (1775–1847)

⁶ Mikoláš Aleš (1852–1913)

⁷ Komédie a hry Matěje Kopeckého, Orbis, Prága, 1862.

⁸ Jindřich Veselý (1885–1939)

⁹ Johan doktor Faust českých loutkářů

¹⁰ Az európai bábok történetéből (Z historie loutek evropských), Prága, 1913.

¹¹ A krumpliszínház története és gyakorlati útmutatója (Bramborové divadlo, jeho historie a praktický návod), Prága 1913.

fesszor nevéhez fűződik a világ első Bábművész Szövetségének megalakítása is, amely egy évvel később kongresszust tartott, majd 1925-ben létrejött az angol testvérszervezet, a *British Puppet and Model Theatre Guild*. Ez a két szerveződés készítette elő az 1929. május 20-án Prágában megalakult UNIMÁ-t¹², a világ bábművészeit tömörítő szövetséget.

Az alakuló közgyűlést az 1920-ban létrejött, máig amatőr bábszínházként működő, hangzatos nevű Říše loutekben (=Bábok birodalma) tartották. Az esemény két kezdeményezője Jindřich Veselý és Paul Jeanne francia újságíró, bábjátékos volt. A szervezet elnökévé Veselýt választották, aki 1933-ig töltötte be a pozíciót.

Ez az esemény visszavonhatatlanul bábos nagyhatalommá avatta Csehországot. A kiérdemelt rangot máig büszkén viseli. Még ugyanabban az évben Párizsban kerül sor a második kongresszusra, majd 1930-ban a belgiumi Liègeben jön össze a vezetőség. A második világháború kitöréséig már csak egy alkalommal tartanak kongresszust, Ljubljanában, amelyen Josef Skupát¹³ választják elnöké.

1912-ben jelent meg – ugyancsak Prágában és ugyancsak Veselý doktor szellemi irányításával meg nem csekély anyagi támogatásával – a világ első bábos folyóirata, a *Český loutkář* (=Cseh bábjátékos). Eleinte évente hat, később tíz számot adtak ki. Utolsó száma 1913 nyarán készült el, ezután – jórészt a közeledő háborús veszély miatt – három és fél évig szünetelt, majd új néven, *Loutkář*-ként jelent meg legközelebb 1917 elején. 1939-től a háború végéig más neven adták ki, 1940-ben és 1941-ben, illetve 1945 és 1951 között a *Loutková scéna* (Bábszínpad) helyettesítette. 1951-től mind a mai napig megjelenik. A *Loutkář*



Jindřich Veselý (1885–1939)



Az UNIMA 1929-es alapításának emlékére elhelyezett bronz relief Prága I. kerületében (forrás: wikimedia.org)

¹² Union Internationale de la Marionnette

¹³ Josef Skupa (1892–1957)

nem csupán a legrégebbi bábos folyóirat, de az egyetlen ilyen nagy múltra visszatekintő színházi periodika a világon.

1917-ben kezdte meg működését Plzeňben a Divadlo Feriálních Osad (= Szabadidő Központ Színháza) elnevezésű csoportnál Spejbl és Hurvinek későbbi megálmodója-megalkotója, a korszak legjelentősebb bábművésze, Josef Skupa. A prágai Iparművészeti Főiskolán tanult, majd rajztanárként került Plzeňbe, ahol díszleteket kezdett tervezni a városi színház számára. A Szabadidő Központ marionettszínházában eleinte vásári játékokat, Kašpárek-jeleneteket és Pocci-komédiákat¹⁴ játszottak, majd 1920-ban – Karel Nosek fafaragó közreműködésével – megszületett Spejbl papa, a Skupa-hasonmás, hat évvel később pedig örökké kérdező, kotnyeles fiacskája, Hurvinek. A két örökéletű marionettfigura lassan kiszorította a színpadról vetélytársait. Az együttes 1930-ban hivatásos



Josef Skupa Spejbl és Hurvinek bábjával 1955-ben
(forrás: loutkovysvet.cz)

színházzá alakult, és a két főszereplő partnernőt kapott a cserfes Maněčka személyében. Országos turnéikon felváltva játszottak meséket és felnőtt produkciókat – elsősorban kabaréjeleneteket, amelyekben a német megszállás idején elszaporodtak a politikai vonatkozású célzások. 1944-ben a színházat bezárták, Skupát letartóztatták, majd Drezdába hurcolták, ahonnan megszökött. A második világháború után Prágába költöztek. Népszerűségük csúcsán a népnyelv már egyszerűen csak S+H néven emlegette őket.

Amikor a pártállam ideológusai valamennyi „népi demokratikus” országban úgy érzik, hogy a bábjátéknak nem a saját tradí-

cióit, hanem a szovjet példát kell követnie, a csehek meglehetősen zavarban vannak. Túlságosan sok szálon kötődnek a hazai hagyományokhoz mind a vásári, mind a művészi bábjáték tekintetében. Aligha képzelhető el, hogy egyik napról a másikra profilt váltsanak. Különösen problematikus a helyzet Skupával, akiről Obrázcov már 1950-ben megjelent *Hivatásom* című könyvében elragadtatással nyilatkozik, annak ellenére, hogy ő maga köztudottan nem

¹⁴ Franz von Pocci 1807–1876) német író, költő, zenész, festő. Olasz eredetű arisztokrata család leszármazottja. Sokoldalú tehetsége révén a kor számos népszerű szórakoztató műfajában alkotott. Bábjátékokat írt a bécsi Kasperltheater számára.

kedveli a marionettet. „Spejblnek nagy, kidülledt, szinte keresztbeálló szeme, előreugró orra és denevér-füle volt – írja. – Ugyanakkor azonban fejének egész megformálása csodálatraméltóan jól sikerült. Ez a minden szeglet- és él nélküli kerek fej szoborszerű volt a szó szoros értelmében. A szem, az orr és a fül olyan szervesen illeszkedett bele ebben a fejformába, hogy egyáltalán nem hatott túlzottnak. [...] Spejblben alapjában véve nem volt semmi erőltettség. Legvonzóbb tulajdonságának a természetes komikumot láttam. A bábu kifejezetten, a szó leggazabb értelmében véve komikus volt s emellett bizonyos lírai vonást is felfedeztem az arcán. Mert minden igazán komikusban van valami lírai elem.”¹⁵

Harminchét évvel későbbi, második önéletírásában még egyszer megírja találkozását Skupával, még érzelmesebben, még több elismeréssel, de most az előadások elemzésére is sort kerít: „Megláttuk az eleven Spejbl és Hurvinek bábuakat. A szó szoros értelmében eleveneket. Fából faragták ki őket. Spejbl az a Nosek apó, és Hurvinek a Nosek fiú. De lelket Skupa lehelt beléjük. És milyen lelket! Abszolút tökéletest. Olyant, amilyen lelket az igazi írók tudnak lehelni hőseikbe. Olyan eleven lelket, amilyen Csicsikové, mint Hlesztakové, mint Osztap Benderé. [...] Ebben a duettben Skupa játssza Spejbl és Hurvinek szerepét is, de Hurvineket Skupová asszony mozgatja. Ezek a Skupa által írt komikus dialógusok roppant mulatságosak. Spejbl egy okoskodó erkölcsprédikátor, aki megpróbálja tanítani a ravasz és okos Hurvineket. Hangjuk teljesen különböző, Spejbl hangja öreges basszus, Hurvineké gyerekhang. Hogy tudja ezt Skupa megcsinálni, érthetetlen.”¹⁶

Mivel Skupa rendkívül népszerű színházát nem befolyásolhatta a szovjet példakép, ezért 1949-ben létrehoztak Prágában még egy bábszínházat, amelynek a neve is azonos volt a moszkvai példaképével: Ústřední loutkové divadlónak, vagyis Központi Bábszínháznak nevezték.¹⁷ Itt pálcás bábokkal játszottak, mint Obrazcov színházában, nem marionettel, mint Skupáék, és sorban bemutatták a Nagy Testvér repertoárjának jellegzetes darabjait. A színház igazgatójául Jan Malíkot¹⁸ nevezték ki, aki a háború előtt szintén amatőrként kezdte a pályafutását, majd a megszállás alatt Skupa közvetlen munkatársa volt. Pulzus¹⁹ néven saját avantgárd színházat szervezett, amelynek tagjai alkották a Központi Bábszínház első társulatát. Malík író, rendező, képzőművész, számos mesekönyv és bábjáték szerzője. Valójában csak részben tett eleget a hivatalos elvárások-

¹⁵ *Moja professzija*. Goszizdat „Iszkussztvo”, Moszkva, 1950. Magyar kiadás (Radó György fordítása): *Művelt Nép*, Bp., 1954. 130.

¹⁶ *Po sztupenykam pamjatyi*. Vremja, Moszkva, 1987. Magyar kiadás (Nikodémusz Elli fordítása): *Az emlékezet lépcsőfokain*. Európa, Bp., 1988. 228.

¹⁷ Obrazcov színházának eredeti neve Goszudarsztvennij Centralnij tyeatr kukol.

¹⁸ Dr. Jan Malík (1904–1980)

¹⁹ Az együttes eredeti neve: PULS, valójában rövidítés: Pražská umělecká loutková scéna, azaz Prágai Művész Bábszínház.



Jan Malík (1904–1980)

nak. Ízlése ugyan közel állt Obrázcovéhoz, de kezdettől fogva arra törekedett, hogy hazai szerzők formálják a színház arculatát.

1949-ben – amatőr bábszínpadokból átalakulva – létrejöttek az első hivatásos bábszínházak České Budějovicében, Liberecben és Brnóban, majd néhány évvel később Kladnóban, Karlovy Varyban és Ostravában.

1952-ben Josef Skupa vezetésével megalakult a prágai Művészeti Akadémia keretében a világ első egyetemi szintű bábművészeti tanszéke. Ezzel a cseh bábművészet hosszú időre vezető szerepet vállalt nemcsak a hazai, de az egész világ bábművészetének formálásában is.

A különböző területek művészképzése Prágában az 1910-es évektől az Állami Konzervatórium keretei között zajlott, ami középfokú intézménynek számított. Ez több anomáliát okozott. Az utolsó évfolyam 1948-ban került ki a konzervatóriumból, miközben 1945-ben létrehozták az egyetemi rangú Művészeti Akadémiát,²⁰ amely közös rektori irányítással három főtanszakit foglal magába: a Színművészeti, a Filmművészeti és a Zeneművészeti Akadémiát. (A másik két művész-akadémia, a Képző- és az Iparművészeti, önálló vezetéssel működik.) Gyakorlatilag a három intézmény – leszámítva, hogy a rektori hivatal közös – külön épületekben, egymástól függetlenül és önállóan működik. A Színházművészeti Akadémia (DAMU²¹) tanszékei: színészet, rendezés-dramaturgia, díszlet- és jelmeztervezés, színháztudomány, táncművészet. Ezekhez csatlakozott hét évvel később a bábművészet, amely további három ágazatra oszlik: bábszínészetre, rendezésre-dramaturgiára, valamint báb- és díszlettervezésre.

Skupa mindössze egyetlen tanéven át vezeti a bábművész-képzést. 1953-ban Erik Kolár²² veszi át az irányítást, aki 1962-ig áll a tanszék élén. A későbbi tanszékvezetők közül ki kell emelni Josef Kroftát,²³ aki 1990-ben az elnevezésben is

²⁰ Akadémie múzických umění

²¹ Divadelní Akademie múzických umění

²² Dr. Erik Kolár (1906–1976) bábjátékos, dramaturg, jogász. A prágai Művészeti Nevelés Bábszínházában kezdte bábos pályafutását. Megjárta a terezíni munkatáborot. A háború után a társszerzője Alfréd Radok (1914–1976) *Távoli út* című betiltott filmjének. Megalakulása óta a prágai Központi Bábszínház rendezője és dramaturgia. Mint a 2000 szó aláíróját 1968 után minden szellemi tevékenységtől eltiltják. Halála után, 1978-ban jelent meg szamizdat kiadásban *101 fejezet a bábszínházi rendezésről* című könyve. A cseh bábjáték kiemelkedő alakja.

²³ Josef Krofta (1943–2015) bábrendező, a DRAK Színház művészeti vezetője, az európai bábjáték kiemelkedő személyisége.

érvényesíteni kívánja a terület megváltozott szellemét: ezután alternatív és bábszínházi tanszék néven zajlik a bábművészek képzése.

Mélységesen elfogult vagyok a prágai akadémiai kapcsolatban. Ebben az is szerepet játszik, hogy van összehasonítási alapom: néhány évvel korábban egy ideig a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-szakos hallgatója voltam. Nem akármikor; az ötvenes években, amikor növendékeket és tanárokat egyaránt fortélyos félelem igazgatott. Amikor a hangadó diákok – a diáktanács hírhedt vezetői²⁴ – életről-halálról dönthettek. Megmondhatták, hogy a tanárok között kik a polgári elemek, kik nem méltók arra, hogy a szocialista realizmus szellemét megfelelő módon beletáplálják a munkás- és paraszt-fiatalok gondolkodásába. És amikor a tanárok egy része (tisztelet a nagyon kevés kivételnek) lámpással kereste a növendékek között a korszak valóban kiemelkedő képességű tehetségeinek kópiáit. Amikor a leendő színésznek (Peter Handke hátborzongató hangjátéka, a *Kaspar* sugallatára) olyanná kellett válnia, amilyen volt már valaki más. Életem legszörnyűbb időszakát éltem át, és egyszerre voltam Németh Antal tanítványa, meg azoké, akik feljelentették őt, és segítettek kitaszítani a színházi pályáról.

Ehhez képest a prágai diákevek az édenkertet jelentették számomra. Pedig a hatvanas évek a kádári „konszolidáció” idején látszólag sokkal szelídebb szocializmus-eszményt ígértek, mint Antonin Novotný mélységesen dogmatikus Csehszlovákiája. Prágában még állt a Sztálin szobor, melynek alkotója a művét ért szigorú bírálatok hatására öngyilkos lett. A felvételi vizsga java része minden egyetemen a politikai káderezés volt. Tanár elvtársnak kellett szólítani olyan pedagógusokat, akiknek ettől a hideg szaladgált a hátán. De nem sok időbe telt, míg rájöttünk, hogy mindez csak felszín, szerepjátszás. Egyetlen íratlan szabály volt: az egyezményes jelek tartalmát sohasem firtatjuk. Pedig a hazug látszat már akkor világos



Josef Krofta (1943–2015)



Otakar Švec szobrász a harminc méteres prágai Sztálin-szobor gipsz makettjével 1951-ben (forrás: hovamerre.blog.hu)

²⁴ Bacsó Péter, Jancsó Miklós és Kovács András

volt, amikor 1962-ben letartóztatták a Művészeti Akadémia marxizmus-leninizmus tanszékének vezetőjét. Meg amikor a kollégiumból elvitték egy negyedéves színésznő-hallgatót, aki éppen első filmfőszerepét forgatta. (A film természetesen sohasem készült el.) Meg amikor 1963. május elsején a felvonulás ellentüntetésbe torkollott. Mi, külföldi ösztöndíjasok még sokáig nem értettük ezt a kettős játékot. A magyarázatra csak 1968-ban, a prágai tavasz idején került sor. Addigra azonban én már régen búcsút mondtam életem legboldogabb korszakának.

Az 1960/61-es tanévben kezdtem meg tanulmányaimat. Az már az első hetekben világos lett számomra, hogy az ötvenes évek budapesti főiskolájának szelleme fényévnnyi távolságra van attól, ami Prágában várt rám. Pedig akkoriban rendkívül felkapott helynek számított a mindössze nyolc éve működő bábművészeti tanszék. Nemcsak a kétnyelvű ország cseh és szlovák jelentkezői ostromolták az egyetlen olyan intézményt, ahol a bábjáték szerelmei felsőfokú képzést szerezhettek a bábművészet különféle szakterületein, de számos jelentkező próbált szerencsét a világ minden tájáról, Latin-Amerikától Mongóliáig, Bulgáriától Lengyelorszáig, Jugoszláviáig, Romániáig és Norvégiáig. Nem csupán a teljes tanulmányi időre fogadtak hallgatókat, de akkor már léteztek néhány hónapos kurzusok is olyanok számára, akik éppen csak némi ízelítőt akartak kapni választott hivatásuk legfontosabb tudnivalóiról.

A tanári kar természetesen a cseh bábművészet, a színházművészet, a színháztudomány és az irodalom legjobbjaiból állt. Előre kell bocsátanom, hogy én még abban a korszakban voltam az intézmény hallgatója, amikor a klasszikus, hagyományos, paravános, zárt illúzió-bábszínház uralkodott. Ennek szellemében kellett elsajátítanunk a bábjátás három alaptípusa, a kesztyűs, a pálcás báb és a marionett mozgatóját. Természetesen ezek nem technikai gyakorlatok voltak, hanem gondolkodni tanultunk meg ezekben a típusokban. Az iskola liberális szelleme még ezeknél a tantárgyaknál is rögtön világosan érvényesült. Jan Dvořák,²⁵ a marionett tanára majdnem minden órájára gitárral a hóna alatt érkezett. Régi kuplékat énekeltünk, hurkapálcából felülről mozgatható figurákat rögtönöztünk, és arról fecsegtünk, hogy mitől más marionettel játszani, mint a többi bábbal. Josef Pehr,²⁶ a Nemzeti Színház kiváló karakterszínésze ismertetett meg a kesztyűsbáb különleges adottságaival. Emil

²⁵ Jan Dvořák (1925–2006) eredeti szakmája vésnök. 1951-től a Spejbl és Hurvinek Színház tagja. 1964 és 1986 között a Hradec Králové-i DRÁK Színház igazgatója. A cseh bábszínház kiemelkedő alakja, több alkalommal rendezett és tervezett magyarországi bábszínházaknál is.

²⁶ Josef Pehr (1919–1986) 1942-ben fejezte be színészi tanulmányait az Állami Konzervatóriumban. A háború után a prágai Nemzeti Színház tagja lett. Élő színházi pályájával párhuzamosan kezdett varietékben fellépni állandó báb-partnerével, Pepíčekkel, önmaga gyermek-hasonmásával. Számos filmben játszott, és több bábjátékot írt.

Havlík²⁷ pálcás báb foglalkozásait szarkasztikus humora, műveltsége és megszállottsága tette emlékezetessé.

A dramaturgia-órákat az első tanévben František Kožík,²⁸ majd másodévtől Milán Pavlík²⁹ irányította. Ezek a foglalkozások valójában egy-egy bábjáték megírását jelentették. Tanáraim közül a legtöbbet Emil Radoktól³⁰ kaptam, aki akkoriban a Laterna Magika munkatársa volt, korábban pedig egy



Emil Radok *Faust*-filmjének egy képkockája
1958-ból (forrás: ceskatelevize.cz)

káprázatos *Faust*-filmet készített 19. századi pálcás bábokkal. Ő volt a legszigorúbb tanár az akkori tantestületben. Egy színház-esztétikai szemináriumot vezetett, *A revizort* elemeztük két szemeszteren át. Legszebb emlékem, hogy a vizsgán elkérte az indexemet, és egyetlen szó nélkül jelest adott. Búcsúzóul annyit mondott, hogy én voltam a legkedvesebb tanítványa. Meg hogy szeretne még hallani rólam.

Főtárgyamat, a bábszínházi rendezést ketten tanították, Malík és Kolár. Malík inkább elméleti és báb-esztétikai kérdésekkel foglalkozott, Kolár óráin gyakorlati problémákat érintettünk. Amikor a vizsgarendezésemre került sor, eleinte arról volt szó, hogy mint minden végzős rendező-hallgató, én is a főiskola színpadán fogok rendezni. Végül mégis úgy döntött, hogy eleget tesz a Kassai Állami Bábszínház felkérésének, és – elsőként az Akadémia történetében – „igazi” színházban fogom színpadra állítani a közösen kiválasztott darabot, František Pavlíček³¹ *A csaló* című Andersen-feldolgozását.

²⁷ Emil Havlík (1927–2019) a prágai Központi Bábszínház alapító tagja. Pályáját még Malík amatőr együttesénél, a PULS-nál kezdte. A klasszikus vajang-iskola kiváló ismerője.

²⁸ František Kožík (1909-1997) jogászi pályáját félbeszakítva rádió- és filmdramaturg lett. Számos opera- és operett-szövegkönyv, rádiójáték és filmforgatókönyv szerzője. Legismertebb és legnépszerűbb műve a *Největší z Pierotů* (A legnagyobb Pierrot, 1939), amely Jean Gaspar Debureau, a cseh származású francia pantomimművész életének regénye. Magyarul *Jó reggelt Párizs* (1956) címen jelent meg. A történet hőse azonos Marcel Carné *Szerelmek városa* című híres filmjének főszereplőjével.

²⁹ Milán Pavlík (1923) forgatókönyvíró, számos mesejáték szerzője.

³⁰ Emil Radok (1918–1994) rendező, dramaturg, az 1945 utáni cseh színház legjelentősebb rendezője, Alfréd Radok fivére. Az 1968-as események után mindketten emigrációba kényszerültek.

³¹ František Pavlíček (1923–2004) drámaíró, a prágai Vinohrady Színház igazgatója. 1968 után minden publikációtól eltiltják, a rendszerváltásig egy raktárban dolgozik. Babel novelláiból készült *Szája Krisztus mennybemenetele* (Nanebevztoupení Sašky Krista) című drámája – mindkét ország cenzúráját kijátszva – 1983-ban színre került Magyarországon is *Húsvét* címen, természetesen az író nevének elhallgatásával.

Emberileg mindenképpen Kolár volt a legnagyobb élményem prágai életem során. Amikor 2006-ban, születésének századik és halálának harmincadik évfordulóján egy megemlékezésre került sor a tanszéken, számos egykori hazai és külföldi tanítványát meghívták. Ezen a legtalálóbbat az akkori tanszékvezető, Josef Krofta mondta róla: „Erik széles összefüggéseiben vizsgálta a bábszínházat. A főiskolai évek alatt nem bábművészt nevelt belőlem, hanem *színházi embert*. Olyan színházi embert, aki szenvedélyes vágyat érez magában a báb titkainak megismerésére.”³²

Saját felszólalásomban a következőket mondtam:

„Először meg voltam sértve. Nem is annyira magam miatt, inkább a bábművészeti tanszék valamennyi hallgatója nevében. Mit jelentsen ez? Egy rangos művészeti akadémián vagyunk, vagy óvodában? Ez a nagyon kedves és szívélyes tanár úr kisgyerekeknek néz bennünket? Egy nagyon komoly értekezleten úgy beszél velünk, mintha dedósok lennénk. »Ebédeltetek rendesen? Minden nap va-



Erik Kolár (1906–1976)

csoráztok? És hogy étkeztek vasárnap? Hát a reggeli? Reggelizni muszáj, a reggeli a legfontosabb, reggelire sokat kell enni.« És mindenkinek sorban el kellett mondania, mit eszik reggelire. Velem meg volt elégedve. »Én, tanár úr kérem, a szomszédos tejcsarnokban minden reggel megiszom egy fél liter tejet két friss zsömlével.« »Jól van, Géza!« Példaképpül állított a többiek elé. Ez volt az első sikerem az iskolában.

Aztán jókat röhögtünk a háta mögött, amikor megjelent az osztályunkban és kezet fogott velünk. Minden áldott nap kezet fogott valamennyiünkkel. Ez nevetséges, nem? Egyszer, jóval később megkérdeztem, miért csinálja ezt. A terezini munkatáborról kezdett beszélni, hogy ő ott volt, és ott annyi embertelen dolgot látott, éheztek, és minden borzasztó volt, de neki az hiányzott a legjobban, hogy soha senki nem nyújtott kezet. Mint ember az embernek. »Érted?« »Igen, értem, tanár úr.« »El tudod ezt képzelni?« »Nem, nem tudom.«

Aztán azt is megértettem, miért bánik úgy velünk, mint a gyerekekkel. Egyszer meghívott néhányunkat, külföldi diákokat a lakására. Vasárnapi, családi ebédre. Feleségének, Šárka asszonynak illedelmesen átadtuk a virágcsokrainkat és... és megismertük Philemont és Baucist. Szépen megvendégeltek bennünket, világ vándorait. És ahogy elnéztük ezt a tünényes gyermektelen házaspárt, egyszeriben mindent megértettünk. Mert Šárka asszony pontosan ugyanúgy bánt velünk, mint a tanár úr. Mi voltunk az ő gyerekeik. Mi, a mindenkori tanítványok pótoltuk a meg nem született gyerekeiket.

Egy időben naponta találkoztunk. A tanteremben, vagy Prága különböző pontjain. Szívesen tartotta az óráit kávéházakban. Ha néha török kávé iszom

³² In: Erik Kolár – a pedagógus. (Erik Kolár – pedagógus). AMU, Prága, 2007. 16.

(és szívesen iszom, nálunk, Magyarországon máig nincs divatban), a különleges illata mindig Kolárt juttatja eszembe. Kolárt, meg a rendezés-órát.

Ahogy mind több időt töltöttem a közelében, elkezdtem őt kisajátítani. Azaláltattam magam, hogy engem különösen nagyon szeret, hogy én vagyok a kedvence. Tudom, hogy ez naivság volt a részemről, hiszen ő minden tanítványát a »legjobban« szerette. Ez volt pedagógiai elveinek a lényege. Minden embert szeretett. Mindenkit, aki elfogadta a feléje nyújtott kezét. Ezért volt annyi konfliktusa az életben, ezért kellett elszenvednie annyi megaláztatást. Mert a világ nemcsak kézfogásokból áll. Néha a kinyújtott kézre ökölcsapás a felelet.

Az akadémia befejezése után még találkoztunk néhányszor, de inkább leveleztünk. Eleinte gyakran, aztán ahogy lenni szokott, egyre ritkábban. De a haláláig minden évben megérkeztek a karácsonyi vagy újévi üdvözlétei a jól ismert aláírással: «a Te Eriked». Gondolom, legalább száz-valahány ismerősének küldött ilyen üdvözlőket ezzel az aláírással. De számomra most már mindig az enyém marad. Az én Erik Kolárom.”³³

A tizenhárom évvel ezelőtti szavakhoz ma sem tudok semmit hozzátenni. És nem is akarok.

³³ Uo. 31–32.

Géza Balogh: Czech Puppetry, UNIMA and the Academy of Arts Journal Notes from My Schooldays

Puppet director, theatre historian and member of the board of UNIMA, Géza Balogh (b. 1936) began his career in 1957 as an actor at the Állami Bábszínház (State Puppet Theatre). In 1960, he received a state scholarship from the Department of Puppetry at the Academy of Arts in Prague, where he took an honours degree as a puppet director and dramaturge in 1963. In this article, he describes these happy student years, presenting through his personal experiences and observations the institution, only eight years old at that time, where puppetry enthusiasts from home and abroad were able to obtain advanced qualifications in various fields of puppetry.



Bohumil Koubek bábjai egy 1928-as
Faust előadásból (forrás: wepa.unima.org)

He recalls the figure of his memorable teachers – Jan Dvořák, Josef Pehr, Emil Havlík, František Kožík, Milan Pavlík, Emil Radok, Malík and Erik Kolár – and the liberal atmosphere in which, besides acquiring the tricks of the trade, he learned to think as an independent creator. Also, he provides a most informative theatre historical introduction to his personal journal notes, highlighting the stations that have made the Czech Republic a great puppet power.



BÉKÉS ROZI

A modern színházi törekvések vizuális tapasztalatai az oktatásban

A XX. század elejének mozgalmas művészeti életében sok művész több műfajban is tevékenykedik és alkot, mintegy saját életművében megvalósítva a művészetek szintézisét. Talán ezért is vált olyan izgalmassá a korabeli színházi élet: festők, költők, grafikusok terveztek díszleteket, jelmezeket, vagy hoztak létre önálló előadásokat.

Az új színházi törekvésekben egy új dimenzió, egy új tér fogalmazódik meg, mely bizonyos mértékig független attól a színpadtól, melyen létrejön.

A szellem, a képzelet soknézőpontú tere ez, melyben helyet kap az intuíció, a poézis, és azok a felfedezések, gondolatok, melyek egy közeli színpadról érkeztek vendégjátékra: a rajz, a festészet világából, ahol a térnek és a kompozíciónak meghatározó szerepe van.

Ebben a térben másfajta történetek játszódnak, és nem a hagyományos narratíva mentén...

De még izgalmasabb párhuzamokat is találunk, nézzük meg egy kicsit közelebbről.

Kandinszkij írásaiban egy vizuális szótár és grammatika létrehozására tett kísérletet, melyet az oktatásban is felhasznált (*A szellemről a művészetben* 1910; *Pont és vonal a síkban* 1926). Rendkívüli érzékenységgel elemzi a vizuális alapelemek, síkok, formák és színek kapcsolatát.

Megkülönböztette egy-egy formaelem belső feszültségét, valamint azt a feszültséget, mely ezeknek a formáknak a találkozásából ered. „A festészetben a nyelvtannak a kompozíciótan felel meg”, írja. Vagyis pontosan meghatározza az elemeket, megnevezi a belőlük származó összetettebb kapcsolatokat, valamint azokat a törvényeket, erőket, melyek alapján ezek elrendeződhetnek a kép felületén vagy terében.¹ A „Festészet-Tér, Zene-Idő” képletet hozza létre. És fel-

¹ Vaszilij Kandinszkij: *A festészet alapelemeinek analízise*, Kamocsay Ildikó fordítása. *A Bauhaus – Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*, Gondolat, 1975.

tehetően ez a tér azonos azzal a színpadi térrel, amelyben darabjait elképzelte. 1909–1911-ben több darabot is írt, ezekből a Sárga Hangzatot 1912-ben publikálták a *Der Blaue Reiter* almanachban.² A színpadi kompozícióról szóló elveit itt foglalta össze. Ebben a zenei hangot, a mozgást, az emberi test mozgását, valamint a színeket és a formákat sajátos módon kapcsolta egybe.

1928-ban Dessauban volt a premierje Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*-hez készített színpadi játékának, mely a „Gesamkunstwerk” jegyében fogant.³ Ebben a műben az inspiráción túl feltehetően igyekezett megjeleníteni a festészet területén szerzett tapasztalatait.

A formák és azok színei a játszott hangokhoz kapcsolódtak, a zenét festményekké alakította. Miközben a zenekar játszott, a képek elemei folyamatos mozgásban voltak, pontos szinkronban a zenével. Vagyis amit a jelenetek során látunk, az absztrakt formák által elmesélt folyamatok sorozata... Minden képhez adott instrukciókat, így a *Szé-násszekér* címűhöz azt, hogy a figurák szinte tárgyiasságukat veszítik, egy térben lebegnek. Egyértelműnek látszik, hogy a színpadi teret egy kép felületeként gondolta el.

Malevics 1913-ban tervezi meg Krucsonih és Matyusin: *Győzelem a nap felett* című operájának díszleteit, saját kubo-futurista képeiből kiindulva.⁴ A színpad terét kétdimenziós síkként értelmezték. De a szereplőkre is „síkok kerülnek”: a tervező kartonból kivágott formákkal borítja be őket. Ezáltal az alak – Malevics kifejezé-



Muszorgszkij – Kandinszkij: *Egy kiállítás képei*. Figurák a nagykapunál. Dessau, 1928 (forrás: dw.com)



K. Malevics díszletterve a „Győzelem a nap felett” című operához, 1913 (forrás: wsimag.com)

² Tokai Gábor: Absztrakt revü, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/absztrakt_revu.1465.html?pageid=119

³ Kandinszkij – Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*, 1928. Dessau, Friedrich Theater, <https://www.dw.com/en/kandinsky-and-mussorgsky-what-happens-when-artists-inspire-each-other/a-19087823>

⁴ Tokai Gábor: Absztrakt revü, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/absztrakt_revu.1465.html?pageid=119



Fortunato Depero kosztümterve
a *Rossignol* c. előadáshoz, 1916
(forrás: italianmodernart.org)



Az Oskar Schlemmer tervei alapján készült
Triadikus Balett szereplői Berlinben
1926-ban (fotó: Ernst Schneider,
forrás: flashback.com)

Előadásában hagyományos történet helyett valójában egy gondolati térben zajló mozgásfolyamatokat látunk. A *Figurális Kabinet* leírásában ezt olvashatjuk: „...Lassan korzóznak el az alakok: fehér, sárga, vörös, kék gömb sétál. Gömbből

sével élve – „tárgynélkülivé” válik,⁵ vagyis a formára nem hat a gravitáció, s ezáltal újabb asszociációkat kelt. Itt a figura és a háttér egy képet alkot, egymást kiegészítve.

Látható, hogy a '10-es években a színház hogyan alkalmazza a képzőművészet eredményeit és ezáltal a scenográfia hogyan válik meghatározó művészeti műfajjá, mely később visszahat a festészetre, grafikára.

Ezekben az években kezdődik a Gyagilev által szervezett „orosz színházi évadok” időszaka Párizsban, melyben Picasso, Larionov, Fortunato Depero, Goncsarova is közreműködnek tervezőként, bátran alkalmazva művészi világukat a színpadon. Goncsarova Az *aranykakas* című operához készített rajzai illusztráció értékűek. Fortunato Depero futurista és Picasso kubista tervei olyan jelmez-kompozíciók, melyek változni is képesek voltak. Fortunato Depero jelmeztervei akár önálló plakátok is lehetnének.

A Bauhaus színpadi műhelyében Lothar Schreyer a *Holdjátékban* szintén grafikai felületekkel takarja szereplőit, amelyeket bábszínházban mozgat. Rá és utódjára, Oskar Schlemmerre is hatottak Kandinszkij színekkel és formákkal kapcsolatos színházi gondolatai. Schreyer már 1918-ban úgy vélte, hogy a színpadot az alapformáknak, színeknek és hangoknak kell benépesíteniük.

Oskar Schlemmer az 1922-ben bemutatott *Triadikus Balettben* hangulatokat, elvont fogalmakat ábrázol szimbolikus színű és formájú jelmezekben.

⁵ Vö. K. Malevics: *Tárgynélküli világ*, Corvina, 1986.

inga lesz, az inga üt, az óra jár... Egykedvűen gördül le a redőny, színes négyzetek, nyilak, jelek... Mindkét oldalon absztrakt-lineáris figurák...”⁶ Az eddig látottak alapján egyértelmű, hogy maga a színpadi terv is képi igénnyel készült, amely törekedett szintézisbe olvasztani a képzőművészetet a színházzal.

A sík mint kétdimenziós absztrakció egyértelműen jelenik meg a Kurt Schmidt és társai által létrehozott *Mechanikus balett*ben (1923).⁷

Moholy Nagy Totális színházának eszméjében már nincs szükség emberre. Mechanikus, excentrikus játékában csupán színek, fények és felületek mozognak ritmikusan, különböző hangokra.

A bauhausler Weininger Andor a De Stijl és Theo van Doesburg hatására készített absztrakt színpad terveket (1923), melyeknek izgalmas kettőssége a központi perspektíva köré szerveződő, de kétdimenzióban is szemlélhető formakíséret. Ezekben a négyzet alakú „színpadokban” és térdobozokban a befoglaló négyzet átlói mentén osztja fel a teret. Izgalmas kísérlet lenne elkészíteni a valóságos makettjeit ezeknek a terveknek, vajon az igazi térbeli látvány mennyire lenne azonos a megrajzolttal.

Mechanikus színpad – *Absztrakt revü* című művét 1923-ban tervezi: „... Kezemben volt egy papírlap s én vázlatokat készítettem – vízszintes és függőleges vonalakból álló labirintust.

Ez volt az első vázlat – a fő mozgásvonalak. Aztán jött a következő lépés: síkok, mozgó síkok, melyek egymással párhuzamosan, egymást takarva mozognak el. Még több vázlatot készítettem és egyszer csak egy mozgó De Stijl kép keletkezett. Olyan De Stijl kompozíciót hoztam létre, mely fölfelé, lefelé és oldalt is elmozdult.”⁸ Weininger terve már teljesen mechanikus és tisztán optikai. Fontos része a kompozíciónak a háttérben lévő kör, mely mintegy összefogja a folyamatosan mozgó részek együttesét. Absztrakt filmvázlatában is izgalmas felvételeket láthatunk, ahol tipográfiai elemek is megjelennek.⁹



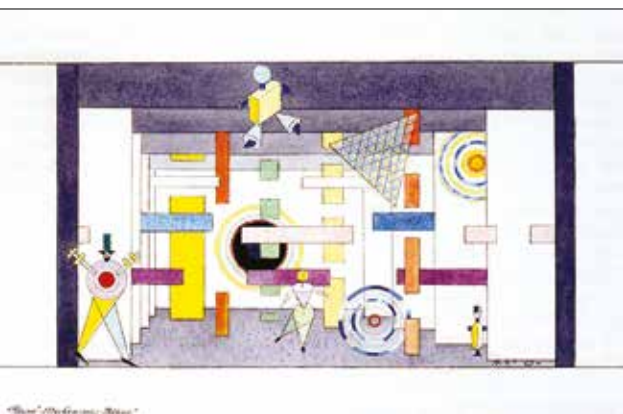
Moholy-Nagy László: *Partitúravázlat egy mechanikus excentrikus játékhoz*, 1924 körül (forrás: *A Bauhaus színháza*, Corvina, 1978)

⁶ Oskar Schlemmer: *Ember és műfigura*. Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*, Corvina Kiadó, 1978, 23.

⁷ A jénai Stadttheaterben bemutatott, Kurt Schmidt, Georg Teltscher és Friedrich Wilhelm Bogler által színre vitt *Mechanikus Balett* – Tokai Gábor: *Absztrakt Revü*, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/absztrakt_revu.1465.html?pageid=119

⁸ Bajkai Éva: *Az utópia bűvöletében* – Weininger Andor, Pannónia Könyvek 2006, 60.

⁹ Körner András: *Weininger Andor színpadai* – A Bauhaustól New Yorkig, 2B Kulturális és Művészeti Alapítvány, 2008.



Weininger Andor sztereoszkopikus absztrakt színpad terve, 1923 (forrás: jelenkor.net)

Az eddigiekből láthatjuk, milyen szoros összefüggés volt a képalkotás, a kép kompozíciója, a színek, formák használata és az absztraháló színházi kísérletek tervei között.

Hasonló tendenciákat figyelhetünk meg a tervezőgrafikában is. A modern tipográfia az oldalakon elhelyezkedő elemeket szintén szabadon kezelte, hasonlóan nagy jelentőséget tulajdonítva annak a térnek melyen a különböző elemek megjelennek.

Szántó Tibor így ír *Tipográfia* (1963) című könyvében: „... A sedéselemek közötti dinamikus feszültség első feltétele az új tipográfiának. A papír síkja és a sedéstükör, a betűsorok közötti viszony az eddigi, sokszor harmonikus, de néha merev szokványokkal szemben »rendszerelenné« alakult; megszűntek az ilyen meghatározások: jobb, bal, fent, alul... A papírfelület egész felülete kihasználható. A sedés, a betűsorok elrendezését »feszültségi összetevők« határozzák meg.”¹⁰ Szintén ebben a könyvben olvashatjuk Paul Renner német tipográfus és betűtervező gondolatait: „A négyszög alakú formák a festészetben, az építészetben minden időben és minden népnél a leggyakrabban használatos síkformák voltak. A kétdimenziós síkformák között a legjellemzőbb a vízszintes és a függőleges által határolt négyszög. Ez a jellegzetessége teszi – a papír, a tipográfiai eszközök (betű, sor, sedéstükör) adottságain kívül – ezt az alakot a könyvművészetben is alapvető formátummá. Mivel minden görbét, amely természete szerint a vízszintestől és a függőlegestől eltér, mozgalmasságnak érzünk, a könyvtervező feladata, hogy a betűk, sorok, címek, tipográfiai díszek, illusztrációk képében jelentkező mozgalmasságot a függőleges és a vízszintes irányába visszavezesse. Ezt azonban úgy kell megoldania, hogy a mozgalmasság és a nyugalom ne megmerevedett nyugtalanság, hanem feszült nyugalom legyen.”¹¹

A színpadnyílás négyszöge, a kép formája és a tipográfiai oldal között, mint a színpadi cselekmény és grafikai terv kompozíciójának helye és kerete között hasonlóság van: e keret oldalaihoz viszonyítjuk a létrejövő látványt.

A grafikai tervezés során számtalan gyors vázlat készül az elemek elrendezéséről. Ez a terület, főként a reklámgrafika gyakran alkalmazza a kontraszt hatásokat a formák, színek, tónusok, valamint a méretek között. Az elemek mozduatlanul is mozgást fejezhetnek ki, vizuális kölcsönhatásuk sokféle lehet.

¹⁰ Szántó Tibor: Könyvnyomtatás – Tipográfia, Műszaki Könyvkiadó 1963, 250.

¹¹ Uo., 133.

Az elrendezési lehetőségek gyors feltárása, az arányok vizsgálata a designer egyik feladata, szakmájának része. Így ennek a grafikai képzésben is meg kell jelennie.

Mindemellett ma is fontos témája a tervezőgrafikának, hogyan lehet a reális alakból stilizáltat készíteni, valamint különböző elvont fogalmakat egyszerű formákkal ábrázolni, és ezeket az oldalon más részekkel (betűk, szövegfeld, képek) összhangba hozni.

Mint illusztrációt és tervezőgrafikát tanító tanár, sokszor tapasztaltam, hogy az órai gyakorlatok során komoly feladat a hallgatókat „megszabadítani a tervezés súlyától”, ráébreszteni őket arra, hogy kötetlenebb módon is meg lehet közelíteni egy feladatot.

A ceruzával történő vázlatozás sokszor hosszadalmas, és a szürke grafit vonalak nem mindig keltenek „grafikai hatást”. Másrészt azok a hallgatók, akik nem olyan ügyesek a rajzban, ilyenkor úgy érezhetik, nekik ez nem megy jól. Az órán nincs idő hosszas próbálkozásra és a figyelem ébrentartására is szükség van.

Jó és gyors módszernek tűnt a papírkivágásos komponálás, mikor egy kb A/4-es papír-keretbe különböző formájú, először fekete-fehér, majd színes papírokat helyeztünk, és ezeket variáltuk különböző szempontok szerint. Sokszor láttam, milyen inspiráló hatással van rájuk, mert a kiadott feladat mellett több változatot is „tologattak”, és szerencsére nem mindig az én instrukcióim szerint.

Az is segíthetett ebben, hogy nem gépben, hanem „valóságban”, az igazi méreteket látva és gyorsan tehették mindezt (a monitoron nem úgy érzékeljük az arányokat, mint a valóságban). A kompozíció egyik leglényegesebb eleme a tervezőgrafikának, többféle elrendezés is lehetséges. Ezzel a rögtönzések módszerrel sokkal hamarabb láthatjuk a különböző megoldási lehetőségeket, illetve gyorsabban lehet bemutatni az általában használt, alapvető tipográfiai struktúrákat



Órai munkák papírkivágással a Jaschik Álmós Művészeti Szakképző Gimnáziumban



Workshop a Weininger Andor-kiállításához kapcsolódóan a Magyar Nemzeti Galériában 2019. június 22-én

az oldalon. Hasonló módon készítettünk „árnyék betűket”, vagy térbeli, hajtogatott grafikákat. Igen kedvelték azt gyakorlatot, amikor többféle zenére kellett szabad vonal-improvizációkat rajzolniuk. A továbblépést az jelentette, amikor egy-egy témát közösen kellett megjeleníteniük. Ilyenkor egy kis asztalra helyezhető papírszínházzal dolgoztunk.

A kivágott elemeket zenére két-három ember mozgatta, így az előbb már ismertetett színházi kísérletekhez hasonló, játékos improvizációt hoztak létre, mozgó kompozíciókkal.

Hamar látható volt, hogy hagyományos történet mesélés nélkül is lehet izgalmas, látványos folyamatokat alkotni, csupán különböző formák egymáshoz viszonyított helyzetének változtatásával.

Többször vezettem workshopot is ebben a témában, az elsőt 2012-ben a Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékén *Absztrakt színház* címmel. (A YouTube-on megtalálhatók azok a kisfilmek, amelyeket a résztvevő hallgatóknak kellett készíteniük a workshopról felvett nyersanyagból.) Most nyáron pedig a Magyar Nemzeti Galéria Weininger-kiállításához kapcsolódóan csináltunk közös gyakorlatokat a közönséggel.¹²

Mi a tanulság mindebből?

A szabad, kreatív, KÖZÖS játék és az ebből adódó felfedezések a vizualitás terepén.

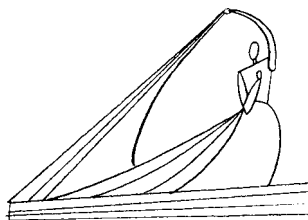
Természetesen ezen játékos improvizációk nem hasonlíthatók azokhoz az elmélyült munkával és próbákkal létrehozott színpadi előadásokhoz, színházi elemekhez, melyekről írásom első felében beszéltem.

Ma, amikor hajlamosak vagyunk csupán formailag megközelíteni egy tervezési feladatot és sokszor csupán „dekorálunk”, érdemes felidézni ezt a korszakot, hiszen ezen előadások szellemi tartalma máig ható tanulság, eredményeiket érdemes figyelembe venni és törekedni arra, hogy ebben a szellemben végezzük munkánkat. Játékra fel!

¹² Bauhaus100. *Absztrakt Revü – Válogatott művek Weininger Andor hagyatékából*, C épület, I. emelet, Grafikai kabinet – 2019. március 29. – július 28.

Rozi Békés: Visual Experiences of Modern Theatrical Endeavours in Education

The author, who is an illustrator and art teacher (also typographer and graphic designer of *Szcenárium*), attended the Bauhaus Conference at Partiumi Keresztény Egyetem (Partium Christian University) in Nagyvárad (Oradea) on 21 November. In her presentation she asked how current secondary art education may benefit from the achievements, inspiring to this day, of experimenting artists active in the early 20th century, and their ambitions to create a synthesis of the arts: fine arts, music and theatre. In this richly illustrated writing, an edited version of the presentation, the author's own teaching experiences and ideas for further reflection are shared as well.



HEVESI SÁNDOR

A magyar színpad – ahogy volt, és ahogy lesz*

A magyar középkorban a végvárok jelentették a győzelmet vagy a kudarcot, a területi nyereséget vagy veszteséget. A nándorfehérvári diadal, amelytől egész Európa lélegzete elállott, egy ilyen végvár megmentése volt. Csakhogy ennek a várnak a kulcsaival igen sokáig ki lehetett nyitni Közép-Európát...

A végek! A végek! A végházak és a végvárok! Lenyúlnak a magyar történelmi élet gyökeréig és felnyúlnak a magyar irodalmi élet koronájáig. Hunyadi és Kinizsi hőstettei. Balassi és Zrínyi költeményei e falak körül szárnyalnak.

A mai magyar végházak a nagy magyar színpadok és a békeszerződés *hat* ilyen végvárat szakít le a magyar művészi élet területéről – és ez a hat végvár: Arad, Kassa, Kolozsvár, Nagyvárad, Pozsony, Temesvár – a kisebbekről hallgatnak, bár azzal a gyászunk nem kisebb.

Ha a magyar színházakat egy sorba helyezem is a magyar végházakkal: nem hunytam szemet a tény előtt, hogy az utolsó tizenöt-husz esztendő erkölcsi és művészi lazasága a színházakat sem kímélte meg, sőt, hogy a színházak nem egy esetben buzgó terjesztői voltak a ledérségnek és a léhaságnak. De nem szabad elfelednünk, hogy a végházak katonái sem voltak mindenkor hű és igaz katonák, néha ott is nagyban folyt a dorbézolás, és ha szűk volt az ellátás, néha rablókalandoktól sem rettentek vissza. De a nagy veszedelmek órájában nemcsak megállották a helyüket, hanem a vitézség olyan vakító próbáit adták, hogy egész Európa belekaprázott.

És ebből a szempontból kell megítélnünk a mi elveszített, modern végvárainkat is, azt a hat nagy színházat, amelyek nemcsak a nemzet kulturális és művészi életébe kapcsolódtak ezer szállal – hanem – s ez nem kevésbé fontos és

* Megjelent a Kosztolányi Dezső szerkesztette *Vérző Magyarország – Magyar írók Magyarországi területéért* című kiadványban, 1927-ben. A szöveget szerkesztve, mai helyesírással közöljük.

jelentős – sok esetben a nemzetmentés szörnyű feladatát vállalták, és a feladat megoldásához is volt erejük.

A magyar „játékszín” ugyanis, amint régebben nevezték, igazi értelmében és mivoltában alig másfélszáz esztendő, és végső kifejlődése nem az európai mustra szerint bonyolódott le. Magyar földre nem plántálódta át a régi, római pogány világ száz ronggyal cifrázkodó, meszelt képű bohócai és tréfacsinálói, a magyar igricekből sohasem váltak komédiások, a magyar színjátszás csak mint műkedvelő próbálkozás jelent meg az iskolák falai között – a tulajdonképeni igazi játékszín Magyarországon német volt, vendégjárás, betelepülés – végül bitorlás, mint sok más egyéb. De mikor Mária Terézia bársonyos és II. József acélos keze nyomán az egész magyar szellemi világnak mindenestől németté kellett volna átvedlenie: egyszerre olyasmi történt, aminek párját nem ismerem a világon. Amikor mindennek meg kellett volna hálnia, minden újjászületett, magyarrá született, kitermett az ősi földön, látható előkészület, lassú fejlődés nélkül, mint valami csodavilág.

A nemzeti játékszín mindenütt sok évszázados fejlődés előzi meg, amely egész különös módon kétágú s egyszerre indul el a templomból és a piaci bódékból, hogy azután valahol összefonódjék és drámává és színjátszássá alakuljon át. Nálunk ezt a fejlődést – mint annyi mást is – a török hódoltság végképpen megakasztotta. Európában mindenütt az utcáról, a piacról, a sátorokból és bódékból, a kezdetlegességnek és nyomorúságnak szellős tanyáiról indultak el azok a komédiás csapatok, melyek végül mint fejedelmi udvarok dédelgetett színját-szótársaságai annyira vitték, hogy Baron, Molière híres színésze már úgy nyilatkozhatott, hogy a színészt hercegasszonyok térdén kellene fölnevelni. Nálunk ez éppen megfordítva történt. Jó családokban nevelt és dédelgetett nemes úrfiak és kisasszonyok leszállottak a piacra, a bódékba és sátorokba, hogy komédiázzanak a népnek.

Azaz hogy nem! Azok a nemes úrfiak és kisasszonyok nem komédiások voltak, hanem apostolok, azok a bódék és sátorok nem komédiásházak voltak, hanem a „hamvaiból feltámadott magyar nyelvnek” fellegrárai. A magyar játékszín megteremtése legelsősorban nem művészi, hanem hazafias cselekedet volt, nem annyira szórakozás és multság, mint inkább támadás és védekezés. Azok az úttörő magyar színészek, akik a nemes vármegye szolgáltnak, a szellem hajdúinak tekintették magukat – nem voltak rokonai a nyugat-európai komédiásoknak. A magyar színjátszás nem a magyar nép mókás vagy komédiás lelkéből sarjadzott elő, hanem a magyar úri osztály hazafias félelméből és aggodalmából. A magyar úri osztálynak értelmisége ráeszmélt arra, hogy az *eleven* szónak félelmetes és döbbenetes az ereje, s az eleven német szó erejével szembehelyezte az eleven magyar szó erejét.

Hogy az milyen emberfölötti feladat volt: mindenki tudja, aki a XVIII. század hazai német játékszínével csak kevéssé is foglalkozott. 1790-ből két adalék mindennél jobban megvilágítja a magyarság szomorú, sőt szégyenletes helyzetét

a német világ közepette: A *Pannóniai Fénix* v. a *hamvaiból feltámadott magyar nyelv* szerzője azt ajánlja, hogy a kártyaasztal nyeregségeiből építsenek minden városban egy-egy közönséges nézőházat, a *külföldieskedő* magyarok pedig a víg és szomorú játékoknak és mesterséges éneklésnek hallgatására ne menjenek idegen városokba, hanem adják eddig tett haszontalan költségeiknek csak egytized részét magyar játéknéző helyeknek építésére, gyakoroltassák ifjaikat a víg és szomorú játékoknak játszásában, a mesterséges éneklésben és táncokban, s meg fogják látni, micsoda játszó mesterek válnak közülük. A magyar nőkhez fordulva pedig felszólítja őket, hogy most, amikor az anyai nyelv hamvaiból feltámadott, mutassák meg ahhoz való szeretetüket, ha igaz magyar vér forrong szép kék ereikben...

De a valódi helyzetet az első magyar színjátszó-társaság Pest-megyéhez intézett kérelme tárja föl, amelyben többi között ezek foglaltatnak: A mi hazánkban is annyira megszaporodtak a német theatrumok, hogy majd *csaknem minden népesebb városban* vannak affélék, melyek által a német nyelv hathatósan terjed és *a nemzettel kedveltetik*. A magyar nyelv ellenben míveletlen és megvetve marad, úgy, hogy végtére a nemzeti karakter is elváltozik, s mikor észre se vesszük, a Magyar a Magyarban föl nem találhatik. Képtelen dolog, hogy a magyar saját hazájában tulajdon pénzével nem vehet részt az efféle gyönyörködésben, *hacsak németül nem tud*.

Magyar főurak, mint a Koháryak és Pálffyak, a bécsi német színjátékot támogatták vagyonukkal, mások, mint az Eszterházyak, Erdődyek, Csákyak, idehaza költötték pénzüket német drámára és német operára. Gróf Erdődy János Pozsonyban tartott német színházat a saját palotájában, pedig ott más német színtársulat is játszott, mert a magyar főurakon kívül a magyar városok német polgársága is szíven hordozta a német játékszín ügyét. Budának és Pestnek német színháza volt, s német színjátszás vert gyökeret nemcsak Kassán és Temes-



Decsy Sámuel röpirata 1790-ből
(forrás: oszk.hu)



Franz Weiss: A pesti Német Színház épülete, színes litográfia, 1808–1812
(forrás: oszk.hu)

várt, Sopronban és Nagyszebenben, hanem – s ez már úgy hat, mint a lidércnyomás – Szegeden és Kolozsvárt is sátort ütöttek a német színészek.

Nem frázis tehát, ha az úttörő magyar színjátszás küzdelmét úgy fogjuk fel, mint területhódítást, honmentést, nemzetfölszabadítást. Ahogy Budát kellett visszavívni a töröktől, úgy kellett elhódítani a magyar kultúra várait a német szellemtől, melyet a hagyományos udvari politika teljes erővel támogatott. Ennek a sok évtizedes, makacs nemzeti küzdelemnek igen jellemző vonása, hogy a magyar színjátszás a német Pestet nem tudta közvetlenül megvívni. Az első magyar színjátszó társaságnak minden vagyonát és ingóságát el kellett kótyavetyélnie az 1797-iki József-napi vásáron: ez volt az első, nagyszerű és nagykaratú próbálkozás lesújtóan szomorú epilógusa, s 18 évvel később a második magyar színtársulat „illendő hely fogyatkozása miatt innen (vagyis Pestről, ahol a németeknek

fényes színházuk volt!) kénytelen volt elköltözni, s Miskolcra szállította, hogy a felsőbb Ns. Vármegyék előtt is bővebben megismertesse magát s gyakorlásban maradjon mindaddig, míg az illendő Új Theatrom elkészülhet.

Ez az illendő Új Theatrom, mely nem volt egyéb, mint a Nemzeti Színház – csak 1837-ben, tehát 22 esztendővel utóbb épült fel, s még ennek a terve sem volt eredeti pesti terv, mert az eszmét Szabolcs vármegye pendítette meg először 1794-ben, s 41 esztendőnek kellett eltelnie, míg a szabolcsi magyar szándék a németajkú Pesten megvalósulhatott.

S míg a művelt Nyugaton mindenütt a főváros volt igazi fejlesztője a nemzeti játékszínnek (legtöbbször az udvarral kapcsolatosan), minálunk vidéki hadak segítségével s nem egyszer az udvar ellenére kellett megvívni a küzdelmet a nemzeti játékszínért. Azon az emlékezetes szeptemberi napon (1820-ban), amikor az egész királyi család megjelent egy magyar színielőadáson, s amikor az egész közönség egy szívvel énekelte a Gotterhaltét (magyar szöveggel), vidéki – székesfehérvári – színészek játszottak a pestieknek.

A budapesti Nemzeti Színház Buda vagy Pest erejéből sohasem jöhetett volna létre; Déryné, aki a koronatanú ebben a kérdésben, igazat mond, ami-



A Magyar Nemzeti Színház fotója az 1870-es évekből (forrás: zti.hu)

kor azt állítja, hogy a magyar színjátszást Kolozsvár teremtette meg és Kassa nevelte föl, – a magyar színi kultúrának ez a két Nándorfehérvárra. Kolozsvárt is az első pesti mozgalom hírére kezdett ébredezni az úri osztály. Itt is a „magyar nyelvnek s az ifjúságnak erkölcsi művelésére” engedték meg a játékcsinálást. A nagyenyedi kollégium növendékei voltak az első színészek, az iskola falain belül szereztek már némi színpadi gyakorlatot. De bár ennek az erdélyi színjátszásnak báró Wesselényi volt a patrónusa, 1810-ben már megint betelepült Kolozsvárra a német színészet, mely 1820-ig minden verseny nélkül folytathatta kis játékaikat. A magyar színjátszás kiszorult Kolozsvárról, a közönség megoszlott, s mikor egy ünnepi német előadás alkalmával, közvetlenül az előadás előtt valami túlbuzgó hazafi ellopta a német sűgőkönyvet, úgyhogy az előadást nem lehetett megtartani, ebből olyan botrány keletkezett, hogy még a katonai beavatkozás sem maradt el.

Kolozsvár tehát, egyelőre, nem tudta fölnevelni a magyar színjátszást, amelyet világra hozott. Mikor Ferenc király 1817-ben meglátogatta Erdélyt, s megkérdezte a németes főuraktól, van-e már Kolozsvárt magyar színház, s mikor a királyné egy magyar grófné előtt azt a kijelentést tette, hogy: idegen nyelvet tanulni nem kötelesség, a hazait nem tudni szégyen, az erdélyi hölgyek és urak kissé elröstelték magukat, de megint esztendőők kellettek ahhoz, hogy a már egyszer kivonult magyar színészet Kolozsvárt újra – és most már végérvényesen – gyökeret verhessen.

Először tehát Pest mondotta fel a szolgálatot – aztán Kolozsvár – s így következett el Kassa döntő szereplése. A különös itt az, hogy 1816-ban, amikor az első magyar szó elhangzott a kassai színpadon, a város inkább német volt és tót, semmint magyar. Mária Terézia és II. József kora rányomta bélyegét a szép fölvidéki városra. A magyar színjátszótársaság, mely Pest megye nagypecsétes ajánló levelét vitte Miskolcra, nem is szándékozott Kassára menni. De 1816-ban mégis megtették és az első kirándulást. Azt írja Déryné, hogy az úri házaknál beszéltek ugyan magyarul, de igen hibásan és igen keveset. A férfiak szörnyű hévvel erősítették, hogy ámbár tótul beszélnek, ők szívvel-lélekkel magyarok és nagyban fogják pártolni a magyar színészetet. És szavuknak állottak. A magyar színészeknek nagyon jól folyt dolguk Kassán.



Az 1794-ben Kolozsváron játszott
Hamlet színlapja (forrás: oszk.hu)

De Kassa nevelői szerepe csak a múlt század húszas éveinek végén kezdődik igazán, amikor Kolozsvárt megvolt már az állandó magyar színház, csak-hogy állandó pénzzavarokkal is küzdött, s amikor Pesten még csak tengődniük lehetett az oda felmerészkedő vándorszínész társaságoknak. A pesti színját-szók után – most a kolozsvári színjátszóknak adott Kassa nemcsak menedéket és kenyeret, hanem ami ennél döntőbb és tiszteletreméltóbb, olyan fejlődési lehetőséget, amelyet sem Pest, sem Kolozsvár nem tudott nyújtani a magyar játékszínnek.

Kassa a maga erős és eleven kulturális érzékével s időközben megerősödött magyarságával kitűnő miliő volt a sokat próbált magyar színjátszás számára, s megjött a gondviselésszerű ember is, aki a nagy feladatot gyönyörűen megoldotta.



Báró Berzeviczy Vince
(1781–1834)

Berzeviczy Vince báró volt az a különös férfiú, aki, mint annak idején a legtöbb főnemes, ifjú korában nem is tudott magyarul, s ezt a sokáig barbárnak mondott édes anyanyelvet mint katonatiszt sajátította el századjának magyar legénységétől. Mint katona Olaszországba került, Velencében és Milanóban bolondja lett a drámának és az operának. Dramaturgiai tanulmányokba merült, s minthogy a kártyát egy szerencsétlen imádó vak szenvedélyével szerette, végre meg kellett válnia a katonaságtól is, szülei levették róla kezüket, s a fiatal arisztokrata Ausztriában kénytelenségből fölcsapott színésznek.

Ez a Berzeviczy báró volt az, aki mint tékozló fiú a húszas évek végén megtért Kassára, a szülei házába, aki 1829-ben átvette a kassai magyar dal- és színjátszó társaság kormányzóságát, s akit az Akadémia pusztán azért az érdeméért választott tagjai közé, hogy olyan kitűnő intendánsnak bizonyult. Berzeviczy, aki a nyomor iskolájában tanulta meg a színjátszás minden csínját-bínját, a legnagyobb koncepciójú emberek közül való volt, akik Magyarországon valaha is foglalkoztak színházzal. Megítélhető ez abból, hogy mit akart ő a kassai színjátszó társasággal. Világosan kimondott célja az volt, hogy „lassan-lassan olyan színészi generációt neveljen fel, amelyet rövid időn lehessen valamivel művészibb készüllettel Pestre átplántálni, hogy ott aztán természetileg jobban, könnyebben és hamarabb tökélesülhessen.” Kassa egyesítette a magyar színjátszás legfényesebb erőit: Udvarhelyi, Pályi, Szerdahelyi, Megyery, Szilágyi, Szentpétery, s a külföldön is híres Déryné ott játszottak. *Apostoli szövetkezésnek* nevezték a hetek e társaságát, s ebben az elnevezésben nem volt semmi túlzás.

Aztán Kolozsvár és Pest is visszakívánta színészeit, s Kassa nemcsak hogy megnyugodott ebben, hanem tovább nevelte a magyar színészeket Pestnek: Egressy Gábor, László, Lendvayék, Fánccsy innen kerültek a budai társasághoz.

Pozsony és Temesvár, Arad és Nagyvárad szerepe nem ilyen gyökeres és jelentős a magyar játékszín kifejlesztésében; de nemzeti küzdelmük a nyelvért, a magyarságért nem kevésbé fontos, kivált ami Pozsonyt és Temesvárt illeti, ahol a legutóbbi időkig a magyar színjátszásnak úgyszólván állandóan verekednie kellett a némettel. De talajt nyert, meggyökeresedett, megerősödött ez a színjátszás mind a hat helyen; a Csonka-Magyarországon mindössze két vidéki színházunk maradt, amazokkal egyenrangú: a debreceni és a szegedi.

A száz év előtti küzdelem tehát új alakban és sokkal súlyosabb körülmények között föléled. A magyar színpadnak, mely az utolsó évtizedek alatt – legkivált a vidéken, de a fővárosban is – jobbára a szórakozás eszközévé süllyedt, magára kell eszmélnie, a rég elhagyott oltárok tüzén kell újra fölmelegednie, hogy megfelelhessen annak a rendkívüli hivatásnak, mely rája vár a jövőben s mely megint csak azzal az egy szóval fejezhető ki, amelyet már fentebb leírtam: *nemzetmentés*.

A mohácsi vész után következő évtizedek alatt, amikor három részre bomlott az ország, s mindegyik részét más uralta, az akkori íródeákok – a kor literátorai és diplomatái – a szétdarabolt Magyarország egységes öntudatát fölkeltették és ébren tartották *magyar levelezésükkel*, mely a nemzeti nyelv csodálatos megújítása és kivirágása volt. E csak legújabbán fölfedezett s méltányolt rendkívüli jelenség a mi történelmi horgonyunk, amelyben meg kell fogódnunk, amikor az elszakított magyar színházak szerepét a jövőben kiformalni próbáljuk magunk előtt.

Bárminő üldözésnek vannak is kitéve ez idő szerint sok helyütt a magyar színtársulatok, a magyar városokban a magyar szót a színpadon elhallgattatni nem lehet, ha a magyarságban csak egy kis ragaszkodás él még e nagyszerű hagyományok iránt, s ahol a magyar színész magyarul szólhat, ott nemcsak a régi gyökérszálak fejlődnek tovább, hanem új gyökérszálak nőnek, új kapcsolatok szövődnek, a színpad fölöttébb alkalmas arra, hogy a külön területeken élő nemzetrészekben is teljes vehemenciával tartsa fenn a nemzeti öntudat nagy gondolatát.

Ennek természetesen van egy igen mélyreható etnikai föltétele, mely mindeztől Csonka-Magyarországon múlik. És ez nem több és nem kevesebb, mint az, hogy a magyar drámairodalom, amely utóbbi időben meglehetősen ledéren és léhán fogta fel a maga feladatát, le tud-e merülni az ezeréves múltba, Nagy-Magyarország ezeréves megpróbáltatásának szörnyű jeleneteibe, hogy onnan megújítva és megacélozva kerüljön ismét fölszínre, teljes és tiszta tudatában annak, hogy a színpadon a nemzet legnagyobb problémáit kell fölvetnie és művésziileg kialakítania. A magyar történelmi dráma problémája ma új alakban lép előtérbe s megoldást követel. Csonka-Magyarország drámaíróját csak a régi,

a történelmi, a nagy Magyarország egyesíti azokkal, akiket elszakítottak tőlünk. A magyar történelmi dráma, amely hosszú időn keresztül dilettánsok kedvtelése volt akadémiai pályázatok kapcsán, ma vitális kérdésévé lett minden magyar embernek – s kell, hogy vitális kérdésévé váljék minden drámaírónak, akinek van hajlama és érzéke ahhoz, hogy átélje és föltámassza a múltakat.

A magyar érzés teljességét csak a háború előtti Magyarország tudja megadni nekünk, s a magyar színpad jövőjét, az elszakított magyar színházakkal való igazi, szoros és termékeny kapcsolatunkat csak az biztosíthatja, ha Csonka-Magyarországon a drámairodalom nemzeti és erkölcsi irányában elmélyül, aminek elsősorban a magyar történelmi dráma reneszánszában kell megnyilatkoznia.

Budapesten kívül – mint mondtam – két nagy színházunk maradt: a debreceni és szegedi. Leírtam bőven, hogy a múlt században az idegen Pestnek Kolozsvár szült és Kassa nevelt színjátszókat. Ha Budapest a saját erejéből nem képes arra a nemzeti megújódásra, mely drámánknak és színpadunknak is életkérdése, akkor Szegedre és Debrecenre hárul a feladat, hogy szüljön és neveljen az idegen fővárosnak nemzeti drámaírókat.

Ennek a nemzeti drámának nem Kisfaludy, hanem Katona szellemében kell fejlődnie. Nemzetinek kell lennie s nem hazafiasnak, drámainak és nem retorikainak, művészinak és nem propagatívnak. A propagatív erő nem frázisokban rejlik, hanem abban a benső öntudatban, amely a művet áthatja, s amelynek nincs szüksége olcsó, dilettáns eszközökre, mert ha megvan, megdobban tőle minden rokonszív, akármily messze idegenben is, ha pedig nincs meg, a dráma úgysem hat a komoly elemekre, s legföljebb a naiv karzati közönség tapsait válthatja ki. A magyar drámának nem új mottókra, hanem új lélekre van szüksége – úgy kell újjászületnie, ahogy Szent Pál kívánja, s akkor a nemzet politikai fejlődésében ugyanolyan része lesz, mint volt a színjátszásnak a múlt század első felében.

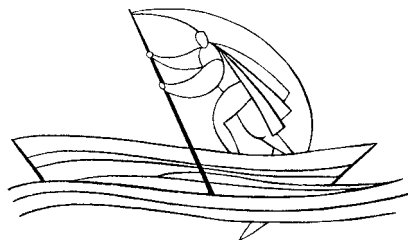
Sándor Hevesi: The Hungarian Stage as It Was and as It Will Be

Sándor Hevesi (1873–1939) was leading stage director at the National Theatre in Budapest from 1922, and its general manager between 1923 and 1932. His present article appeared in the 1927 publication titled *Vérző Magyarország – Magyar írók Magyarország területéért* (*Bleeding Hungary – Hungarian Writers for the Territory of Hungary*), edited by one of the greatest poets of the period, Dezső Kosztolányi (1885–1936), of those writings by his contemporaries which were concerned with the tragic consequences of the 1920 Trianon peace dictate. Sándor Hevesi's assessment of the situation was also dramatic, but not hopeless. Looking back on the historical losses of the Hungarian people as well as the 18th century beginnings of Hungarian language acting, and referring to the status it achieved in the 19th century, he formulated his action programme like this: "The future of Hungarian stage and a true, close and productive relationship with the separated Hungarian theatres can only be ensured if drama literature progresses in the national and moral direction in Truncated Hungary, which must manifest itself mainly in the renaissance of Hungarian historical drama".



SZÁSZ EMESE

Posztmodern drámaíró vagy spirituális drámaköltő?



Weöres Sándor *Holdbeli csónakos*ának bábesztétikájáról

Weöres Sándor az egyik legnagyobb „alakváltó” szerzőnk, hiszen a gyermekverstől a filozófiai értekezésig, zenés színpadi művektől a haikuig rengeteg műnemben alkotott. Magát nem annyira lírikusnak, mint inkább drámaíró alkatnak tartotta, harminc évvel halála után azonban még mindig feldolgozatlan a drámaírói életműve. Jelen tanulmányban a szerző *Holdbeli csónakos* című kalandos játékába kódolt színházesztétikát igyekszem – a teljesség igénye nélkül – feltárni.

Megvizsgálom, miként írta felül Weöres a keleti világkép tükrében a kétszintes drámamodellt, és arra is kísérletet teszek, hogy bemutassam, milyen módon kapcsolja össze a bábok kultikus szerepét a mondanivalóval. Teszem mindezt a *Holdbeli csónakos* Budapest Bábszínházban látott, 2019-es bemutatójának apropóján, amelynek elemzésére azonban itt nem vállalkozom.



A Budapest Bábszínház *Holdbeli csónakos* bemutatójának hirdetménye (forrás: jegy.hu)

A bábos színrevitelek hiánya

Hoffer Károly rendező és az idén 70. jubileumát ünneplő Budapest Bábszínház nagy tartozást teljesített Weöres Sándor felé, amikor egy bábos fókuszú adaptációt készített a *Holdbeli csónakos* című kalandos játékból. A szerző ugyanis báb-

játéknak szánta művét, az előadás azonban megghiúsult, a háború pedig a tervezett előszínházi bemutatót is elsodorta, amelyre így kerek harminc évet kellett várni. „Egy alakuló bábjátászó csoport számára kezdtem el írni, 1940 táján, vagy nem sokkal később. A bábjátékos csoport azonban a bemutató előtt széteszlott. Ezután Németh Antal, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója akarta megcsinálni, de ott sem valósult meg, ennek a háború, majd a teljes átalakulás volt az akadálya” – írja a mű születéséről a Dunántúli Naplóban. Először 1971-ben, a Thália Színházban mutatták be a darabot prózai színházi eszközökkel, ugyanabban az évben Ránki György operát komponált belőle, az első olyan adaptáció pedig, amelyben már bábok is feltűnnek, Valló Péter nevéhez fűződik, aki 2003-ban a Nemzeti Színházban rendezte meg a darabot. Az ő megközelítésmódja azonban a bábok jelenléte mellett is – melyeket Boráros Szilárd tervezett, és a Színművészeti Egyetem akkori bábszínész szakos hallgatói mozgattak – alapvetően előszínházi volt; a bábszerűség leginkább dramaturgiai szervezőelvként és a stilizált színészi játék részeként jelent meg, illetve a rendező nagy hangsúlyt fektetett arra, milyen extra jelentésrétegeket hordoz az élő színész és a báb találkozása. Az előadás bábszakértője, Kovács Géza 2015-ben maga is színre vitte a maga „Holbelijét” az általa igazgatott szombathelyi Mesebólt Bábszínházban. Azonban a mérleg nyelve nála is az előszínház irányába dőlt, hiszen a három kesztyűsbáb figura – Paprika Jancsi, Vitéz László és Bolond Istók – mellett csak Medvefia sólyma tűnt föl bábként. A mű első olyan feldolgozása, amelyben a bábok nem csupán a fikciós részek megjelenítését segítik, de főszereplői az előadásnak, a Hoffer Károly rendezte idei bemutató. A „bábos” recepció története tehát meglehetősen szegényes, de előszínházban sem találkozunk gyakran ezzel a rengeteg játéklehetőséget tartogató darabbal. Még mindig aktuális Weöres Sándor *Testamentumában* foglalt jóslata: „Figyelmeztetek benneteket, hogy olyan életművet hagyok rátok, mint az olaszokra Dante, az angolokra Shakespeare. Ez nektek, csibéim, legalább öt-ezer év életet jelent, ha csak valamennyire is tudtok bánni vele. Ne hagyjátok füstbe szóródni, se mennybe szállni, legyetek kissé reálisabbak és praktikusabbak”. De mi volt a szándéka Weöresnek a bábokkal, és hol maradtak a bábos feldolgozások eddig?

A liminalitás mint szervezőelem

A darab mind a téma, mind a forma, mind pedig a kulturális-társadalmi kontextus és a mű háttérében álló világtkép tekintetében átmenetiséget képvisel. Már a keletkezési körülményeiben is egy köztes állapotot fedezhetünk fel. Weöres 1940-ben, a második világégés előszelében írta a *Holdbeli csónakost*, amikor éppen a feje tetejére készült állni a világ. A kiélezett társadalmi-politikai helyzet okán sokan olyan allegóriaként értelmezték a kalandos játékot, amelyben a szerző ironikusan ábrázolja a magyar nemzetet és a magyar karaktert. Bata Imre pél-

dául úgy sejtí, Weöres darabjában az ősmagyar mitológia nacionalista újraértelmezésének korabeli trendjét parodizálta. Mások szerint Weöres ironikus magyar jellemtipológiát ad a három segítő – Paprika Jancsi, Vitéz László, Bolond Istók – alakjában. Bárhogy is legyen, az tény, hogy egy éppen átalakulni készülő világrend küszöbén vagyunk.

Ráadásul Weöres Sándor világképe is átalakulóban volt ebben az időszakban, tekintve, hogy az 1935-ben elnyert Baumgarten-díjból Távol-Keletre utazott, és kapcsolatba lépett a keleti filozófiákkal, melyeknek a nyugatitól alapjaiban eltérő szemléletét saját világképébe is integrálta. A *Holdbeli csónakos* ihletforrásai között az „ind drámákat” is megemlíttette, melyek egyik sajátossága, hogy „földi és égi helyszínek váltják egymást a természetben belül, így ez a két szféra nem válik el egymástól”¹. A mindennapi élet és a metafizikai, túlvilági sík kettőssége a *Holdbeli csónakost* is jellemzi, amennyiben az egy kétszintes dráma. Erre utal a mottóban idézett két irodalmi előzmény, Gergei Albert *Árgirusa* és Vörösmarty *Csongor és Tündéje* is. A cselekménybe azonban egy csavar kerül a klasszikus kétszintes drámákhoz képest, hiszen itt a végkifejletben a túlvilági szféra elérhetetlensége nem tragikus fénytörésben mutatkozik meg, hanem irónia kapcsolódik hozzá. Pávaszem vágya, hogy felszálljon a holdon csónakázó égi szerelméhez, amiért még a tűzáldozatot, a máglyahalált is vállalná. Apja, Jégapó azonban földi királyokhoz szeretné férjül adni őt, akik elől menekülve mind a négy égtájat bebarangolja Pávaszem a három bábfigura és Medvefia segítségével. A végkifejletben azonban Pávaszem – mintegy álomból felébredve – váratlan hirtelenséggel jut el a felismerésig, hogy a szerelmet nem az égben kell keresnie.² A főszereplőt mozgó „szent cél” utólagos leminősítése egyfajta komikus színezetet ad Pávaszem jellemének, amire Weöres utalt is Várkonyinak írott egyik beszélgető levelében: „Kár, hogy nem jön ki kellőképpen, hogy a két főszemély, Pávaszem és Medvefia, kissé lenézéssel rajzolt figurák; az átlag győzelme az érték fölött; ez akart lenni”. Valódi drámai konfliktusként tehát Weöres nem a két szint átjárhatatlanságát és nem is a külső erők által felállított akadályokat állítja, hanem egy félreértett, rosszul meghatározott boldogságeseeményt. A katartikus, pontszerű, egy adott pillanatban bekövetkező boldogságképpel szemben a keresés és a fejlődés lehetőségét biztosító útonlét eszményét állítja, amely boldogságkép nem zárja ki a földi pokol megélését sem. A pozitív és negatív minőségek egyidejű jelenléte – ami stilisztikailag a komikus és a tragikus motívumok keveredésében ragadható meg – szintén a szanszkrit drámák sajátossága, de a *Holdbeli csónakost* is jellemzi, hiszen a három segítő, Paprika Jancsi, Vitéz László és Boldog Istók folyamatosan nevetet és gúnyt űz a halálból.

¹ Ócsai Éva: „A szavakból paloták épülnek” – Weöres Sándor színjátékainak intertextuális kapcsolata, 144.

² „Oly messze van, oly idegen, hogy nem lehet szeretni, miért is álmodoztam róla? De itt van mellettem Medvefia és vigyáz rám, nem engedett meghalni. Annyira közel volt hozzám: a közhéztől nem láttam meg”. Weöres Sándor: *Színjátékok*, Magvető Kiadó, 1983. 125.



A három népi (báb) hős, Vitéz László, Bolond Istók és Paprika Jancsi az előadásban (forrás: budapestbabszinhaz.hu)



Pávaszem királykisasszony figurája (forrás: budapestbabszinhaz.hu)

Ez a világképi fordulat egybevág azzal, amit néhány évvel később, 1945-ben *A teljesség felé* című kötetében Weöres Sándor körüljár. Ebben már világosan látszik, hogy a kétosztatú, lineáris, analitikus nyugati világképet felváltotta nála a ciklikus, az ellentétek dialektikájára építő, holisztikus keleti szemlélet. „*A jelenség-idő minden percében egyformán jelen van a keletkezés, folytatódás, pusztulás, mint véges mása a végtelen teremtnak, létezésnek, itéletnek*” – írja az *Idő* című versében az ellentétek dialektikájáról. Amikor pedig arra kérték Weörest, hogy fogalmazza meg a *Holdbeli* alap gondolatát, kétféleképpen tette ezt: „*A darab az elérhetetlen utáni vágyakozásról szól. (...) Sívárgunk az igazi iránt, önmagunk jobbik lényé iránt, különböző sziréncsábításnak engedünk, mint a holdbeli csónakosnak, aki ezt ígér, azt ígér, de csak máglyahalált tud nyújtani. Ha az ember le tudja győzni az elvágyódást, akkor megtalálja az igazi párját*”³. Ez a magyarázat tehát a belső útkeresést helyezi fókuszba, amit megerősít a másik, általa vázolt, tágabb értelmezési keret is, mely szerint a *Holdbeli csónakos* arról szól, hogy milyen nehéz az embernek rátalálnia saját életútjára⁴.

Ha tehát elfogadjuk, hogy a *Holdbeli csónakos* fő témája az útkeresés, láthatjuk, hogy a darab allegorikusan is az átmenet

problémájával foglalkozik. Az útkeresés ez esetben egy szimbolikus beavatási rítusban érhető tetten: a dráma Pávaszem gyereklétből a felnőtté válásig ívelő fejlődési történetének stációit ábrázolja mesepoétikai eszközökkel. Ezzel a témával Ócsai Éva foglalkozott behatóbban „*A szavakból paloták épülnek*” – Weöres Sándor *színháti játékaiknak intertextuális kapcsolata* című doktori dolgozatában⁵. Rámutat, hogy a dráma cselekményszerkezete megegyezik a beavatási rítusok felépítésével. Meletyinszkij 1985-ös írását idézi, aki szerint „az átmeneti vagy beavató rí-

³ Koloh Elek: *A holdbeli csónakos*. In.: Petőfi Népe, 1986. február 1.

⁴ Weöres Sándor – *a színháti szerző*. Ferenczy Erika beszélgetése Bozay Attilával, Kazimir Károllyal és Weöres Sándorral, 1993. 116.

⁵ <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/977/1/dolgozat.pdf>

tusokban a kamaszok ideiglenesen kiszakadnak a társadalmi struktúrából, hátrahelyzetbe kerülnek, és különféle próbatételeket állnak ki a démoni erőkkkel való érintkezések során, és ezt a rituális megtisztulás, majd a társadalomba való visszatérés és betagozódás követi”⁶. Mint írja, Pávaszem a kérők előtt menekülve lép be az avatási szertartás kalandjába. Ennek során nemcsak a kérők által képviselt négy égtájat járja be lélekvezetőivel, de a mitikus jelentésű égboltot, valamint az alvilágot szimbolizáló cseppkőbarlangot és labirintust is”.⁷ Ócsai Éva ide kapcsolja a cím jelenését is, ami érdekes módon nem a dráma protagonistáját, Pávaszemet, hanem vágytárgyát, a holdbeli csónakost jelöli. A hold mitopoetikus jelentését a következőképp adja meg: „a Hold, az éjszaka bolygója több mítoszban az életből a halálba vezető utat is jelképezi, és számos holdistenség az alvilág istene”⁸. Victor Turnert idézve pedig hozzáteszi: „a mitopoetikus világmodellben a halott lelkének a halál, majd a feltámadás csónakján kell megtennie az utat, és amíg át nem kel a halál vizén, és vissza nem tér a valóságos életbe, addig a halál és a születés között tévelyeg”⁹. Ugyanakkor – mint írja – Pávaszem neve szintén beszédes, hiszen az Indiában őshonos páva és a pávaszem a halhatatlan lélek szimbóluma: „Pávaszem kalandos útja ezért spirituális lélekutazás is, kalandjainak első állomása pedig az Ezüst-erdő, amely szintén a lelket, valamint a beavatás helyszínét jelképezi”. Talán mindez elég annak bizonyítására, hogy lássuk, Pávaszem története egy beavatási rítust foglal magában, ami magyarázatot adhat a bábos formanyelv beemelésére is.

Az átmeneti lét színházi formanyelve

Weöres darabjában a lélekvezetők bábfigurák. Vitéz László már bevezetőjében előrevetíti humorosan, hogy ő bizony halhatatlan, életkora több száz és több ezer évben mérhető, megfordult az emberi történelem ókori és középkori helyszínein, de otthonosan jár-keel a mesebeli és történelmi terek és idők között is. Mintha csak a reinkarnáció tanára hivatkozna, ugyanakkor beleolvashatjuk ebbe *Az ember tragédiája* Ádámjának paródiáját is, aki különböző inkarnációi során végigjárta az emberiség történelmét. Bolond Istók a halálra mint a háború állandó szereplőjére utal egyik kommentárjában, amikor hosszas keresés után rábukkan két társára: „*Hol mászkáltak ilyen sokáig? Már azt hittem, szappant főztek belőletek.*” A mesejáték utolsó jelenete szintén a halál és a bábfigurák kapcsolatát emeli ki, amint a két főszereplő és három segítője bábként énekl: „*Véget ért a bújdós / és a galibák. / Ki se bírta volna más, /csak mi, fa-babák. // Nem hal*

⁶ Ócsai Éva: „A szavakból paloták épülnek” – Weöres Sándor színjátékainak intertextuális kapcsolata, 129.

⁷ Uo.

⁸ Ócsai Éva: I. m.130.

⁹ Uo.



Vitéz László és játékosai:
Tatai Zsolt
(forrás: budapestbabszinhaz.hu)

bele semmibe, / aki úgysem él. / Jó, hogy mink babák vagyunk, / szívünk bodzabél”.¹⁰ Weöres Sándornál még a világ középpontját jelentő világfa is bábszerű, ahogy ő fogalmaz: „ember alakú élőfa”.

Mindez a báb halálkultuszban elfoglalt szerepére is utal, amennyiben szakrálisan olyan lélekvezető, aki átmenetet képvisel az élő és a nem élő között. A vásári bábjátékok legtöbbszörében – mint amilyen *Paprika Jancsi* és *Vitéz László* – a téma szintjén ez úgy jelenik meg, hogy a főhős a legfőbb ellenségeket, az Ördögöt és a Halált is elnászpángolja, gúnyt űz belőlük. A vásári bábjáték egy olyan fórum, ahol a játékoság, nevetségesség palástja alatt nemcsak a fennálló rend kritizálása válik legitimmé, hanem a túlvilágtól, haláltól

való félelem is legyőzhető. A *Holdbeli csónakos* harmadik lélekvezetője, Bolond Istók azonban nem vásári bábjáték-figura. Ő a magyar hiedelemvilág része, egy természetfeletti képességekkel rendelkező garabonciás, sámán, tehát szintén egy olyan mediátor, akinek bejárása van a különböző létdimenziókba. Ily módon az ő bábként való szerepeltetése is adekvát szerzői megoldás egy beavatási rítusról szóló történetben, mint amilyen a *Holdbeli csónakos*.

Téma és forma ilyenén összekapcsolása – tehát a kultikusan mediátorszerepet betöltő bábok használata egy liminális, átmeneti rítus elmeséléséhez – a Blattner Géza nevével fémjelzett, harmincas években induló művészi bábjátszáshoz kapcsolja Weöres művét. Míg azonban Blattner Géza átmenetiséggel foglalkozó előadásaiiban, mint amilyen *A fekete korsó*, a *Faust*, vagy *Az ember tragédiája*, alapvetően a bábszínház műfaji keretein belül maradt, azt igyekezett az élő színház rangjára emelni, addig Weöres az élőszíneszek és a bábok egyidejű jelenlétére épít. A szerzői instrukciókból ugyanis kiderül, hogy a legtöbb szereplőt Weöres élő színészként képzei el, és csak néhányuknak van báb-alteregója, a lélekvezetőkön kívül például Idomeneus királynak és Memnónnak, valamint Pávaszemnek. Úgy tűnik, a bábok – amellet, hogy a beavatási történethez kapcsolódnak – alapvetően azt a sűrítő drámaformát segítik, amelynek szellemi hátterében egy tér- és időbeli korlátoktól mentes, asszociációkra építő, gömbszerű világkép áll, amire a keleti szemlélet kapcsán már utaltam.

Ott van ugyanakkor a folyamatos önreflexió és kikacsintás, ami metateátrális szintet is kölcsönöz a darabnak. Értem ezalatt például Vitéz László szerepét, aki narrátorként és szereplőként egyszerre helyezkedik el a fiktív téren belül, és azon kívül. Amikor a nézőkkel dialógusba lép, eltörli a nézőtér és színpad között lévő negyedik fal színpadi illúzióját. Ezzel egyszersmind elidegenít, és tudatosítja

¹⁰ Weöres Sándor: *Színjátékok*, Magvető Kiadó, 1983, 133.

a közönségben a színpadi fikció önreferencialitását. A bábok és az élők egyidejű jelenléte ugyanezt az elidegenítést segítheti. Nem valószínű, hogy Weöres szándékosan szerette volna jelentéssé tenni a különböző reprezentációs szinteket, azonban, ha ösztönösen is, de sikerült neki színpadilag megsokszorozni a valóságsíkokat. Ezek a valóságsíkok azonban nem alá-fölérendeltégi viszonyban állnak egymással, mint a kétszintes drámában, hanem fölcserélhetőek.

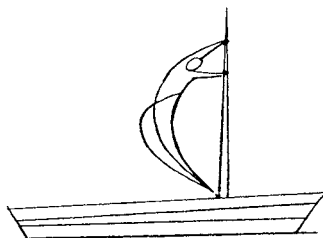
Meglátásom szerint Weöres a szellemi-anyagi világ nyugati kultúrkörre jellemző, hierarchikus elképzelését is megkérdőjelezi a *Holdbeli csónakossal*, amikor a földi szerelmet helyezi a boldog végkifejlet középpontjába. Mint azt a bábok és az „élőfa” esetében láttuk, az anyag nála élő-lélegző entitás, így az anyagba vetettség sem tragikus elem. A darab keletkezésével kapcsolatban hasonló mágia történt, hiszen saját bevallása szerint az anyag magát írta: „Ezt a darabot a saját anyaga szinte automaticae építette fel. (...) Az anyag vitt... Naponta 2–3 képet írtam belőle, úgy vitt a dolog, hogy tollal alig bírtam követni. (...) Így viszi az embert saját anyagának organikussága másfelé, mint amit akart; gyakori eset. Az anyag jobban tudja, hogyan kell kialakulni neki, mint az ember, hogy hogyan alakítsa”¹¹.

Weöres tehát a *Holdbeli csónakossal* nemcsak egy olyan formát hozott létre, mely különböző értelmezési szintjeivel egyszerre kínál szórakozást több generációnak, de a báb és az élőszínház interakciójával saját korát is jócskán megelőzte, ami művét már a posztmodern metasínházi kísérletekkel rokonítja. Emellett pedig nyomokban felfedezhetjük benne azt a paradigmaváltást, melynek jegyében az analitikus, hierarchikus világkép helyét egy holisztikus, mellérendelő szerkezetű világkép veszi át.

¹¹ Várkonyi Nándor: *Pergő évek*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1976. 384–385.

Emese Szász: Postmodern Playwright or Spiritual Drama Poet? **On the Aesthetics of the Puppet in *Holdbeli csónakos* (*The Boatman in the Moon*) by Sándor Weöres**

Sándor Weöres (1913–1989) worked in a wide range of genres from children's poems to philosophical treatises, or from musical to haiku. He considered himself less of a lyric poet than a playwright, but 30 years after his death, his drama output is still waiting to be processed. The author of this study attempts to point out the characteristics of Weöres's theatre aesthetics by analysing his adventurous play, *Holdbeli csónakos* (*The Boatman in the Moon*), written in 1940. She examines how the Oriental view of the world overwrites the two-level drama model in the work, and explains how the poet connects the cultic role of the puppets with the message. All this is done on the occasion of the 2019 premiere of *Holdbeli csónakos*, directed by Károly Hoffer, at the Budapest Bábszínház (Budapest Puppet Theatre), which is celebrating the 70th anniversary of its existence. As an appendix to the art analysis, a statement by Sándor Weöres about the origin of the piece and the reasons for the failure of its first debut is published, recorded from a recently discovered video interview.



„Csúfolnak, és mégis szeretnek engem...”

Beszélgetés Weöres Sándorral

*A holdbeli csónakos viszontagságairól*¹

WEÖRES SÁNDOR: Nyolc évet éltem Pécsen, ez talán elegendő ahhoz, hogy Pécsnek tekinthessem magamat. Vas megyei születésű vagyok, tulajdonképpen szombathelyi, de sehol olyan hosszú ideig nem éltem, mint Pécsen. Hozzám tartozik ez a város, és talán én is a városhoz tartozom. Fiatal koromban sokat bolyongtam Pécs utcáin, főleg a Mecsek oldalában, a Tettyéhez, a Havihegyhez nagyon sok emlék fűz, és az onnan lefelé vivő utcákhoz is: a Haviboldogasszony útja, a Mecsek utca, az Ágoston utca – ezek voltak az ifjú bolyongásnak a színterei. Albérleti lakásom volt az Ágoston utcában, később a Zsolnay utca sarkán, laktam a Ferenciek utcájában is, de úgy átalakult már Pécs, annyi minden modernizálódott, annyi mindent lebontottak, hogy csak egy-egy szögletből ismerek rá, hogy hol vagyok. Kivéve talán a Széchenyi teret, ami érintetlen maradt, a többi rész annyira átalakult, hogy mindig törnöm kell a fejemet, hogy a város melyik részén vagyok.

– *Ha jól tudom, annak idején egyetemistaként jött Pécsre.*

W. S.: Nagy kár, hogy a pécsi bölcsészkart megszüntették², kitűnő professzorok voltak itt abban az időben: Tolnai Vilmos³, Halasy-Nagy József⁴, Fülep Lajos⁵, Várkonyi Nagy Nándor⁶, Koszó János⁷, hogy csak néhányat említsek. Ak-

¹ Az MTV Pécsi Körzeti Stúdiója által 1979-ben készített interjú szerkesztett szövege. A tévé-interjú szerkesztő-rendezője Bükkösi László volt.

² 1940-ben a pécsi Erzsébet Tudományegyetem bölcsészkarja, ahol Weöres tanult, átkerült Szegedre, részben pedig Kolozsvárra. A jelenleg működő egységes PTE 2000-ben alakul meg.

³ Tolnai Vilmos (1870–1937) irodalomtörténész, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia tagja

⁴ Halasy-Nagy József (1885–1976) filozófus, a pécsi Erzsébet Tudományegyetem rektora

⁵ Fülep Lajos (1885–1970) művészettörténész, művészetfilozófus, református lelkész, egyetemi tanár

⁶ Várkonyi (Nagy) Nándor (1886–1945) irodalom- és kultúrtörténész

⁷ Koszó János (1892–1952) irodalomtörténész, egyetemi tanár

kor nem sokat számított, hogy valaki pesti-e vagy vidéki, a Nyugat és a többi folyóirat, hetilap ugyanúgy elfogadta a budapestieknek, mint a vidékieknek az írásait. Terveztünk Pécsett folyóiratot Öt Torony címmel, ami aztán nem valósult meg, illetve átalakult formában megvalósult a Sorsunk folyóirat⁸ képében, amit Várkonyi Nándorral eleinte ketten szerkesztettünk, később aztán ez kibővült. Várkonyi Nándorral nagyon sokat dolgoztam együtt, annak ellenére, hogy az ő süketsége a munkát nagyon megnehezítette. Mindig ő beszélt, én pedig papírra írtam a mondandómat. Igaz, hogy szájmozgásról is le tudta tulajdonképp olvasni a mondanivalót, de mégis könnyebb, egyszerűbb volt írásban. Lovász Pállal⁹ is sokat működtem együtt, főleg a Janus Pannonius Társaság¹⁰ ügyeit intéztettük. Nagyon fájdalmas dolog, hogy most már se Várkonyit, se Lovászt nem hívhatjuk itt a kamera elé, hogy őket nem tudjuk megszólaltatni. Első két pécsi kötetem (*A teremtés dicsérete*, 1938; *Theomachia*, 1941) megjelenése idején jó barátságban voltam több korombeli vagy fiatalabb pécsi költővel: Csorba Győzőt (1916–1995), Tatay Sándort (1910–1991), Takács Gyulát (1911–2008), Harcos Ottót (1921–1990), Kopányi Györgyöt (1921–2011), András Lászlót (1919–1988) említhetem, de még hosszan folytathatnám a sort. Kézbe venni a Sorsunk első számát, ez már elsárgult papírt jelent, és olyan emlékeket, amiket érdemes lenne föleleveníteni, ha ugyan még egyáltalán lehetséges. A Sorsunk jelentette a leggazdagabb vidéki folyóiratot, olyasféle szerepe volt, mint a szegedi Széphalom folyóiratnak ugyanez idő tájt. A Széphalom kisebb terjedelemben jelent meg, a Sorsunknak több tere volt, nagyobb tágassága, kitekintett nemcsak országos ügyekre, hanem az egész világra is. (...)

Keleti filozófiákkal főleg úgy 18–20 éves koromban foglalkoztam, a keleti utam előtt jóval. Úgyhogy ez az utazás filozófiai élményeket kevésbé adott, ahhoz tudni kellett volna az ottani nyelveket, és ott élni hosszabb időt. A filozófiai természetű élmények nem úti élmények voltak, azokat könyvekből szereztem. Nagyon sok motívummal gazdagodtam ezen a távol-keleti úton, India, Kína, Fülöp-szigetek, Eritrea, Ceylon és a világ más tájai is beleestek ebbe az utazásba, és valósággal újjászülettem az úti élményektől. Gondolkozásmódom az ókori filozófián alapul: sokat tanultam a *Védák*ból, a *Bibliá*ból, a *Tao te King*ből, a sumér-akkád *Gilgames*-eposzból és az *Enúma elis* teremtés-eposzból. (...)

A *Teomachián* elég hosszan dolgoztam, körülbelül egy esztendőbe került, míg be tudtam fejezni. Nem kávéházban és nyilvános helyeken készült dráma ez, hanem albrétai kis szobákban, magányosságban írtam. (...)

Vonz a versek muzikalitása. Szavakkal, sajnos, zenélni nem lehet, a szavak ritmust adnak, de dallamot nem. Úgyhogy a zenének félig-meddig megközelí-

⁸ Sorsunk: Pécs székhelyű irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat (1941–1948).

⁹ Lovász Pál (1896–1975) költő

¹⁰ A Janus Pannonius Irodalmi Társaság 1931-től 1948-ig működött Pécsett. A társaság célja többek között a főváros nyomasztó kulturális förlényének ellensúlyozása volt.

tése a versekben lehetséges, de a zenét utolérni verssel nem lehet. (...) Amit *A vers születésében* írtam a költészetről, ahhoz sok hozzátennivalóm ma sincs. Ahányszor új kiadás készül, át szoktam nézni, hogy mit változtatnék rajta, és végleges szövegnek érzem, amin ma sincs okom változtatni. (...)

Tudok róla, hogy a kritika egy része nem valami szívesen fogadja a dolgai-mat, ebben sok tekintetben talán igaza is van, hiszen magam sem gondolok mindig jó érzéssel vissza mindarra, amit életemben összeírtam. A kritikák kevésbé segítenek vagy kevésbé gátolnak. Az ember alkotása csöndben, visszhangtalanságban megy végbe, ilyen tekintetben a kritikáknak különösebb jelentősége nincsen. (...)

Ha el is kerültem Pécsről, állandó és rendszeres munkatársa vagyok a pécsi Jelenkor folyóiratnak, és a kapcsolat Szederkényi Ervinnel¹¹, Csorba Győzővel és sok mással ma is fönáll. Sehol se jelenik meg olyan sok írásom, mint éppen a Jelenkorban¹². Úgyhogy a Péccsel való kapcsolatom egyáltalában nem szakadt meg az idők folyamán, sőt, lehet azt mondani, hogy erősödött. Írtam egy pécsi tárgyú színdarabot (a *Kétfejű fenevad*, *avagy Pécs 1686-ban*), ami Pécsnek a török alól való felszabadulása történetét mondja el. Sajnos, ez a színdarab mindmáig előadva sem lett, és könyv-alakban sem jelent meg, remélem, hogy majd minderre sor kerül¹³).

– *Ha a Kétfejű fenevadot nem is láthattuk még Pécsen, 1979-ben Weöres-bemutatót ünnepelt a város: A holdbeli csónakosnak, ennek a Pécsen született darabnak megszületett a pécsi bemutatója.*¹⁴



Németh Antal (1903–1968)

W. S.: 1941-ben készült *A holdbeli csónakos*, egy bábjáték-csoport felkérésére, mely akkor a háború és a változások miatt végre is nem működött, így a darabot sem tudták előadni, amit egy kezdő bábcsoport számára különben is túl komplikáltra írtam. Úgyhogy tulajdonképpen a darab akkor is hasznavehetetlen lett volna számukra, hogyha el tudják kezdeni a működést. A negyvenes években a budapesti Nemzeti Színház, Németh Antal igazgató tervezte *A holdbeli csónakos* bemutatását, már készültek a díszletek is Illés Árpád díszlettervei nyomán, és kisebb próbák is történtek már, de aztán a háború vihara ezt az előadást elsöpörte. Így

¹¹ Szederkényi Ervin (1934–1987) József Attila-díjas író, szerkesztő, pedagógus.

¹² A Jelenkor Pécsen szerkesztett, országos terjesztésű irodalmi és művészeti folyóirat. Első száma 1958 októberében látott napvilágot.

¹³ A darab először 1983-ban jelent meg Weöres Sándor *Színházak* című gyűjteményében. Ösbemutatója ugyancsak 1983-ban volt a Törvényszékben (r.: Bucz Hunor)

¹⁴ Az interjúnak ez a második része, melyben a kérdező *A holdbeli csónakos* zeneszerzőjét, Takács Jenőt is megszólaltatja, fél évvel később, a premier másnapján készült.

A *holdbeli csónakos* hét vagy nyolc évvel ezelőtt, a Thália Színházban került először bemutatásra. Az egy erősen átdolgozott szöveg volt. Az alig csonkított, csaknem teljes szöveggel itt, Pécsen került először színre *A holdbeli csónakos*¹⁵.

– *Hogy tetszett a tegnapi előadás?*

W. S.: Sík Ferenc, a rendező remek munkát végzett. Nagyon szép Takács Jenő kísérezeneje is, amit sajnos, kissé túlságosan háttérbe szorítottak, lehetett volna a zenének több életet adni. Nagyon szépek Martyn Ferenc díszletei, a mozgó, absztrakt tömbök, és legfőképpen, kitűnő a színészek játéka.

– *A darab zeneszerzője, Takács Jenő¹⁶ is ellátogatott Burgenlandból a premierre. Professzor úr, hogyan emlékszik a mesejáték és a zene születésének idejére?*

TAKÁCS JENŐ: Németh Antal lelátogatott vasárnaponként Pécsre, ahol Székely Györggyel, aki a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója volt, és Weöres Sándorral együttműködve készült a zene. Én hétköznap komponáltam, és vasárnap az én lakásomon, a Papnövelde utcában próbáltunk. A zene elkészült, egypár részletet már a rádióban is bemutattak, utána pedig, miután a háború nem engedte meg, hogy a Pécsi Nemzeti Színház bemutassa, egy önálló zene-kari szvit formájában járta be a világot.

– *Professzor úr, mióta ismeri Weöres Sándort?*

T. J.: Weöres Sándorral Pécsen ismerkedtem meg. Mint a zeneiskola igazgatóját, meglátogatott, és rögtön egy bensőséges viszony fejlődött ki, amely azóta is tart, annak ellenére, hogy az én majdnem húszéves ameri-



Kazimir Károly, Weöres Sándor és Gosztonyi János a *Holdbeli csónakos* olvasópróbáján 1970-ben, a Thália Színházban (fotó: Benkő Imre, forrás: vasarnap.hu)



Sík Ferenc (1931–1995)



Martyn Ferenc jelmeztervei az 1979-es pécsi előadáshoz (forrás: tiszatajonline.hu)

¹⁵ A *holdbeli csónakos* könyv alakban először 1967-ben lát napvilágot Weöres *Hold és Sárkány* című kötetében. Ösbemutatója 1971-ben volt a Thália Színházban (r.: Kazimir Károly).

¹⁶ Takács Jenő (1902–2005) zeneszerző, zongoraművész, népzenekutató és zenepedagógus.



Takács Jenő (1902–2005)

pal ezelőtt érkeztem, bent voltam a próbákön, és már akkor láttam, hogy milyen remekül fejlődik a darab. Úgy a közreműködők, mint Sík Ferenc rendező kiváló munkát végeztek, és úgy találom, hogy a zeném is nagyon jól illett a cselekményhez.

W. S.: *A holdbeli csónakos* mesejáték és a *Bolond Istók* kisregény szüzséje lényegében azonos. A *Bolond Istók* nem más, mint *A holdbeli csónakos* kisregény-változata.

– *E műveken érződik, hogy a második világháború közepette íródtak.*

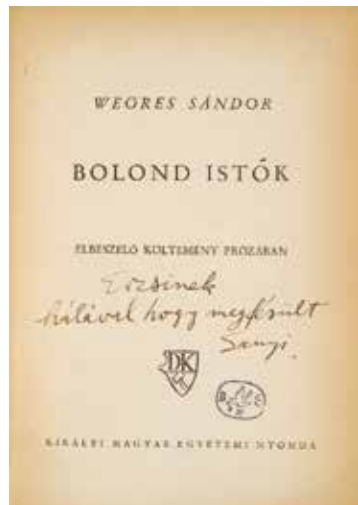
W. S.: Feltétlenül összefüggnek a világtörténelmi viharokkal. Ez a *Bolond Istókban* talán kifejezettebb, mint *A holdbeli csónakosban*. Nagyon viharos klíma, ahol a *Bolond Istók* kisregény mozog. *A holdbeli csónakos* mesevilága internacionális, vannak benne magyar népmesei elemek kis számban, aztán volgai finn-ugor, cseremis, mordvin, vogul, osztják elemek, belejátszik a finn *Kalevalának* a világa, de föl villan benne a görög-római mitológia, a sumér-akkád is, meg a kínai mondavilág. A cél és szándék az volt, hogy a különböző mesevilágok egybeillőségét valahogy meg lehessen mutatni. (...)

* * *

APPENDIX

Hangbejátszás a filmben a *Bolond Istókból*: „Csúfolnak, és mégis szeretnek engem: tulajdonképpen önmagukat; bolondnak és titokban mégis bölcsnek gondolnak: tulajdonképpen önmagukat. (...) Ki vagyok én? Mindenki. – Hol lakom én? Minden emberben, ezerféle alakban. Keresd meg önmagadban tulajdon jobbik énedet, Bolond Istózkodat! És ha megtalálta, el ne engedd többé! Meglátod, én leszek legsegítőbb jóbarátod.”

A beszélgetést Ungvári Judit jegyezte le





PÁLFI ÁGNES

Ámor vs. Don Juan

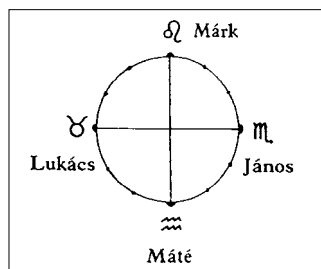
Erősz alakmásai *A lakomában*¹



Milyen alapon állíthatjuk Don Juant egy sorba Hamlettel, Don Quijotéval és Fausttal – a négy újkori európai „hérosz” egyikeként? És milyen alapon mondhatjuk, hogy története párhuzamba állítható a krisztusi szenvedéstörténetnek Lukács „Bika”-evangéliumában olvasható verziójával?

Don Juan, aki Tirso de Molina címadása révén „sevillai szédelgő”-ként vult be az európai drámairodalomba, szöges ellentéte e három kivételes személyiségnek: nincsenek hatalmi ambíciói, világmegváltó eszméi; ez a szerelmi kalandjairól elhíresült figura mintha nem tragikus hőse, sokkal inkább haszonélvezője volna a „kizökkent időnek”. A „carpe diem” életstratégiája azonban a Don Juan-történetek tanúsága szerint ugyanúgy a hős pusztulásához vezet, mint Hamlet vagy Don Quijote esetében a világjobbító ambíció: Don Juan szerelmi kalandjai a színpadon már nem igazán sikeres hódítások, sokkal inkább komikus felsülések; s a történet szinte minden változatban azzal zárul, hogy utoléri őt a bosszú: eljön érte a kőszobor, kedvesének megölt apja vagy (Puskin verziójában) a férje, és magával rántja őt a pokolba.

Ami első kérdésfelvetésünket illeti, mindenek előtt magára a drámairodalomra hivatkozhatunk: a német szerző, Christopher Grabbe 1829-ben *Don Juan* és *Faust* címmel ír darabot. Visszaigazolva ezzel az asztrálmítikus hagyománynak azt az alaptételét, hogy elsődlegesen az évkör átellenben lévő jegytartományai tartoznak össze, a testiség–szellemiség ellentétpárját alkotva. Jelen esetben a Bika szellemiségű Don Juan Skorpió testisége, és a Skorpió (Sas) szellemiségű



Márk – Hamlet; Lukács – Don Juan; Máté – Don Quijote; János – Faust

¹ A Theodoros Tersopoulos rendezte *Ámor* című előadás elé.



A könyv 1972-es kiadása,
Magyar Helikon

Faust Bika testisége között zajlik ez a drámai párharc ugyanazért a nőért.

Hivatkozhatunk azonban a Don Juan-téma feldolgozásainak recepciójára is. Elsősorban svéd Søren Kierkegaard tanulmányára (*A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus*, 1843), aki Mozart Don Giovanni című operáját elemezve abból indul ki, hogy Don Juan az ókori Erósz újkori megtestesítője, alakmása – tehát mitikus eredetű és formátumú alak.

A filozófus ugyanakkor azt állítja, hogy az érzékiséget, az erotikát nem a görögség, hanem a kereszténység „hozta világra”. Hogyan érti, mire alapozza ezt? Arra a paradoxonra, hogy a kereszténység éppen azáltal, hogy kiüldözte, kizárta a világból az érzékiséget, tételezte azt először „magában való” szellemi princípiumként. Kierkegaard azt állítja, hogy az antikvitásban az érzékiség még nem volt ilyen önálló princípium. Az ókori görögök felfogásában az érzékiség szerinte még nem szellemi, hanem lelki jelenség: olyan enklitikon (‘nem önálló princípium’), amelytől elválaszthatatlan a harmónia, az összhang fogalma. Mihelyt azonban Mozart operájának elemzésébe kezd, az olvasónak az a benyomása, hogy a „zenei erotikus” hatásmechanizmusában, a mozarti Don Juan „érzéki zsenialitásában” ő sem csupán a szellem megnyilvánulását látja, hanem a lázadó szellemiség és a harmóniára törekvő lelkiség egyidejűségét érzékeli, s a kettő kölcsönhatását fedeztetni fel velünk is.

Ez a felismerés pedig tökéletes fedésben van azzal az asztrálmítikus hagyománnyal, miszerint a Bika-karakter pontosan azért rendkívüli, egyedülálló az évkörön, mert Bika szellemiségéhez Bika lelkiség társul, vagyis a Bika „misztikusa” önmaga.

Erósz kiben- avagy mibenlétének ez a kettőssége valójában már az ókori görögök felfogásában is jelen van. Ha felütjük Platon híres dialógusát, *A lakomát*,² első kézből győződhetünk meg erről. A dialógusban hat szónok lép fel, hat különböző aspektusból közelítve meg Erósz kivételes rangját, státuszát.

1. PHAIDROSZ, a filozófus, Szókratész tanítványa, a mitikus teremtéstörténetre, az istenek genealógiájára hivatkozik: Hésziodoszra (i. e. 700 körül, az *Istenek születése és a Munkák és napok szerzője*) és Par-

SZELLEM	LÉLEK	TEST
♈	♉	♊
♊	♊	♋
♋	♋	♌
♌	♌	♍
♍	♍	♎
♎	♎	♏
♏	♏	♐
♐	♐	♑
♑	♑	♒
♒	♒	♓

² A lakomából való idézeteket Telegdy Zsigmond fordításában közöljük.

menidészre (i. e. 540–480 körül, filozófus, tan-
költemények szerzője), akik szerint Erószt az
első helyek egyike illeti meg az istenek rang-
sorában.

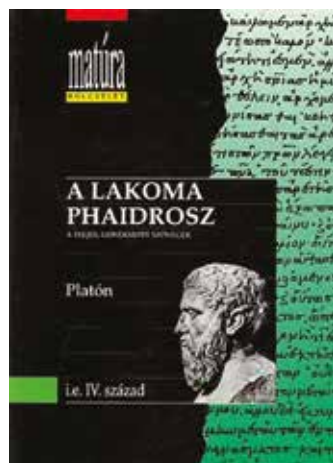
Hésziadosz szerint először a Khaosz jött létre,
„majd Gaia követte, / szélesmellű föld, minden-
nek biztos alapja, / és Erósz.” Parmenidész úgy
véli, Erósz a Genesizis (a keletkezés, a kezdet)
megszemélyesítője: „mindenik isten közt legelő-
ször Erószt alakítá.”

Erósznak e forrásokból kiolvashatóan kozmi-
kus küldetése van: ő az a „legnagyobb jótevő”,
aki – a földet az éggel összekötő istenséggént –
a rendezetlen Khaoszt Kozmosszá alakítja. Föl-
di síkon, az ember életében Erósz szerepe ezzel
a kozmikus küldetéssel analóg: neki köszönhető az emberben „a szégyenkezés a
rút dolgok miatt és a szép tettekre való törekvés”. Ebben a kontextusban a „rút”
és a „szép” fogalma egyszerre esztétikai és morális értékkategória: a „rút” a rossz,
a „szép” a jó ekvivalense.

Phaidrosz axiómaként kezeli, hogy Erósz az ember számára a szerelemben
(a „férfi-szerető” és a „fiú-kedves” vonzalmában) válik foghatóvá. Azt állítja:
„a szerelmes férfiben lakik az isten”. De a szerelem ebben a felfogásban koránt-
sem öncél: nemcsak a boldogság, hanem az (állampolgári) erény forrása is: a bá-
torság, a virtus, a hősiek önfeláldozás marsikus erényét Erósznak köszönhetjük.
Vagyis Mars és Vénusz kettősében Vénusz az elsődleges mozgató: „nincs az a
gyáva, akit Erósz a bátorság megszállottjává ne tenne, annyira, hogy felvehetné
a versenyt a született hőssel is [...] az istenek azt az erényt becsülik leginkább,
amit Erósz kelt”.

2. PAUSZANIASZ (aki állítólag fazekas volt), Erósz származását illetően egy
másik mítosszal áll elő, azt bizonyítandó, hogy (ellentétben az előtte szóló állí-
tásával) nem egy, hanem két Erósz létezik. Az idősebb annak az égi Aphrodité-
nek a sarja, aki nem földi anyától lett, hanem Urániától; a fiatalabb, a „közön-
séges” Pandémosz pedig annak a másik Aphroditének a sarja, akinek anyja egy
földi haladó, Dióné volt. (E mítosz Mózes Könyvének kettős teremtéstörténeté-
vel vethető egybe: lásd az isten képére és hasonlatosságára közvetlenül a Logos
által teremtett kétnemű istenembert és a Demiurgosz által alkotott, föld sarából
gyúrt Ádámot, akibe csak aztán lehel lelket az Úr.)

Pauszaniász szerint minden cselekedetünk aszerint lesz „szép” avagy „rút”,
hogy az embert a „közönséges”, avagy az égi származású Erósz mozgatja-e. A si-
lány embereket, a gyáva alattvalókat a „közönséges” Erósz irányítja: ostobák,
egyaránt vonzódnak a nőkhez és a férfiakhoz, „testüket jobban szeretik, mint a
lelküket”. Az égi származású Erószban viszont „nincs semmi női, csak férfitermé-

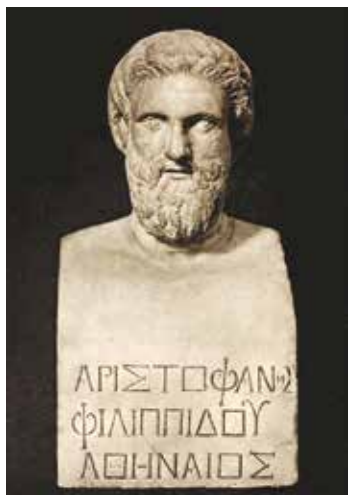


Matura bölcselet 3.
Ikon Kiadó, 1994

szet”. Akiket ez a magasrendű Erósz mozgat, kizárólag a férfiakat szeretik: nem a szép testet, hanem a lelket és a szellemet, a „nemes jellemet” részesítve előnyben. Ez a vonzalom arra teszi képessé a fölserdült férfiembert, hogy ne hatalomvágyó zsarnok, hanem bölcs uralkodó váljék belőle.

3. ERÜXIMAKHOSZ (az athéni orvos) Erósz kettős természetéhez a manapság újra csak igen aktuális holisztikus szemléletmóddal közelít, mondván: „Erósz ... nemcsak az emberek lelkében él ... minden élőlény testében és a föld növényeiben is, s úgyszólván mindenben, ami létezik”. Az igazi orvost olyan művésznek tekintti, aki nemcsak arra képes, hogy megkülönböztesse az emberben a „rút és szép vágyat”, hanem arra is, hogy „az egyik Erósz helyébe a másikat ültesse”. Azt vallja, hogy a kétféle Erószt nem szembeállítani kell, hanem összebékíteni. Példának a zenét hozza, amely mint a „harmóniára és ritmusra irányuló szerelmes vágyak tudománya” képes a kettő ellentétét feloldani, olyannyira, hogy itt már nem is beszélhetünk kétféle Erószról: a harmónia és a ritmus egyszerre köszönhető az égi Erósznak, Uránia szülöttének (aki a tudományok, főleg a csillagászat múzsája) és a „közönséges” Erósznak, aki Polühümniának, a zene múzsájának sarja. [Mindez egybecseng Kierkegaardnak azzal a megállapításával, hogy „a zene abszolút tárgy a érzéki zsenialitás”; s minthogy „ezen eszme kifejezése a Don Juan, ... Don Juan kifejezése egyedül és kizárólag a zene”.]

De ez a kétféle Erósz Erüximakhosz szerint együtt van jelen a természetben szinte mindenütt, így az „évszakok folyásában” is. Minden a megfelelő mérték kérdése: „ha ... a meleg és a hideg, a száraz és a nedves mértéktudó szerelemmel vonzódnak egymáshoz, s harmóniát és értelmes keveréket alkotnak, akkor jó esztendőt hoznak ránk, s egészséget az embereknek, a többi élőlényeknek és a növényeknek, s nem okoznak kárt; ha viszont a féktelenség vezette Erósz lesz úrrá az évszakokon, az sok kárt okoz és sok mindent elpusztít”.



Arisztotelész (i. e. 384 – i. e. 322)

4. AISZTOPHANÉSZ (a komédiaszerző) Erószt az ember aspektusából szemléli. Nem magára az istenre fókuszál, nem is a harmóniateremtő princípiumra, mint az előtte szóló, hanem arra a szerepre, amelyet Erósz a földi halandók életében betölt, illetve arra a célra, amelynek eléréséhez az embert hozzásegíti.

Az ő definíciójában bukkan fel először a vágy fogalma (amely majd Szókratésznél is alapfogalom lesz): „... a teljesség vágyát és keresését hívjuk Erósznak”. De honnan származik az embernek ez a teljesség-vágya? Onnan – állítja Arisztophanész –, hogy valaha „eredeti természetünk szerint teljes egészek voltunk”. A történet, amelyet előad, az istenek hatalmá-

val vetekedő héroszok mitikus előidejét idézi, amikor még három volt a nemek száma: a hím a Nap sarjadéka; a nő a Földé; az androgün (férfi–nő) a Holdé:

„... mindegyik fajtának teljes, gömbölyű alakja volt, körbefutott a háta meg az oldala, kezük négy volt, s lábuk is, mint a kezük, s két teljesen egyforma arcuk egy egészen kerek nyakon.” Ám mivel erejük és féktelenségük veszélyeztette az istenek uralmát, Zeus kettévágta őket. Ekkor „vert gyökeret az emberekben az egymás iránti szerelmi vágy, mely ősi természetüket ismét összehozza, igyekszik egyesíteni kettejüket s meggyógyítani az emberi természetet”.

A Nap sarjadékaiból lettek a férfiak iránt vonzódó férfi-szeretők; a Föld sarjadékaiból a lesboszi szeretők; az androgün Hold-sarjadékokból azok, akik a másik nem iránt vonzódnak.

Kedvesünkkel „egyesülve s összeforrva eggyé válni” – Arisztophanész szerint ez a legtöbb, amit a földi halandó Erósz segítségével elérhet. Ez „visszavisz bennünket ősi természetünkhöz, s begyógyítva sebeinket, teljes gyönyörűséget és boldogságot ad”.

5. AGATHON (a fiatal és szép tragédiaszerző) nem Erósz adományairól, hanem magáról az istenről kíván szólni, mondván: „amit valaki nem birtokol és tud, azt másnak sem adhatja át”. Leírásából egy olyan antropomorf istenalak rajzolódik ki, akit külső és belső tulajdonságai alapján egyaránt elsőbbség illet meg az istenek között: örökifjú, finom, hajlékony és kecses; igazságos és mértékletes. Agathon – Phaidrosszal egybehangzóan – ugyancsak azt állítja, hogy Aphrodité szerelme által „Erósz tartja hatalmában Árészt” (a marsikus istent), nem pedig fordítva – tehát erő és bátorság dolgában is ő az első. Bölcs költő, művész, aki másokat is azzá tesz, felébresztve bennük a „szépség szerelmét”; de ő a tudományok és mesterségek tanítója is. Agathon szerint nemcsak az emberek, hanem az istenek „dolgai” is attól fogva jöttek rendbe, „hogy Erósz közéjük költözött”.

Erósz külső szépségének leírása Agathon nárcisztikus önképeként is olvasható. De hasonlatos ahhoz a portréhoz is, ahogyan Apuleius *Aranyszámár* című regényében Psziché, a „földi Vénusz” látja az alvó Ámort, amikor – megszegve fogadalmát – lámpát gyújt:

„Nézi-nézi a drága fejnek ambróziával illatosított isteni hajzatát, hófehér nyakára, bíbor arcára körös-körül hullámosan lehulló, díszes koszorúval összefogott fürtjeit, amelyeknek cikázó sugárözönében meg-megtáncolt a lámpa lángja is. A röpke isten vállán harmatos szárnyai friss-üdén, csillogón fehérlenek, s össze-



Anselm Feuerbach: *Platón lakomája*, olaj, vászon, 1969, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (forrás: wikimedia.org)



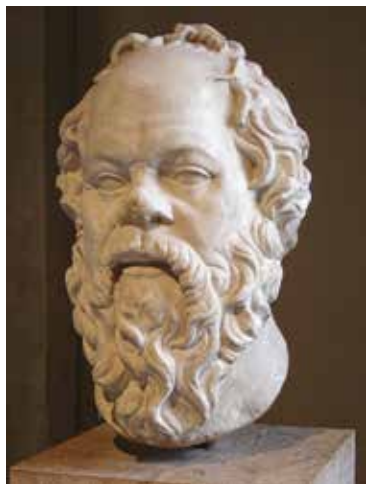
Ámor és Psziché terrakotta figurája az I. századból, Efezosi Régészeti Múzeum (forrás: privetetours.net)

csukott szárnya hegyén a finom, gyenge pihék reszketve rezegnek, csintalanul fickándoznak, különben a bőre tükörsima, csodagyönyörű, büszke lehet rá Vénusz, hogy ilyen fiút szülhetett.”

Ez a betétnovella azért érdekes, mert azt tanúsítja, hogy az ókori görögök felfogása szerint az isteneknek is szükségük van a megújulásra: Vénusz (Aphrodité) öregszik, „erővesztésben” van, ezért féltékeny Pszichére, földi hasonmására, „reinkarnációjára”, aki szépsége miatt nem talál magának férjet a halandók között. A szikláról halálos ugrásra készül, ám Zephyr az égbe ragadja, és Ámor titkos kedvese lesz. Az elbeszélés végén a nászukra áldását adó Jupiter Ámorhoz intézett szavai világossá teszik, hogy ez a történet az égi Vénusznak (Ámor szülőanyjának és Jupiter feleségének) a „megfiatalításaként”, az isteni

rend, égi harmónia helyreállításaként is olvasható: „... köteles vagy kezemre juttatni a földkerekségnek mai napság leggyönyörűbb leányát” – aki alkalmasint nem más, mint Psziché, a „földi Vénusz”.

6. SZÓKRATÉSZ (a híres szofista rétor) fejtegetését azzal kezdi, hogy vitába száll az előtte szálló Agathonnal. Kérdve-kifejtő módszerével arra vezeti rá, hogy ha Erósz valóban birtokában lenne mindannak, amivel Agathon felruházta, vajon vágyódna-e a szépségre és a jóságra. Majd Diotimával (egy mantineiai asszonnyal) folytatott párbeszédét idézi, aki arról győzte meg őt, hogy



Szókratész (i. e. 469 – i. e. 399)

Erósz sem nem szép, sem nem rút, sem nem rossz, sem nem jó, „hanem valami a kettő között”; a hatalmas „daimonok” egyike, akik közvetítői szerepet töltenek be az égiek és a földi halandók között (hasonló „daimon” a hírvivő Hermész):

„Ők adják hírül és közvetítik az isteneknek, ami az emberektől ered, s az embereknek, ami az istenektől; az emberektől az imákat és az áldozatokat, az istenektől pedig a parancsokat és intézkedéseket; s minthogy a kettő közt vannak, kiegészítik mind a kettőt, s ők teszik összefüggő egészé a mindenséget.”

Majd Erósz származásának egy újabb verzióját ismerhetjük meg tőle, miszerint a „le-

leményes” Porosz s a koldusasszony Penia (Aphrodité születésekor fogant) fiát tisztelhetjük benne. Diotima egyfelől (anyja után) „durva és elvadult, mezítlábas hajléktalan-ként” jellemzi őt, másrészt (apja után) pozitív tulajdonságokkal illeti: találékony és fogékony, keresi a szépet és jót, heves és vakmerő, félelmetes vadász és varázsló, bűbajos és szofista. – Olyan tulajdonságok ezek, amelyek pontosan ráillenek a „sevillai szédelőgőként” elhíresült Don Juanra.

Szókratész Diotimától kölcsönzi azt a női szemszöveget is, amelyből nézvést Erósz nem a „szép szerelme”, hanem: „A szépségben való nemzés és szülés vágya” – vagyis a férfi és a nő egymás iránti vonzalmából fakadó vágy. Igen érdekes és elgondolkodtató az a mód, ahogyan Diotima különbséget tesz a terhesség és a megtermékenyülés között:

„Az emberek ... mind terhesek, testben és lélekben egyaránt.; és amikor egy bizonyos korba jutunk, szülni vágyik a természetünk. Szülni pedig nem lehet rútságban, csak szépségben. A férfi és a nő egyesüléséből való ugyanis a szülés. Isteni dolog ez, s a haladó lényben halhatatlan: a terhesség és a szülés. [...] Ha a terhes lény a szépség közelébe jut, felvidul, előmlik benne az öröm, megtermékenyül és szül; ha azonban a rúthoz közeledik, búsan begubózik, elfordul, összehúzódik, s nem tud szülni, hanem kínlódva hordja tovább terhét. Innét az a mélységes megrendülés, amit a terhes s már vajúdó lény a szépség közelében érez: mert nagy fájdalomtól szabadulhat meg általa.”

Hogyan értelmezhetjük ezt? Vegyünk egy magyar példát, Madách Tragédiáját! Ha ebből a női szemszögből olvassuk a művet, kiviláglik, hogy Éva álmában minden bizonynyal mást lát, mint Ádám; a történelmi színeken végighaladva a terhességet követő megtermékenyülés stációit járja be.³ Erről tanúskodnak első szavai az ébredés után: „Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el, / Utolsó csóкод oly hideg vala, / S gond vagy harag van most is arcodon...” Az álomból ébredő Éva emlékezete eszerint egyetlen képet őriz: Ádám alakját, arcvonásait.

Szá számára a történelmi színek az Új Ádám fogantatásának titkos történetét, drámáját rejtik. És az anyává érés folyamatát, amelyről az irodalomban alig van híradás. [Apuleus fentebb már idézett regényében a Pszichéről szóló elbeszélés ezért becses: a „földi Vénusz” női beavatás története ez, melynek az Erósszal való



Diotima szobra a Nyugat-Ausztrália Egyetem kampuszán, Perthben (forrás: waymarking.com)

³ Lásd ehhez: Pálfi Ágnes *A női éberség másállapota. Éva alakjáról a Tragédiában* – Szcenárium, 2013. szeptember, 29–42.



Ámor és Psziché terrakotta figurája
az i. e. I. századból, Pella, Régészeti Múzeum
(forrás: waymarking.com)

misztikus nász a fordulópontja, s melyet a kíváncsiságért kiérdemelt büntetés, Psziché száműzetése követ: a „megtermékenyülésnek” a teherbe eséstől a gyermekszülésig végigjárt stációi, amelyek anyává, asszonnyá teszik.]

Álmában Éva ugyancsak aktív: a férfi szenvedéstörténetét, történelmi báb-állapotait szemléli, s viszi át azonmód mint szellemi léttapasztalatot a psziché szűrőjén át az élő (biológiai) anyagba. Divatos műszóval élve „bekódolja” a születendőbe, hogy mi lesz a

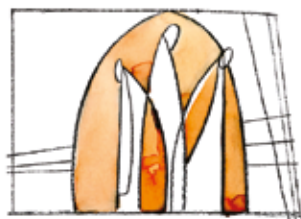
dolga. Ágyútöltelék, sorozat-embert lehet gyártani másképp, lombikban akár, vagy klónozással. Ám e mesterségesen előállított lény genetikai programjából hiányozni fog Éva álmának „információ-többlete”.

Goethe Helénájából a női éberségnek ez a „másállapota” hiányzik, amelyben egyként aktív a szellem, a lélek, a test. Ő és Faust egymás álmában tükröződő, iker-szerű lények: a tökéletes szépség szobrai. „Esz-tétikai” nászuk gyermeke, Euphorion elragadtatott művész; szellemteste az égbe emelkedik, nincs többé földi küldetése.

A *Tragédiában* Éva álma viszont maga a folyamatos női éberség: foganásra kész, termékeny másállapot. Számára Erósz nem csupán a „szépség szerelme”, hanem – ahogyan *A lakomában* Diotima nyomán Szókratész fogalmaz: „A szépségben való nemzés és szülés vágya.”

Ágnes Pálfi: Cupid vs Don Juan Eros Doubles in Plato's *Symposium*

In the reading of the author, Eros is the mythical antecedent of Don Juan, the emblematic figure of drama literature, one of the four modern European “heroes”. While the Leo-spirit of Mark’s gospel is inherited by Hamlet, Matthew’s Aquarius mentality by Don Quixote and the superior Scorpio attributes of John’s gospel by Faust, she sees the embodiment of Taurus mentality and spirituality of Luke’s gospel in the image of Don Juan. Analysing Plato’s famous dialogue, *Symposium*, the author takes those aspects into consideration which portray the nature of Eros, its celestial and terrestrial character, in different ways, yet thus providing a comprehensive view of the issues still holding the interest of enthusiasts and professionals. Finally, commenting on the position of Diotima, the priestess summoned by Socrates, she refers to the woman figure in Madách’s *Tragédia (The Tragedy of Man)*, Eve, who, in the author’s interpretation, becomes richly pregnant with “the love of generation and of birth in beauty” contemplating Adam’s “pupal states” throughout the historical scenes. The topicality of the paper stems from the debut of the famous director, Theodoros Terzopoulos at MITEM 2020 by his production titled *Amor*.



A mesék meséje

Omar Porras a Teatro Malandro készülő előadása elé

„Aki nem utazik, nem lát semmit; aki nem lát semmit,
nem tanul semmit; aki eltéved, tudással tér vissza.”

Giambattista Basile: *Il Pentamerone*

Mesét mesélni vagy hallgatni mindig felemelő élmény! Hagyni, hogy a képzelet szédületes mélységei vezessenek minket, az ismeretlen ösvényein járni-kelni, vállalni annak a kockázatát, hogy „önmagunk” sötétlő erdejében egyszer csak „meztelen lelkünkkel” találkozunk. A mese vidékein kalandozni – ez talán egyszersmind azt is jelenti, hogy elfogadjuk az ártatlanság korának újjászületését. A mítoszoktól és legendáktól eltérően a mesék közel állnak a hétköznapijainkhoz. Tétlen hősök, szerelmes nők, egoista, gátlásos, ambiciózus, lusta vagy ügyetlen lények... rólunk beszélnek, minket tárnak fel, minket fedeznek fel; az életünket, a vágyainkat éneklik meg. Ösztökélik a képzeletünket, elvezetnek bennünket érzelmeink forrásához, hogy felébresszék a bennünk szunnyadó, álmodni képes gyermekeket. Az emberi faj az egyetlen, aki imádkozik, aki hazudik, aki mesél, és szavaival az általa megélt valóságot álmokká, álmait pedig valósággá alakítja. A színházban tud az ige megtestesülni, és a mese is itt kaphat testet, anyagot, amely lélegzik, amely énekel. A színház hatalmának és a beszéd finom, meleg fonálának köszönhetően az emberi hang életre kelti – a csillagok fénye alatt vagy a barlang sötét homályában – egy varázsló, egy palackbazárt szellem, egy éneklő sárkány, egy sereg szárnyas lovag, egy aranyat síró fa vagy egy megbabonázott táncoló folyó láthatatlan testét. Bruno Bettelheim szerint a mese „feltárja előttünk valódi kilétünket”, iránytűként szolgál, amely megmutatja az emberi viselkedési mintákat, ő „a bölcsesség barátja”. Akár egy jó tanító, segít nekünk megérteni a világot, segít tájékozódni, hogy az életen és annak hullámain átkelhessünk. Egy mese elmondása egyszersmind egy történet újra alkotása is!

A mítoszok és legendák gyakran inspirálták a Teatro Malandro alkotásait, mint például az *Ajaj! Quijote*; *Ámor és Psziché*; *A tenger Asszonya* vagy *A ta-*

vasz ébredése előadásainak az esetében... E drámai és irodalmi művek, melyeket gyakran a „barokkos” jelzővel illetnek, egy színes álmvilágban mozgó groteszk, zenés, vicces figurákból álló freskó elemei. A Teatro Malandro hozzávetőleg negyven előadást hozott létre – Európa és a világ más tájainak színházban tett harminc évnyi zarándoklat varázslata mindez.

Ez alkalommal a társulat egy több évszázadot felölelő szóbeli hagyomány, a paraszti beszédmód költői nyersességéből, népi lelkületéből merít. Ezt az anya-



Az *Il Pentamerone* 1674-es, nápolyi kiadásának előzéklapja (forrás: wordpress.com)

got Giambattista Basile¹, az egyik „legtiszteletre-méltóbb kalandor” gyűjtötte egybe *Lo Cunto de li cunti* o *Il Pentamerone* című művében, amely eredetileg nápolyi dialektusban íródott 1634-ben. Egy Dekameron-féleség ez, Nápolyban, Toszkánában, Szicíliában és Velencében a XVII. századi Itália kocsmáiban és utcáin gyűjtött mesekincs. Szólások, varázsszavak, zene, pogány utalások... e történetek, melyeket a nép asszonyai és férfiai mesélnek el, zamatos verbális különlegességek! A természet megszemélyesül, a szerelmes leírások és a káromkodások sortüzei kimeríthetetlen inspirációs forrást jelentenek. E mozgalmas, fordultatos történetekben a groteszk a fenséggel keveredik. Ezek az elbeszélések jelentik azt a forrást, amelyből – ezt gyakran elfelejtjük – olyan híres szerzők merítettek, mint Perrault, a Grimm testvérek, Alan Poe, Irving és sokan mások századokon át. Ők átértelmezték e meséket, finomítottak rajtuk, hogy olyan változatokat adjanak át nekünk, amelyek azután az emlékezetünkben elevenen élnek. Maga az *Il Pentamerone* egy csiszolatlan gyémánt, érintetlen, kegyetlen, elképesztően mulatságos és erőteljes. Valóban a *mesék meséje*, amelynek ígész törté-

¹ Giambattista Basile (1585 körül – 1632) olasz költő, író és a mantovai herceg szolgálatában álló udvaronc volt. Nápolyi nyelven írta mesegyűjteményét, amely később *Pentamerone* címen vált híressé. Miután Basile fiatalkorában Krétán és Velencében katonáskodott, bizonyára így ismerhette meg a Közel- és Távol-Kelet mesevilágát, amely nagy hatással volt a gyűjteményére. Boccaccio (*Dekameron*) és Navarrai Margit (*Heptameron*) hatására a meséket keretbe foglalta. Sok története nem éppen kicsiknek való: néha már-már pornográf vagy épp horrorisztikus. Életében nem jelent meg ez a gyűjtemény: nővére, Adriana, a híres énekesnő gyűjtötte össze és adta ki öccse halála után, álnéven. Hamarosan híressé vált Európa-szerte: Carlo Gozzi számos drámájának témáját merítette belőle, forrásként használták a Grimm-testvérek (maga Jacob Grimm írt első német kiadásához előszót). A Kalligram kiadó 2014-ben a teljes gyűjteményt kiadta magyarul Király Kinga Júlia fordításában.

neteik magukkal ragadnak. Ami az előadásunkat illeti, mi énekelni fogjuk őket. Dó-ré-mi – A mesék meséje – fá-szó-lá-szi! Jómagamra és hűséges útítársamra, Marco Sabbatini-re hárul a feladat, hogy beterelessük Basile világát a Teatro Malandroba, mely nyitott a metamorfózisra, az újra alkotásra, a bolondozásra, a váratlanságra, az illúzió és az igazság szeretetére a kortárs modern ember prizmáján keresztül.

„Erre az öregasszony, akinek nem volt szőrös a nyelve, és nem is engedte meg senkinek, hogy egy nyeregbe pattanjon vele, az apródhoz fordult és ekképpen szólt hozzá:

– Ó, te semmirekellő, pisás, szaros kurafi, te cseballóláb, te seggtörő, akasztó-favirág! Öszvér disznaja, te! Hát nem veszed észre, hogy még a bolhák is felköhögnek téged?! Bénulj meg! Hogy az anyádnak a legrosszabb híredet keltsék! Ne érd meg a májust! Hogy sújtana le rád egy katalán dárda, vagy szoruljon a hurok a nyakad körül! Így legalább nem vész el az a rohadt véred, s ezer nyavalya bő széllel dagonyázhat benned! Hogy menne pocskéba az írmagod, te, alávaló nyomoronc! Az anyád is csak afféle szerzet lehet, te útonálló bandita, te!” (Giambattista Basile: *Il Pentamerone*; Király Kinga Júlia fordítása)

Előadásunk nem szöveghű adaptáció lesz, azonban annál hívebb szellemiségben, semmit nem fog a figurák mulatságos, kegyetlen és érzékeny voltából feláldozni. A figurákéból, akikben mindannyian magunkra ismerhetünk – az olyanynyra baudelaire-i – „szándékosan újra meglelt gyermekségünk” álmában. Egy gyermekség, aminek újra élését a mesék világa teszi lehetővé számunkra egy olyan utazásban, ahol nagyok és kicsik a rácsodálkozás és tündöklés egyazon lendületében osztoznak. Christophe Fossemalle zeneszerző is hozzáadja tehetségét ehhez a kalandhoz. A színpadon hét muzsikusz színész a mesélők kórusát fogja megtestesíteni. Velük a közönség egy zenés zárandoklatra, egy bohókás beavatós utazásra indul a várostól az erdőig, a szörnyektől a hercegekig, a szív legnagyobb alávalóságaitól a legfennköltebb előkelőségéig.

Türelmetlenül várom, hogy megosszuk nézőinkkel ezeket a történeteket. Ez az előadás egyben csodásan teátrális módja annak is, hogy társulatunk, a Teatro Malandro 30 éves jubileumát megünnepeljük vele.

«Úgy tűnik számomra, hogy az álom 1000 év alatt ér el abba az ezüst ágyba, melyet India folyója vet meg számára...”

OMAR PORRAS rendező, a Teatro Malandro társulat alapítója, a Lausanne-i TKM (Théâtre Kléber-Méleau) Színház igazgatója Kolumbiában született. Húsz évesen, 1984-ben megy Párizsba. Eleinte a Vincennes-i erdőben lévő volt Tölténygyárat, a Cartoucherie-t látogatja két éven át: az itt alkotó Ariane Mnouchkine színháza lenyűgözi őt. Nem kevésbé Peter Brook színháza. Rövid ideig látogatja Jacques Lecoq Iskoláját, dolgozik Ryszard Cieślakkal, majd Jerzy Grotowskival is találkozik – e találkozások felébresztik benne az érdeklődést a keleti színházi formák (Topeng, Kathákali, Kabuki) iránt. Tel-



Molière alapján: *Ámor és Psziché*,
Teatro Malandro, 2017, r: Omar Porras
(fotó: Mario Del Curto, forrás: malandro.ch)



Shakespeare alapján: *Rómeó és Júlia*, Teatro
Malandro és a SPAC koprodukciójában, r: Omar
Porras (fotó: SPAC, Shizuoka, forrás: malandro.ch)

jesen természetes tehát, hogy amikor Genfben érkezik 1990-ben, és ott megalapítja Teatro Malandro nevű társulatát, hármas művészeti irányultságot tűz ki: alkotás, képzés és kutatás. A mai napig mindhármát együtt folytatja.

A repertoárja egyszerre merít a klasszikusokból: Marlowe: *Doctor Faustus tragikus históriája* (1993), Shakespeare: *Othello* (1995), *Rómeó és Júlia* (2012, japánul); Euripidész: *A Bacchánsnők* (2000); Cervantes alapján *Ah! Quijote* (2001); Tirso de Molina *El Don Juanja* (2005; japánul is 2010-ben), Lope de Vega „*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*” (2006, Comédie Française); *Scapin furfangjai* (2009), valamint *Ámor és Psziché* Molière alapján. De modern és kortárs szövegekhez is nyúl: Friedrich Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása* (1993; 2004; 2015), Alfred Jarry: *Übű király* (1991), Slawomir Mrozek: *Sztriptíz* (1997), Garcia Lorca: *Vérnász* (1997), Ramuz és Sztravinszkij: *A katona története* (2003; 2015; 2016), Bertolt Brecht: *Puntilla úr és a szolgálja*, Matti (2007), William Ospina: „*En busca de Bolívar*” (2010), Frank Wedekind: *A tavasz ébredése* (2011), Ibsen: *A tenger asszonya* (2013) és Fabrice Melquiot: *Ma Colombine* (2019).

A színházzal párhuzamosan az opera világában is alkot: Donizetti: *Szerelmi bájjal* (2006), Paisiello: *A sevillai borbély* (2007), Mozart: *A varázsfuvola* (2007), Offenbach: „*La Périchole*” (2008) és „*La Grande Duchesse de Gérolstein*” (2012); sőt a tánc területére is elkalandozik: „*Les Cabots*” Guilherme Botelho-val az Alias társulattól (2012). Mint színész nemrégiben önállóan lépett fel Samuel Beckett: *Az utolsó tekercs* c. darajában Dan Jemmett rendezésében (2018), valamint a „*Ma Colombine*” előadásban (2019).

Több díjat kapott, például 2014-ben a Reinhart Gyűrűt, a svájci Színházi Nagydíjat.

2015 óta vezeti a TKM Théâtre Kléber-Méleau Színházat.

A Teatro malandro története

A Garázs, a genfi Squat

Miután hat évig utcaszínházat csinált Párizsban, Omar Porras 1990-ben Genfben egy Garázs nevű squat-ban megalapítja a Teatro Malandrót. Az első előadások ebben a színházi kutató műhelyben születnek: 1991-ben Alfred Jarry *Übű királya* színrevitelével talál rá a társulat a saját – sokak szerint barokkos – hangjára, amit a kultúrák keveredése, a színészek maszkrhasználata, erős testtudatossága, a zene meghatározó jelenléte, az organikusan felépített egész jellemez. Hamar felfedezik a társulatot, különböző meghívásokat kap, például a Nyon-i Művészeti Fesztiválra, továbbá Lausanne Város Fesztiváljára, és egyre többször jelenik meg a különböző művészeti és alternatív terekben.

Törvénytelen térben, az utcán gyűjtött anyagokból alkotva a Teatro Malandro kiszolgáltatottságát a képzelet gazdagságává alakítja egy rendkívüli művész kreativitásnak köszönhetően. A nélkülözésből – amit Omar Porras a bogotai nygyedben töltött gyerekkorától kezdve jól ismert – születő költészet ez.

Egy évvel az *Übű király* után a társulat 1992-ben létrehozza Christopher Marlowe *Doktor Faustus tragikus históriáját*, ezzel mintegy bevezetve azt a sorozatot, amely majd a nagy mítoszokból merít. A következő évadban a rendező egy svájci szerző egyetemes művének a színrevitelére vállalkozik: Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatására*. Ez az előadás nagyon fontos lépcsőfok a Teatro Malandro történetében, amit a svájci Független színházi díjjal el is ismernek 1994-ben. Meglehetősen szabadon kezelve a történetet, a Genfben letelepedett kolumbiai rendező bizonyítja saját interpretációjának erőteljességét, és ezzel párhuzamosan kidomborítja a svájci német szerző radikalizmusát.

Ekkor már a nagy nemzetközi színházi porondra is felléphet a még mindig a squat-ban alkotó társulat, amely svájci és nemzetközi (francia, német és latin-amerikai) turnéra indul.



A TKM Théâtre Kléber-Méleau Színház
2019 márciusában (fotó: Cédric Widmer,
forrás: malandro.ch)

A genfi Drámai Színházról a Sécheron negyedig

A nagy sikernek köszönhetően a svájci Drámai Színház igazgatója, Claude Stratz, megnyitja Genf e rangos színházi intézményének kapuit a Teatro Malandro társulata előtt, hogy ott William Shakespeare *Othellóját* színre vigye (1995). 1996-ban újabb jelentős esemény következik el a társulat életében:



Euripidész: *Bakkhánsnők*, Teatro Malandro, r: Omar Porras (fotó: Jean-Paul Lozouet, forrás: malandro.ch)



M. Cervantes nyomán: *Ajaaj! Quijote*, 2001, Teatro Malandro, r: Omar Porras (forrás: malandro.ch)

a genfi Sécheron negyed régi műhelyeiben átalakítási munkálatokba kezd, és egy igazi alkotói és kutatói színházi teret épít ki magának. Egy hatalmas teret, amely magában foglal próbatermet, díszletműhelyt, irodákat, vendéglátó helyet, mindezzel lehetővé téve a különböző (művészeti, technikai és adminisztratív) szakterületek közötti összpontosított munkát az alkotások létrehozása során. Ideköltözésük után az első bemutatott előadás Slawomir Mrozek *Sztriptíze* 1997-ben.

Néhány hónappal később a Teatro Malandro újabb lépcsőfokot lép meg: Federico Garcia Lorca *Vérnász* című darabjából a genfi Drámai Színházban létrehozott előadással Kanadában, Japánban és Franciaországban turnézik. A költői szöveg ereje Omar Porras egyedi olvasatában egy rendkívül energikus előadást eredményezett. A hároméves nemzetközi turné után az antik dráma követel teret magának a társulat repertoárjában: Euripidész drámája, *A Bacchánsnők* következik (2000). A társulat vezetője ezt követően szintén egy mitikus figura, Don Quijote felé fordul, aki miszticizmussal határos idealizmussal van átitatva. A Porras-i világban a regényből *Ajaaj! Quijote* lett (2001), kegyelmi pillanat ez a színpadi adaptáció a társulat és a közönség számára, mivel itt teljes vértetében mutatkozik meg Omar Porras költői tehetsége, aki a szó zsarnoki természetén áthatolva az ember mélyebb dimenzióit kívánja feltárni.

A nemzetközi turnék sorát folytatva, Miguel de Cervantès Saa-

vedra művének adaptációja megnyitja Kolumbia kapuit a tékozló fiú előtt, aki először tér haza alkotóként az akkoriban Fanny Mikey által vezetett bogotai Ibero-amerikai Fesztiválra.

Théâtre Forum Meyrin

A Teatro Malandro történetét a kezdetektől meghatározták a helyszínek, amelyekben működött: 2003-ban az *Ajaj! Quijote* londoni (Barbican Központ) vendégszereplése befejeztével a társulat kénytelen elhagyni a Sécheron negyedet, s ekkor a Jean-Pierre Aebersold által igazgatott Théâtre Forum Meyrin fogadja be a csapatot.

A Teatro Malandro rendelkezik egy irodával az adminisztrációs feladatokra, ugyanakkor folytonosan keresi azt a helyet, ahol egy társulat életét meghatározó minden tényező együtt lehet, beleértve a pedagógiai tevékenységet is, amely a porras-i metódus alapvető eleme.

Ettől kezdve a társulat előadásait számos színház fogadja. 2003-ban Omar Porras meghívja a Théâtre Am Stram Gram (Genf), hogy ott vigye színre teljes csapatával *A katona történetét* Igor Sztravinszkijtől és Charles-Ferdinand Ramuztól. A zenekarral (Ensemble Contrechamps) való együttműködés első tapasztalata ez a rendező számára, aki ettől kezdve rendszeresen rendez majd operát. A genfi előadást a párizsi Théâtre des Abbesses is fogadja.

2004-ben Omar Porras úgy dönt, hogy ismét színre viszi – tíz év elteltével – *Az Öreg hölgy látogatását*: a címszerepet, ahogy az első változatban is, ő maga alakítja. Időtlen történetként a Dürrenmatt-műből előhívott előadás szintén hosszú utazásra indul egész, a Réunion Szigetig (Centre dramatique de l’Océan indien).

2005-ben a mitológiai vonal újra felbukkan a Don Juan előadással (Tirso de Molina nyomán), amely gyermeki és szeszélyes, ugyanakkor kegyetlen is, a képi világa pedig egyre intenzívebb és lenyűgözőbb (Fredy Porras látványtervező, a rendező fivére segítségével). A színpadi szöveg merít Tirso de Molina és Molière darabjából, de a Commedia dell’arte hagyományból is, mondhatni önálló írásmű születik Omar Porras és Marco Sabbatini dramaturg közös munkájából. Mint mindig, a rendező most is szükségét érzi, hogy a forrásszövegeket megmérítse a színészek improvizációiban, és ily módon a mű jelentésének éppannyira racionális, mint intuitív kvintesszenciáját adja.

2007-ben vállalkozik először a társulat arra, hogy Bertolt Brecht szövegvilágával, egyszersmind ideológiájával szembesüljön a *Puntila Úr és a szolgálója, Matti* színrevitele révén. Puntila figurájában az emberi lény kettősségét, fény- és árnyoldalát tárja fel a rendező.

Hosszú turné következik, melynek során először lép fel a társulat Spanyolországban (Teatro de Malaga Fesztivál – Teatro Cervantès), és visszatér Japánba a Shizuoka Tavasz Fesztivál keretén belül, melyet Satoshi Miyagi igazgat, aki

ez alkalommal Omar Porras-t felkéri az *El Don Juan* újra megrendezésére japán színészekkel.

Mint ahogy a Teatro Malandro előadásai valóságos zenedobozok, rajtuk keresztül megnyílt Omar Porras útja a legnagyobb európai operaszínpadok felé: a brüsszeli Monnaie, a toulouse-i Théâtre du Capitole, a lotaringiai Nemzeti Opera, a genfi Nagy Színház, a Lausanne-i Operaház kéri fel rendezni. Ugyanakkor a Comédie-Française is meghívja Omar Porras-t, ahol 2006-ban Félix Lope de Vega egyik ritkán játszott darabját viszi színre nagy sikerrel.

2009-ben, Molière *Scapin furfangjaival* ismét az úr–szolga viszony témája kerül terítékre. Ez az előadás lesz az első koprodukció a Théâtre de Carouge és a Théâtre Forum Meyrin között. Még a bemutató előtt egy nemzetközi turnéra lekötik az előadást Japánba, Latin-Amerikába és Franciaországba.

A 2010-es produkció Simon Bolívar történelmi alakja köré épül, az Új Világ függetlenségi harcának 200-dik évfordulóját ünnepli. A kolumbiai filozófus és regényíró, William Ospina írta a darabot.

A Teatro Malandro Francia-Svájc első színházi társulata, amelyet egyszerre támogat Genf városa és az állam, a Pro Helvetia és egy genfi egyesület (Meyrin). Jelenleg a színház a lausanne-i TKM Théâtre Kléber-Méleau Színházban alkot.

A cikket a Teatro Malandro dokumentumai alapján összeállította és fordította: Rideg Zsófia



Fotó: Alejandro Guerrero

The Tale of Tales **A Teatro Malandro** **Production in Progress**

Teatro Malandro, led by Omar Porras, is the first French-Swiss theatre company working at the TKM Théâtre Kléber-Méleau Theatre in Lausanne. The company will present their production titled *The Tale of Tales*, adapted from Giambattista Basile's *Il Pentamerone*, at MITEM 2020. The compilation by Zsófia Rideg comprises the director's essayistic introduction to the world of the work and the production which is currently underway, as well as the most important stages both in Omar Porras's career and the history of the theatre.



TÓTH TIBOR

„Nem akarunk mindenkinek mindenáron megfelelni”

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

Komárom az egyik leggazdagabb magyar játékszíni hagyományokkal bíró szlovákiai város: a 17–18. században a magyarországi iskolai színjátszás és iskola-dráma fellekvára. Kisebb-nagyobb folyamatossággal rendszeresen útjába esett a magyarországi vándortársulatoknak – volt idő, amikor a legerősebbeknek. Egyidejűleg, a 19. század második felében, s főleg a századfordulóra erős műkedvelő színjátszás is kibontakozott e helyt.

Az 1918–1919-es főhatalomváltással a Duna bal partján levő történeti város (rész), Rév-Komárom az újonnan megalakult Csehszlovákiához került, ami a település színházi életében is új fejezetet nyitott. A kisebbségi körülmények jelentősen befolyásolták és kényszerpályára terelték Komárom kulturális, ezen belül színházi életét is.

Az 1938. november 2-i, első bécsi döntéssel a város visszakerült Magyarországhoz, színházi élete pedig újból a magyarországi színjátszás szervezett rendje szerint alakult tovább: a különböző vidéki társulatoknak adva olyan-amilyen, nem túl vonzó fellépési lehetőséget. A világháború vége felé, a front közeledtével azután a komáromiaknak is mindenre nagyobb gondjuk volt, mint



Magyar gyerekek a kötélkordon mögött 1947-ben, a kitelepítéskor (forrás: sziaikomarom.sk)

sínház s a sínjátszás is – teljes némaságra ítéltettek. A körülmények csupán 1948-ra, a kommunista hatalomátvétel után, a külpolitikai helyzet alakulása nyomán kezdtek változni. A csehszlovákiai magyarok fokozatosan visszakapták emberi és állampolgári jogaikat, s újjászervezhették iskolarendszerüket, kultúrájukat, újból polgárjogot nyert az országban a magyar szó. 1948. december 15-én megjelent a pozsonyi Új Szó első száma, 1949. március 5-én megalakult a széles körű közművelődési és kultúrateremtő, illetve anyanyelvápoló tevékenységnek kereteket adó Csemadok.



Fellegi István (1904–1975)

Szlovákia Kommunista Pártjának Elnöksége 1952 februárjában hozott határozatot a komáromi Magyar Területi Színház (MATESZ) megalakításáról. Ennek értelmében kapott megbízást 1952. augusztus 27-én Fellegi István, a Csemadok Központi Bizottságának titkára. Az induló társulat tagjainak csupán az egyharmada rendelkezett még 1945 előtt szerzett hivatásos színészi gyakorlattal, illetve végzett valamilyen színiiskolát, a többiek a műkedvelők közül toborozták. De nemcsak a színészkérdést kellett megoldani az új színház indításához: gondoskodni kellett rendezőről, tervezőművészekről, műszaki és színpadi segéd-személyzetről, hivatali apparátusról, közönszervezésről, a díszletek, jelmezek, kellékek gyártásához műhelyeket kellett létrehozni stb.

A MATESZ első évadai – nagyjából az évtized végéig – a színház- és társulatépítéssel, az optimális műsorrend kialakításával, az újjászerveződő csehszlovákiai (magyar) társadalomban és szellemi, művészeti életben betöltött szerep megfogalmazásával, a saját(os) szellemi-művészi arcél kialakításáért vívott küzdelem első eredményeivel és kudarcaival teltek el.

Az első években azonban nemcsak a mostoha körülményeket zokszó nélkül vállaló színészeket, társulatot tartotta össze a magyar szó újbóli vállalha-

a színházra: a két utolsó háborús esztendőből már nincs is tudomásunk itteni színházi előadásról.

1945-ben a város északi, történeti része ismét a háború előtti keretei között helyreállított Csehszlovákiához került, ami lakói számára a magyar-üldözések, deportálások és áttelepítések infernóját, a teljes jogfosztottság poklát jelentette, amikor a magyar szó és intézményei – így a

tóságából és az anyanyelvi színházcsinálás lehetőségéből fakadó öröm, hanem a közönség lelkesedése, odaadó színházpártolása is az új intézmény munkájának hajtóerői közé tartozott.

Teátrumunk egyfajta népművelő színházként és a sztanyiszlavszkiji színházesztétika jegyében indult. A népművelő törekvések lényegében az 1989-es fordulatig meghatározták a színház különböző programváltozatait.



Urbán Ernő: *Tűzkeresztység*, a MATESZ első bemutatója Komáromban, 1953 januárjában, r: Munk István (forrás: sziaikomarmom.sk)

Az 1989-es rendszerváltás után a posztszocialista országokban sokan a kulturális élet hatalmas föllendülését várták. Logikusnak tűnt, hogy az ideológiai béklyóktól, a pártállami cenzúrától megszabadulva a művészek szabadon szárnyalhatnak, és soha nem látott kulturális és művészi értékek születhetnek. Hamarosan kiderült azonban, hogy – mint az életben általában – a helyzet korántsem ennyire egyszerű. A változás a várt föllendülés helyett sokszor vezetett elbizonytalanodáshoz, tanácstalansághoz, megtorpanáshoz. A diktatúra megszűntével megszűnt a „közös ellenség”, a minden megnyilvánulásnak politikai tartalmat adó társadalmi-politikai helyzet, s ezzel együtt a „titkos összekacsintás” lehetősége is művész és közönsége között. Ez főleg a színházban okozott gondot. A társadalmi-politikai állásfoglalás egyszerre kevésnek bizonyult. Előtérbe kerültek a stiláris és esztétikai értékek, a színházaknak meg kellett találniuk az új arculatot. Ez számos posztszocialista ország sok neves színházában vezetett súlyos gondokhoz, nem egyszer krízisekhez. A komáromi színháznak nem voltak ilyen jellegű gondjai. Igaz, ez részben annak köszönhető, hogy a '80-as években számos szlovákiai színházzal ellentétben az akkori MATESZ komáromi társulatáról sok mindent el lehet mondani, de azt biztosan nem, hogy erős társadalmi-politikai töltetű, esztétikailag igényes előadások sorát hozta volna létre. Az a bizonyos képzeletbeli lécs nagyon alacsonyan volt, de az első évben a változás meglepően és örömteli módon nagy volt. A pozitív változásokat két alapvető körülmény határozta meg. Az egyik, hogy a színház igazgatói posztjára kiírt pályázatot 1990 márciusában Beke Sándor nyerte. A másik pedig, hogy hosszú évek reménytelennek tűnő próbálkozásai után sikerült megoldani a rendszeres színészutánpótlást (az igazsághoz tartozik, hogy ez még a „szocialista színházvezetés” érdeme). 1989-ben a pozsonyi főiskolán tehetséges fiatalok egész sora tanult. A karizmatikus vezető és az amúgy is jó erőkből



Beke Sándor



Holocsy István (1950–1996)

álló, a fiatalokkal megerősödő társulat találkozását nagy várakozás előzte meg. Az indulás minden elvárást kielégített, sőt talán felül is múlt.

Az első évad művészi-szellemi izgalmait, pezsgését Bekének már nem sikerült megismételnie, s bár egyre gyakrabban lehetett hallani a társulaton belüli erősödő konfliktusokról szóló híreket, végül a mečiari „kulturpolitika” beavatkozása akadályozta meg, hogy kiderüljön, mire lehetett volna még képes Beke ezzel a társulattal. Az igazgatói megbízatása lejártakor, 1994-ben kiírt új pályázatot ugyanis hiába nyerte meg a szakmai bizottság előtt, a kulturális miniszter nem őt, hanem Holocsy Istvánt nevezte ki igazgatónak. Vezetése alatt a már említett jelentős előadások és néhány – a magyar és a szlovákiai színház viszonylatában is kiemelkedő, de sajnos a színházi szakma által méltatlanul kevésbé értékelt – kiemelkedő színészi teljesítmény született.

Az elkövetkező néhány évad a dramaturgiai esetlegesség, a közönség-szórakoztatás valós és képzelt követelményeinek kielégítésére történő, többnyire görcsös igyekezet jegyében, véletlenszerűen, művészi koncepció nélkül választott magyarországi vendégrendezők jobb-rosszabb ténykedésével telt. Ebben az időszakban sújtotta a színházat – de az egész szlovákiai kulturális életet, sőt az egész szlovákiai társadalmat is – a 3. Mečiar-kormány regnálása, a hudeci kultúrpolitika értékpusztító ténykedése. A színházat „betagozták” a Duna-menti Kulturális Központba, intendást neveztek ki, aki a színháznak (is) vezetője lett. Ezek a beavatkozások súlyosan érintették (károsították) az egész szlovákiai színházi életet, sok kárt okoztak a szlovák színházaknak is, de a nemzetiségi (s ezen belül mindenek előtt a magyar) színházat végveszélybe sodorták. Nem csoda, ha ebben az időszakban a megmaradás volt az elsődleges cél, a művészi-esztétikai színvonal másodlagos kérdéssé vált. Született ugyan néhány tisztes színvonalú produkció, de hiányzott az átgondolt, hosszútávú dramaturgiai és művészi koncepció. Nem csoda, hogy ebben az időszakban a fiatalok többsége (Kovács Ildikó, Boldoghy Olivér, Dósa Zsuzsa, Stubendek Katalin) elszerződött vagy eleve nem ide szerződött (Bandor Éva, Petrik Szilárd, Tóth Tibor). A kedvező változást az 1999-es év hozta meg. A színház igazgatói posztjára ekkor pályázat útján Kiss Péntek József került. Az amatőr színjátszó mozgalomban rendezőként igen aktív Kiss Péntektől sokan féltették a színházat, de ő kellemesen meglepte a tamáskodókat.

Megjelent tehát egy konzekvens dramaturgiai törekvés. Komáromba szerződnek vagy itt „vendégeskednek” a főiskolát elvégző, illetve a még főiskolás fiatalok, sőt – mint azt fentebb már említettem – a kassai Thália Színház legjobbjaiból is sokan ide szerződtek vagy „szabadúszóként” elsősorban itt játszottak. Kiss Péntek igazgatóságának második évada meghozta a „nagy áttörést” is. Czajlik József *Amadeusa* és Telihay Péter *Tartuffe*-rendezése már jelentős szakmai sikert aratott. A *Tartuffe*-nek a kitűnő előadás létrejöttén túl is óriási szerepe volt

a színház további fejlődésében: a találkozás Telihay Péter rendezővel, aki a következő évadtól a színház főrendezője lett. A színház tevékenységét végre figyelemre méltatta a magyarországi és szlovákiai szakma is: 2001-ben részt vehettek mindkét ország legjelentősebb színházi eseményén, a Pécsi Országos Színházi Találkozón (*Tartuffe*) és a Divadelná Nitra nemzetközi fesztiválon (*Amadeus*). Bár a csúcspontok mellett az évadnak voltak mélypontjai is (*A kölyök, Kismadár*), s a következő évadban nem sikerült megismételni a 2000/2001-es sikereket, a 2002/2003-as évad igazolta, hogy a színház vezetése jó úton jár. Született két egészen kiváló előadás (*Sirály, Az imposztor*), egy nagyon érdekes és az új utak, a stílus további keresése szempontjából szinte fölbecsülhetetlen értékű produkció (*Szentivánéji álom*), és a színház megkapta történetének legnagyobb szakmai elismerését – a *Sirály*-előadás elnyerte Kisvárdán a Határon Túli Magyar Színházak Fesztiváljának nagydíját. Azt, hogy – Major Tamás könyvének címeivel szólva – „A színház nem szelíd intézmény”, sajnos igazolta, hogy a számos szakmai siker és elismerés, a kiváló produkciók születése nem elégséges a színház zavartalan, színvonalas működéséhez. Az emberi viszonyok alakulása, a művészi koncepció elfogadtatása a társulat egészével, vagy legalábbis túlnyomó többségével, az emberek közötti megfelelő kommunikáció, a konfliktusok adekvát feloldása ugyanúgy hozzátartozik egy jó színház hosszú távú működéséhez, mint a művészi munka minősége. A társulaton belül kialakult feszültségek miatt, melyeket a vezetők képtelenek voltak „házon belül” megoldani, levezetni, kenyértörésre került sor. Az igazgatónak és főrendezőnek távoznia kellett. Az igazgatói posztra kiírt pályázat győztese, Tóth Tibor előtt nagyon nehéz, embert- és művészt próbáló feladat állt: tovább haladni a szakmai, művészi, dramaturgiai igényesség megkezdett útján, megoldani a belső konfliktusokat, visszaállítani a társulat egységét, el- és részben visszanyerni a közönség rokonszenvét, érdeklődését, s közben állandóan folytatni a harcot az anyagi háttér megteremtéséért, a fennmaradásért. Ma már nyugodt szívvel mondhatjuk, hogy az új vezetés igyekezetét siker koronázta. Sajnos úgy tűnik, a pusztta létért, a működéshez szükséges minimális anyagi háttér megteremtéséért a kulturális intézmények túlnyomó többsége Szlovákiában még sokáig kénytelen lesz napi közelharcot vívni. Ezen a téren te-



P. Schaffer: *Amadeus*, 2001, Komáromi Jókai Színház, r: Czajlik József, a képen (Amedeus) Ollé Erik (forrás: jatekter.ro)



Molière: *Tartuffe*, Komáromi Jókai Színház, 2001, r: Telihay Péter, a képen (Orgon) Benkő Géza és (Tartuffe) Tóth Tibor (forrás: dunszt.sk)

hát önmagában az a tény is sikernek számít, hogy a színház továbbra is működik, az pedig már csaknem csoda számba megy, hogy az elmúlt időszakban egy stúdiósínpaddal is bővült. Társulaton belüli feszültségek, nézeteltérések minden színházban voltak, vannak és lesznek is, de talán elmondhatjuk, hogy Komáromban mára sikerült ezeket egy kezelhető szintre csökkenteni, ami nem veszélyezteti az igényes művészi alkotó munkát. Marad tehát a gondolatilag, esztétikailag értékes és a közönséghez is utat találó előadások kérdése.

Pontosan tizenhat éve annak, hogy a Soproni Petőfi Színház társulati tagjaként elképedve figyeltem a Komáromi Jókai Színház körül kialakult eseményeket, amit akár ingyen cirkusznak is lehetett volna nevezni. Aztán egyszer csak benne találtam magam egy igazgatói pályázatban, s rögvest a cirkuszi porond aktív résztvevője lettem. A fenntartó (Nyitra Megye Önkormányzata) nekem szavazott bizalmat, így 2003. május 13-a óta a Komáromi Jókai Színház igazgatói posztját töltöm be.

Amikor átvettem a vezetést, egy nehéz és konfliktusos korszakon volt túl a színház, gazdaságilag és morálisan nem volt a legjobb helyzetben. A generációs nézeteltérések a társulaton belül olyan szemléleti konfliktusokba torkolltak, amelyeket az előző igazgató már nem volt képes kordában tartani, ezért a politika lemondatta. Sajnos, az áldatlan helyzet a közönségre is negatív hatással volt. Bár az adott évad szakmailag vállalható volt, nem bizonyult túlságosan közönségbarátnak, ezért a nézők elég nagy része – néhány színházi alkalmazott hatására is – ignorálni kezdte az előadásokat. Egyik percről a másikra az a veszély állt fönt, hogy nem lesz mit és kinek játszani. Mi a megoldás egy ilyen helyzetben? El kell kezdeni azon gondolkodni, hogyan lehet normalizálni a viszonyokat, tompítani a társulaton belüli konfliktusok élet, megfékezni az indulatokat, és egy békésebb, aktív alkotói pályára állítani vissza a társulatot. El kell kezdeni kilincselni a nézők ismételt bizalmáért, mondjuk, egy nekik jobban tetsző évaddal csábítani vissza őket... A társulaton belüli generációs ízlés- és szemléletkülönbségekből adódó feszültség megszüntetése volt a legnehezebb feladat, amit mára, úgy gondolom, sikerült megoldani. A jelszó akkor és most is a következő volt: Nem lehet, nem kell és nem is akarunk mindenkinek mindenáron megfelelni. Mert ahogy Makovecz Imre mondta: „Mindenkinek megfelelni, az a ringyók kategóriája.” Hosszú időbe és kitartó munkába tellett, amíg a hibákból okulva normalizálódott a színház helyzete, és elérkezett az az idő, amikor ismét egy nyugodt és kiegyensúlyozott színházi tevékenységre lehetett összpontosítani.

Népszínházként, de mivel a népszínház fogalma eléggé elcsépelte és leegyszerűsített, én inkább szórakoztató és gondolatébresztő művész-színházként határoztam meg magunkat, mivel meggyőződése, hogy ebben a társadalmi közegben, ahol működünk, a körülményeinket figyelembe véve nincs nagyon másnak létjogosultsága. A „jót s jól” elveit figyelembe véve történik a repertoárépítés, a darabválasztás és az előadások kivitelezése.

Az elmúlt tizenhat évben 95 bemutatót tartottunk. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy mindegyik szakmailag és a közönség szempontjából is felhőtlen si-

ker lett volna. Ám úgy gondolom, hogy ha visszatekintünk és objektíven számot vetünk, akkor nincs miért szégyenkeznünk.

Voltak közönségsikereink, mint például a *My Fair Lady*; A szabin nők elrablása; a *Chicago*; a *Csárdáskirálynő*; a *Forgószínpad*; a *Primadonnák*; A régi nyár; az *Anconai szerelmesek*; Az ördög nem alszik; a *Made in Hungária*; a *Lili bárónő*; A dzsungel könyve; a *Függöny fel!*; a *Zsugori*; a *Kabaré*; A padlás; az *Edith és Marlene*.

És voltak szép számmal szakmai sikereink: Ghelderode: *Barabbás*; Szomory: II. József; Koljada: *Mese a halott cárkisasszonyról*; Csehov: *Három nővér*; Ballek: A hentessegéd; Csehov: *Cserecsnyéskert*; Tasnádi: *Magyar zombi*; Shakespeare: III. Richard, Spiró: *Príma környék*; Bulgakov: *Álszentek összeesküvése*; Spiró: *Csirkefej*; Miller: *Az ügynök halála*; Ibsen: *A nép ellensége*.

És előfordult, hogy úgy a szakma, mint a közönség elismerése kísért egy-egy előadást: Jókai: *Gazdag szegények*; Schiller: *Ármány és szerelem*; Lorca: *Vérnász*; Dosztojevszkij: *Karamazov testvérek*; McDonagh: *Macskabaj*; Gárdonyi: *A bor*; Tamási: *Énekes madár*; Müller – Seress: *Szomorú vasárnap*; Spiró: *Prah*; Székely: *Caligula helytartója*; Móricz: *Sári bíró*; Bereményi: *Az arany ára*; Mikszáth: *Különös házasság*; Székely Csaba: *Bányavirág és Bányavakság*; Shakespeare: *Rómeó és Júlia*; Katona József: *Bánk bán*; Dosztojevszkij: *Félkegyelmű*; Genovese: *Teljesen idegenek*.

Tóth László színháztörténész írja egyik tanulmányában, hogy a CSEMADOK mellett a MATESZ (Komáromi Jókai Színház) büszkélkedhetik azzal, hogy ilyen hosszú időn keresztül fennmaradt. Ez természetesen csak úgy lehetséges, ha a színház alkalmazkodik a kor igényeihez, tehát innovatív. Ezért nem érdemes számon kérni a színházon elmúlt idők arculatát, módszereit, a „bezzeg a mi időnkben”-t hangoztatva, mert az a korszak sajnos már elmúlt. A továbblépés igénye, az újítás kényszere más módszereket, arculatot, stílust, színvonalat követel.

A színháznak megalakulásakor és az azt követő években, az átkos sötét korszakában, a rendszerváltás éveit követően, a mečiari intendatúra idejében és napjainkban is keményen meg kellett és kell küzdeni a fennmaradásáért, csak mindig másfajta akadályokat leküzdve. Sajnos, a mindenkori politikai hatalom számára sem vagyunk túlságosan érdekesek, vagy ha igen, akkor csak a kampányok idején. Azt szoktuk mondani, hogy a politika számára nem vagyunk vonzó reklámfelület.



F. M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, 2017,
r: Martin Huba, Miskin szerepében Szabó Viktor
(fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhez.hu)

Kellő nézői és alkotói motiváció hiányában a színházművészet (légyen az gondolkodtató vagy szórakoztató) érdektelenné válik. Azért is van nehéz helyzetben napjainkban a színház, mert társadalmi megbecsültsége az elmúlt hat-hét évtizedet tekintve soha nem volt ilyen csekély, mint manapság. A színház szerény lehetőségei nem teszik lehetővé, hogy felvegye a versenyt a kereskedelmi csatornák ízlést formáló vagy romboló mindennapi kínálatával. Az évi négy-öt bemutató önmagában nem képes ellensúlyozni a médiafogyasztást és a minőségi kultúrára rászoktatni az embereket. De sajnos még az igények elsorvadásának megállításaához is kevés. S van egy még nagyobb veszélyforrás is: a magyar nemzetiségű lakosság fogyása, valamint az elvándorlás, ami elsősorban a fiatalokat érinti. Komáromból az elmúlt 16 évben több ezer ember költözött el, minek következtében ma már csak 17 ezres, magas átlagéletkorú felnőtt célközönséggel számolhatunk. A színházra nyitott fiatal generációval legjobb esetben is csak a középiskolai évek alatt lehet számolni, mert utána a fiatal felnőttek többnyire elmennek, és jóformán senki nem jön vissza. Sajnos Komárom mint város sem mutatott rohamos fejlődést a rendszerváltás, de az EU-hoz való csatlakozás éveit követően sem. Ennek az lett az eredménye, hogy munkalehetőség hiányában főleg a fiatalok hagyják el a várost. A Londonban élő fiatal komáromiaknak pedig elég nehéz itt Komáromban színházat csinálni... A jó színház majd kiválasztja a maga közönségét, szoktam hallani a színházelmélettel foglalkozó emberektől. Mi sem szeretjük, ha a színházat bárki tömegkultúraként aposztrofálja. Ám kiválasztódhat-e, elég lesz-e az a bizonyos nézőszám a tizenhétezerből arra, hogy egy ekkora intézményt eltartsen? Miközben a bőrünkön érezzük, hogy az olcsó szórakoztatóipar és a gagyi elég intenzíven elszippantja potenciális nézőink nagy részét.

Sajnos, az utóbbi időben tanúi vagyunk a tájhelyek elvesztésének is. A felvidéki magyar kultúra és színjátszás valahai erős bástyái vesznek el sorra. Több olyan helyet fel tudok sorolni, ahová húsz éve még igen, de manapság már nem tud elmenni a színház, mert elfogyott a magyar nemzetiségű közönség. Keressük az utakat természetesen Magyarország felé is, de színházunk küldetése alapvetően az, hogy a Szlovákia magyarlakta területein élő lakosokhoz juttassuk el a színházkultúrát.

A színház gazdasági helyzete soha nem volt kielégítő, és ez napjainkban sincs másképp. Bevételeink 250 000 és 300 000 euró között van évente, amit teljes mértékben visszaforgatunk a működésbe és a gyártásba. Magyarul, ha nem játszunk közönségbarát darabokat is, és nem termelünk megfelelő jegybevételt, akkor nincs pénz az új előadások előállítására, ami által veszélybe kerülhet a színház működése. Csak összehasonlításképpen: a Komáromi Jókai Színház egy magyarországi, hasonló nagyságrendű intézmény, mondjuk a Veszprémi Petőfi Színház költségvetésének körülbelül hatvan százalékából működik. Ennek ellenére statisztikailag hasonló vagy jobb számokat produkálunk. Az épület, a technikai berendezések, az autópark, a műhelyek, a színház körüli terület is rengeteg beruházást igényel.

„A színház nem demokratikus intézmény” – mondta a nagy magyar színész, rendező és színházigazgató (Major Tamás). Megállapításával maximálisan egyetértek. A mi szakmánk talán minden más szakmánál jobban tehetség-orientált. De tudjuk, hogy a tehetség nem minden. A színházcsináláshoz, ami kollektív alkotói munkán alapszik, más egyéb is szükségeltetik: kreativitás, megbízhatóság, pontosság, fegyelmezettség, éberség, okosság, alkalmazkodó- és kompromisszumkészség, lojalitás, fanatizmus, egészséges exhibicionizmus, kitartás, emberség, alázat, és még sorolhatnám. Sokan azért nem képesek vagy nem akarják ezt a pályát hosszú távon egy bizonyos elvárt színvonalon művelni, mert a tehetségen túl az imént felsorolt többi összetevő valamelyikével nem rendelkeznek. Az a mindenkori színházvezető joga és felelőssége, hogy kivel, kikkel dolgozik együtt. A színház lehetőségei e téren is korlátozottak, és az adott intézmény vezetője sajnos nem tud, és feltehetően nem is akar mindenkit befogadni, mindenki alkotói ambícióinak megfelelni. A jelenlegi társulat létszámában, összetételében, tehetség szintjében a jelenlegi működési rendszerhez, az elvárásokhoz és a lehetőségekhez lett kialakítva. Erős társulatról van szó, melynek tagjai egyenként is birtokában vannak az imént említett tulajdonságoknak, ezért maximálisan alkalmasak a magas színvonalú művészi csapatmunkára. Előadásaink nívója és a közönség visszajelzése is alátámasztja ezt. Ám sajnos nemcsak a fiatal nézőkben, de a színházi alkotókban is ott él az elvágódás szelleme. S a színház ennek nem akar az útjába állni.

A Komáromi Jókai Színház arculatára két színházkultúra van nagy hatással: a magyar és a szlovák. Társulatunk színészeinek nagy része a pozsonyi Szépművészeti Főiskolán (VŠMU) végzett, olyan nagyszerű szlovák tanárok keze alatt, mint Martin Huba, Emil Horváth, Milka Vášáryová, Zuzana Kronerová, Božidara Turzonovová, Milan Čorba, Juraj Letenay. A repertoár összeállítása mindig nagy felelősség a színház vezetése részéről. Már a tervezésnél szem előtt kell tartani, hogy közönségbarát, megfelelő szakmai színvonalú, a néző számára érdekes, közérthető előadások szülessenek. Nekünk egy lépéssel a közönség előtt, kettővel magunk mögött érdemes járni. Ha egy-egy értékes előadás láttán a néző egy picit is másképp látja a világot, a színház már teljesítette a küldetését.

A Komáromi Jókai Színház reputációja jónak mondható. Évről évre jelen vagyunk azokon a fórumokon és fesztiválokon, amelyek egy határon túli magyar színház számára elérhetőek. Gondolok itt a kisvárdai és a túrócszentmártoni fesztiválra, a budapesti Thália Színház határon túli seregszemléjére, a pécsi Családi Színházi Fesztiválra; de volt rá eset, hogy eljutottunk a Pécsi Országos Színházi Találkozóra és a Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztiválra is. Rendszeresen fellépünk a budapesti és a pozsonyi Nemzeti Színházban, a nemzeti státuszú győri, miskolci és pécsi színházakban, valamint a budapesti József Attila Színházban és a Tháliában, a Soproni Petőfi Színházban és a kassai Thália Színházban is. Az utóbbival két éve egy nagy sikerű koprodukciós előadást hoztunk létre, mely három díjat is elhozott a kisvárdai fesztiválról. Idén május 3-án pe-

dig a budapesti MITEM-en a Dosztojevszkij regényéből készült című produkcióval, *A félkegyelművel* léptünk fel, amelyet Martin Huba rendezett. A fesztiválon a huszonhárom ország színházai között a Komáromi Jókai Színház egyedüli határon túli magyar színházként volt jelen. Szlovákia magyarlakta területén évente öt-hét bemutatót tartunk, 160-200 előadást játszunk, előadásaink 30–40 százaléka tájelőadás.

Mondják, hogy a színházhoz és a focihoz mindenki ért. A kérdés már csak az, hogy ki mondja meg, mi a jó színház? Hogy egyik kollégámat idézzem: „Hogy jön ahhoz bárki, hogy kijelölje a színház főutcáit!” És a színháznak nem csak fő utcái vannak, hanem mellékutcái, sikátorai, egyirányú utcái, kereszteződésai, négysávos sztrádái és olykor zsákutcái is. Úgy az alkotónak, mint nézőnek jogában áll eldöntenie, hogy melyik utcán óhajt közlekedni, és a döntéséért sem az alkotót, sem a nézőt nem szabad kárhoztatni. Ha mi, alkotók meggyőződéssel hiszünk egy színházi előadásban, tisztában vagyunk az erényeivel, akkor akár a negatív kritikát is ki fogjuk bírni. Mert elsősorban magunk előtt kell őszintének és hitelesnek lennünk. Ám ami a legfontosabb: a jó színház az, amit néznek. A színház ősidők óta arról szól, hogy az egyik oldalon állnak a játszóok, a másik oldalon a nézők. Egyik sem tud létezni a másik nélkül. A Komáromi Jókai Színház előadásait pedig, hála Istennek, nézik! Személy szerint büszke vagyok a színház jelenlegi teljesítményére és színvonalára.

Tibor Tóth: “We Do Not Want to Follow Trends at All Costs”

As a priority institution, Váci Dunakanyar Színház (Vác Danube Bend Theatre), established seven years ago, took up at the outset to engage in regular international dialogue on the cultural, especially theatrical, aspects of the regime change. November 8, 2019 saw the final event of the programme, the seventh meeting with the participation of cultural experts from the V4 countries. In this compilation, the welcome speech by theatre director Márk Kiss Domonkos, the introduction by Zsolt Szász, representing the National Theatre in Budapest and the journal *Szcenárium* as moderator, comments by theatre director Árpád Árkosi, as well as a study by Patrícia Pászt on the last thirty years' Polish drama literature are published. Tibor Tóth participated at the meeting on behalf of Komáromi Jókai Színház (Jókai Theatre in Komárno), where he has been director since May 2003. In his report, he gives an overview, starting with the 17th – 18th centuries, of the rich Hungarian playing traditions in this now-Slovak town, and then outlines the negative consequences of 20th-century historical cataclysms. A nuanced picture is presented of the three decades after the 1989 regime change, with attention to the primary goal of survival and also the development of the personal conditions for high-quality theatre operation, emphasizing the current leadership's dual commitment to maintaining an audience-friendly repertoire as well as a constant elevation of artistic and aesthetic values. Tibor Tóth gives a detailed account of the significant professional achievements of the theatre and its continuous presence at the most important forums of theatre life both in Slovakia and Hungary.

NEMZETI

Horváth
Lajos Ottó

Bemutató:
2019. december 20.

Előadás:
december 21., 22.

William Shakespeare

A vihar

Rendező: Andrzej Bubieñ



HUNGARIAN GOVERNMENT



NEMZETI KÖZTUDOMÁNYOS AKADÉMIA



szcenárium



nemzetiszinhas.hu



[/nemzetiszinhas](https://www.facebook.com/nemzetiszinhas)

„A szibériai népek medveünnepének résztvevői (...), a vadászokat jelképező férfiak, illetve a vadakat megszemélyesítő nők oppozíciós csoportjaira oszlanak: »A férfiak toppantanak a lábukkal és így kiáltanak: 'Nem mi öltünk meg titeket'. – 'Nem, nem nem' – felelik a nők. 'Kövek gurultak le a magasból és azok ölték meg benneteket'. – 'Igen, igen, igen!' – erősítik meg a nők.« (...) a kultikus görög buffo drámában (...) a szent bika megölésével megvádoltak [ugyanígy] következetesen áthárítják a bűnt: a vízhordók, akik a gyilkos fegyverek tisztításához vizet hoztak, a fejsze és a kés élesítőire, a köszörűsök azokra, akik a henteshez vitték a gyilkos szerszámokat, a fejsze és a kés szállítói a hentesekre, azok pedig – a fejszére és a késre, melyeket így a rítus végén halálra ítélték és a vízbe dobtak.” (Vjacseszlav Ivanov)

„...ha műalkotást akarunk létrehozni, csak olyan anyagokkal dolgozhatunk, amelyekkel teljesen biztonságosan lehet számolni. Márpedig az ember nem ilyen anyag. [...] az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen. A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként*, minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának. [...] az érzelem *birtokba veszi*, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes bábbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy mintha elméje elborult volna, tévetegen imbolyog.” (Gordon Craig)

„Weöres a szellemi-anyagi világ nyugati kultúrkörre jellemző, hierarchikus elképzelését is megkérdőjelezi a *Holdbeli csónakossal*, amikor a földi szerelmet helyezi a boldog végkifejlet középpontjába. Mint azt a bábok és az „élőfa” esetében láttuk, az anyag nála élő-lélegző entitás, így az anyagba vetettség sem tragikus elem. A darab keletkezéséről [így vall]: »Ezt a darabot a saját anyaga szinte automaticæ építette fel. (...) Az anyag vitt... Naponta 2–3 képet írtam belőle, úgy vitt a dolog, hogy tolal alig bírtam követni. (...) Így viszi az embert saját anyagának organikussága másfelé, mint amit akart; gyakori eset. Az anyag jobban tudja, hogyan kell kialakulni neki, mint az ember, hogy hogyan alakítsa«” (Szász Emese)

„A magyar érzés teljességét csak a háború előtti Magyarország tudja megadni nekünk, s a magyar színpad jövőjét, az elszakított magyar színházakkal való igazi, szoros és termékeny kapcsolatunkat csak az biztosíthatja, ha Csonka-Magyarországon a drámairodalom nemzeti és erkölcsi irányában elmélyül, aminek elsősorban a magyar történelmi dráma reneszánszában kell megnyilatkoznia. [...] Ennek a nemzeti drámának nem Kisfaludy, hanem Katona szellemében kell fejlődnie. Nemzetinek kell lennie s nem hazafiasnak, drámainak és nem retorikainak...” (Hevesi Sándor)

„Komárom[ban] (...) ma már csak 17 ezres, magas átlagéletkorú felnőtt célközönséggel számolhatunk. (...) Sajnos [maga a város] sem mutatott rohamos fejlődést a rendszerváltás, de az EU-hoz való csatlakozás éveit követően sem. Ennek az lett az eredménye, hogy munkalehetőség hiányában főleg a fiatalok hagyják el (...). A Londonban élő fiatal komáromiaknak pedig elég nehéz itt Komáromban színházat csinálni...” (Tóth Tibor)

