

szcenárium

VI. évfolyam 2. szám, 2018. február

Öt nővér – táncban elbeszélve

PINCZÉS ISTVÁN

Amíg egy nagyregény
színpadra kerül

ZALÁN TIBOR

Csehov drámái
a magyar színpadon

REGÉCZI ILDIKÓ

Nem adom fel!

SZARVAS JÓZSEF

Székely László színpadképei



szerzőink

Bérczes László (1951) dramaturg, rendező, szerkesztő, fesztiválszervező

Gárdonyi Géza (1863–1922) író, költő, drámaíró

Madák Zsuzsanna (1983) színész, rendező, dramaturg, drámatanár

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

Pinczés István DLA (1953) rendező, tanár, színházelméleti szakember, műfordító

Regéczi Ildikó (1969) a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense

Regős János (1953) színpadi szerző, szakíró, a magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke

Szarvas József (1958) színész, a Nemzeti Színház társulatának tagja

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

Székely László (1932) díszlettervező, a Nemzet Művésze

Ungvári Judit (1968) újságíró

Vati Tamás (1968) táncművész, a Bozsik Yvette Társulat tagja

Végh Attila (1962) költő, filozófus

Zalán Tibor (1954) költő, író, dramaturg

Zombory Gabriella (1988) irodalomkutató, műfordító, tanár



Támogatók



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

tartalom

beköszöntő

Gárdonyi Géza: Életutaink • 3

nemzeti játékszín

Németh Antal: A magyar színjátszás története (1831–1848) • 5

Zalán Tibor: Amíg egy nagyregény színpadra kerül • 14

hang – szín – kép

Székely László színpadképei • 23

mitem 2018

Regéczi Ildikó: Csehov drámái a magyar színpadon

– különös tekintettel az *Ivanov* és a *Cseresznyés kert* előadásaira • 31

műhely

Pinczés István: Öt nővér – táncban elbeszélve

Az ír drámai alkat a *Pogánytánc* tükrében • 45

„Kicsit mindenhez konyítok a színpadon”

Vati Tamást Ungvári Judit kérdezi • 62

olvasópróba

Végh Attila: Agamemnón terhe

Euripidész: *Íphigeneia Auliszban* • 67

arcmás

Szarvas József: Nem adom fel! • 74

orbis pictus

„Nagy társasjátékos vagyok! Szerintem minden innen indult...”

Madák Zsuzsannát Regős János kérdezi • 87

kilátó

Zombory Gabriella: A színpad a 21. században

José Gabriel López Antuñano könyvéről • 97



Dobó István 1572-ben készült dobóruszkai márvány szarkofágjának fedőlapja az Egri Vármúzeumban
(forrás: mohacsi-csata.hu)

Életutaink*

[...] merőben elhibázott élet nincsen. Mindenki magával hozza az előbbi testi életben szerzett erőket. Lám a kis almamagban is benne van, hogy szercsika lesz-e vagy síkulai vagy pedig aranyparmén. Mink ha nem is tudunk erről, a hajlamaink szerint fejlődünk és csak érett korunkban vesszük észre, hogy micsoda erők lapangtak bennünk már gyermekkorunkban.

Az is elhibázása az életnek, ha minden munkánk és gondolatunk a vagyon-szerzés. Gyűjtünk először azért, hogy a hét sovány esztendőre meglegyünk. Gyűjtünk aztán, hogy bőségben éljünk, azután hogy gyermekeinknek ne kelljen dolgozniok, s még azután is gyűjtünk, mert megszoktuk, mert a célt elfelejtettük. Már nem azért gyűjtünk, hogy éljünk, hanem azért élünk, hogy gyűjtsünk. És gyűjtünk, gyűjtünk: nincs semmi gondolatunk, semmi vágyunk, cselekvésünk, csak a gyűjtés, a pénz-szaporítás. Végre a halál lerántja a kezünket a pénzes zacskóról.

– Helyesen élt-e az ilyen ember?

Az élet munka, de az ember nem hörcsög. Az élet célja: fejlődés a tökéletesség felé. A munka csak lépcső. A templom feljebb van. Aki céltalanul, vakon megyen a lépcsőn, falba ütközik. S a mi lábunk járja-e a gyermekünk útját is? Ahogy a mi életünk egyik feladata a munka volt, az utánunk következő nemzedéknek is az lesz. Mi végezzük el az ő munkájukat is? Oda akasszuk az almát a csemetére, s azt mondjuk neki:

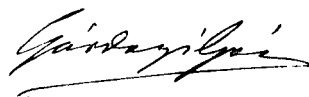
– Sohse fáradj a gyümölcsözéssel lelkem, íme mink már helyetted is gyümölcsöztünk!

Hát mármost ő mit csináljon?

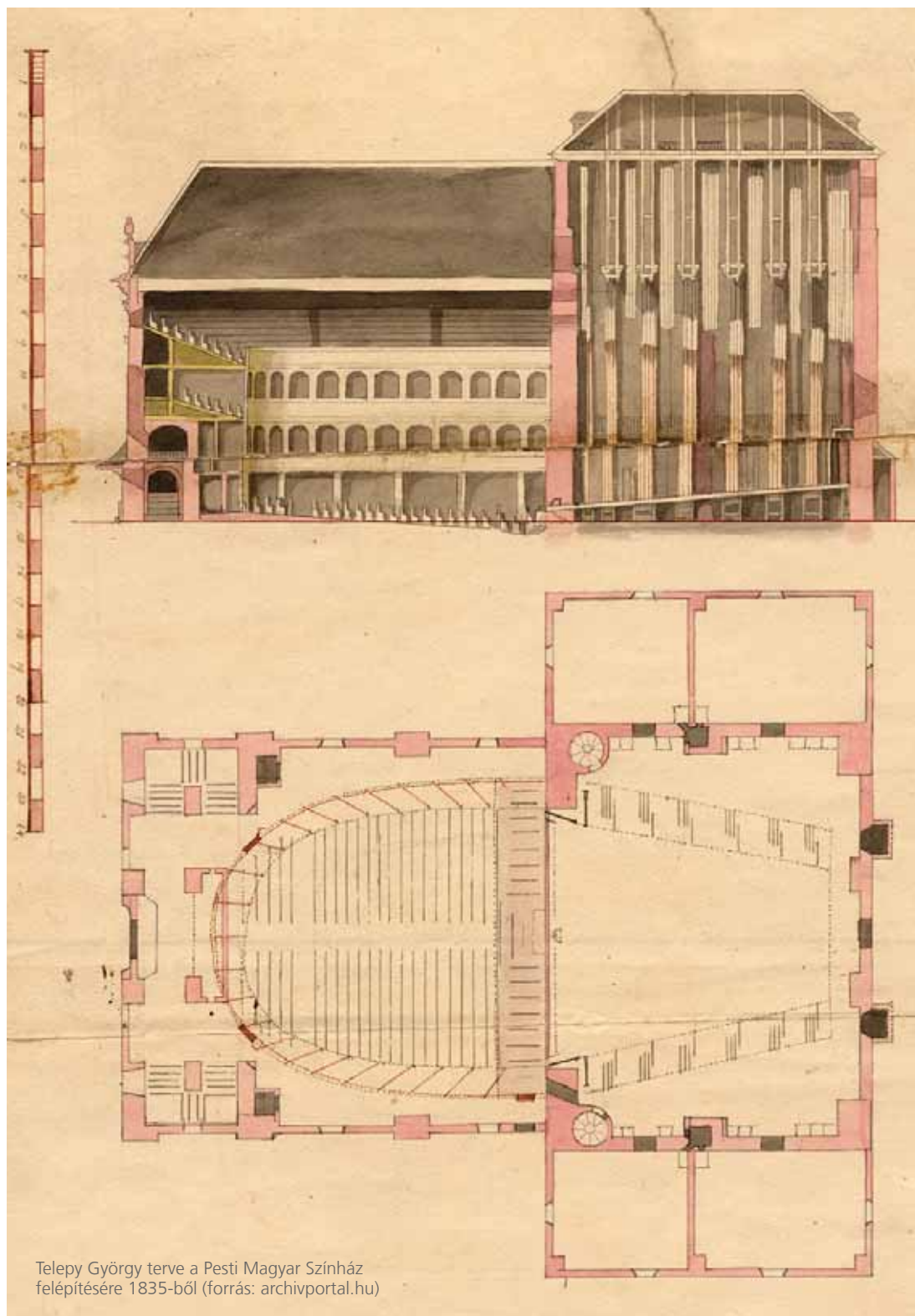
Az ember vagy épít, vagy rombol, de cselekednie kell.

Ha a mi utódunk is az utódoknak él, ő is elvesztegeti a maga életét. Ha nem él az utódoknak, rombolni fog: pazarló lesz, kártyás, lófuttató, puskahordozó, cigáryozó, verekedő szóval: előkelő ember. Ritkán történik, hogy az ilyenek új teret találjanak a cselekvésre.

Ti tehát dolgozzatok: szántsatok, vessetek, arassatok. De bűn lenne annyi magot összehalmaznotok, hogy az utódoknak se szántani, se vetni ne kelljen! Amint meg van az ínség ellen a biztosíték, fordítsátok gondotokat a lelki életetek fejlesztésére. Címeretek ne az aranyborjú legyen, hanem a rab gólya, a nyírott-szárnyú, Földhöz leláncolt angyal, amint fölfelé méláz.



* Gárdonyi Géza: Földre néző szem, égre néző lélek. *Intelmek fiamhoz* című kötetéből, Nemzeti Örökség Kiadó, 2015.





NÉMETH ANTAL

A magyar színjátszás története

(1831–1848)*

1831-ben be kellett zárni a budai német színház kapuit látogatottság hiányában. Ekkor kapta meg az Abaúj vármegye által pártfogolt kassai dal- és színjátszó társaság drámai színészekből álló töredéke Buda város tanácsától a Várszínházat. A kassai évad éppen véget ért, az énekesek Kolozsvár felé indultak, a drámai együttes pedig minden cél nélkül vendégszereplésre indult, és ekkor hallották meg, hogy a Várszínház üresen áll. A tagok közt az első évben ott látjuk Barthát, Megyeryt, Telepyt, Kántornét és a vendégként feleségével együtt fellépő Lendvayt.



Megyeri Károly
(1799–1842) portréja
1834-ban készült
acélmetszeten
(forrás: wikipedia.org)

E törekvő gárda és elődeinek játékmódja között nehéz javulást felfedeznünk. Különösen a nőknél emelik ki a korabeli kritikák a természetellenes, patetizáló beszédmódot, de a férfiak játéka sem mentes a kántáló érzelmességtől, és csak Megyery meg Telepy képviselnek bizonyos fókig kivételt. Megyery hirdeti az új elvet, a természetes, közvetlen játékmódot. Színészeink ekkor már sok szép részletmunkát produkálnak, bár a primitív balfogások még napirenden voltak ekkoriban. A szerep-nemtudás is gyakori, ami lehetetlenné teszi a jellemek tudatos színészi kialakítását, és az előadás színvonalát mélyen lesüllyeszti.

Téli időben általában üres házak előtt játszanak, ami elsősorban nem az előadás színvonalának alacsonyágából következik, hanem azzal magyarázható, hogy a Vár meg-

* Vö. Színészeti Lexikon (szerk. Németh Antal), Győző Andor Kiadása, Budapest, 1930, 495–499.

közelítése a zajló Dunán át csónakon és azután fel a hegyre nagyon fárasztó volt. Buda pedig sohasem tudta egymaga közönséggel ellátni színházait. Az eredménytelen küzdelmek nem csoda, ha elkedvetlenítik színészeinket, ami azután az előadásokon is erős nyomot hagy. A társulat körülbelül húsz tagja tizenöt-hússzor játszott havonként. „Lehet-e ilyen körülmények között összpóbáról szó? – veti fel Csató Pál a „Rajzolatok” színészeinket támadó kritikájával szemben védelmükre a kérdést –, hiszen szerepeiket sem tudhatják, akadozva, hebegve várnak a sűgóra. A legtöbb tagnak a helyes szavalásról s a színészet mesterségbeli részéről sejtelmé sincs, ezért Csató szerint hozzáértő próbaigazgatóra volna szükségük, és sok próbára”. Ímé, a rendező fontosságának tudatosodása felé az első lépés.

A társulatot 1833. október 1-től Fáy és Döbrentey igazgatták. Fáy azonban Döbrentey egy indokolatlan támadása miatt csakhamar lemondott az igazgatásról, majd félév múlva maga Döbrentey is. A színészek vezető nélkül maradnak, azonban nem csűggednek. Hogy a közönséget fölédesgessék a Várba, az énekes játékok intenzívebb ápolására adják magukat, és a társulat Szerdahelyivel – aki csakhamar Kassára tér vissza –, Szentpéteryvel, Udvarhelyivel és Egressyvel felfrissűlve 1835 tavaszán új lendűlet előtt áll. (Az előző évben a balett és pantomim dominálja a műsort, s hogy a közönség kedvébe járjanak, Wirdisch kisasszonyt szerződtetik Bécsből.) Ez év májusa végétől november elejéig a Kassáról vendégszereplésre jött Dérynén csinál telt házakat, hogy azután színészeink még válságosabb helyzet előtt állva a telet a legnagyobb nyomorban szenvedjék végig. Közben az állandó nemzeti játékszín ügye a vármegyénél folyton vajűdött, pedig kétségtelen volt, hogy a magyar színészet Budán nem élhet meg, és életkérdés Pestre való átköltöztetése, ahonnan tulajdonképpeni közönsége kikerűl.

Mind több és több eredeti magyar darab bukkan fel a magyar színészet műsorán, és a gárda értékesebb tagjai színészi ambíciójuk szerint kezdik kiválogatni a jutalomjátékukra szánt darabokat. A pártfogolás hiánya azonban olyan nagymértékű, hogy a társulatban már csak egy tart lelket: annak a tudata, hogy épűl az állandó színház Pesten, és annak befejezését minden körűlmények között együtt kell bevárni. Március 18-án tartják az utolsó előadást, ezután szerteszélednek vidéki vendégjátéokra. Egyik töredékűk Székesfehérvárra, onnan Kecskemétre készűl, Megyery és Kántorné Debrecenbe, Marossy Gábor pedig Bécsbe megy tanulmányűtra. (Hogy „magát kiragadja az életviszonyok eddig csigázó bilincseiből, s némi önállást véve, színművészeti tapasztalatokat tegyen”.)

A színjátszás megindulása óta az volt a harmadik színészgeneráció, mely céltudatos irányítás nélkül, magára hagyatva fejlődött. Az egyéni kibontakozást nem segítette elő elméleti oktatás, és csak rossz irányban hatott reájuk a vidék „ízlése”, mely vándorlásaik alkalmával jelentékenyen befolyásolta, modorosságra, hatásvadászatra szoktatta őket, ahelyett, hogy a befelé való elműlyedéssel törekedtek volna a magyar színészi lélek kibontakoztatására. Nyugodt fejlődésűket elsűsorban az tette lehetetlenné, hogy nálunk nem voltak a színészetnek főűri támogatói, mint külföldön. Magyarországi arisztokratáink idegen nyelvűek és szelleműek lévén, az idegen színészetet támogatták udvaraikban. Kazinczy a *Hamlet* átdolgozásához írott

Ajánlatában azzal menti főuraink közönyét, hogy a nemzet semmiféle hajlandóságot nem mutatva a színjátszás iránt, kénytelenségből fordultak az idegenhez. Ez esetleg menthetné eljárásukat a XVIII. században, de nem menti a XIX. század elején, amikor a magyar színészet tanúságot tett életakarataráról, és ahelyett, hogy az úttörőket támogatták volna, Bécsben pazarolták el vagyonukat a Koháryak, Pálffyak, s itthon élő főuraink (Eszterházy herceg, Erdődy János gróf, Csáky gróf) is idegeneket támogattak. Mindez nem lett volna baj, ha a magyar polgári élet kialakul már a XIX. század elején, mert az öntudatos polgárság is életre hívhatta volna a magyar játékszínt, azonban a néplélektani indiszponáltsághoz még ez a szociológiai gátlás is hozzájárult a korai magyar színészeti eredményeknek már csirájukban való megsemmisítéséhez.

Ilyen körülmények között valóban csodálatosnak kell tartanunk, hogy a pesti állandó színház megnyitása előtti esztendőben – mint azt Megyerivel kapcsolatban említettük – „új iskola” keletkezik, és egy határozott *játékstílus* halvány körvonalai kezdenek kibontakozni az alaktalan zűrzavarból, mely színpadjainkon uralkodott. Bajza „síró és éneklő iskola” névvel illeti az előző generáció *játékstílusát*, az érzelmes német drámákon nevelkedett játékkukat, mely azután alkalmatlan volt társalgási színművek és vígjátékok megelevenítésére.

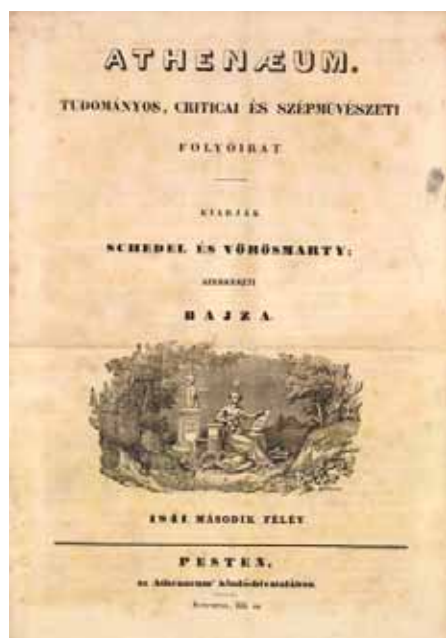
A verseket énekelve, nem értelem és interpunkció, hanem verssorok szerint tagolták, első felét emelt, másikat a sornak leejtett hangon skandálva. Ezt a modorosságot még az „új iskola” néhány tagja is nehezen tudta eleintele levetkőzni. (Lendvayné, Laborfalvy Róza, Egressy Gábor.) Ezt a stílust talán csak Kántornénak sikerült olyan művészi csiszolnia, hogy a modorosságok ellenére is lenyűgözte vele a hallgatóságot. A vígjátékokban erősen mérsékelte megszokott hibáit. Természetesen nemcsak a hanghordozásban uralkodott ez az álpátosz, hanem a mozgásban is feszesség, ügyetlenség járta. Előszeretettel keresték fel a sűgőlyuk környékét – hogy miért, azt tudjuk. Kezeikkel tehetetlenek, arcjátékuk erőltetett és kifejezéstelen. Csoportjeleneteik még a Nemzeti Színházban is megrovásban részesülnek. Akik győzték hanggal, mint Bartha is – kiabáltak, amihez elsősorban a rossz akusztikájú vidéki helyiségek szoktatták őket, és csak akiknek gyengébb, fénytelenebb orgánusuk volt, azok keresték kényszerűségből a gazdaságos beszédstílust, amiből kialakultak az „új iskola” játékelvei. Mindez azonban lassan-lassan fejlődött idáig, és a magyar lélekben rejlő színészetre való indiszponáltság legyőzése csak az állandó Nemzeti Színház felállítás után következett be.

A vándorlások örök bizonytalanságai közben nem alakulhatott ki határozott *játékstílus*, úgy, hogy mikor végre a nemzet újra fellángoló lelkesedésének hatása alatt felépül Kolozsvár, Miskolc és Balatonfüred után Pesten is az állandó kőszínház, az 1837-ik esztendő, bár kiváló tehetségeket talál a „forró deszkákon”, még mindig a jóakarat, lelkesedés, tanulni vágyás elsősorban a nagyobb érték ben-



Kántorné Engelhardt Anna (1791–1854) portréja 1834-ben készült acél-metszeten (forrás: oszk.hu)

nük és csak másodsorban a művészi produkció. Pest – az egy Kántorné kivételével, aki önértékben megsértve vidékre vonul el – magához vonta színjátszásunk minden akkori vezetőegységét, és ettől kezdve kezében tartotta a hegemoniát, a vidék pedig fokozatosan elvesztette történelmi jelentőségét, nem úgy, mint Németországban, ahol a centralizáció, igen egészséges módon, sohasem következett be, és az egyes városok ma is fontos kezdeményező szerepet játszanak. A XX. század elejéig minden jelentékeny vidéki város felépíti a maga színházát, ami azonban ezen túl történik, a magyarosító munkától eltekintve, művészi szempontból teljesen értéktelen, és még ma is száz év előtti vándorszínészetünk állapotát tükrözi vissza. Egyetlen kivétel Kolozsvár, amelynek a főváros mellett is önálló érdemei vannak, elsősorban a színésznevelés, továbbá a magyar Shakespeare-kultusz terén. A vármegyei kezelésben lévő Pesti Magyar Színház megnyitásától kezdve Pest-Buda színészettörténete nagy megközelítéssel egybeesik a magyar színészet történetével.



A Játékszíni krónikát is tartalmazó Athenaeum 1841-es kiadásának címlapja (forrás: arcanum.hu)

A Pesti Magyar Színház, később: Nemzeti Színház megnyitása után az egyetlen magyar színház Pesten, és mindent játszik: a dráma minden válfaját, operát, balettet, sőt nem ritkák műsorán az állat- és bűvészmutatványok sem. Ilyenformán lehetetlen egységes műsor és egységes játéktípus kialakulása. Szemléletes képet rajzol e kor színjátszásáról a *Játékszíni Krónikában* Vörösmarty.

Megyeri volt a gárda legsokoldalúbb színésze, aki – mint említettük – döntő hatást gyakorolt a magyar színészet fejlődésére nagy jellemábrázoló erejével és realiztikus játéktípusával. Játéka a humor és komikum területén mindig jeles volt, sőt sokszor mesteri. Komoly szín-

művekben is sok kiváló szerepe volt, de itt már gyakoribbak gyengébb alakításai. Hősi szerepeiben – a szem- és fültnanú Vörösmarty szerint – nem volt elég méltóság, s ami még inkább hiányozni szokott, a szelídebb érzések kifejezését, az elérzékenyülés valódi hangjait csak ritkán lehetett feltalálni játékában. Ez a kistermetű, nagyfejű, mindig változó arcú, kivételes mimikai készségű, rekedtes hangú „magyar Garrick” a szomorújátékokban a hátborzongató, a megdöbbenő jeleneteket, a lelki élet egyensúlyának felbillenését nagy hatással érzékeltette meg. Nagy jellemszínész-volta zseniális komikai alakításaiban nyilatkozott meg leghiánytalanabbul, és ott, ahol tragikomikus hatást kell kelteni.

Szentpétery Zsigmond méltóságteljes külseje miatt ekkor még hősöket játszik, ilyen szerepeinek „tragikai méltóságot tudott adni”, bár hamar elhagyta szava,

hangja erőtlensége miatt. Ez a közvetlen, szerepeit mindig tudó színész akkor talált önmagára, amikor később, kissé eltestesedve, vidám magyar urak, humoros táblabírák, kedélyes öregurak szerepkörére tért át. Míg a tragédiákban lényének közvetlensége miatt a szenvedély érzékeltetésében túlzásokra ragadtatta magát, a vidámság és a komoly effektusok együttes alkalmazásában olyan művész volt, hogy kora legnagyobb apaszínészei közé tartozott. Ezen a szerepkörön belül gazdag fantáziával rendelkezett az alak jellemzéséhez, alakításaiban közös vonás a naiv derű és úri finomság volt.

A mindig tanuló Egressy Gábor, aki gyalog indult neki Bécsnek, hogy az ottani nagyok játékát tanulmányozza, később (1843) pedig Párizsba utazott, csakhogy Rachelt láthassa, játékának különös érthetősége által tűnt ki ekkoriban. Igen gyakran megkapóan interpretálta az érzelmes és szenvedélyes mozzanatokat. A finomabb érzelem-modulációban azonban még nem volt biztos akkoriban. Még ekkor pl. a szenvedést szorongásnak játszotta.

Lendvay Márton ebben az időben már rutinos színész volt, könnyed közvetlenséggel játszott, és különösen „társalkodási darabokban” tűnt ki fesztelenségével. Komoly tárgyú darabokban az erősebb indulatokat is hatásosan érzékeltette, de a tragikai mélység s a szelídebb érzelmek bensősége még hiányzott játékából. Operákban is gyakran fellépett nagy sikerrel, később azonban kizárólag drámai színész, Egressy nemes vetélytársa lett.

Bartha Jánost, „a természet tragikai színésznek alkotva”, azonban csiszolatlan talentum volt és maradt. Leggyakrabban végigkiáltozta vagy végigsírta az előadást. „Játékában, ahol eltalálta, érzés és erő volt s az érzés mély és való, az erő férfias, de úgy látszik, nála ez csak vaktában ment jól...” Az elementáris kitörésekben igen szuggesztív tudott lenni és sok érzéke volt a „férfias, katonás humor” iránt. Néhány zsánerfigurájával előfutárja lett Réthy magyar karakter-alakjainak. Külön szerencsétlensége volt még Barthának, hogy nem volt jó memóriája.

Fáncsy Lajos a szerelmes szerepköréről ment át az intrikuséra és itt érvényesülve, igazán színészi talentuma lélektanilag felépített alakításaival Megyery el-



Szentpétery Zsigmond (1798–1858) mint Zách Bódog, Barabás Miklós 1846-os litográfiáján (forrás: oszk.hu)



Egressy Gábor (1808–1866) mint Garrick, egy 1842-ben készült metszeten (forrás: oszk.hu)



Lendvay Márton (1807–1858) Czákó Vilmos *Végrendelet* című társalkodási darabjában, egy 1845-ben készült metszeten (forrás: terasz.hu)



Fánccsy Lajos (1809–1854)
mint Don José Barabás Miklós
színezett litográfiáján 1844-ben
(forrás: oszk.hu)



Telepy György (1794–1885) idős-
kori fotóportréja (wikivand.com)

veinek úttörő realizálói közé tartozik. A franciásan könnyed társalgási hangot László József, a szalonvígjátékok gavallérjainak alakítója képviselte a Nemzeti Színházban, amelynek férfierősségei voltak még a sokoldalú Szerdahelyi József, a kiváló epizódszínész Szilágyi Pál, a szép basszus-hangú Udvarhelyi Miklós és az egy személyben díszlettervező, építész és komikus Telepy György.

A Nemzeti Színház női gárdájából nélkülözhetetlenül hiányzott Kántorné, akit Lendvayné Schröder Sophie, Ristori és Rachel mellé helyezett, a tragikai hősnők nagy ábrázolója, akinek nemes pátozsát őszinte átélés fűtötte, és hatalmas erővel kellett életre Lady Macbethet, a két Gertrudot (*Bánk bán* és *Hamlet*), Erzsébetet (*Stuart Mária*) stb. Egy-egy alakítása néha több mint fél évig érlelődött benne, míg a tökéletesen kidolgozott részletek hatalmas egésszé álltak össze. (Grillparzer *Sapphó*ját másfél évig tanulta.) Tiszteletet parancsoló megjelenésén kívül semmi külsőség nem segített, csak szuggesztív művészetével hatott. Fejedelmi büszkesége átsugárzott minden alkotásán és legjellemzőbb motívuma volt nagy nyomor közt végződő életének. Míg pályatársai a Nemzeti Színházzal elérték küzdelmeik legközelebbi célját, Kántorné vidéken vándorszínészkedett élete estéjéig.

Az ő szerepeire a vármegye az akkor még kezdő Laborfalvy Rózát szerződtette, aki – Vörösmarty szerint – ebben az időben kellemetlenül nyújtja a szó-

tagokat, és éneklése a mélyebb érzésű helyeken bántó. Játékában lassan csirázik az élet és az érzés. A közönség kedvence a bájos Lendvayné Hivatal Anikó, aki mint naiva vígjátékban és tragédiában egyaránt lebilincselte hallgatóságát. Tőle csak a szavak tisztább kiejtését és az érhetőbb játékot kívánja Vörösmarty, és az indulatkitöréseknek az egész játékkal való harmóniába hozását. A megnyitás idejétől két évig a színház kötelékébe tartozott Déryné is, a nagy magyar énekesnő, aki 1839-től 1852-ig a vidéki színpadokat gazdagította bűbajos egyéniségével.

Ezek voltak a Nemzeti Színház megnyitó gárda főerősségei Bajza József igazgatása alatt. A publikum megértő szeretettel fogadta az átmenetileg révbejutottakat, akikre azonban még nehéz küzdelmek vártak. A megnyitó előadáson (1837. augusztus 22.) a „közönség olyan volt, amelyet várni lehetett: kíméletes, komoly s minden tiszteletre méltó, tiszta hazafi örömében egészen elmerült; s ki e hangulatot nem ismeri, hidegnek mondhatná zajtalanságáért. *De e zajtalanságban ámulat, mély érzelem s egy magát becsülő népnek méltósága volt*” (*Játékszíni krónika* – Vörösmarty).

E nagy gárda megértően fogadta még a legszigorúbb kritikát is, és minden alkalmat megragadott, hogy képezze magát, ami azonban igen lassan és sok nehézség legyőzése árán ment csupán. Gyakran korholják őket szerepnemtudásért, amit azzal lehet magyarázni, hogy a színészek – mondhatni naponta – új darabot mutattak be. Így nem volt idejük nemcsak az alakítás „kiérleléséhez”, de még a szöveg pontos betanulásához sem. A változatos műsor volt a legfontosabb, hogy meglegyen mindennapi jövedelmük, mert a teatrális kasszá az építési költségek felemésztették. A vármegye fokozott operakultusszal akarta felvenni a német színházzal a versenyt, úgy, hogy a Nemzeti Színház tulajdonképpeni célja, a nemzeti nyelv és dráma ápolása háttérbe szorult, a legjobb színészek méltánytalanul kis gázsikban részesültek.

Megyeri, Egressy, Lendvay, Telepi, élükön Bajza József igazgatóval, önérzetükben a bürokratikus és hozzá nem értő vármegyei vezetőség részéről mélyen megsértve egy időre eltávoztak annak a színháznak a kötelékéből, melynek életre hívásáért heroikus küzdelmet vívtak. A dilettantizmus a műsor összeállításában is megmutatkozott: a színfal-hasogatásra csábító, csupa-frázis ritter-drámák, ósdi bohózatok csak a színész elrontására, de nem nevelésére voltak alkalmasak. Méltán sóhajt fel Vörösmarty: „Nincs *Lear*ünk, nincs *Rómeó*nk, nem láthatjuk a *Velencei kalmárt*, *Hamlet*nek csak árnyékát bírjuk, *Wallenstein*, *Don Carlos*, *Hernani* stb. nincsenek, pedig csak ily darabokban mutatja ki magát a színész erejének teljes nagyságában, ilyen alkotásokon gyakorolhatja magát s érhetik valódi művésszé”. Egyes nagy színészeink művészi ambíciójának köszönhetjük, hogy a jutalomjátékaikra választott darabok sorában egymásután jelennek meg a klasszikus drámák. Egressy Gábor *Leart* (1838. április 30.) és *Hamletet* (1839. november 16.). Megyeri *Shylockot* (1840. április 27.), a Lendvaypár az *Othellót* (1842. november 12.) választja jutalomjátékkul. A *Bánk bán* színre kerülése a Nemzeti Színházban (1839. március 23.) Egressy érdeme.

A Nemzeti Színházat sikerült két év alatt a tönk szélére juttatnia a vármegyének. Bajza után gyorsan változtak az igazgatók, azonban ők sem segíthettek, mert a vármegyei intéző-bizottság hozzánemértése volt a baj főforrása, és az egyetlen megoldás az állam beavatkozása, amint Bajza, a lemondott direktor *Szózat a pesti Nemzeti Színház ügyében* című röpiratában azt ki is fejtette. Az utolsó pillanatban sietett az országgyűlés 50.000 pengő forint azonnali és egy állandó 400.000 pengő-forintos nemzeti színházi alap megszavazásával a válságba jutott színház segélyezésére. Ezzel a pesti magyar színházból országos Nemzeti Színház lett (1840. augusztus 8.).

A helyzet azonban nem változott, csak annyiban, hogy a vármegyei intéző-bizottság káros munkáját egy „országos választmány” folytatta, újabb bizonysgát szolgáltatva annak, hogy egy színház vezetéséhez szakértőkre és nem hivatalos urakra van szükség. A nemzeti és klasszikus dráma ápolása helyett bűvészek, kötél-



Lendvay Márton és Laborfalvy Róza a *Bánk bán* 1845-ös előadásáról készült metszeten (forrás: oszk.hu)

táncosok és egyéb mai orfeum-attrakciók szórakoztatták a publikumot, amelynek java bizony így elkerülte a „Nemzeti Színházat”. Amikor aztán nemcsak a szubvenció fogyott el, hanem a megszavazott alaptőkét is kikezdte a dilettánsi adminisztráció, hogy a gondoktól megszabaduljanak, bérbe adták az országos színházat (1843) Bartay Endrének, aki a jobb erőkkel összefogva mindenekelőtt programot adott az addig kapkodó színháznak. Pályadíjakat tűzött ki a magyar drámairodalom fellendítésére, honorálta az előadások után az írókat, egészséges irányba terelte az operakultuszt és szabad teret engedett a komoly külföldi drámáknak. A népszínmű is sokat köszönhet neki. Direktorságát eredménytelenné csak nagy költségei tették; csődbe kerülve Ráday Gedeon gróf főigazgatónak kellett átadnia a vezetést, aki a tagokból alakított „igazgató tanács” segítségével kormányozta a Nemzeti Színházat. Az ő igazgatósága alatt nagymértékben bővül magyar darabokkal a repertoár és ezzel egyidejűleg fokozatosan szorul háttérbe a külföldi import. A színészek a rendezett viszonyok között szépen fejlődnek, és a kiforrott művészetű „nagy gárda” a szabadságharc alatt éri el legmagasabb színvonalát.

Az új stílus megteremtője, Megyeri, aki mintaképe lehetett Egressynek, 1842 decemberében elhunyt. Közvetlen örököse nem volt szerepeinek; művészi hagyományait Egressy őrizte a hősi szerepkörben, durvább cselszövő és groteszk figurái Tóth Józsefben találtak jóval később méltó interpretátorra. Megyeri maga életében Komáromi Samut érezte szerepköre örökösének, aki zseniális színész volt, de játékában szertelen, kalandos életű, nyughatatlan lélek, aki a Nemzeti Színháznál való rövid működése után, megszökve innen, nem tudott értékesen bekapcsolódni a fejlődésbe.

Ez a kor az, amikor a dilettantizmusból kibontakozott magyar színészet egyes nagy színészeket és színésznőket teremt, akikben kristályosodni kezd a nemzeti színjátszóstílus. Egyesek bátran felveszik a versenyt a legjobb külföldi színészekkel, sőt felül is múlják azokat, az általános színvonal azonban színházi kultúránk organizátlansága miatt alatta marad például a németnek. A magyar színészi lélek kibontakozásának ezekben a napjaiban Szentpétery, Egressy, Lendvay László, Fánccsy, Bartha, Lendvayné, Laborfalvy Róza stb. alakításai jelentik a jellemábrázolás művészi magaslatait. A repertoáron gyakran szerepeltek ma már feledésbe ment primitív fordítások, amelyeknek drámahősei bár kevés alkalmat szolgáltattak az elmélyülésre, mégis életre keltek e nagyok szuggesztív játékában. Szentpétery mind gyakrabban játszik neki megfelelőbb szerepeket, amelyekben felülmúlhatatlan úri gráciával kelt életre kacagtató figurákat. Egressynek a szavalásban és dekoratív mozgásban kimerülő halvány jellemzése színben gazdagodik, határozott és plasztikus lesz. Nagyon sokat tesz Shakespeare meghonosítása érdekében. Lendvayval ő kedvelteti meg a szerelmes szerepek mellett a jellemalakítási feladatokat, akivel megindul nemes színészi vetélkedése. Laborfalvy Róza alakításait kezdik nem összehasonlítani Kántorné alakításaival, ami az egyéniesülés, fejlődés jele. Ekkor már gyönyörűen beszél. Lendvayné levetkőzi modorosságát, és a maga skáláján belül nagy vonzóerőt gyakorol. Fánccsy, aki mint pszichológus-cselszövő a legnagyobb volt a magyar színpadon, nagy műveltséggel és finom diplomataképeségekkel éveken át láthatatlan irányítója volt a Nemzeti Színháznak.

A német színészetet Magyarországon, mely még ebben a korban is jelentős versenytársa volt a magyarnak, a németínház leégésével (1847. február 6.) súlyos csapás érte. Ekkor már az a veszély fenyegetett, hogy a Nemzeti Színházat kell átadni, de gyorsan felépült az Új- (ma: Erzsébet-) téren az ideiglenes németínház. A veszély csak a szabadságharc elbukásával lett igazán fenyegetővé. 1847-ben az újterei színházon kívül még egy úgynevezett Nottheatert emeltek fából, de ezt Hentzi bombái gyújtották fel (1889. márc.). A német színészet – amikor már megszűnt a magyart folyton gáncsoló szerepe – bizonyos fokig jótékony, serkentő hatással volt a magyarra, és a rutinos bécsi és németországi színészek vendégjátékaik stílusával alakítólag hatottak a magyar színészekre, akik Budapesten majdnem száz évi küzdelem után szabadultak meg a német vetélytárstól.

Antal Németh: The History of Hungarian Acting

1831–1848

The next item in our Antal Németh series is the entry in the *Színészeti Lexikon* (*Encyclopedia of Acting*), 1930, discussing the decisive period in the history of Hungarian acting, that is the era of the institutionalisation of acting in the Hungarian language. First of all, the operation of Várszínház (Buda Castle Theatre) from 1831 to 1835 is presented together with the ups and downs of the life of the third generation of actors after the beginning of acting in Hungary: it is the lack of purposeful management and education, lack of patrons from among the nobility with a national feeling and lack of self-respecting national citizens that are pinpointed as the reasons why this generation could not overcome the “folk soul’s indisposedness” which characterised the Hungarian drama scene earlier. As noted, only in the years before the opening of Pest’s permanent theatre in 1837 did the first signs of the emergence of a new style of acting show up to replace the mannered, attitudinizing, “crying and singing” style, which was initially typical even of the most talented artists (Lendvay, Róza Laborfalvy, Gábor Egressy). Then mention is made of the several negative phenomena accompanying the establishment of Pesti Magyar Színház (Pest Hungarian Theatre), Nemzeti Színház (National Theatre) from 1840. Subsequently, with the exception of Kolozsvár (Cluj-Napoca), which was a pioneer in the field of the Shakespeare-cult and drama education, theatre culture in the Hungarian countryside lost its significance. And since the single Hungarian theatre in Pest had to represent every genre – including the opera, ballet and even circus stunts – the development of a unified dramatic acting style continued to be hampered. There is a vivid description in the entry of the new actors’ corps in whom “the national acting style began to crystallize” gradually (Károly Megyeri /Stand 1799–1842; Zsigmond Szentpétery 1798–1858; Márton Lendvay 1807–1859; János Bartha 1798–1852; Anna Kántorné Engelhardt, a barnstormer in the country, 1791–1853; Róza Jókainé Laborfalvy 1817–1886; Ildikó Lendvayné Hivatal 1814–1891; Róza Déryné Széppataki 1793–1872, who only played at the Nemzeti from 1837 to 1839). But the promising process, as Antal Németh points out, was still full of pitfalls: the institution went bankrupt within two years of József Bajza’s (1804–1858) directorship, and only after long years, under the management of Count Gedeon Ráday (1806-1873), did it become consolidated to the extent that its first great corps of actors, with their ever expanding Hungarian repertoire, could get the cause of national acting to triumph for the time of the War of Independence.



ZALÁN TIBOR



Amíg egy nagyregény színpadra kerül

Jóllehet, a Nagy Könyv felmérése alapján a magyar olvasók szerint a legnépszerűbb, mondhatnánk, legnagyobb szerűbb könyv gyermekek-felnőttek számára, különbségtétel nélkül – az egész világtermést számba véve, megelőzve a *Pál utcai fiúkat*, az *Abigélt*, a *Harry Pottert* és az *Anna Kareninát*, *A rózsza nevét* és a *Várázshegyet* –, a Gárdonyi Géza írta *Egri csillagok*, és jól esik ezen elgondolkodni, ma aligha merném kijelenteni azt, amit harminc-negyven évvel ezelőtt, a bizonyítás szükségessége nélkül bátran állítani mertem (volna), hogy nincs olyan tizenöt éves korát megélt magyar nyelven olvasó gyerek, aki az *Egri csillagokat* ne olvasta volna. (Sára lányom minimum két tucatszor látott neki a regény újraolvasásának a maga idejében, lány létére, és ez a tény alighanem elmond valamit...)

Hogy mi a titka az *Egri csillagoknak*? Azt hiszem, talán az, hogy ez volt az első „megaregény”, amely egy elárvelt fiúcska sorsából kiindulva eljutott egy, a magyar történelem során ritkán bekövetkező eseményhez, a magyarok győzelméhez a török túlerő fölött. A regény nagyszerűsége – túl a hihetetlenül profi írói megoldásokon szerkesztésben, alakok karakterizálásában, a világos, de nem primitíven lineáris cselekményszövésen, mely általában a történelmi regényeket jellemzi, illetve a tárgyi hűségen – a nemzeti érzések, leginkább a megtépázott nemzeti büszkeségünk fellobbantásában kereshető. Akkor is, amikor ötvenes éveket írtunk, amikor hatvanast-hetvenest, és akkor is, amikor most 2018-ra fordult a naptár lapja. Hogy kétezer elszánt ember – közülük kevesebb a hivatásos katona – harmincezer (ötven- vagy hetvenezer, állítják más és más források) török ostromát képes visszaverni, az gyakorlatilag a mesék és a legendák világába tartozik. Hogy ez mégsem a képzeletben vagy a fantáziában zajlott le, teszi az *Egri csillagokat* a

magyarságtudattal rendelkező olvasók számára olvasmányaik élére.

Gyermekkoromban én is olvastam, természetesen, az *Egri csillagokat*, szerettem, hogy illusztrálva volt a könyv, még ha Würtz Ádám rajzai díszítették is, akinek kusza vonalvezetésű grafikái nem tartoztak – mert nem kvadráltak az olvasás után elképzelt figuráimmal az általa megörökített szereplők – a kedvenc illusztrációim közé. Nagy alakú könyv volt, vászonkötésben, ezt a könyvet örökölték meg azután a gyerekeim, előbb, mint említettem, Sára esett neki két tucatszor, utána Judit lányom még valahányszor, hogy hosszú idők elteltével, amikor a Nemzeti Színház felkérésére színpadra írtam a regény színházban használható motívumait, összevevissza firkáljam, így adva tovább unokáimnak, Zillénnek és Zalánnak.

De térjünk vissza a fentebbi kijelentéseimre. Míg húsz-harminc évvel ezelőtt bátran kijelenthettem (volna), hogy nincs olyan magyar nyelven olvasni tudó gyerek, aki ne esett volna túl az *Egri csillagok* csodáján és mágiáján, addig ma nem keckeckednék ilyen kijelentésekkel. Mert ezek a mai „fiatalok” – és ezzel nem akarok az *Ezek a fiatalok* című nemzedéki filmben szereplő sztyupid felnőttek kategóriájába besorolni – egészen más irányban tájékozódnak, mint a magyar múlt, a magyar történelem jeles eseményei, kivételes és ritka győzelmei. A *Harry Potter*-féle varázslatos-mágikus könyvek, illetve az ebből készült filmek, A *Gyűrűk Ura*-féle másként fantasztikus-kalandos mesék – és az abból készült filmek – teljesen átformálják a tinédzser-korú fiatalok ízlésvilágát, másfelé irányítják az érdeklődésüket. És hogy teljes legyen a zavar, azt viszont teljes meggyőződéssel kijelenthetem, hogy a *Harry Potter*-nézőknek, illetve A *Gyűrűk Ura*-mozilátogatóknak a nagy része nem olvasta könyvben (több kötetben főleg nem) a filmben is megnézhető történeteket. Ez persze, amellet, hogy érthető, szomorú is, de bolond ember az, aki a világban uralkodó szél ellen akar hugyozni, aki azon nyafog, hogy a világ nem abban a kulturális kerékvágásban akar haladni, amelyikben ő jónak gondolja. A megafilmekek világával szemben igen kis esélye van a könyvnek, amely időigényes, és nem képes elintézi a maga történetét óra húsz perc (vagy ennek a kétszeres ideje) alatt. Ez faktum, ezzel együtt kell élnünk.

A sors különös iróniája, hogy nekünk is készült már egy megafilmmünk, amikor még készülhe-



Gárdonyi Géza: *Egri csillagok*, Móra, 1966, illusztrálta: Würtz Ádám



Az *Egri csillagok* című film plakátja 1968-ból (forrás: snitt.hu)

tett, erre visszatérek később, mégpedig épp az *Egri csillagokból*. 1968-at írunk, akkor vagyok elsőéves gimnazista Nagykőrösön, és állok a hatalmas filmplakát előtt valamelyik téren a barátaimmal, a plakáton Sinkovits áll szétvetett lábbal, és láthatóan az eskü szövegét mondja, vagy valami hasonlót átszellemülten, mi meg röhögünk. Na, nem rajta. A lába mellett a padlaton egy Fecske cigaretta csikkje árválkodik, azon röhögünk, a sajtó meg amiatt morog majd talán, de azt mi még nem olvassuk. Ahogy a moziban is arra a részre koncentrálnunk feszült figyelemmel – a valahányadik megnézés után, persze –, hogy ki látja meg először a létrán fölfelé kúszó janicsár csuklóján az orosz gyártmányú karórát. (Vajon mi ez ahhoz képest, amikor a Nagy Sándort játszó Brad Pitt feje fölött a kék égen átragyog egy szuperszónikus gépcsoda!), Hogy megláttuk-e, hogy a csikk valóban ott hevert-e Sinkovits lába előtt, a janicsárruhás katona csuklóján ott virított-e az orosz karóra, vagy csak utólag rajzolja oda a legenda minden szépet befeketítő fajtája, mindegy is már. Fontosabb, hogy Várkonyi Zoltán jó időben készítette el a regény filmváltozatát, melynek a forgatókönyvét a kiváló író, irodalom- és filmtörténész, Nemeskürty István írta. Jó időben, mert akkor még volt *kapacitás* egy igazi nagy, történelmi film, egy magyar megafilm elkészítéséhez. A katonaság és a rendőrség ingyen adta (gondolom, vagy majdnem ingyen) az ostromlók emberanyagát, akik egyik kameraállásnál az ostromló törökök voltak, a másik kameraállásnál a védők, ezerötszáz emberről, vagy még többről beszélnek, amikor a statisztériát emlegetik, ekkora emberanyaggal természetesen nem a csapatok látszatát (lásd pld. *Sacra Corona*!) lehetett csak megképezni, de magát a vár előtt állomásozó roppant tömeg fölmutatására is volt lehetőség – trükközés nélkül; a falakon küzdő több száz védekezőt is megmutatni lehetett. Fel lehetett Pilisvörösvárott építeni az egri vár



A Pilisborosjenőn felépített „egri vár” a forgatás egyik szünetében, 1968-ban
(forrás: ritkanlathatotortenelem.blog.hu)

rekonstruált makettjét, amelyet valóban meg lehetett rohamozni, amelynek falához valóban hozzá lehetett támasztani a valódinak tűnő ostromlétrákat. Na, meg a nyitókép monumentalitását is meg lehetett csinálni. Végtelen mezőn hatalmas lovascsapat közeledik a horizonton jelenve meg, annyi lóval jönnek a törökök, amennyi ló, kis túlzással, talán ma már nincs is az ország méneseiben.

Megjegyzem, a film hetedik perc ötvenkettedik másodpercében hangzik el az első szó a szultánt játszó Major Tamás szájából (ebből a szereplőlista felsorolása a főcímben három és fél percig tartott), egyébként a közeledő lovascsapat monumentális látványa tölti be a vásznat, illetve a szultán öltöztetése zajlik. Emlékezzünk majd vissza erre, ha a könyv adaptációs nehézségeiről beszélünk. (*Idő van.*)

Szécsényi Ferenc kamerája előtt, Farkas Ferenc zenéjével a hátuk mögött olyan divatos fiatal színészek játszanak, mint a varázslatos szépségű Venczel Vera, Kovács István, Benkő Péter, vagy a már nem is annyira fiatal Bitskey Tibor vagy Agárdy Gábor, a főszerepet, Dobó várkapitányt természetesen a férfikora delén járó Sinkovits Imre játssza, de láthatjuk Major Tamást a török szultán szerepében, Jumurdzsákot Bárdy György alakítja meglehetősen hitelesen, s más, olyan kiváló színészek is felbukkannak kisebb-nagyobb szerepekben, mint Szakáts Miklós, Gobbi Hilda (!), Ruttkay Éva, Inke László, Mádi Szabó Gábor, Benkő Gyula, Somogyvári Rudolf, Tordy Géza, Latinovits Zoltán (!), Koncz Gábor, Balázs Samu, Körmendi János, Márkus László (!), Molnár Tibor, Tomanek Nándor, Rajz János, Zenthe Ferenc... Hosszan sorolhatnánk a kiváló színészeket, akikből idővel klaszszikusok, nagyok vagy még nagyobbak lettek.

Ha azt mondom, a könyv kínálkozott, fölajánlkozott a filmnek, akkor nem mondok semmi újat. Minden olyan motívum megtalálható benne, ami miatt érdemes egy filmet leforgatni. Kaland (fogság, veszély, bátorság, küzdelem, párharc, gyermekrablás, várfoglalás és várostrom), szerelem (a főszereplő gyermekkorai kis játszópajtásában találja meg az igazi, vélhetően sírig tartó szerelmét; házasság és gyermekáldás), helytállás és hazaszeretet fantasztikumba emelt jelenléte (kétezer magyar küzdelme a sokszoros török túlerővel szemben Eger védelmén túl Magyarországért), egzotikum (Török Bálint kiszabadításának kísérlete a Jedikulából), misztika (Jumurdzsák talizmánja, és a talizmánért folytatott könyörtelen küzdelme)...

Mindehhez, hogy Montecuccolit idézzük, a fentebbi humán-anyag birtokában már csak három dolog kellett, pénz, pénz és pénz. Hogy a Kádár rendszernek volt-e valami szándéka a filmmel azon kívül, hogy nekünk is legyen egy nagy filmpozsunk a magyar történelem egy adott szakaszáról, vagy egyéb, nemzet-összekovácsoló szerepet is szántak neki, az valójában mindegy is. Ha volt, jól számítottak, ha nem volt, számításaik ellenére bizonyára a nézőtérén ülők egy idő után (harcos)társuknak érezték a szomszéd székeken ülő másokat. A lényeg: volt pénzük rá. A befektetett nem kevés pénz feltehetően visszatért, hiszen mintegy tizennyolcmillió jegyet adtak el a filmre, ami feltehetően nézői rekord a magyar film történetében. Megafilmmhez mega nézőszám dukál. Csak eltűnődöm, a Cannes-i nagydíjazott *Saul fia*-filmet vajon hányan nézték meg – ami más nézőpontból volt a magyar filmgyártás megafilmmje. De nyilván kár tűnődni ilyesmin, és nem is fogunk ezen a helyen.

Konstantinápoly déli sarkán egy régi vár áll. A falakon belül hét magyar-torony van és a híres jelekül. A hét toronyban van valaha a múltan mit-
den kincse. Itt a hét torony között őrzik a fegyverek, azokat, melyeket
lincsen, miltókat olyan valakien, mintha ott lenné. Ezek
látogatást fogadhatnak, látnak, mutatnak, megvárhatnak, csak kincse me-
ketük.



Egy tavani napra két óra es-
bet állt a jelekül kezdek
Kincseket, megvárakozás, élték
meg, bírták. A fal mellett
még egy volt. - Hm gondolkodni
Béltük? - A minde felmértük
fekt - Ám, hogy a felmértük
Kincseket, megvárakozás a kinc-
seket, hogy rávárakozás a kinc-
seket a kincseket, élték
miltó 3 órára. - Hallgathat
miltó Hallgathat megvárakozás
- Még mindig nem tudom mi-
ért fogtak el kézek. Az erdeket
okot még mindig nem tudom
Kincseket te nem ábrátok, és
Kincseket és jelekül megvárakozás



Győrfi András festő, grafikus gyermekkorában készített „képregénye” az *Egri csillagok* alapján
(forrás: Győrfi András archívuma)

Arról beszéltünk, hogy a regény felvevőgép után kiált. Így kell lennie, mert a film a maga mozgékonyásával, tetszőleges tempójú helyszínváltásaival, a szereplők arcán lejátszódó folyamatok idő- és magyarázatmegtakarító rögzítésével behozhatatlan előnyre tesz szert, mondjuk, a színházzal szemben, amely egy ilyen történelmi film adaptálása esetén már sokkal nehezebben képes csak mozogni, egész

más eszköztárat tud megmozgatni, és egészen más strukturáltságban tud a regényhez mint alapanyaghoz hozzányúlni.

Hogyan lehet (azt, hogy hogyan kell, vajon ki tudná megmondani) egy *Egri csillagok*-szerű hatalmas prózai anyagot úgy megmozgatni, hogy az a színpadon is hasson? De ez önmagában kevés. A nézők által látott történetnek nem csak hatásosnak, de hitelesnek is kell lennie, hiszen valahogy úgy vagyunk most ezzel, mint a hajdani görög színházban volt a közönség és az előadás egymással: a nézők ismerték a mitológiai témát, így a feldolgozás és megvalósítás mikéntjére voltak kíváncsiak, az érdekelte őket, visszakapják-e az ismert történetet más-más ki-csengéssel, nyelv- és konfliktushasználattal. Az *Egri csillagok* nézője is ismeri a történetet a patakban fürdő két kisgyerek jelenetétől egészen addig, amíg a törökök el nem takarodnak a vár alól, és meg nem történik a török és magyar kisgyerek kicserélése, mindenki meglelése.

Hogyan lehet hozzáfogni úgy ehhez a könyvhöz, hogy az adaptáció hűséges maradjon az író szándékaihoz és leírt soraihoz, ugyanakkor a színpad se vesse le magáról a nagyon is epikus, drámainak, dramaturgiai értelemben, semmiképpen sem mondható anyagot. Az átdolgozást nehezíti, hogy majd egy fél emberöltőt kell a színpadon megérzéskíteni, hiszen a regény alcíme nem az ostromra, hanem a főhős életútjának felmutatására utal: *Bornemissza Gergely élete*. Egyszerre kellene tehát a macskának kint és bent is egeret fogni, követni Bornemissza Gergely életét, valamint Eger várának ostromát megörökíteni – színpadi eszközökkel. Ez a feladat azonban valószínűleg meghaladja a színdarab adta kereteket. Legkézenfekvőbbnek a Kierkegaard-i vagy-vagy variáció kínálkozik, de ha Bornemissza fölcsepere-dését főhadnagyi rangjáig hagyjuk el, akkor azok a nézők mennek haza csalódottan, akiknek ő volt a kedvenc hősük a regény olvastán, ha az ostromot mellőzzük, akkor miből és hogyan, kikből lesznek az Eger csillagai?

Amíg, egy pillanatra visszatérve a másik művészi lehetőséghez, a film pillanatok leforgása alatt vált tájakról házakra, házakról szobabelsőkre, szobabelsőkről emberekre, arcokra, arcokról szemekre, kezek apró rezdülésére, a csak fölmutatni kívánt valóság részletekre, tetszőlegesen, és nem a felsorolás sorrendjében, ugorva időben előre és vissza, addig a színpadot jelenetről jelenetre be kell rendezni, a jeleneteket a reprodukálás szintjéig be kell próbálni, a színpad mindig ugyanakkora távolságra van a nézőtől valamennyi jelenet során, a színész arcát nem lehet ki-nagyítani, közelíteni vagy távolítani, magyarul, minden a nézők „orra előtt” kell játszódni, és a jelenetváltásokat is csak rendezői furfanggal vagy rutinnal lehet a még elviselhetőig felgyorsítani.

A prózát színpadra állítónak elsősorban a mű epikusságától kell megszabadítania az anyagot. Ki kell választani azokat a jeleneteket, amelyek a színpadon „élnek”, nem kíván körülményes magyarázkodást a létezésük, előre viszik a cselekményt, és nem hátráltatják fölöslegesen, nem válnak cselekmény-lassító mellékszálakká, esetünkben a patakban fürdő kislegényt mielőbb eljuttatják az Egri várba, immár felnőttként. A regény „bejelenetezése” után méri fel az átdolgozó, hogy miből mennyi fér bele a színpadi verzióba, mi kerül be és mi kerül ki a

szövegkönyvbe, a szövegkönyvből. Ez, mondhatni, a legnehezebb része a munkának. Hosszadalmas próbálkozások, sakkozások és ide-oda helyezések után egyes nagy egységekről le kell mondani, melyek a regényben fontos és terjedelmes szerepet kaptak. Ilyen például esetünkben Török Bálint kiszabadítási kísérlete a Jedikulából, ami a filmben hatásos és egzotikus jelenetsor, azonban körülményes és cselekménylassító részévé válik a színpadi adaptációnak, ha benne marad, így csak utalás formájában említődik meg. (Megjegyzem, ez a jelenet, színpadon megvalósítva, alighanem az összidő (mert az átdolgozónak ebben is kell gondolkodnia) negyedét elvitte volna, holott, ha őszinték akarunk lenni, mindenképpen mellékszálal van dolgunk, amely valójában nincs hatással az események alakulására, illetve a jellemek formálódására.

A gyermekkor, az ifjúság és a várban eltöltött hősies harcok ideje kétféleképpen gondolatol el. Filmben mindenképpen ajánlatos és lehetséges a lineáris haladás, fürdés a pataokban, szabadulás, Török Bálint udvara Tinódi Lantos Sebestyénnel és Zrínyivel, Buda várának a bevétele, Török Bálint elfogása, a nagyúr kiszabadításának a kísérlete, majd Gergely megérkezése a várba. Ez azonban annyira epikus haladás, hogy színpadon unalmassá válik, és nem lesz egyéb, mint a regény egy az egybeni átírása a deszkákra. Ez a megoldás kínálkozik a legkézenfekvőbbnek, de egyúttal tehát a legkevésbé színházaszerűnek. Még akkor is, ha történelmi drámát akarunk egy történelmet feldolgozó regényből készíteni. Járhatóbb útnak tűnt számomra a filmekből már jól ismert, így megszokott, és mára már természetesen ható flashback-technika, amikor a történet „ugrándozik” időben és térben, hol a gyermekkor történéseit villantja fel, hol az ifjúkori kalandokat Buda bevétele körül – úgy, hogy a fő helyszín kezdettől fogva maga az egri vár, a fő cselekményidő pedig a törökök várásának feszült napjai. Ezzel a megoldással a színpadra kerülhet egy időben emlék, történet, valóság, vízió, megidézés. Maga a cselekmény mozgalmassá válik azzal, hogy több szálra bomlik, és a szálakat összekötő erők maguk a jelen-idejűségükben felmutatott várbéli szereplők.

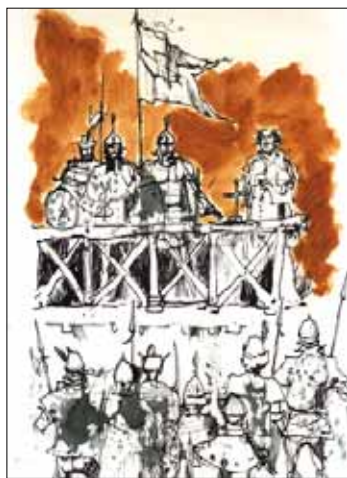
További gondot jelent a szereplők megtartásának-elhagyásának a kérdése. Amíg a film-verzióban számtalan szereplő jelenik és jelenhet meg, addig a színpad – már csak méreteinél, befogadó lehetőségeinél fogva – minimalizálja még a tömegjelenetekben résztvevők számát is. A nyilvánvalóan adott főszereplők mellett egy-egy mellékszereplőbe több regényfigura tulajdonságát kellett egybegyűrti, hogy „ne széledjen szét a színpad”. A három (fő)csillag, Dobó, Bornemissza és Mekcsey mellett szóhoz kellett juttatni a humort képviselő Sárközy cigányt, Évát és Cecei uramat, az apját, Jumurdzsákot, a talizmánja után sátánként törtető törököt, néhány tisztet a sok tiszt közül, jelesen Hegedűs hadnagyot, aki a vár elárulója lesz – a sokféle száraz regény cselekményét velük kell összefogatni, körük kell sűríteni.

Az *Egri csillagok* közönsége korosztályilag szinte eldönthetetlen. Feltehetően a felnőttek legalább olyan érdeklődéssel ülnek be a nézőtérre, mint a kamaszok, akár az általános iskolás kisgyerekek. Gárdonyi írói nagyságát és leleményességét mutatja és dicséri, hogy a regény valamennyi korosztály számára élvezhető, olvasható; az épp csak olvasni tudó gyerektől az unokájának felolvasó nagypapáig min-

denki talál benne a maga számára érdekeset. Eből kiindulva a színpadi adaptáció egy sajátos nézőponttal szándékozik gazdagítani a befogadói élményt, elsősorban számítva a fiatalabb korosztályra. Ez a nézőpont pedig a várban lévő gyerekeké, akik mintegy „alulról” szemlélik a felnőttek világát, azt a harcot, amely életre-halálra-vérre megy, de az ő világukban nem kéne még, hogy így legyen. A gyerekek szemlélőből egy adott pillanat kényszerére aktív szereplőivé válnak a küzdelmeknek, részt vesznek a harcokban, és a „pesti srácokhoz” hasonlóan többen életüket áldozzák Eger védelméért.

Külön megfontolás tárgyát képezte a helyszín. Ez természetesen nem a flashback-jelenetekre vonatkozik, hanem a várostromra. A Nemzeti Színház, bármilyen nagy színpaddal és bármilyen elképesztő technikai felszereltséggel rendelkezik, nem igazán tudja – *hitelesen* – egyszerre megjeleníteni a várban és a váron kívül történő eseményeket. Ezért egyértelműnek tűnt már az első perctől fogva, hogy az ostrom a váron belüliekkel „történik meg”, ami a váron kívül történik, azt a várban bent lévőkől tudjuk meg. A kézitusa az átíró elképzelései szerint a várfokon zajlik. Ami a hátránya, az az erénye is a színpadi megvalósításnak: az ostrom izgalmait, a vár állapotának romlásán aggodásokat, a sebesültekkal, elesettekkel tördést mind-mind a falakon harcolókkal együtt éljük át, és nézőpontunk – a gyermekek nézőpontjával gazdagodva – egybeesik az ostromlottakéval.

Egy színpadi mű életre keltésében elkerülhetetlenül fontos szerep jut a nyelvnek. Amikor tehát a jelenetekkel nagyjából tisztába kerültem, nekiláttam, hogy minden olyan mondatot kiemeljek a regényből, és átemeljem – kellő környezetet teremtwé nekik – a darabba, amelyek használhatóak a színpad számára. Ez valahogy, de lehet, hogy csak az én vesszőparipám, a hitelesség szintjén maradás egyik feltétele. Természetesen a mondatok elszenvetdék a változó szituáció miatti változásokat, de aligha jutottak el a meghamisítás mezsgyéjéig. Gárdonyi szerencséire rendkívül sok remekbe-



Györfi András illusztrációi az *Egri csillagok*hoz, Palatinus könyvek, 2000 (forrás: Györfi András archívuma)

szabott dialógust írt bele a regénybe, ezeket gond és szégyenérzet nélkül vettem át a színpadi verzióba. A gyerekeknek külön nyelvet teremtettem, természetesen, remélve, hogy ezzel sem követtem el szentségtörést az alapművel szemben.

Az én munkám eddig tartott. A rendező, Vidnyánszky Attila a darabot beharangozó szövegében azt jelzi, nem a regény adaptációját akarja színpadra vinni, szándéka kiemelni a legizgalmasabb jeleneteket, és alkalmazni a gyermeki nézőpontot a cselekmény fölmutatásában. A rendezőt én nyitott szellemű, bátor művészeknek ismerem, aki egy pillanattal sem tévóvázik az írott szöveg szétcincálásában adott koncepciója megvalósításához. Ezt én, ha nem is szeretem, mint módszert, tiszteltben tartom. Feladatokat nem abban láttam, hogy a rendező koncepcióját kitáláljam, akár kiszolgáljam. Nekem legjobb tudásom szerint kellett elkészítenem egy lehetséges színpadi szöveggönyvet, amelyet alkalmasnak gondolok az előadásra. Természetesen – ebben az esetben – alapanyagnak számom a könyvből írt drámai változatot, melyből annyit fog a rendező felhasználni, amennyit a mű sikeres színpadra állításához szükségesnek gondol. A színház összművészet, ahol a koordinátori jog és lehetőség a rendezőt illeti meg. Kíváncsian várom tehát, milyen *Egri Csillagok* kerül bemutatásra március elején. Remélni merem és tudom, hogy színpadi átíratom inspiratíván hat a rendezőre és a produkcióban részt vevő nagyszámú szereplőre, és emlékezetes előadással építjük tovább az egri várostrom érdemes legendáját.

p.s. ja, és az adaptáció elkészítésében semmilyen formában nem befolyásolt Várkonyi Zoltán 1968-ban bemutatott filmje – ha ezt nem tudtam volna világosan felmutatni a főntebbi szövegben...

Tibor Zalán: Until a Long-Novel Comes on Stage

The novel *Egri csillagok* (*Eclipse of the Crescent Moon*) by Géza Gárdonyi is to open on the stage of the Nemzeti Színház (National Theatre) in March 2018, directed by Attila Vidnyánszky. Poet, author and dramaturge Tibor Zalán, the script consultant of the piece, is asked to talk about the special expectations he thought most important in the course of the stage adaptation of the novel which still leads the popularity list of long-novels in Hungary (and which is, not incidentally, compulsory reading at elementary schools). Comparing it to the 1968 film version (directed by Zoltán Várkonyi), he concludes that it is impossible to realise in the stage version that liberty of handling time and space which was able to convey the complete, multi-threaded plot and the entirety of epic space-time in the highly successful film. On stage, he considered the flashback technique suitable for packing the storytelling full of action both in time and space: flashing up memories from the protagonist's childhood here and his juvenile adventures during the Turkish siege of Buda there, while the main venue remains Eger castle itself and the main plot time is the exacting days of preparation for the arrival of the Turks to besiege the castle. This method makes the simultaneity of memory, story, reality, vision and recollection possible on stage, he says. It is also mentioned how he has minimized the number of participants in crowd scenes and that the dramatic events of the siege are shown from the point of view of the children. At a given moment, they, too, take an active part in the fights and, similarly to the "pesti srácok" ("Pest guys"), several of them sacrifice their lives in the defense of Eger.

Székely László

kamara-kiállítására

Már vagy két éve járok a Medgyessy-körbe Debrecenben rajzolni, gipszmásolatokat, bögréket, azután élő modellt is. Közben azt forgatom a fejemben, amivel Leonardo Da Vinci a legtöbbet foglalkozik *Trattato della pittura* című elméleti könyvében, hogy tudniillik magányosan vagy csoportban érdemesebb-e dolgoznia a festőnek. A múlt század hetvenes éveiben ifjan is volt már fogalmam a magányról, de arról is, hogy az országos bezártság-émény hatására hogyan verődnek bandákba a művészek. Késhegyig menő, de többnyire terméketlen vitákba torkolltak a mindennapos együttlétek, még ha folyamatosan a művészetről beszélgettünk is. Akkoriban szava sem nagyon lehetett a nagyok között a hozám hasonló tacsókának. Talán ennek köszönhető, hogy meg sem mertem kérdezni a festőket, szobrászokat, hogy Magyarországon miért nevezik képzőművészeknek őket. Úgy gondoltam, ez is valami újszerű kommunista találmány, hiszen a kultúrnemzetek szótárában mindenütt a szépművészet kifejezés járja.

Egészen addig így voltam ezzel, amíg el nem jutottam a három Remsey fivérhez a gödöllői Temető – mai nevén Körösfői Kriesch Aladár – utcába. A virágokkal teli gazos udvar, a századelőről ottmaradt ütött-kopott ház, benne a lehangolt zongorával és mindenféle műtárggyal, kacattal, de legfőképpen a folyton játszó három öreg gyerekkel másról sem szólt, mint a szépségről és a szabadságról. Szépművészet tehát valóban létezik – konstatáltam akkor. De hamarosan azt is megtudtam mesteremtől, Bíró Lajostól, hogy a képzőművészet valójában a térképezés művészetét jelenti. Lehet, hogy ebben az építőművészek járnak elől, hiszen ők életteret hoznak létre a mindennapok embere számára. Rajtuk kívül csak a díszlettervezők jöhetnek még érdemben szóba, hiszen ők kivételes alkalmakra, az ünnep, a premier idejére hozzák létre számunkra a közös játékteret.

Székely László, a Nemzet Művésze túl a nyolcvanon és közel hatszáz megvalósult díszlettervvel a háta mögött ugyancsak szabad és játszó ember maradt. Ezt tanúsítják az itt bemutatott díszlettervek és színpadképek is, melyeket beharangozónak szánunk ahhoz a kamara-kiállításához, mely a 2018. március 9-én bemutatásra kerülő *Egri csillagok* alkalmából lesz látható a Nemzeti Színházban. Ennek az előadásnak *A helység kalapácsa* és a *Csíksomlyói passió* után úgyszintén Székely László a díszlettervezője.



Szász Zsolt



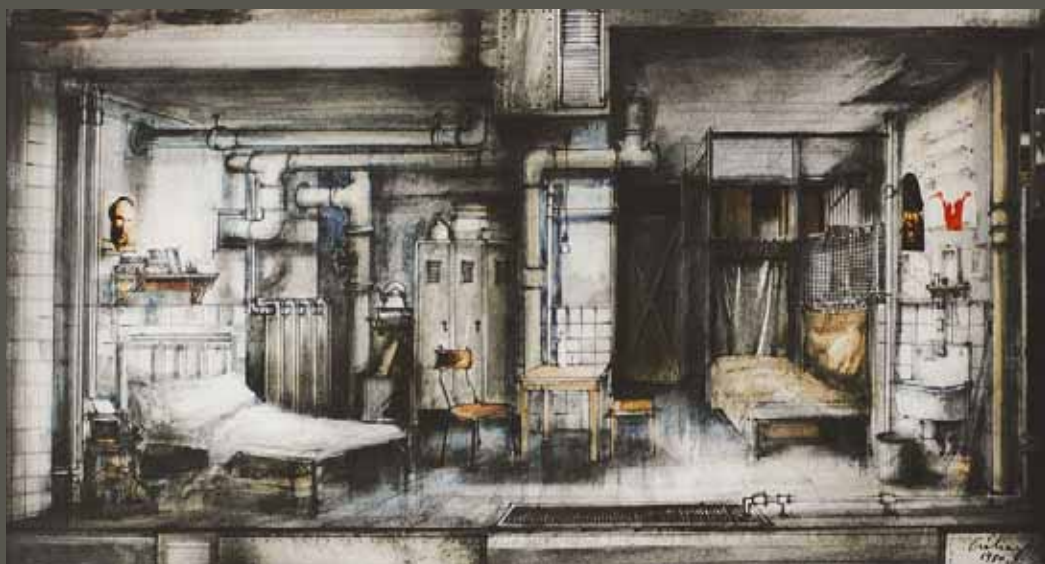
Molière: *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj*, színpadkép, Szolnoki Szigligeti Színház, 1973,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



Anton Pavlovics Csehov: *Három nővér*, színpadkép, Szolnoki Szigligeti Színház, 1974,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



Georg Büchner: *Danton halála*, Nemzeti Színház, színpadkép, 1978,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



Sławomir Mrożek: *Emigránsok*, színpadterv, Játékszín, 1980,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



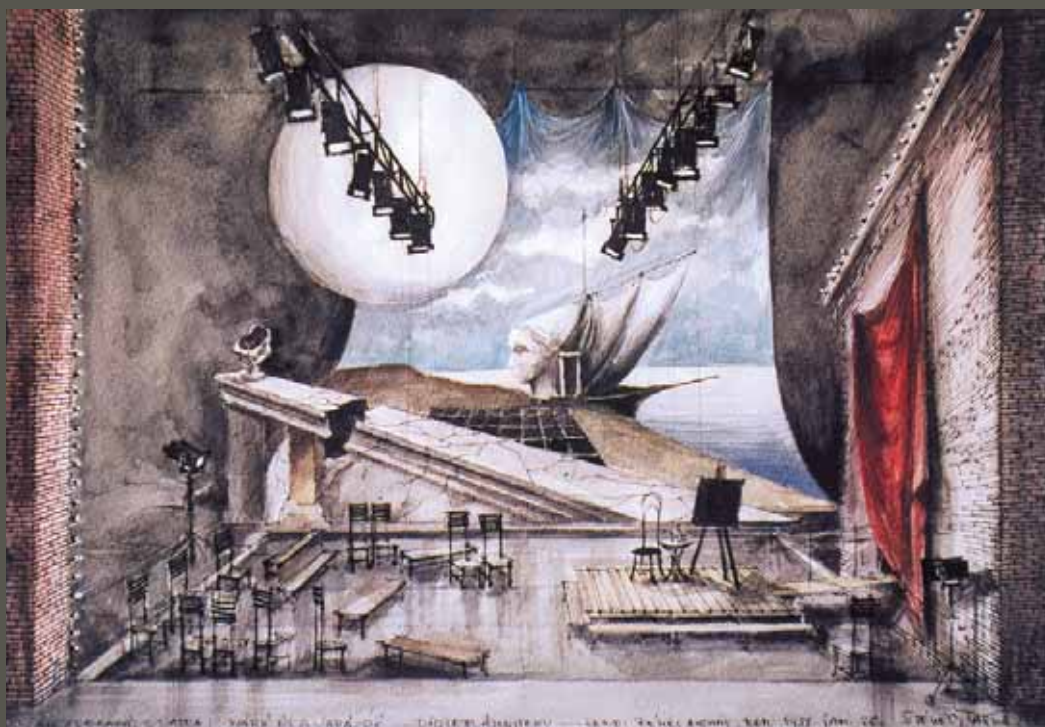
William Shakespeare: *Troilus és Cressida*, színpadkép, Nemzeti Színház, 1980,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



Füst Milán: *Boldogtalanok*, tévéfilm (1984), a játéktér terve 1983-ból,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



William Shakespeare: *Coriolanus*, színpadterv, 1985, Katona József Színház,
r: Székely Gábor (forrás: Székely László archívuma)



Vajda János (Bókkon László librettójára): *Mario és varázsló*, színpadterv, Magyar Állami Operaház, 1988,
r: Békés András (forrás: Székely László archívuma)



Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais: *Figaro házassága*, jelenetkép, Katona József Színház, Kecskemét, 2005, r: Merő Béla (forrás: Székely László archívuma)



Gioachino Antonio Rossini: *A sevillei borbély*, jelenetkép, Magyar Állami Operaház, 2009, r: Békés András (az 1986-os rendezés felújítása) (forrás: Székely László archívuma)



Katona József: *Bánk bán*, színpadkép, Szegedi Nemzeti Színház, 2013,
r: Bodolay Géza (forrás: Székely László archívuma)



Federico García Lorca: *Bernarda Alba háza*, színpadkép, Békéscsabai Jókai Színház, 2015,
koreográfus: Bajnay Beáta, r: Béres László (forrás: Székely László archívuma)



18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza *Passió* című műve alapján: *Csíksomlyói passió*, színpadképek, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (forrás: Székely László archívuma)



REGÉCZI ILDIKÓ



Csehov drámái a magyar színpadon – különös tekintettel az *Ivanov* és a *Cseresznyéskert* előadásaira

„A birtok pusztul, az erdő recseg a fejsze alatt”¹



A. P. Csehov (1860–1904)

Csehov magyarországi recepciója voltaképpen már az orosz író életében kezdetét vette: a 19. század utolsó évtizedében egyes lapok, mint például a liberális értelmiség újságja, a *Budapesti Napló*, a *Fővárosi lapok* című szépirodalmi napilap vagy a magát szintén haladó szellemiségű folyóiratként definiáló *Hét* a világirodalom jelentős kortárs szerzői közvetítésének a szándékával már jelentettek meg Csehov-elbeszéléseket. Sőt, a század utolsó éveiben immár önálló kötetekben² is olvashatóak az orosz szerző válogatott kisepikai művei. A prózaíró Csehov megismerése fontos előkészítője a pár évvel később már a ma-

¹ Csehov, A. P.: *Ivanov*. Ford. Elbert János. In: Anton Csehov: *Drámák*. Bp., Európa, 1978. 242.

² Csehov, A. P.: *Falusi asszonyok és egyéb elbeszélések*. Vál. Szabó Endre. Bp., Lampel, 1891; Csehov, A. P.: *Csehov Antal beszélgyei és rajzai*. Vál. Ambrozovics Dezső. Bp., 1899.

gyar színpadon is megjelenő csehovi dramaturgia iránti kitüntetett figyelemnek. Az epikai életmű a drámák szövegével való szerves egybetartozása, a dráma sűrítettségében a monumentális prózai szövegvilágot is visszatükröző építkezése jól ismert jelenség. (Nagyszerű művészi megfogalmazását adja az egységes szövegfolyam ideájának Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongorára* című filmje, amelynek alapkoncepciója szerint ugyan a *Platonov* című Csehov-dráma adaptációjáról beszélhetünk, de a rendezői szándék szerint mégis olyan tág asszociációs kör is létrejön, amelyben egyes motívumoknak az elbeszélésekben felismerhető ismétlődései, variációi is láthatókká válnak, beépülnek a film nyelvébe.) A Csehov-szövegek közvetítésében a korban igen fontos szerepet vállaló és a csehovi írásművészet iránt fokozott rokonszenvet érző Kosztolányi Dezső személyes életében is a novellista megismerését követi a – német fordításokban tanulmányozott – drámaíró Csehov felfedezése.³

Kosztolányit a csehovi prózában a közönyös, tespedt mindennapiság rajzolatai⁴ ragadják leginkább magával, valamint komolyan foglalkoztatja az egy magasabb szempont szerinti elutasítás és a részvét között egyensúlyozó csehovi hang technikája.⁵ Az életműben központinak nevezhető – többek között az *Ivanov*-ban is visszaköszönő – tematikus elem és ennek a szűzsé létrehozásakor megvalósuló narrációja egyrészt Kosztolányi saját poétikai gyakorlatához közelálló jelenségekként is válnak a magyar író olvasatának domináns elemeivé,⁶ másrészt viszont a csehovi dramaturgia felé is kulcsot szolgáltatnak a számára. Hiszen a Csehov-drámák újdonsága a már említett tematikus ismétlődésen túl szintén éppen ebben a kettős, a klasszikus drámai tradíciótól eltérő hangütésben érhető tetten: az ironikus távolságtartást is érvényre jutató komikus és a részvét, az együttérzés helyzeteit is előhívó lírai-tragikus minőségek váltakozásában. E sajátos atmoszféra iránti fogékonyság is része lesz tehát a Csehov-drámák fordításában is szerepet vállaló (a *Három nővér* átültetésével német közvetítő szövegből), majd a Csehov-drámák korabeli színi előadásait is rendre recenzáló magyar író Csehov-élményének.



Kosztolányi Dezső
(1885–1936)

³ Zágonyi Ervin: *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Bp., Akadémiai, 1990. 77.
Vö. Kosztolányi személyes vallomásaival: „Azt, amit [Csehov] írt, egynek érezzük, s nem jut eszünkbe osztályozni, hogy ez novella, ez regény, ez pedig színdarab.” Kosztolányi Dezső: *Ivanov*. (Pesti Hírlap, 1923. szept. 30.) In: K. D.: *Színházi esték*, I. k. Bp., Szépirodalmi, 1978. 331.

⁴ Kosztolányi Dezső: Alföldi por. In: Uő.: *Álom és ólom*. Bp., Szépirodalmi, 1969. 467.

⁵ Kosztolányi Dezső: Thury Zoltán. In: Uő.: *Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról*, I. k. Bp., Szépirodalmi, 1958. 121–122.

⁶ Lásd részletesen: Zágonyi Ervin: *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Bp., Akadémiai, 1990. 76–84.

Kosztolányi Dezsőhöz hasonló úton jár, azaz szintén német fordításból dolgozik a kor másik neves, a Nyugat köréhez tartozó költője, Tóth Árpád is, aki 1923-ban lefordítja az *Ivanov* című drámát a Vígszínház számára (az átültetés azonban nyomtatásban nem jelenik meg). Egy évvel később pedig az eredeti „Meggyeskert” (*Вишнёвый сад*) elnevezést (August Scholz 1918-as német szövege alapján) Cseresznyészkertként honosítja meg a magyar színpadon, és az egyéni stílusjegyeit is hordozó, az eredetitől poétikusabb szöveget készít Csehov utolsó drámája magyar verziójaként.

Ezen fordítások és az értő Csehov-olvasatok létrejötte természetesen elengedhetetlen a színpadra állítás folyamatában, amely mindkét dráma esetében viszonylag hamar kezdetét vette. A magyar közönség már az 1920-as években találkozhat az orosz klasszikus darabjaival: az *Ivanov* 1923-ban Jób Dániel rendezésben kerül színre a Vígszínházban, és ugyanitt egy év múlva a Cseresznyészkertet is bemutatják. Ismét részben Kosztolányi Dezsőhöz fordulhatunk, aki aktív újságírói minőségében mindkét előadást recenzálta. Kosztolányi az *Ivanov* interpretációjában egyrészt a dráma zeneiségére csodálkozik rá. Leginkább Csajkovszkij művészetével véli rokonnak azt a csehovi hangot, amely a lassúság, a ködös, ugyanakkor édes érzetek keverékének tónusában szólaltatja meg a szereplőket.⁷ Kosztolányi mégsem elsődlegesen a környezet fojtó, de egyben ringató légkörét emeli ki, hanem a Csehov-dráma hangsúlyainak megfelelően a figurák torz, félkész személyiségét. A „fél-emberek”, a csehovi alakok kicsisége és kompenzációra szoruló volta a magyar írónak az orosz klasszikus szövegeiről szóló munkáiban gyakran szerepel úgy, mint a csehovi írónia és részvét kettőssége révén ábrázolt jelenség.



Gombaszögi Frida és Lukács Pál a Vígszínház *Ivanov* előadásában 1923 októberében (fotó: Angelo, forrás: oszk.hu)



Varsányi Irén címlapfotója Ranyevszkajaként a Cseresznyészkert 1924-es bemutatójakor (fotó: Angelo, forrás: oszk.hu)

⁷ Kosztolányi Dezső: *Ivanov*. (Pesti Hírlap 1923. szept. 30.) In: K. D.: *Színházi esték, I. k.* Bp., Szépirodalmi, 1978. 331–332.

Poétikus Kosztolányi leírása, midőn az előadásban allegorikus figurákként véli életre kelni a „Csönd”, a „Kétségbeesés” és a „Hallgatás” állapotait.⁸ Az író kulcsfogalmai valóban lényegi mozzanatai a drámának. Részben elsődleges jelentésükben, hiszen a szerzői instrukciókban ismétlődően kiemelt konstruáló tényezők. Részben a kor Magyarországon is ható szellemi áramlata, az egzisztenciabölcselet kategóriáihoz kapcsolnak Kosztolányi fogalmai, amelyek által a csehovi dráma mélyrétegében lévő alapproblematika jelenik meg. Nevezetesen az a dilemma, amelyet a főszereplő, Ivanov él át, aki ugyan tudatában van annak, hogy immár képtelen az általános morállal azonosulni, nem tud hamis színjátékot játszva megfelelni környezete elvárásainak (a „bevált sablonok szerint”⁹ rendezni tovább az életét, vagyis beteg feleségét ápolva alkoskodni), de a jelen helyzetből való kiutat nem találja. Magasabb ideák tartanak fogva (Szásának, Lebegyevék lányának a szerelme mámorossá teszi és az új élet lehetőségét ígéri a számára), tágasabb térre vágyik, azonban nem érti, hogy az ugrás, a kilépés merre felé is kellene hogy vezessen, ezért az abszurditással szembenéző ember tehetetlen reakcióját választva¹⁰ a mű végén öngyilkosságot követ el.

Nem véletlen, hogy az orosz századelő az egzisztencializmushoz kapcsolható filozófusa, Lev Sesztov éppen az *Ivanov*-ot nevezi meg olyan drámaként, amelyben Csehov az életműben először (a párhuzamosan fogalmazott *Unalmas történettel* együtt) olyan művészként áll előttünk, aki „leplezetlenül veti meg az elfogadott eszméket és világnézeteket”,¹¹ hőseit arra kényszerítve, hogy „a semmiből teremtsenek”¹², vagyis számot vessenek a metafizikai távlat valóságával. „Csehov a korábbiakkal ellentétben – állítja az orosz bölcselet – az észet kipurcra szelja az ajtón, és jogait átadja a »léleknek«, a sötét, ködös törekvéseknek: amikor azon a fatális határvonalon áll, amely elválasztja az embert a végső titoktól, ösztönösen jobban bízik a lélekben, mint a fényes és világos tudatban, amely előre megszabja még a síron túli távlatokat is.”¹³ Noha a címszereplő Ivanov nevezhető „a rombolás szellemének” vagy akár „gazembernek”¹⁴ is, mégis fölötte áll a kicsinyes mindennapiság szférájának, sőt magának a „becsületes ember” szerepében tetszelgő Lvov doktornak is, akinek látszólagos humánus magatartása, az Ivanov viselkedésével szembeni racionálisnak ható fenntartásai, kritikája mélyén az emberi érzések semmibevétele rejlik.

⁸ Kosztolányi Dezső: Gombaszögi Frida. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 2, 4.

⁹ Csehov, A. P.: Ivanov. Ford. Elbert János. In: Anton Csehov: *Drámák*. Bp., Európa, 1978. 204.

¹⁰ Vö. Camus A.: Az abszurd és az öngyilkosság. Ford. Vargyas Zoltán. In: Uő.: *Szüzphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Bp., Magvető, 1990. 195–201.

¹¹ Sesztov, L.: Teremtés a semmiből. A. P. Csehov. Ford. Patkós Éva. *Medvetánc* 88/4–89/1. 283.

¹² Uo. 282.

¹³ Uo. 282.

¹⁴ Uo. 284. A jelzők ugyanakkor a drámából, Lvov szövegéből vett kifejezések.

Sesztov korabeli olvasatának a magyar színrevitelt illető relevanciája felől mégis lehetnek kétségeink. Amit Csehov művészetének jó ismerőjeként Kosztolányi meglát a dráma lényegiségével kapcsolatosan, az az előadás további magyar kritikusi számára mégsem minden esetben egyértelmű. Sebestyén Károly például az Anna Petrovnát játszó Varsányi Irén játékát dicsérve egyben a darab központi alakjává is emeli a női figurát, amely alak költőiségének meglátása szerint pusztán a háttérét adja a „lelketlen” férfi és a „fiatal, egészséges vetélytárs” kibontakozó szerelme.¹⁵ Schöpflin Aladár az Ivanov-szerep felőli közelítésében azonban már észleli a férfialak megformáláshoz szükséges líraiságot is, „a darab sűrű levegőjét”.¹⁶ Figyelmet fordít összetettségére, az „erős vágy”, a „béna akarás”, a boldogtalanság, az életképesség elvesztésének tragikumára.¹⁷ Ennek a sajátos életállapotnak ugyanakkor oroszágát is hangsúlyozza,¹⁸ ahogyan a karakternek a szláv temperamentumhoz való társítása jelen van Kosztolányi kritikáiban is.¹⁹

Az *Ivanov*-ot rendező Jób Dániel egy évvel a darab bemutatója után egy másik Csehov-dráma felé fordul, és az igazgatása alatt álló Vígszínházban ezennel a *Cseresznyéskertet* viszi színre. Az 1924-es bemutatóról a *Színházi élet* részletesen tudósít, Sipos Iván írásában az előadás tekintélyes nézőit szólaltatva meg.²⁰ A cikkben ismétlődően „a Vígszínház presztizs-darabjának” nevezett *Cseresznyéskert*-premiert Kosztolányi Dezső „az utóbbi évek legnagyobb színházi és színészi eseményének”²¹ tartja. Ezúttal azonban az értelmezők nem távolítják el a darab problematikáját és kísérletet sem tesznek arra, hogy orosz specifikumként láttassák a csehovi alakok vívódását, ellenkezőleg, az előadás „fájdalmasan természetes” voltát emelik ki, amely „mindnyájunk életébe visz”, amelynek „[a]llakai közülünk és belőlünk való”.²² A Csehov-dráma lehetséges elvont jelentésére ismételten Kosztolányi lesz fogékony. Véleménye szerint az íróként is ismert rendező *Ifjúság* című novellagyűjteménye címében rejlik a darabbeli cseresznyéskert szimbolikus értelmezhetősége: „A Cseresznyéskert, melynek fáit kidöntik, nem földrajzi fogalom, hanem korán muló idilljeivel, házibáljaival, bohókás figuráival: a lélek és az emlék. Dallamos címét minden nyelv így adhatja vissza: Ifjúság.”²³

A rendezés és egyben a dráma jelentősége kapcsán érdemes megidéznünk a nézőtérén helyet foglaló Móricz Zsigmond szavait is. Az író ugyan a két felvonás közötti szünetben elhagyja a színházat, de vallomása szerint a megihatottság, a felfoko-

¹⁵ Sebestyén Károly: Varsányi Irén. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 1.

¹⁶ Schöpflin Aladár: Lukács Pál. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 5–8.

¹⁷ Uo. 6.

¹⁸ Uo. 5.

¹⁹ Kosztolányi Dezső: Ivanov. (Pesti Hírlap 1923. szept. 30.) In: K. D.: *Színházi esték, I. k. Bp., Szépirodalmi*, 1978. 331–332.; Kosztolányi Dezső: Gombaszögi Frida. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 4.

²⁰ Sipos Iván: Cseresznyéskert. *Színházi Élet* XIV. évf. 1924. szept. 21–27. 3–9.

²¹ Uo. 3.

²² Uo. 3–4.

²³ Uo. 7.

zott érzelmek elrejtése miatt távozik.²⁴ Nyilatkozatában a miliő érzékeltetésének művészi eszközeit emeli ki: „Csuccsa a miliőfestészetnek az, amit a szerző, fordító, színészek és rendezés ebben a darabban produkál!”²⁵

Számításba véve a *Ványa bácsi* és a *Három nővér* 1920-as és 1922-es bemutatóiról és a különböző szerepkörökben visszatérő szereplőgárdáról szóló kritikákat, valósan tűnik az a megállapítás, miszerint a Vígszínháznak a húszas években már „kialakult külön Csehov-stilusa van”²⁶. Ebben az aspektusban különösen fontos színháztörténeti esemény az évtized közepén a moszkvai Művész Színház vendégjátéka Budapesten, amelynek keretében a társulat éppen a *Cseresznyés-kert*et adja elő a magyar közönségnek. Sztanyiszlavszkij színészei 1929-ben is színre lépnek Magyarországon, a Belvárosi Színházban. Többek között nyilvánvalóan ezen bemutatkozásoknak is köszönhető,²⁷ hogy a Nemzeti Kamaraszínházban a *Sirály* 1930-as előadásában (Horváth Árpád rendezésében) egyértelműen a sztanyiszlavszkiji elvek, az átélés, a pszichológiai realizmus dominál.

A színházértő és az irodalommal mélyebben foglalkozó közönségen kívül, a tágabb nézői körben azonban Csehov darabjai mégsem érnek el jelentős sikereket. A magyar befogadó számára egy új típusú játékmódra volt szükség ahhoz, hogy utat találjon a csehovi dramaturgiához. Ezen új felfogást képviselő színházi szakemberek sorából kiemelkedik Marton Endre, aki 1947-ben a *Három nővér*t viszi színre a Vígszínházban, majd 1971-ben a Nemzeti Színházban megrendezi az *Ivanov*ot. Az 1940-es években a klasszikus és az „aktuális”, azaz az átpolitizált szovjet művek egyaránt jelen vannak a magyar színpadon. Maga Marton is sokat tesz a kortárs orosz dráma megismertetéséért, Alekszej Arbuzov és Alekszandr Gelman műveinek közvetítése révén. De komoly érdeklődés fűzi a korban már egyre több oldaláról megismert klasszikus orosz szerző darabjaihoz is. A negyvenes években Magyarországon Csehov több egyfelvonásosa is színpadra kerül (például *A medve* Csontos

²⁴ Hogy valóságosan is nagy érzelmi hatást tesz rá Csehov darabja, alátámasztani látszik az a feltevés is, miszerint az ez idő tájt fogalmazódó *Kivilágos kiviláradtig* című regénye párbeszédre lép az orosz klasszikus színpadon látott művével. Vö. Szilágyi Zsófia: Lopahin és Lichtenstein (Csehov *Cseresznyés-kertje* és Móricz Zsigmond *Kivilágos kiviláradtig* című regénye). In: *Közelítések – Közvetítések. A. P. Csehov*. Szerk. Regéczi Ildikó, Debrecen, Didakt, 2011. 123–131.

²⁵ Sipos Iván: *Cseresznyés-kert. Színházi Élet* XIV. évf. 1924. szept. 21–27. 8.

²⁶ Uo. 8–9.

²⁷ Kosztolányi Dezső reflexiója a két vendégjátékról egyaránt kiemeli az orosz rendező művészi alapelveinek az európaítól elkülönülő specifikumát. Vö. „Mi különbözteti meg őket minden más színésztől? Az, hogy a valósághoz sokkal közelebb állnak, mint az »európaiak«. Nem is agyukkal, hanem testükkel, öt érzékükkel ragadják meg a darabot...” Kosztolányi Dezső: *Orosz vendégjáték. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés-kert*. [Pesti Hírlap, 1925. május 23.] In: K.D.: *Színházi esték II.k. Bp.*, Szépirodalmi, 1978. 545). Illetve: „Az ő realizmusa azonban más, mint a németeké. Brahm elejétől végig értelmi alapon állt. Sztanyiszlavszkijt az érzelem ihlette meg...” (Kosztolányi Dezső: *Oroszok. Sztanyiszlavszkijék vendégjátéka*. [Új Idők, 1929. február 10.] In: K. D.: *Színházi esték, II. k. Bp.*, Szépirodalmi, 1978. 564).

Gyula főszereplésével vagy *A dohányzás ártalmasságáról* című monológ Törzs Jenő előadásában), majd a hatvanas-hetvenes években a szerző darabjainak valóságos másodvirágzási hullámáról beszélhetünk. Ekkor Európa és az Egyesült Államok számos színházában is műsorra tűzik Csehov valamelyik darabját. Marton, aki a világjáró útja során maga is szembesül Csehov aktív világszínpadi jelenlétével, a modern színház felé vezető út fontos mérföldkövének látja a csehovi dramaturgiát. Felfogásában ugyanakkor a csehovi színház kialakításába a Sztanyiszlavszkij-módszer újszerű megfogalmazása is beletartozik: „Csehovot a Sztanyiszlavszkij szisztéma nélkül előadni annyi, mint Brecht drámáiból kiiktatni Brecht színházelméletét.”²⁸

Az 1971-es *Ivanov*-előadás kritikai visszhangja mindemellett Anatolij Efrosz²⁹ orosz és Otomar Krejča³⁰ cseh Csehov-rendezéseihez is kapcsolódónak tarja a Marton-féle interpretációt. Koltai Tamás szerint: „A darab szálkássága ösztönzi azokat a rendezőket, akik álomlebegéses – nyírfás – melodramatikus Csehov helyett nyugtalanabb, harsabb, maibb idegritmusú Csehovot akartak mutatni.”³¹ Az „én” válságának megjelenítését középpontba helyező darab modernebb hangütését szolgálja Elbert János az előadáshoz készített új fordítása is. Elbert köznyelvi fordulatokat is felhasználó nyelve eltér a korábbi melankolikus, némiképp finomkodó stílusú magyar *Ivanov*-verzióktól (Elbert fordítását megelőzően 1950-ben Gábor Andor is újr fordítja a darabot), ami által lehetőség nyílik a tágabb érvényességű, általános emberi prob-



A. P. Csehov: *Ivanov*, Nemzeti Színház, 1971, r: Marton Endre, a főszerepben Besseney Ferenc (fotó: Keleti Éva, forrás: mandadb.hu)

²⁸ Barta András: A modern színházhoz sok út vezet. Beszélgetés Marton Endrével. *Film, színház, muzsika*. 1970. 12. 05. 9.

²⁹ Anatolij Efrosz Sztanyiszlavszkij tanítványa és egyben új utakra is merészkedő szovjet-orosz rendező, akinek Csehov-színrevitelei aktualitásukkal tűntek ki a korabeli színházi gyakorlatban. *Három nővér*-rendezése már-már forradalminak is nevezhető, az abszurd elemeit sem nélkülöző komédiaként hatott a 60-as évek második felében (Moszkva, Malaja Bronnaja Színház, 1968).

³⁰ 1970-ben a prágai „Za Branou” színház *Ivanov*-előadása Ottomar Krejča rendezésében szenzációt keltett a párizsi Nemzetek Színházában, majd később elnyerte a BITEF, a kísérleti színházak belgrádi nemzetközi fesztiváljának nagydíját. A színrevitel újdonsága a „beszélő díszlet” (magyar kontextusban ld. a továbbiakban Horvai István rendezését) és az expresszív, szürrealista játékmód. Krejča felfogásában a legnagyobb bűn a környezetet terheli, amely szellemtelenül marja az átlagtól elütő egyént, majd érzéketlenül nézi végig annak tragédiáját (Mihályi Gábor: *Ivanov* – avagy a tragikum visszavonása. In: *Uő: A modernről a posztmodernig*. Bp., Új Világ, 197–209).

³¹ Koltai Tamás: *Ivanov*. Csehov drámája a Nemzeti Színházban. *Népszabadság*. 1971. 01. 26. 7.



A. P. Csehov: *Ivanov*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1978, r: Zsámbéki Gábor, a főszerepben Rajkhona Ádám (fotó: Iklády László, forrás: szinhaz.net)

léma megfestésére.³² A címszereplő, Bessenyei Ferenc pedig több kritikai vélemény szerint is tud élni ezzel a lehetőséggel,³³ és a „bekerítetttség”, a nagyra hivatott ember és a belső gyengeségét kihasználó környezet konfliktusát meggyőzően szemlélteti.³⁴ A környezet kisszerűségének, mindennapiságának érzékeltetéséhez hozzájárul a mind a díszletelemekben (díszlettervező: Csányi Árpád), mind a jelmezekben (jelmeztervező: Schäffer Judit) a szürke szín dominanciáját érvényre juttató gondos tervezés.

Pár évvel a Marton-féle interpretáció után, 1977-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban Zsámbéki Gábor is színre viszi a darabot, aktuális tartalommal ruházva fel Ivanov értelmiségi alakját. A játékban a szereplők vastag fakéreg-rétegen járnak (tervező: Pauer Gyula), ami eleve bizonytalanra teszi lépteiket.³⁵ A biztos talaj hiánya ismételten a „talajtalanság apoteózisát” hirdető Sesztov gondolatmenete felé vezethet,³⁶ aki a létezés konvencionális kapaszkodóitól (racionalizmus, humanista ideák) való eloldódás állapotát véli felfedezni Csehov darabjában. Ennek az állapotnak mégsem tragikus, in-

kább abszurd vetületét láttatja az előadás. Mint Eörsi István jegyzi meg a darab kapcsán: „Csehovnál a köznapi lét tengődése a fantasztikus szatíra túlzásai nélkül lépi át az abszurdítás határait. Az embernek az a benyomása, hogy maga a valóság abszurd.

³² Gábor Andor és az Elbert János fordításának részletes egybevetését ld. Cs. Jónás Erzsébet: *A magyar Csehov (Csehov-drámák műfordításelemzése)*. Nyíregyháza, Stúdium, 1995. 14–40.

³³ Kivételt jelent Rajk András kritikája, aki szerint Ivanov „nehéz szerepének” a megformálását nem sikerült kifogástalanul megoldania Bessenyeinek. A színész szerepformálásából leginkább a „nagy lehetőség”, az Ivanovban élt egykori adottságok sejtetését hiányolja. (Rajk András: *Ivanov. Csehov drámája a Nemzeti Színházban. Népszava*. 1971. 01. 31.)

³⁴ Barta András: *A modern színházhoz sok út vezet. Beszélgetés Marton Endrével. Film, színház, muzsika*. 1970. 12. 05. 9.

³⁵ Hasonló megoldással él a kolozsvári rendező, Harag György 1978-as *Három nővér*-szírevitelében (Újvidék) Köllönte Zsolt is, aki a játékteret szivacstörmelékekkel teszi süpedékkessé, ami hasonlóan bizonytalan, természetellenes mozgást ír elő a szereplőknek. (Vö. Mihályi Gábor: *Csehov-előadások nyolc változatban*. In: *Uő: A modernitől a posztmodernig*. Bp., Új Világ, 184–185). De hasonló koncepció érhető tetten Horvai István 1982-es *Sírály*-rendezésében is, amikor Trepljov és Nyina negyedik felvonásbeli dialógusára a befagyott tó csúszós jégén kerül sor (díszlet: David Borovszkij munkája) (Vö. Mihályi Gábor uo. 191–192).

³⁶ Ld. a már említett Sesztov-esszé: Sesztov, L.: *Teremtés a semmiből*. A. P. Csehov. Ford. Patkós Éva. *Medvetánc* 88/4–89/1. 271–296.

Zsámbéki rendezése nyomatékossítja ezt az alapkérdést, nála nem a valóság torkollik az abszurditásba, hanem az abszurdum lesz valóságos.”³⁷

A 70-es évekbeli Csehov-kultusz körében természetesen a *Cseresznyéskert* felújítására is sor kerül. 1974-ben a Vígszínházban Horvai István rendezésében mutatják be újra a darabot, amelyben olyan kiváló színészek vesznek részt, mint a Ljubov Andrejevna alakító Ruttkai Éva (akit korábban már a *Sirály* Nyinája, a *Ványa* bácsi Jelenája és a *Három nővér* Másája megformálójaként is láthatott a közönség) vagy a Firszet játszó Darvas Iván. Horvainak – Martonhoz hasonlóan – már jártassága van a Csehov-darabok színrevitelében: 1954-ben a Madách Színházban, majd 1973-ban a Vígszínházban állította színre a *Három nővér*t; 1962-ben Miskolcon, 1970-ben pedig a Vígszínházban rendezte a *Ványa* bácsit. Csehov iránti személyes érdeklődését a következő kérdésre vezeti vissza: „Az idő múlik, ám ugyanaz a kérdés izgat újra és újra: a réGINEK, bizonyos rétegeknek a halódása, lassú eltűnésük az életből – s a helyükre lépő újak felbukkanása.”³⁸ A *Cseresznyéskert* adaptációjában is „elkésett emberek”, korukat túlélő szereplők „keserű, szomorú komédiáját”³⁹ láthatták a nézők a színen. „Csehovi trilógiájának” záró darabjában a folyamatosan új formanyelvet kereső rendező a drámaszöveg színpadi hangzásáról is gondoskodott: az édesanyja révén orosz származású Darvas Ivánnal az eredetihez igazította, helyenként „költőietlenítette” Tóth Árpád fordítását. A színpadi megvalósulásról mégis visszafogottan nyilatkoznak a darab kritikusai. Mintha a rendező korábbi Csehov-interpretációihoz képest (az összehasonlítás pedig elkerülhetetlennek tetszik) a jelenlegi színrevitel az egykori produkciók színvonala alatt maradt volna. Feltételezhető, hogy részben a líra, az érzelmi azonosulás helyett az elidegenítés erőteljesebb gesztusai, a játék groteszksége, a kemény ítélkezés⁴⁰ tónusai eredményeznek a várakozással ellentétes hatást. De néhány kritikai észrevételben a fentieknél súlyosabb, az egységes rendezői koncepció hiányát számon kérő megjegyzés is szerepel.⁴¹



A. P. Csehov: *Cseresznyéskert*, Vígszínház, 1974, r: Horvai István, Ranyevszkaja szerepében Ruttkai Éva (fotó: Iklády László, forrás: színhaz.net)

³⁷ Idézi Mihályi Gábor: Ivanov – avagy a tragikum visszavonása. In: Uő: *A modernről a posztmodernig*. Bp., Új Világ, 206.

³⁸ G. Szabó László: Csehovot rendezni... *Néző*. 1973. 12.

³⁹ Fencsik Flóra: *Cseresznyéskert*. Csehov a Vígszínházban. *Esti Hírlap*. 1974. 01. 25.

⁴⁰ Vö. Lukácsy András: Az újrafogalmazott Csehov. *Cseresznyéskert*-bemutató a Vígszínházban. *Magyar Hírlap*. 1974. 01. 27.

⁴¹ Ld. pl. Koltai Tamás kritikáját, aki „kitalált, de nem megcsinált előadás”-ról beszél (Koltai Tamás: *Cseresznyéskert*. Csehov-bemutató a Vígszínházban. *Népszabadság*. 1974. 02. 02.).

Az ambivalens értékelések ellenére szinte minden az előadásról szóló reflexió kiemeli viszont a díszlet már-már az előadás egészét is felülmúló költőiségét, szimbolikus erejét. A szcenikai elrendezés az orosz vendégtervező, David Borovszkij munkája: a színpadon egy kettéosztott tér látható, amelynek alsó síkját a derékba vágott cseresznyefák magassága határolja le, ezáltal a szereplőket görnyedt járásra is kényszerítve. A fatörzsek oszlopszerűen tartják meg a fenti szintet, amelyen az egykori gyermekszoba enteriőrjelzései láthatók – fehér (az elemzésekben következetesen „halottiként” aposztrofált) lepellet letakarva. Az inspiráló térbeli elrendezés a csehovi poétikával mélyen rokon. Az író próza- és drámaszövegeiben a ház alsó és felső szintjein folyó játék, az alakok térbeli elrendezése vagy éppen helycsereje minden esetben átvitt jelentés hordozója.⁴²

A *Cseresznyés kertben* megfogalmazódó – Horvai István által is emlegetett – „helycsere”, vagyis egy határozottabb normarenddel élő világ letűnése és a még körvonalazatlan új megjelenése a 20. századvég – 21. századelő világában olyannyira ismerős jelenség, hogy természetesnek is tetszik a 90-es évektől valóságos csehovi boomnak is nevezhető állapotról beszélni. Csupán néhány színrevitel kiemelésére van módunk, a kritikai irodalomban talán leginkább körüljárt előadásokról szóló reflexiókból idézünk. Az ivanovi témakörben az Új Színházban Székely Gábor 1996-os rendezése – Cserhalmi Györggyel a főszerepben (Szása: Marozsán Erika, Anna Petrovna: Tóth Ildikó) – aprólékosan kidolgozott realista technikával építkezik. Az előadás dramaturgiája a csehovi hangeffektek poétikáját is játékba hozza, amikor sejtelmes hanghatásokat alkalmaz jósló funkcióban, leggyakrabban Anna Petrovna és Ivanov figurájához kötődően, a közeli halál előrejelzőjeként.⁴³ Szláv mitológiai kontextusban ezeknek a Csehov által sűrűn alkalmazott figyelmeztető hangelemeknek különösen hangsúlyos szerepe van, de a magyar befogadó számára is érzékelhető egyes hangjelenségek önmagán túlmutató jelentősége.

2004-ben a 80-as évekbeli *Három nővér* kultikus előadásának rendezője, Ascher Tamás viszi színre az *Ivanov*-ot a Katona József Színházban. A korábbi

⁴² Az egykori urasági lak beosztása szerint ugyanis az alsóbb szintet a szolgák, a felsőt a földbirtokos és a családja használta. Csehov századvégi elbeszéléseiben és drámaiban azonban már igen gyakran problematikusává válik ez a tradicionálisnak számító elrendezés, és az uraság megrendült identitásának a kifejezőjeként igen gyakran a lenti, alacsony mennyezetű helyiséget foglalja el (ld. pl. A *pöszmétebokok*ban Aljohin házának elrendezését) vagy a két szint közötti ingázásával, le-föl járkálásával az életforma eldöntetlenségét fejezi ki (mint pl. a *Nőuralom* című elbeszélés hősnője esetében). A háznak mint a mitopoétikai értelemben vett saját világnak az átértékelődéséről, az elidegenedés aktusáról és a ház alakzatának a halál motívumával való kapcsolatba lépéséről részletesen szól Csehov drámái kapcsán V. V. Kondratyeva és M. Cs. Larionova munkája: Кондратьева, В. В. – Ларионова, М. Ч.: *Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: Мифопоэтические модели*. Ростов-на-Дону, «Foundation», 2012. 54–85.

⁴³ Sándor L. Iván: A realizmus változatai. Csehov Ivanovja Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezésében. *Ellenfény*, 2004. 4. 33.

Csehov-interpretáció sikeréhez hasonlatos a későbbi előadás fogadtatása is: a világ számos országában vendégszerepelt a darab, 2008-ban Arany Maszk díjjal tüntették ki Moszkvában. Felfogásában, stílusában azonban jelentősen eltér az előadás a korábbitól, a lélektani finomságokat, apró rezdüléseket színi történésekkel formáló, és éppen e részletgazdag közelképeiben döbbenetes erejű *Három nővér* színrevitelétől. Itt már a darab helyszíne is átkerül egy napjaink nézője számára ismerősebb közegbe, a múlt század 60-as éveinek szocialista valóságába, a leginkább művelődési házra emlékeztető, sokféle találkozással, emberi interakcióra lehetőséget teremtő, afféle modern szalonként funkcionáló térbe. Khell Zsolt díszletét Tarján Tamás „réműletes otthontalanságot mutató, esztétikai hideglelést kiváltó”⁴⁴ helyszínként írja le. Ez a hatás a farce-elemeket sem nélkülöző komikus jelenetsorok mögötti tragikus történet is nyomasztóan közel hozza a nézőhöz – térben és időben

is. Ivanov (Fekete Ernő) hétköznapi életében ugyanis a már érzékeltetett metafizikai otthontalanság kísértete is ott lebeg. A felesége halálos betegsége révén éppen szétfosló otthoni világ ugyanis immár nem helyettesíthető mással, mégpedig nem az erkölcsi dilemmák, hanem az Ivanov létezése egészét érintő elbizonytalanodás okán. Az előadás fontos jelenete, Ivanov levetkőzése az önfeltárulkozás és önvizsgálat metaforája az előadásban, a férfi válaszokat sóvárgó lény megmutatkozásának szimbolikus aktusa. Ivanov otthontalansága, idegensége egy többféleképpen értelmezhető, küszöböt átlépő mozdulatban kulminálódik a záróképben. Nem öngyilkos lesz, inkább megbotlik (talajt veszít) Ivanov, az emberi létezés formarendjéből kizuhan valamiféle körvonalazatlan, más világba.

Ascher Tamás a *Három nővér* említett előadása előtti évben, 1984-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban a *Csereasznyéskert* keretében kezd el voltaképpen



A. P. Csehov: *Három nővér*, Katona József Színház, 1985, r: Ascher Tamás (forrás: katonajozsefszinhaz.hu)



A. P. Csehov: *Ivanov*, Katona József Színház, 2004, r: Ascher Tamás (fotó: Szilágyi Lenke, forrás: katonajozsefszinhaz.hu)

⁴⁴ Tarján Tamás: Járás; helybenjárás. *Népszava* 2004. 04. 21.

a csehovi szövegvilágról színi értelemben gondolkodni. Az előadás talán legfontosabb nívója Spiró György felkéréséhez kapcsolódik, hogy fordítsa újra, újítsa meg, tegye szöveghűbbé a dráma magyar verzióját.⁴⁵ Spiró egy olyan Csehov-olvasathoz járul hozzá markánsan nyers, az eredeti szöveg helyenként töredékes, egyes szereplők replikájában értelmetlen badarsággént is hangzó szikár nyelvének visszaadásával, amely mintegy lehántja a melodramatikus, szentimentális tónust a cseresznyés kert eladásának történetéről, és felerősíti a kommunikációs nehézségekkel is küzdő, egymásnak sem verbális, sem aktív segítséget nem nyújtó szereplők passzivitását.

A Spiró-féle fordítás képezte az alapját a 2006-ban Miskolcon vendégrendező újvidéki születésű Radoslav Milenkovič *Cseresznyés kert*-színrevitelének is. Hadd emlékezzünk meg fragmentált színháztörténeti áttekintésünkben a darab záróképeinek poétikus erejéről. Az urasági házban magára maradó Firsz lefekszik, és vélhetőleg többé nem kel fel. Hull a hó, egy francia sanzón zenéje szomorkás (de nem tragikus) ízt ad az elmúlás pillanatának, miközben a hideg, halotti fehérségű



A. P. Csehov: *Cseresznyés kert*, Miskolci Nemzeti Színház, 2006, r: Radoslav Milenkovič (forrás: port.hu)

térben Firsz kezéből kigurul egy meggypiros biliárdgolyó. Valami szükségszerűen és véglegesen eltűnik az életünkben, de a szemünket még nem tudjuk levenni annak szép, illúzióink alapján teljesnek gondolt látomásáról.

Úgy tűnik, hogy a jelenbeli magyar *Cseresznyés kert*- és – újabban Spiró György, majd Ungár Júlia fordításverziói⁴⁶ nyomán már – *Meggyeskert*-előadások egyik döntő kérdése a színpadi nyelv körül is artikulálódik. Napjaink rendezéseiben

– Valló Péter 2005-ös Radnóti Színházbeli, Alföldi Róbert 2007-es Vígszínházbeli vagy Zsótér Sándor 2013-as Örkény István Színház produkciójában – a választott fordítás voltaképpen orientálja is a színészt és a nézőt egyaránt. Morcsányi Géza, Spiró György és Ungár Júlia szövegváltozataiban egy olyan beszélt nyelv elemei köszönnek vissza, amelyek a Csehov korától elválasztó viszonylag nagy időtáv okán már az új kulturális kontextusbeli aktualitásokat is törvényszerűen megjelenítik. Ez a nyelv formálójává lesz az előadásnak, annak elemi komponensévé válik, a hozzárendelt látvány, jelképrendszer,

⁴⁵ Spiró György fordításának közlése: *Közelítések – Közvetítések*. A. P. Csehov. Szerk. Regéczi Ildikó, Debrecen, Didakt, 2011. 169–215.

⁴⁶ Ungár Júlia verziójának közlése: *Csehov-újraírások*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. 195–237.

játék pedig minden esetben utal a színháznak és a referenciális valóságnak a közelmúltbeli értékrend elmúlását konstatáló helyzeteire (lásd Alföldi rendezésének haláltánc-mozzanatait vagy Zsótér erős utalásait a 80-as évek letűnő valóságára), és vallomásos jelleggel szól a lehetséges jövőképről.



1999-ben Georges Banu, a kortárs színház kiemel-

A. P. Csehov: *Meggyeskert*, Örkény István Színház, 2013, r: Zsótér Sándor (fotó: Szigetváry Zsolt, forrás: 7ora7.hu)

kedő teoretikusa és egyben *animátora*,⁴⁷ lelkesítője a *Cseresznyéskert*-előadások századvégi aktualitását a napjainkban tapasztalható kulturális átalakulás erőszakosságával magyarázza. „... egy ciklus végéhez értünk. – állítja. – Aggodalmunk lényegi középpontja a gyümölcsöskert-komplexus.”⁴⁸ A komplexus a bukás, a veszteség felismerésének pillanatához kötődik. Egy olyan végállapot érzékeléséhez, amelyben lelkileg ugyanakkor lehetetlen azonosulni a megoldásként felkínált továbblétezési stratégiákkal. A „hogyan tovább?” kérdése elodázhatatlan, de komoly egzisztenciális élményt, az emberi lét (a szabad egzisztencia) felelősségének átélését követeli meg a helyzet. A lényegre törő *Cseresznyéskert*-előadások ennek a szembenézésnek a megrendítő voltát jelenítik meg. Akkor is, ha a szereplők nyílt színi gesztusai a háritásról szólnak, a szöveg mélyi jelentés minden esetben feltárja az otthontalanság, az idegenség árnyának fokozatosan mindenkire kiterjedő szorongatását. Az egykor volttal kapcsolatos illúzió nem ad menedéket (egyik Csehov-darabban sem), nem segít a választás megélésében, mégis – sugallja a múlt poézisét is érzékelhetővé tevő szöveg – az emléket szükséges ápolni, különben embertelen megoldást hoz a jövő. De milyennek látják a jövőt a 21. század második évtizedének előadásai? A válasz minden esetben ott van az aktuálisan színre vitt *Cseresznyés-kert*-változatban.

Nem érezzük erőltetettnek az *Ivanov*-ot sem ebbe a gondolatkörbe kapcsolni. A korábban már többször említett talajtalan, egyensúlyt veszített állapotában Ivanov a *Cseresznyéskert*-szereplők korai variánsát képviseli az életműben. Ugyan nem bizonygatja, mint Sarlotta, hogy fogalma sincs a gyökereiről (identitás-problémái látszólag sincsenek) és nem függeszti tekintetét kétségbeesett vágyódással

⁴⁷ A találó megnevezés Anca Măniuțiu-tól származik: Anca Măniuțiu. Georges Banu avagy a színház mint sorseseemény. In: Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyéskert. Egy néző feljegyzései*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 6.

⁴⁸ Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyéskert. Egy néző feljegyzései*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 23.

valamely földi relikviára,⁴⁹ de nagyon is bizonytalan saját lényege tekintetében, hirtelennek látszó „válaszlépése” pedig aláhúzza a belső harc komolyságát.

Visszatérve Banu esszéjéhez, amely „a cseresznyés kert, a mi színházunk” dimenzióját is megnyitja,⁵⁰ a kortárs színházi állapotról is szóló MITEM számára nem is lehetne aktuálisabb téma Csehov e két darabjának kérdésfeltevésénél.

⁴⁹ Miként a *Cseresznyés kert* szereplői. A darab egzisztencialista szempontú megközelítésére tett kísérletet ld.: Regéczi Ildikó: A kétségbeesés forrása (*Cseresznyés kert*). In: Uő.: *Csehov és a korai egzisztenciabölcsélet*. Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2000. 128–144.

⁵⁰ Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert. Egy néző feljegyzései*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 128.

Ildikó Regéczi: Chekhov's Dramas on Hungarian Stage – with Special Regard to *Ivanov* and *The Cherry Orchard*

MITEM this year is to host two Chekhov productions. One of them will be the *The Cherry Orchard*, directed by the Ukrainian Yaroslav Fedoryshyn and presented by the Lviv Academic Voskresinnia Theatre. The other one is *Ivanov*, a guest performance by the National Theatre in Zagreb, directed by Eimuntas Nekrošius, one of the most prominent contemporary Lithuanian directors. On this occasion, Chekhov researcher Ildikó Regéczi from the University of Debrecen was asked to review the history of Chekhov's reception in Hungary, focusing especially on the above two dramas. It is revealed by the study that while Chekhov's prose fiction was available to the Hungarian public in individual volumes as early as the end of the 19th century, his dramas were not put on stage until the 1920s. *Ivanov* was staged by Dániel Jób at the Vígszínház (Comedy Theatre) in 1923 and *The Cherry Orchard* a year later. The guest performance of the Moscow Art Theatre in Budapest with *The Cherry Orchard* in the middle of the 1920s is highlighted as an important event in theatre history, and so is the 1929 visit of Stanislavski's actors with *The Three Sisters*, the psychological realism of which was to have a noticeable influence on director Sándor Hevesi's *Sirály* (*The Seagull*) in 1930. A real breakthrough as far as the reception of Chekhov's stage pieces is concerned, however, only took place in the 60s and 70s of the previous century, when a significant milestone in the renewal of the language of theatre was the (re)interpretation in Hungary – like around the world – of Chekhov's dramaturgy. *Ivanov*, directed by Endre Marton in 1971 and Gábor Zsámbéki in 1977, as well as *The Cherry Orchard*, staged by István Horvai in 1974, were the emblematic productions of the period. The end of the 20th and beginning of the 21st centuries also saw a revival in Chekhov presentations. *Ivanov* was put on stage by Gábor Székely in 1996, bringing “the poetry of sound effects” into play, too. The biggest success of this piece was made by Tamás Ascher in 2004, with the production, in which the “ghost of metaphysical homelessness” hovers, receiving the Golden Mask Award in Moscow in 2008. Finally, discussing the last phase in the reception of Chekhov, the author points out that the new translations by György Spiró (then Julia Ungár and Géza Morcsányi) have given an impetus, lasting to this day, to the interpretation of *The Cherry Orchard*. This was reflected by the directions of Péter Valló in 2005, Róbert Alföldi in 2007 and Sándor Zsótér in 2013.



PINCZÉS ISTVÁN



Öt nővér – táncban elbeszélve

Az ír drámai alkat a *Pogánytánc* tükrében¹

*Találkoztunk a fák közt
a kertben ő meg én.
Jött hófehér kis lábbal
a kerten át felém.
Kért, hogy könnyen szeressem,
mint a rügy nő ág hegyén,
De ifjan és bolondul
ezt nem hittem én.*

*És álltunk a folyónál,
hol véget ért a rét.
Vállamra tette akkor
kis hófehér kezét.
És kért, hogy könnyen éljek,
miként a fű, ha ragyog;
De bolond ifjú voltam
s most csupa könny vagyok.*

William Butler Yeats:
Egy régi dal visszhangja
(A Salley kertben)²

Az ír dráma sikertörténete

Ha létezne valamiféle digitális sikerindex-mutató, mely a nemzeti drámairodalom termésének világsszínházi bemutatóit, szakmai és kasszasikereit lélekszámra és földrajzi területnagyságra tekintet nélkül egységesen kezelné, minden bizonnyal az

¹ Köszönettel tartozom Dr. Bertha Csilla egyetemi docensnek szakmai segítségéért – Pinczés István.

² W. B. Yeats *Down by the Salley Garden* című versének (ford. Vas István) megzenésített változata a Brian Friel azonos című színműve alapján készült *Dancing at Lughnasa* – *Pogánytánc* című ír-amerikai-angol film záródala. Rendező: Pat O'Connor (1998)

ír dráma vezetné a sikerlistát. Kis nép különös történelmi léte, anyanyelvvesztési fantomfájdalma, látomásokkal áldott életű, egyéni arcélű tehetségeinek hagyományból és modernségből építkező írásművészete egy évszázad alatt jelentős drámairodalmat teremtett. „Alig több mint száz éve, 1904-ben nyitotta meg kapuit az ír nemzeti színház, az Abbey. (...) Kis nép érlelt ki ekkor önfeltáró, öndefinícióját alakító, sorskérdéseket hordozó, formai újításokban gazdag, világirodalmi mércével mérve is élen járó drámairodalmat, művészileg messze túlszárnyalva az akkor már jó évszázada pangó angliai drámát – a mi reformkori megújulásunkhoz fogható irodalmi fellendülés, nemzeti önmagára találás korszakának gyümölcseként.”³

Írorszáiban a 19–20. század fordulóján a nemzeti identitástudat megerősödése a politikai nemzet létrejöttét, a függetlenségi háborút követően az Ír Szabadállam (1921), majd a mai Ír Köztársaság (1949) megalakulását eredményezte – noha mindez polgárháborúval járt (1922–23), és Írország kettészakadását vont maga után. Az angol gyarmatosítás teljesen elorvasztotta az ír nyelvet, a későbbi heroikus felélesztési kísérletek kudarcba fulladtak. Ám az ír nemzet mégsem süllyedt a



Thomas Ryan: Yeats az Abbey Színháznál, olaj, vászon
(forrás: dublinpaintingandsketchingclub.blogspot.ie)

történelem sírjába – mint ahogy a magyar sem, Herder nyelvünk-ről és nemzetünk-ről vizionált fenyegető jóslata ellenére. Cáfolva a „nyelvében él a nemzet” tételt, az ír nemzet paradox módon az angolok nyelvében él: nem a maga nyelvén „lett tudós”, hanem idegenen: „Az angolnyelvűség megkönnyítette az ír irodalomnak a világirodalom részévé válását. (Kis számban ugyan ma is napvilágot látnak művek írül, de ezeket azután

gyorsan angolra fordítják.) A veszteség tudata máig érezhető, ugyanakkor a modern ír irodalom legendás nyelvi gazdagsága, virtuozitása és fokozott önreflexiós jellege paradox módon a nyelvvesztés következménye is.”⁴

Írorszáiban nem volt saját nemzeti drámai-színházi hagyomány. Az ír drámaozgalmat W. B. Yeats, Lady Augusta Gregory és Edward Martyn Ír Irodalmi Színházával (a Abbey elődjével) indul, és kezdetben épp az angol színház ellenében határozza meg törekvéseit. Írorszáiban a polgári értékrenddel szembeni lázadás összefonódott az antikolonialista törekvésekkel, a tagadás helyetti alternatívát a viktorianizmust megelőző korszak vitalitást és szuverenitást hordozó hagyományainak drámába kódolása kínálta. Ezeket a hagyományokat a kortárs európai

³ Bertha Csilla: *Az ír dráma száz éve*. In: Korunk, 2007. november

⁴ Bertha Csilla: *Nemzeti dráma és európai modernizmus: az ír reneszánsz*. In: *Az angol irodalom magyar története*. Főszerkesztő: Kállay Géza (megjelenés előtt)

dráma modernista tendenciáival (Ibsen, Csehov, az avantgárd változatai) ötvözve a századforduló ír drámaírása beemelte a gyarmatosítás által a perifériára szorított kultúrát a centrumba.⁵ A jellegadó ír drámaforma egyik forrása a történetmondás, a mesélés volt („Minden a szó erején múlik!”).

A modern ír dráma előfutára, kora legszellemesebb drámaírója Oscar Wilde. Angliában erkölcsi botrányai miatt sokáig hallgattak róla, nálunk fordították, bemutatták műveit: *Lady Windermere legyezője* (1891), *Az ideális férj* (1895), *Burial* (1995). Szípkázó, filozofikus játékok ezek az igazság és hazugság, valóság és művészet, természetesség és műviség összefüggéseivel – de maró gúnnyal átítatott, metsző társadalmi satírák is az angol képmutatásról s a társadalmilag előírt szerepek nevetségességéről.⁶

A másik nagy előd az Abbey igazgatója, a Gordon Craiggel gyümölcsözően együttműködő William Butler Yeats (1865–1939), aki a polgári realista, mimetikus színjátszás zsánerével szemben a szimbolikus költői drámát teremtette meg. Húsvér figurák helyett archetípusokat, realista cselekmény helyett filozofikus, szimbolikus történetek írt. Versei hozzáférhetők és népszerűek magyarul, ám drámáinak reprezentatív bemutatásával (*Cathleen ní Houlihan*, *A sólyom kútjánál*, *A csontok álmodása*, *Purgatórium*, *A nagy óratorony királya*) a magyar színház máig adós.

A költőibe oltott otromba realizmus – a parasztdráma művészi változata – megteremtője John Millington Synge (1871–1909), az Abbey színház legtehetségesebb drámaírója, furcsa stílusú és hangütésű műveit a világon mindenütt – Magyarországon is – sikerrel mutatták be. A *Szíri lovasok* (1902) című korai műve a görög drámák erejével ható tragédia, *A szentek kútja* (1905) a szavak és a látvány közötti abszurd szakadék komikúrára épít. Mesterműve és leggyakrabban játszott „brutális komédiája” *A nyugati világ bajnoka* (1907), mely teatralitása s önreflexiós nyelvi megoldásai révén az ír drámairodalom legkiemelkedőbb alkotásai közé tartozik.

Míg Yeats a mítoszt állította középpontba, Sean O’Casey visszavezeti az ír drámát a mítoszból a történelembe. „Ő az első urbánus ír drámaíró, aki a városi szegények, munkások, lumpenek életét tematizálta, másrészt aki a szinte-jelen vagy közelmúlt politikai és történelmi eseményeire koncentrált. Ő dramatizálta legszenvedélyeseb-



Michio Ito táncja W. B. Yeats: *A sólyom kútjánál* című darabjából 1916-ban készült film egy képkockáján (forrás: columbia.edu)

⁵ Kurdi Mária: *A modern angol nyelvű dráma kialakulása a centrum-periféria viszonyában*. In: *A perifériáról a centrum: Világirodalmi áramlás a huszadik század középső évtizedétől*. Szerk. V. Gilbert Edit. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2003. 113–120.

⁶ Bertha Csilla: *Nemzeti dráma és európai modernizmus: az ír reneszánsz*. In: *Az angol irodalom magyar története*. Főszerkesztő: Kállay Géza (megjelenés előtt)



Sean O'Casey: *Az eke és a csillagok*, jelenetkép, Abbey Színház, 1926 (forrás: irishcentral.com)

ben, legerőteljesebben, legemlékezetesebben a nemzet traumatikus születését.”⁷ Az *Egy orvlövész ámyéka* a függetlenségi háború (1919–21), a *Juno és a páva* a polgárháború (1922–23), az *Az eke és a csillagok* pedig az 1916-os Húsvéti Felkelés idején játszódó csehovi dramaturgiájú pre-abszurd, expresszionista stílusjegyeket viselő darabok. A *Bíbor hamu* (1940) kabaréba torkolló pásztorjáték – a

modern Írország erkölcsi korlátainak a kritikájával. Csodás eseményekkel teli darabja, a *Kukurikú ifjú* (1949) még merészebben kritizál: a történet szerint a Kakas – az élet-erő és a szabadság szimbolikus megtestesülése – ragyogó pályafutás után megtépázottan kénytelen elhagyni a falut, egykori dicsősége színhelyét.

Az újjászülető ír dráma- és színházművészet „anti- és posztkoloniális önképke-reséssel, műfaji és stílus sokszínűséggel, a múltból merítő mitizálással, lírai realizmussal vagy tragikomikus szarkazmussal »tükröt tart a nemzetnek« – mint Christopher Murray az egész 20. századi ír drámairodalomról szóló könyve is állítja: 'Mirror up to Nation' –, de mindig önnön tükör voltára is reflektálva.”⁸

A kortárs ír dráma

„Az ír dráma érvényesülésének furcsamód nem alapfeltétele az erőteljes és korszerű hazai színház, anélkül is meghódítja a külhoni színpadokat és a nézőket – ott is, ahol az íreknél honos színi stíl rég túlhaladottnak számít. Így aztán bármerre nézünk, a színpadokon az ír az úr – Brian Frieltől Enda Walshig, Marina Carrtól, Sebastian Barryig.”⁹ Kapósak a százéves ír gyökerekről sarjadó friss hajtások: Martin McDonagh, Thomas Murphy, Marie Jones és a többiek színházi bemutatóira ma is sorban állnak a jegyekért New Yorktól Tokióig, Londontól Budapestig, Pécestől Nyíregyházáig. Esztéták, kritikusok kutatják a kortárs ír „drámaíró céh” receptjeinek titkait. Nincs egységes recept, csak ezerféle alkotói, élményfeldolgozási, tömörítési, stilizálási mód, a teljességmegmutatáshoz egymás ellentétét erősítésül hívó hiteles alkotói gesztusok, az egyéni sorsban a nemzeti sorskérdések felmutatásának ötvösművészete, valóságstükröző leltárkészítés és legendába hajló vagy abszurdba forduló látomás-kavalkád.

A kortárs ír dráma félreismerhetetlen jegye – ha lehet egyáltalán általában fogalmazni a sokféleségről – a vegytiszta minőségek mellőzése, az ellentétek elegyi-

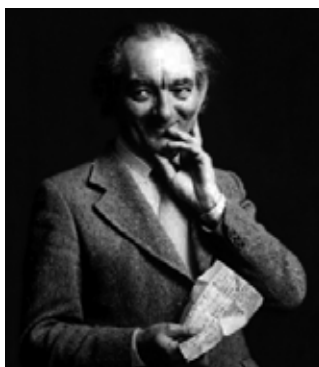
⁷ Bertha Csilla: i. m. (megjelenés előtt)

⁸ Uo.

⁹ Upor László: *Mit ír az ír úr?* In: *Pogánytánc*. Európa Könyvkiadó, 2003, 563.

tése: az elmúlt történések a ma eseményeivel, a valóságos létérzékelés a tudattalanban zsibbadó álomvilággal, az emberi minőség a mitikussal, a fekete-fehér tényfeltárás a kiszínező fantazmagóriával vegyül magától értetődő természetességgel. A tragikus és komikus, csúf és szemgyönyörködtető, fenséges és kisszerű, megrázóan katartikus és önsebzően szarkasztikus minőségek szimbiózisa a közép-kelet-európai tájakon sem ismeretlen: ezt a tótágast álló és a világot színéről-fonákjáról egyszerre megmutató látásmódot Örkény óta groteszknek, vadabb zsánerű megnyilvánulásait tragikomikusnak nevezzük. Magyar szemnek is ismerős táj, ismerős ecsettel. A kortárs ír drámák sikerének, magyarországi népszerűségének igazolására hosszas elemző bizonygatás helyett álljon itt a tanulmányhoz csatolt mellékletként a nálunk bemutatott kortárs ír szerzők műveinek listája – s néhány még le nem fordított új ír darab, melyeket szívesen látnánk hazai színpadokon.

Brian Friel: *Pogánytánc*



Brian Friel (1929–2015)

Brian Friel: *Pogánytánc* című darabjában a csehovi hatásokat mutató realista pillanatkép-sorozat, a történetmesélés dramaturgiai fonalára felfűzött családi sorstörténet mindenkori színreviteléhez a darab záró monológjának transzcendens dimenziója adhatja a kulcsot: „Tánc: lehunyt szemmel, mert ha a szemek felpattannának, megtörne a varázs. Tánc: mintha a nyelv behódolt volna a mozdulatoknak; mintha most ez a rítus, ez a szavak nélküli szertartás volna a beszéd – a suttozás, amely titkos és szent dolgokat hivatott közölni, mintha ezáltal érintkezhetnénk valamely másik titokzatos világgal. Tánc: mintha az életnek és a reményeinknek végső lényegét találnánk meg ezekben a nyugalmat árasztó dallamfoszlányokban, ezekben a lágy ritmusokban és ezekben a lehetőségekben, hipnotikus mozdulatokban. Tánc: mintha a nyelv nem léteznék többé, mert nem volna szükség a szavakra...”¹⁰

A tánc: mozgásművészeti forma; az ember a test zenére történő ritmikus mozgásával kifejezhet érzelmi állapotokat, emocionális tartalmakat, eljátszhat történeteket, építhet társadalmi kapcsolatokat, de a tánc ringásában révülésre, spirituális tartalmak átélésére és közvetítésére is képessé válik. A táncot az értelemmel kontrollált emberi megnyilvánulásokon túli, hangulati, vegetatív idegrendszeri, zsigeri, tudattalanban szunnyadó indítékok generálják. Bár a tánc emberek közötti nonverbális kommunikációs eszköz, az állatvilág ritmikusan ismétlődő ösztönjelenségeinek (párási tánc, násztánc, méhtánc, rezgőtánc) leírására is a „tánc” szót használjuk.

¹⁰ Brian Friel: *Pogánytánc*. Ford: Upor László. In: *Pogánytánc*. Európa Könyvkiadó, 2003, 99.

Mi olyat tud elmondani a test, amit a szó nem?

Az európai dráma a görögöktől napjainkig alkalmanként más-más céllal használ sajátos tartalommal telített táncjeleneteket – jobbára szélsőséges érzelmi helyzetek, dühkitörés, hisztérikus roham, extrém idegállapotok érzékeltetésére, bemutatására (Elektra, Salome, Lulu stb.). Az egyik legismertebb egykori angol dühös ifjú, John Arden a kimondhatatlan borzalmak kifejezésére használja a táncot. Mint szimbolikus önkifejezési gesztushoz nyúl a koreografálatlan tánc eszközéhez olyan tartalmak kifejezésére, melyek meghaladják hőse verbális-indulati közléstartományát (*Serjeant Musgrave's Dance* – 'Musgrave őrmester tánc') – ennek átütő erejét a darab magyar előadásában először a miskolci Nemzeti Színházban tapasztalhattuk meg (1985).

William Butler Yeats a japán nő inspirációjára keletkezett *A sólyom kútjánál* (*At the Hawk's Well*) című drámájában az örökélet vizének forrását őrző mitikus Sólyomlány, a szellemi és a földi világ közötti kapocs, varázslatos bájoló táncsal csábítja el a kúttól a Fiatalembert, aki életét is áldozná a transzcendens értelemben vett magasabb értékért, az öröklétért. Magam is hatása alá kerültem 2017-ben a darab Umewaka Genso és nő társulata valamint az Irish Celtic Ensemble Anuna közreműködésével Tokióban létrehozott, rituális táncelemekkel és recitáló hanglejtéssel végigkántált spirituális előadásának. A közönség még az előadás után fél órával is bent ült a Bunkamura Orchard Hall nézőterén és a darab értelmén medítált némán, elmélyülten. Yeats *A csontok álmodása* (*The Dreaming of the Bones*) című drámájában a szerelemespár táncában láttatja egymás utáni vágyódásukat és beteljesülés nélküli szenvedésüket. Beckett *Godot-ra várva* című tragikomédiájában Lucky színpadi közönségét megfélemlítő néma attrakciója, a Pozzo „Gondolkozz!” parancsára improvizált drámai táncjelenet felér a híres-hírhedt dada nagymonológ (mely valójában három értelmes mondat tudathasadásos kollázsa) teátrális hatásával – amint azt a debreceni kétnyelvű (angol/magyar) előadások (2002) vagy a Kolozsvári Állami Magyar Színház Tompa Gábor rendezte híres produkciója (2006) is bizonyítja.



A *Pogánytánc* 2013-as plakátja, 2nd Story Theatre (forrás: 2ndstorytheatre.com)

Brian Friel szinte menetrendszerű pontossággal, jelenetről jelenetre vérpezsdítő, mámoros, ledér, pogány táncba perdíti csehovian elvágódó szereplőit, hogy maguk számára is megmagyarázhatatlan módon, megszokott köznapi létkereteikből kilépve-kibillenve ösztönlényként a titokzatos, tiltott, mágikus világgal érintkezzenek.

De miért is *pogány* tánc?

És hogyan befolyásolja a nyolc szereplő életének alakulását?

A mű eredeti címének – *Dancing at Lughnasa* (kb. *Táncolás Lughnasa idején*) *Pogánytáncra* magyarítása Upor László fordítói leleményét dicséri (2003). A korai ír-kelta

irodalomban gyakran említett Lughnasa a négy nagy kelta évszakünnep egyike (nevét a három arccal ábrázolt villámkező Lugh napistenről kapta): a terménybetakarítás, az aratás, az új termés, az új kenyér ünnepe; a kelta ősök asztrológiai tudományokban való jártasságát és elmélyült mezőgazdasági ismereteit bizonyítja, hogy ennek kezdete – augusztus elseje – a nyárközépi napforduló (június 21) és az őszi napéjegyenlőség (szeptember 21) közötti időben félúton helyezkedik el a naptárban. A ma is élő hagyomány szerint Lugh isten ezen a napon megszerezte az emberiségnek az aratás tudományát és legyőzte a rontást: ezt pogány vallási ceremóniákkal, állatáldozattal, rituális tűzgyújtással, tűzugrással, az állatok tűzön áthajtásával, gyógyhatású megfüstöltetésével, rituális táncjátékokkal ünneplik a hegytetőn. A „pogány” a darab címében tehát a kelta ősvallás szerinti, a keresztény-katolikus vallással és morállal ellenkező, tiltott babonás hiedelemvilágra utal – részben. Másrészt az öt nővérehez hosszú idő után maláriásan és félig hobbantán hazaérkező báty, az Ugandában leprások közt misziós szolgálatot teljesítő pap, Jack atya bennszülöttektől eltanult természetvallásának és szertartásainak is a „pogány” a jelzője – melyek sokkal inkább hasonlítanak a kelta ősvallás ceremóniaihoz, mint a katolikus liturgiához.



Lugh Isten, újkőkori ogham faragvány (forrás: irisharcheology.ie)

Friel a nagy angol drámaíróelőd iránti tisztelgésül a darabbéli kis falunak, ahol az öt nővér éldegél, ugyanúgy a „kis falu” jelentésű Ballybeg fantázianevet adta, mint ahogyan a Hamlet szó is „kis falut” jelent... Csehov hősnőihez hasonlóan az öt Mundy-nővér is elvágyódik innen (a beszélő nevű testvérek számára az ír Donegal megyei kis falu jelentette eddig a világot), és egészséges, érett nők lévén férfire vágnak. Alig várják a közelgő aratóbált, hogy férfiakkal táncolhassanak, kerüljenek testközeli kapcsolatba. [CHRIS: Képes lennék végigtáncolni az egész éjszakát, az egész hetet, az egész hónapot megállás nélkül!] Nincs elegendő korban hozzájuk illő, jól szituált, ízlésesen viselkedő férfi a környéken – mégis vágnak a bálba. [AGNES: Engem nem érdekel, milyen fiatalok, milyen részek, milyen piszkosak, és milyen izdadtak! Én még fiatal vagyok, táncolni akarok!] Az ausztráliai boldogságról lassan lemondó Maggie-ben is feldübörög a vér. [MAGGIE: Kár, hogy nincsenek a környéken fiúk, akikkel szórakozni lehetne!] Elméletben kiosztják az ünneplő ruhákat, szervezni kezdik a csoportos aratóbáli kiruccanást – senkit nem hagyva ki a szórakozás lehetőségéből. [AGNES: Nem elkelne mindannyiunknak egy férfi?] Csak a szentfázék antinő, Kate ellenzi a táncmulatság alantas és rangon aluli szórakozási formáját [KATE: Szemtelen suhancokkal vonszolódni le-föl...!] Ballybeg túl kicsi falu az ő magas igényeinek.

Öt női sors – öt vágó – öt remény – öt zsákutca; táncokban elbeszélve.

Kate, a tanítónő mint legidősebb nővér tölti be a családfő szerepét: neki van egyedül rendszeres havi keresete. A csaknem Bernarda Alba-ihoz hasonló szigor-

ban és (látszat)tisztességben próbálja afféle pótapaként összetartani a családot (a „család” ez ellen folyamatosan lázad!), a kötelességérzet és a hivatástudat élteti. Nem ment férjhez, nincs férfi az életében (maszkulin karaktere miatt a nebulók a Gúnár becenevet ragasztották rá). Vonzódik a falu boltosához, Austin Morganhoz – reménytelenül és viszonzatlanul; főleg ezért boldogtalan.

A háztartást pótanyaként ellátó jó kedélyű, de rejtett szerelmi bánatában sokat cigarettázó Maggie-nek volt udvarlója, aki viszont kitántorgott Ausztráliába. Hiába hívja Maggie-t feleségnek a déli féltekére, nincs miből kivándorolnia a férfi után.

Agnes kesztyűkötésből él, az ő ujjai a legfürgébbek, ő énekel és táncol legszebben, legjobban a nővérek között – ám ugyanabba a férfibe szerelmes, akitől legkisebb húga szerelemgyereke fogant. Bár a férfi szemmel láthatóan hozzá (is) vonzódik, szerelme beteljesületlen marad.

Rose a család szimplicissimusza – az egyszerű mosolyú, értelmi fogyatékos, jólelkű lány is bedolgozó kesztyűkötő. Szerelmes egy háromgyerekes férfiba, aki feleségül venné és Amerikába szöktetné őt – de a családi tisztesség nem engedi, hogy nős férfival szűrje össze a levelet – még ha azt a felesége rég el is hagyta.

A család becsületén a legnagyobb foltot a legkisebb lány, a csinos és kedves Chris ejti: teherbe esik szerelmétől, házasságon kívül megszüli és apa nélkül nevezi a szerelemgyerekét – a dráma visszaemlékező főhősét, Michaelt – a falu szegényére. A megpróbáltatások depresszióba, állandósult éjszakai sírógörcsökbe kergetik az ifjú leányanyát. Az apa nélkül növekvő Michaelt a nővérek saját gyerekükként szeretik. Chris továbbra is szerelmes Gerrybe, fia apjába, aki megbízhatatlan svihák, jóképű gigoló, csavargó pernahajder, alig-alig látogatja őket, remény sincs rá, hogy együtt boldogok legyenek.

A családszerűen együtt élő nővérek érzelmi állóvizét az első rádió megvásárlása, Jack bácsi hazaérkezése, és a gyerek ritkán látott apjának váratlan látogatása kavarja fel.

A történetmesélő Michael időutazó emlékei szerint 1936 augusztus elején kapják meg első zenélő varázsdobozukat, az akkumulátoros rádiót, melyet a Lughnasa ünnepség névadó istenéről Lughnak keresztelnek (Kate persze ellenzi a pogánykodást, így az ő jelenlétében a csodadobozt az oldalán lévő márkafelirat nyomán egyszerűen Marconinak nevezik). Dublinból sugárzott népzeneét hallgatnak rajta áhítattal, megzenésített Yeats-verset, mondén dalokat Capri szigetéről, meg Abesszíniáról, az angol gránátosok indulóját, korabeli dzsesszt, elnökválasztásra buzdító reklámcsaszust, tingi-tangli tangót és foxtrotot válogatás nélkül – Kate szemében a katolikus zsoltárokhoz képest mind pogány fellazító muzsikának minősült. Maguk sem veszik észre, mikor és hogyan, de eljön a pillanat, mikor a titokzatos Lugh rádió bűvereje táncoló-sikító idegenekké változtatja ezeket a kedves, józan életű nővéreket. De mitől? Milyen ragályos fertőzés szállta meg őket? Mikor a rádióban megszólal a *The Mason's Apron* (kb. *A kőműves köténye*) című ír népdal virtuózan gyorsuló hegedűszólama (*A The Dubliners* zenekar előadásában YouTube világlágerré vált), a sütkérező Maggie és Agnes lába ön-

képtelenül tánra mozdul, Rose gu-
micsizmásan kering, mint egy őr-
jüngő dervis, Chris is csatlakozik
a körtáncához. [MICHAEL: Ösz-
szakapaszkodva táncolni kezde-
nek, és önfeledten kacagnak, visí-
tanak, mint a süldő lányok.] Végül
Kate sem tud ellenállni: ő egyedül
táncol, méltósággal, feszesen, majd
hangosan csujogatva „Jaaaaah!”
kiáltásokat hallat. [MICHAEL:
Mozgása egyszerre fegyelmezett és
eksztatikus... mély és valódi érzel-
mek törnek elő belőle].

Az öt nővér eszeveszett tánca mintha paródia lenne: a felszabaduló kontrollálat-
lan energiák hatására mintha túlozva önmaguk karikatúráját adnák. A túlfűtött han-
gulatban a rádió teteje is túlmelegszik, elhallgat a zene – a nővérek pedig zavartan,
pihegve álldogálnak tanácstalanul: szégyellik is magukat, de kicsit büszkék is maguk-
ra. A tánc hatására kiléptek, kivetköztek meg-
szokott önmagukból – s ez jólesett nekik.



Jack atya (Rátóti Zoltán) a kertben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A szerzői instrukció szerint Jack és Gerry nem ír akcentussal beszél – ők nem ide-
valósiak, kívülről kerülnek be a laboratóriumi térbe. Gerry táncórákat ad, szalon-
táncot tanít, gramofonügynökként keresi kenyerét, és valami miatt fontos neki,
hogy amikor a nővéreknek üdvözlét küldi Chrissel, Agnesre külön kitérjen...

Megszólal a rádióban a *Dancing in the Dark* (talán Bruce Springsteen előadá-
sában), ismét transzcendens jelenetnek lehetünk tanúi: Gerry a kertben felké-



Az öt Mundy-nővér tánca, jelenetkép
a Nemzeti Színház előadásából, 2018, r: Bozsik Yvette
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Kate szerint ekkor kezdődtek a hajszaál-
repedések, s egyre mélyült a szakadék aközött,
ami van, és aminek lenni kellene. Vágy és va-
lóság között áthidalhatatlan űr keletkezett. És
a katalizmust nem lehetett megállítani.

Jack atya 25 év után először tér haza
Ugandából. A szerelemgyerek mellett ő a má-
sik takargatnivaló szégyenfolt, restellniva-
ló szeplő a családban: katolikus hitében meg-
inogva az ugandai bennszülöttek pogánynak
kikiáltott életvitelét, szertartásait isteníti, és
amnéziásan keresi az ír dialektus nélkül be-
szélt angol nyelv legegyszerűbb szavait is.

Gerry, a gyerek apja, a felelőtlen, ám még-
is sármos ficsúr hosszú hónapok után ismét
betoppan, nem kis riadalmat és szorongást
okozva a családban – és főleg Chris szívében.

ri Christ egy szerelmes táncra – amit a „szenteskedő hárpia” rettegve néz az ablakból, [KATE: A vadállat!], félnek, hogy ismét összetörik Chris szíve; a féltékeny Ágnes nem is mer odanézni.

Gerry fekete vázas férfibiciklit ígér fiának, Michaelnek – sejthető, hogy a gyerek soha nem kapja meg az ajándékot.

Tánc közben Gerry ismét kéri Christ, hogy menjen hozzá feleségül; látszólag ezzel Chris révbe érne – de a lány józan fejjel és fájó szívvel visszautasítja [CHRIS: Megint elhagynál. Nem rosszaságból, egyszerűen ilyen a természeted.]

A rádió az alkalomhoz illő, istentelen foxtrotot sugároz:

[„Friss volt a lány, mint a harmatos rózsza,

Ám a sors nem szánta őket össze.

A fiú hajnalban szállt hajóra,

De szíve Caprin maradt örökre!”]

A hegyen bemutatott sátáni kecskeáldozó szertartásról érkeznek hírek. Ezzel egy időben Rose megtalálja a család ikonállataként tartott kedvenc fehér kakasának tetemét; a rókára fogják a gyilkosságot (bár a tyúkok mind épen maradtak!), gyanú ébred, hogy valaki a családból ölte meg a kakast szakrális célból. Kimondatlanul is Jack bácsira vetül a gyanú árnyéka. Az összehasonlító vallástudomány alapművében, Az *aranyágban* Fraser máig élő polinéziai termékenységi szertar-

táson feláldozott fehér kakasról számol be.¹¹ [KATE: Kicsúsznak a dolgok a kezéből. Nemsokára minden összeomlik.]

A legfontosabb, legfurcsább, legátszellemültebb szimbolikus tánc következik: Chris és Gerry néma násztánc, melylyel mintegy örök hűséget esküsznek egymásnak – egyben örökre búcsút is vesznek egymástól. [MICHAEL: Zene nélkül táncoltak. Csak rótták rituális köreiket a kertben. Semmi más nem létezett számukra, csak saját maguk és a tánc.]

Gerry elment, hogy beálljon a Spanyol Gárdába Frankó ellen harcolni, Chris ugyanúgy búsult, mint bármelyik menyasszony a hadba vonuló vőlegénye

után – de nem volt zokogás, sírógörcs, depresszióba süllyedés. A „násztánc” alatt valami bizalmas kapocs jött létre köztük, ami biztonságot és nyugalmat adott neki.

A második felvonás ismét parodisztikusan eltúlzott táncsal kezdődik: Maggie mintegy munkadalt dúdolgat maga elé vízhordás közben, és ritmusra lépked:

[Ó, játssz nekem, cigány, a Hold ezüstösen ragyog,

Ó, játszd el azt a szerenádod, a dalt, melytől szívem dobog.]



Gerry (Fehér Tibor) és Chris (Tompos Kátya)
„néma” tánc (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

¹¹ Sir James George Fraser: *The Golden Bough*. MacMillan and Co. London, 1890.

Michael, a nyolcadik szereplő, a darab központi figurája, akinek visszaemlékezéseit halljuk és látjuk megelevenedni. A becsapott, félrevezetett, érzékeny kisfiú nehezen teszi helyre magában érzelmileg anyja és apja furcsa, se-veled-se-nélküled szerelmi viszonyát, levelet körmöl a Mikulásnak: csengőt kér az apja által ígért fekete férfibiciklijére... Ez a vázas bicikli képviseli a férfi princípiumot – ahogy az aggszűz Maggie néninek magabiztos fensőbbrendűséggel orra alá dörgöli: [MICHAEL: Soha életedben nem ültél még egy bicikli vázán sem, Maggie néni!]

Jack atyát sem kerüli el a táncolhatnék: Obi földistennek áldoz két botdarabbal, monoton ritmust ver ki, dödög-énekel hozzá és csoszogva táncol, hangoztatva, hogy a bennszülöttek épp arra törekcszenek, hogy minél több szerelemgyerek szülessen a törzsben.

A Jamgyókér és az Édes Kaszava betakarításának ünnepe állatáldozással kezdődő közösségi ünnep. Tüzet gyújtanak, befestik arcukat és pálmabort isznak. [JACK: Táncolnak – legtöbbjük leprás, sokuk lába idomtalan vagy hiányzik... Szebb képet el sem lehet képzelni! Olyan nyíltszívű emberek – nem is különböznek olyan nagyon tőlünk.]

Kate kétségbeesetten próbálja gyógyítani, visszaerőltetni a katolikus kerékvágásba a hitevesztett papot [KATE: Elkezdesz újra misézni!] Ám minden hiába, a kataklizma nem állítható meg, Jack bácsi pogány hite erősebb a katolikus hiténél. [KATE: Ennek a családban kell maradnia!]

Kate nem érti és elvből nem helyesli Gerry hősiekskedő nekibuzdulását [KATE: Az istentelen kommunizmusért száll harcba!] Gerry próbálja megmagyarázni a különbséget a férfi vágya és a nő ábrándja között. [GERRY:A férfiaknak ez a fontos: legyen valami megnevezhető cél: a demokrácia, Ballybeg, a mennyország... A nők ábrándjait nehezebb megtestesíteni.]

Gerry távozása előtt antennaszerelés közben a fa tetejéről még csapja a szelet Agnesnek: [MICHAEL: Gyere föl te is! Innen látni a jövőt!] Gerry később Christ ugyanilyen pajzán szándékkal hívja fel a fa tetejére – ezzel mindkét lánynak fájdalmat okozva: [GERRY: Fa tetején még úgysem szeretkeztünk!]

A fogyatékos Rose sorsában nagy változás következik be: elsőkik az áfonyaszédésről piknikezni az Anna-tóra háromgyerekes szerelmével, Danny Bradleyvel. A szerelmi aktus megtörténte csak az elhallgatásból következtethetünk; a nővérek számonkérő faggatására Rose nem árulja el, mi történt köztük. [ROSE: Ennél többet nem mondok nektek!]

Hová kanyarodott a nővérek életvonala a rajtuk kívül álló „pogány” okok megállíthatatlan sodrásában?



A felnőtt Michael (Bakos-Kiss Gábor) mint mesélő (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Rose (Nagy Mari) és Maggie (Nagy-Kálózy Eszter) közös jelenete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Kate elveszítette állását az egyházi iskolában – a plébános úr mondvacsinált ürüggyel (hogy csökken a tanulói létszám) megvált tőle – valójában mindenki tudta, hogy Jack bácsi személye, viselkedése volt nemkívánatos a katolikus egyház számára. Néhány évnyi tehetetlen vergődés után házitanítói állást vállalt titkolt szerelme, a boltos August Morgan házában.

Maggie átvette Agnes és Rose ház körüli feladatait, miután ők Londonba szöktek. De ő is úgy érezte, a házból mintha kiveszett volna a lélek. Továbbra is nosztalgikusan vágyott Ausztráliába, a boldogságot soha nem találta meg. Irigyen hallgatja a híreket egykori barátnőjéről, aki Svédországba ment

férjhez, és már két szőke lánya van, Nyina és Nóra (homage a Csehov és Ibsen).

Rose és Agnes sorsa megpecsételődik, elvesztik munkájukat, megélhetési forrásukat. Az ipari forradalom betört Ballybegbe: a kesztyűket ezután gépi kötéssel állítják elő, így olcsóbb, nincs szükség bedolgozókra. Más megoldást nem látván megtakarított pénzükön, mint sokan mások, Londonban próbálnak szerencsét, hogy ne éljenek nővéreik nyakán. Semmi hírt nem kapnak az otthon maradók tőlük. 25 évvel később Michael kérdezősködik Londonban utánuk. Igen mélyre süllyedtek nyomorukban: közcégekben végétisztítás volt a munkájuk, majd takarítónőként dolgoztak, végül a munkanélküliség őket is elérte: parkban aludtak, sem munkájuk, sem lakásuk nem volt. Agnes hamar meghalt, Rose szegényházbba került, mentális állapota annyira leromlott, hogy nem ismerte meg Michaelt.

Chris hiába várta vissza Gerryt. Michael később levelet kapott egy vele azonos nevű fiútól, aki tudatta, hogy ő a féltestvére, és hogy apjuk elhunyt. Michael kegyes hazugsággal elhallgatta anyja elől, hogy apja nős volt, és másik fia is volt – így Chris békében és nyugalomban halt meg.

Jack atya egészségileg valamelyest helyre jött, de tudathasadásos állapotban éledegelt tovább: lelke Afrikában maradt, a tébolyig fokozódó „sajátos szellemi vizsgálódás” szerzett neki naponta örömet. Hitehagyottan misézésre már nem vállalkozott. Szívárványos jövőképet fest az itthon maradt nővéreknek, boldogságbeteljesítő lehetőségként: Ugandában, az őskommunistikus törzsi társadalomban boldogok lehetnének: Kate lehetne valamelyik bennszülött férfi első felesége, a többi nővér pedig a további feleségek. Együtt élnének szeretetben ugyanazon a birtokon, és azon dolgoznának, hogy minél több szerelemgyereket szüljenek. A nővérek mosolyogva fogadják a felvázolt jövőképet, és udvariasan elutasítják a jóakarató ajánlatot. [KATE: XI. Pius pápa mást ért az anyaság szentségén!] Így viszont Chrisen kívül egyiküknek sem adatik meg sem a leányanyaság, sem az anyaság szentsége.

Jack bácsi mint pogány harci stafétabotot adja tovább strucc-tollas kalapját Gerrynek: bennszülött ceremónia keretében elcseréli Gerry szalmakalapjára. Jack bácsi hamarosan meghal. Kate, Maggie és Chris egyedül maradnak Michaellel Ballybegben.

Gerry búcsúzik a nővérektől: Chrissel lejtett „násztánca” után Agnessel ugyanúgy körbetáncolják a konyhát, aztán ki a kertbe, Gerry Agnesnek hangosan énekl a rádióból hallható dzsesszmelódiát, Cole Porter *Anything goes* (Kb. *Bármilyen elmegy*) című dalát a világban tapasztalható felfordulásról:

[GERRY: Mára megőrült a világ,
mára a fekete a fehér,
mára a rossz lett a jó,
mára a nappal lett az éj!]

A kert legtávolibb pontján történik köztük egy meghitt homlokcsók – Chris az ablak mögül féltékeny szemmel követi őket.

Gerry Maggietől is tánccal szeretne elbúcsúzni, de Chris féltékenyen kikapcsolja a rádiót. Maggie humorral oldja a feszültséget: [MAGGIE: A tánc csak akkor megy, ha létrejön a kapcsolata a földöntúli erőkkel!]

Gerry Spanyolországban motoros futárként teljesít szolgálatot, leesik a motorról, megsérül, soha többé nem táncolhat. Haláláig nem jön hír felőle.

Hagyományos finálé: stílusosan felcsendül (nem a rádióból!) Henry Hall örökzöld altatódala, az *It's time to say good night* (Kb. *Ideje jóéjszakát kívánni*) – a melodramatikus végkifejlettől egy apró pogány motívum ment meg bennünket: a kezdő tabló ismétlődik, az ide-oda ringó rokonság között meglátjuk Michael két sárkányát, „akik” hasonló módon, lágyan ringatóznak jobbra-balra. Mindkét sárkányra szörnyen ijesztő, primitíven megformált arc van festve, rikító színekkel.

Michael feltoluló emlékeit – a tragikus végkifejlet ellenére – a 30-as évek zenéjének nosztalgiája aranyozza be – ő az egyetlen a nyolc szereplőből, aki élve és ép lélekkel maga mögött hagyja Ballybeget. [MICHAEL: Boldog voltam, hogy elmenekülhetek ebből a házból.]



Utoljára mindenki együtt a kertben
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A budapesti Katona József Színház 1993-as magyarországi bemutatója óta hetedik alkalommal kerül színre nálunk a *Pogánytánc*. Érthető a felfokozott szakmai érdeklődés: prózai rendezők színpadi produkciói után egy kísérletező kedvű gyakorló táncművész-koreográfus, Bozsik Yvette rendezői irányításával – és társulata táncművészeinek közreműködésével – készült az új produkció. Bozsik Yvette számos

korábbi munkájában bizonyította, hogy erősen vonzódik az elveszett rítusokhoz – és azok játékos „idézőjelesítéséhez” is. Koreográfiáit bizarr, elrajzolt időtlenség, a stílusok és táncdialektusok ötvözése jellemzi, így teremthető fantáziája számára a *Pogánytánc* bizonyára inspiráló anyagot szolgáltatott a lélekrajzi finomságok színészi megteremtéséhez, és a táncok színreviteléhez is – a rádiózenére lejtett szalontánc-lépésektől a zsigeri mélységekből feldübbögő indulatokig. Izgatottan várom, a magyar közönség hogyan fogadja ezt az előadást, sikerül-e általa kapcsolatba kerülnie az ünneptelen ír hétköznapiak hőseivel, és azzal a másik, titokzatos világgal is.

Bibliográfia

- Murray, Christopher: *Twentieth-Century Irish Drama. Mirror up to Nation*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Mesterházi, Márton: *Ír ember színpadon*. Budapest: Liget Műhely, 2006.
- Görcsi Péter: *A megtévesztés dramaturgiája*. Martin McDonagh drámái és filmjei. Színháztudományi Kiskönyvtár, 2007.

Melléklet: Kortárs ír drámák magyarul

Brian Friel

Pogánytánc (Dancing at Lughnasa)

- Katona József Színház Budapest (1993)
- Katona József Színház Kecskemét (1996)
- Budakeszi Kompánia Társulat – *Családrajz* címmel (2002)
- Bartók Kamaraszínház és Petőfi Sándor Színház Sopron (2003)
- Szigligeti Színház (2005)
- Újvidéki Színház (2006)
- Nemzeti Színház Budapest (2018)

Vészfék / Indulatmondat (The Communication Cord)

- Petőfi Sándor Színház Sopron és Bartók Kamaraszínház Dunaújváros (1999)

Philadelphia, nincs más út! (Philadelphia, Here I Come!)

- Csiky Gergely Színház Kaposvár (2001)
- Gödör Klub – Erzsébet Téri Kulturális Központ és Park (2006)
- Kassai Thália Színház (2011)

Helynevek / Fordítások (Translations)

- Nagyvárad Állami Színház (2006)
- Kolozsvári Állami Színház (2001) (vendégjáték Budapesten 2002)
- Újvidéki Színház (2016)

Húsz év után (Afterplay)
Madách Színház Budapest (2003)

A díszpolgárok (The Freedom of the City)
Nagyvilág (1973)

Hitgyógyász (Faith Healer)
Színház- és Filmművészeti Egyetem (2012)

Rejtett világ – Molly Sweeney története (Molly Sweeney)
Budapesti Kamraszínház (2011)

Martin McDonagh

Leenane szépe (The Beauty Queen of Leenane)
Vígyszínház (1997)
Kaposvári Csiky Gergely Színház (1998)
Móricz Zsigmond Színház Nyíregyháza (2017)

A piszkavas (The Beauty Queen of Leenane)
Pécsi Harmadik Színház (2018)

A kripli (The Cripple of Inishmaan)
Szolnoki Szigligeti Színház (1998)
Budapesti Kamaraszínház (1998)
Radnóti Miklós Színház (2001)

Vaknyugat (The Lonesome West)
Pesti Színház (2004)
Csiki Játékszín (2011)
Kultúrbrigád (2012)
Csiky Gergely Színház (2012)
Bethlen téri Színház (2012)
Hevesi Sándor Színház Zalaegerszeg (2014)
Soltis Lajos Színház (2016)

Az inishmore-i hadnagy (The Lieutenant of Inishmore)
Kaposvári Csiky Gergely Színház (2001)

Alhangya (The Lieutenant of Inishmore)
Vígyszínház (2002)

A párnaember (The Pillowman)
Radnóti Színpad (2003)

Thomas Murphy

Ki kicsoda? (The Gigli Concert)

Rádiószínház (1994)

Budapesti Kamaraszínház (1995)

A ház (The House)

Pogánytánc. Mai ír drámák (2003)

The Patriot Game (1991)

Conor McPherson

A gát (The Weir)

Vörösmarty Színház (2009)

Csiky Gergely Színház Kaposvár és Nemzeti Színház Budapest (2015)

A tengeren (The Seafarer)

Bárka Színház (2008)

Marie Jones

Kövek a zsebben (Stones in his Pockets)

Pesti Színház – Kövekkel a zsebben (2001)

Thália Színház Új Stúdió (2002)

Csiky Gergely Színház Kaposvár (2016)

Másik produkció a Szkénében (2017)

Centrál Színház (2018)

Paul Mercier

És ez így megy (Down the Line)

Pogánytánc. Mai ír drámák (2003)

Marina Carr

Macskalápon (On the Bog of Cats)

Nemzeti Színház Budapest (2005)

Péntek 3 Tejátrum Székesfehérvár (2018)

Raftery dombján (On Raftery's Hill)

Pogánytánc. Mai ír drámák (2003)

Sebastian Barry

Sherkin-szigeti imádságok (The Prayers of Sherkin)

Pogánytánc. Mai ír drámák (2003)

Fordításra váró kortárs darabok

Frank McGuinness: *Someone Who'll Watch Over Me* (1992)

Marina Carr: *The Mai* (1994)

Sebastian Barry: *The Only True History of Lizzy Finn* (1995)

Thomas Kilroy: *The Secret Fall of Constance Wilde* (1997); *The Shape of Metal* (2007)

Mark O'Rowe: *Terminus* (2007)

Enda Walsh: *The Walworth Farce* (2006); *Ballyturk* (2014)

István Pinczés: Five Sisters – Narrated Through Dance

The Irish Dramatic Type in *Dancing at Lughnasa*

17 February 2018 saw the premiere in the Nemzeti Színház (National Theatre) of Brian Friel's *Dancing at Lughnasa* (*Pogánytánc*), directed by Yvette Bozsik. On this occasion, we asked stage director István Pinczés, an authority on the subject, to present the reader with the decades-long success story of Irish drama. In discussing the first upswing, the author points out that this dramatic literature, preeminent even by world standards, is just over a hundred years old – dating back to 1904 when the Irish National Theatre, the Abbey was



Bánsági Ildikó, Tompos Kátya, Tóth Augusztá, Nagy Mari, Nagy-Kálózy Eszter és a gyermek Michael, Nagy Levente (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

founded. This was the beginning of a rebirth similar to that of the Hungarian reform movement, resulting in the creation of the present Republic of Ireland by the middle of the 20th century. But the Irish nation, paradoxically, did not “become a scientist in its own mother tongue” like the Hungarian nation and its dramatic literature was born in the English language, too. Irish theatre art – with Oscar Wilde, William Butler Yeats, John Millington Synge, Sean O’Casey as its first outstanding authors – is characterised by generic and

stylistic diversity, mythisation, lyrical realism and, above all, self-reflection. The creative method of combining opposites is inherited by contemporary Irish drama, says István Pinczés: past events with those of the present, a real perception of existence with the dream world of the subconscious, black-and-white fact-finding with brightly-coloured phantasmagoria unite into artistic symbiosis with self-evident naturalness. The second part of the paper gives a detailed analysis of the plot and characters of *Dancing at Lughnasa* as seen through the eyes of the dramaturge. There is an appendix, compiled by the essayist, of the list of contemporary Irish authors’ works which have been staged (or translated) in Hungary, complemented by some new Irish plays that have not been translated yet but which, as he says, would be good to see on Hungarian stage.



„Kicsit mindenhez konyítok a színpadon”

Vati Tamást Ungvári Judit kérdezi

– 1996-tól vagy vezető táncosa a Bozsik Yvette Társulatnak. Hogyan kerültél a táncos pálya közelébe?

Pécsett születtem, anyukám elég korán beíratott balettiskolába, persze akkor még nem látszott, hogy ebből aztán valami lesz később. Talán csak a mozgás miatt, vagy az is lehet, hogy valami gyermekkori álmának a kivetülése volt ez. Elit iskolába jártam, ahol matematika tagozat volt, mindenki jogra, meg orvosira készült, és amikor eljött a középiskola-választás ideje, rájöttem, hogy én semmi ilyesmivel nem szeretnék foglalkozni. Ekkor találtam ki, hogy a művészeti szakközépiskolába jelentkezem tánctagozatra. A kezem éppen akkor törtem el tornaórán, úgyhogy mókás volt, hogy gipszes kézzel kopogtattam az ajtón. Felvettek, és akkor már vágytam arra, hogy balettművész legyek. Továbbmentem a balettintézetbe három év után, és ott végeztem táncosként. Volt egy rövid egyéves kalandozás Köllő Miklóssal, de aztán abba is maradt a színházasdi, mert az a vállalkozás becsődölt a rendszerváltás környékén, és valahogy ahhoz nem volt kedvem, hogy elmenjek egy tánckarba, mondjuk a győri vagy a pécsi balettegyüttesekhez. Inkább elmentem ácsnak, meg „titkárnőnek”, sok mindent dolgoztam. Akkor jött egy időszak, amikor az addig sokféle módon elkerült katonasághoz be akartak hívni, holott már igencsak túlkoros voltam, ekkor elkezdtem próbálkozni mégis a táncegyütteseknél, de csak azért, hogy a katonaságot elkerüljem. Természetesen három év kihagyás után ez nem ment, és akkor bevittek katonának, de szerencsére sikerült másfél hónap alatt megoldanom, jártam tréningezni, a Közép-Európa Táncszínházba is bejárogattam, és amikor sikerült leszereltetnem magamat, akkor Szögi Csaba ajánlott szerződést, és így oda kerültem. Úgy két évet töltöttem ott, amikor volt egy közös munkánk Yvette-tel, és azt mondta, ha lesz társulata, azonnal hívni fog. Így is lett.

– Mi volt az, ami megfogott ebben a kifejezőmódban már az elején?

Az a szerencsém volt, hogy amikor bekerültem a pécsi művészeti szakközépiskolába, akkor még Eck Imre fémjelezte a Pécsi Balettet, és az lenyűgöző volt, ahogy ő tartott próbát. Egészen másfajta szemlélettel találkoztunk, mint amit a klasszikus balettel kapcsolatban elképzel az ember. Nagyon nagy hatással volt rám, amit ő mutatott, csodálatos em-



Eck Imre (1930–1999)

ber volt, a partitúrát úgy olvasta, mint mások a könyvet, emellett nagyon szépen festett, rajzolt, díszleteket is tervezett. Rendkívül felkészült volt, nagyon kultúrált, egy valódi polihisztor, emellett, hogy kivételes előadóművész. Akkor megérezhette az ember, hogy ebben sokkal-sokkal több van, mint a lábemelgetés és a forgások. Számomra akkor tudatosult, hogy valódi színházat lehet alkotni csak a mozgás nyelvével.

– Színészként és látványtervezőként is részt vettél produkciókban. Ez a fiatalkori hatás szerepet játszott abban, hogy később aztán te is kipróbáltad a színház más oldalait is?

Biztosan volt szerepe, de nemcsak ez alakította így. Manapság már szerencsére nem szokatlan, ha egy táncos nemcsak magával a táncsal foglalkozik, jó ideje tart, hogy elmosódnak a szigorú határok a különböző műfajok és kifejezésformák között. Van ilyenfajta átjárhatóság, és nagyon sok régóta működő táncegyüttes is elmozdult ebbe az irányba. A prózai színház is nyitott a mozgás felé, ez sem újkeletű jelenség, hiszen már a hatvanas évektől megfigyelhető. Az az érdekes, hogy ez tulajdonképpen egy visszafelé épülő folyamat, hiszen köztudott, hogy az ősi színházi formák nem választották ennyire szét ezeket a kifejezőmódokat, mondjuk a görögöknél vagy a tradicionális japán színházban is együtt élt a szöveg és a mozgás a színpadon. Yvette-nek a dolgai mindig is nyitottak voltak a próza felé is, úgyhogy valahogy természetes volt ez nekem. Dolgoztam Zsótér Sándorral is, akinek mozgást terveztem, de ez inkább beszélgetés volt, és sokat tanultam tőle.

– Voltak meghatározó előadások a pályádon?

Nehéz kiemelni egyet-kettőt. Nyilván nagy egymásra találás eredménye volt a *Lakodalom* című előadás Lajkó Félix zenéjére a Közép-Európa Táncszínházban, ott vált egyértelművé, hogy jól tudunk együtt dolgozni Yvette-tel. Nagyon sok kedves előadás volt számomra, amelyben fokozatosan formáltuk egymást azzal, hogy mind-egyikünk a saját szemléletével hatott a másikra. Nem biztos, hogy ki tudnék emelni kulcspontokat ebből, egy hosszú, természetes folyamat volt. Egy időszakban születtek mindkettőnknek a gyerekei például, és kitaláltuk, hogy gyerekdarabot készítsünk, akkor jött az, hogy elkezdtem díszletet is tervezni. Persze voltak azért kiemelkedően jó előadások, nekem biztosan maradandó az *Egy faun délutánja*¹. Nagyon

¹ *Egy faun délutánja* – Bozsik Yvette Társulat, Katona József Színház (1997)



Lány, kertben, A Katona József Színház és a Bozsik Yvette Társulat közös produkciója, 2009, rendező-koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Szilágyi Lenke, forrás: katonajozsefszinhaz.hu)

komoly munka volt. A *János vitéz*² is szerettem, ha nem is műfajteremtő, de nagyon is saját stílusú produkció született. Ott is sok színész és sok táncos együttműködéséből valósult meg az előadás. Ebben már rendesen elmosódtak a határok próza és tánc között. Aztán még a *Lány, kertben*³ is emlékezetes nekem, ezt a Kamrában csináltuk, ez is fergetegesen jó előadás volt.

– *Hogyan jellemeznéd ezt a közös nyelvet, amit sikerült kialakítani az említett előadásokon keresztül?*

Nagyon nehéz lenne megfogalmaznom. Yvette-nek van egy nagyon sajátos látásmódja, én többnyire „belebeszélek” mindig mindenbe, még ha nem kellene, akkor is. Az alaphang természetesen az övé, csak nem bírom megállni, hogy ne szóljak bele. Yvette mindent másként lát, de az biztos, hogy azért is nehéz erről beszélnem, mert ahogy mondtam, az évek alatt mi folyamatosan csiszoltuk egymást. Az sokszor nehezíti a helyzetünket, hogy nincs állandó társulat, tehát sokan sokfelől jövünk egy produkcióba, nincs igazi műhelymunka, ez azért jó volna. Talán a kezdeti időkben tudtunk valamennyire így dolgozni, ma már nem jellemző. Éppen ezért mindig különböző a próbafolyamat is. Ha én tervezem a díszletet, én mindig a térből indulok ki. Yvette-re az a jellemző, hogy van egy nagy víziója, és iszonyú gyorsan felvázol valamit, abból építkezik, nagyon gyorsan dolgozik, abból csiszolgatjuk, bontogatjuk ki a részleteket. Azt megjegyezném, hogy persze mindegyik egészen más, hiszen volt, hogy a Tháliában készítettünk gyerekdarabot, óriási a különbség mondjuk a tavalai Nemzeti Színházban megvalósított *Az Úr komédiásaihoz* képest. Szóval nehéz receptet mondani, de az biztos, hogy Yvette inkább a nagy vízióban gondolkodik, én pedig sokkal gyakorlatibb szempontból közelítek meg mindent. Éppen ezért mindig ki is kéri a véleményemet, persze, ha nem kéri, akkor is elmondom. A díszletet éppen ezért tudom megtervezni, mert gyakorlatiasabb szemmel látom, milyen lesz majd végeredményben a tér, ha oda kerül egy vasrács például. Ezeket látom, és ezért elég jól ki tudom egészíteni az ő munkáját.

– *A Nemzeti Színházzal közösen készült tavalai Ghelderode-előadás is a próza és a tánc határmezsgyéjén mozog. Mennyire volt izgalmas ez a munka?*

Nagyon érdekes, hogy azt látom, a színészeknek nagy vágya a tánc. Nagyon akarnak táncolni, mindenki tréningre akar jönni, de ezt nemcsak itt tapasztalom, hanem minden színházban. Mindig kérdezik, mikor fogunk már táncolni, holott sokszor egyáltalán nem kell táncolniuk. Jelzi viszont, hogy van ilyen igényük a prózai színészeknek. Mint mondtam az előbb, teljesen átjárható ez most már. A tán-

² *János vitéz* – Katona József Színház (2000)

³ *Lány, kertben* – Katona József Színház és Bozsik Yvette Társulat, Kamra (2009)

cosok közül is, akikről kiderült az évek alatt, hogy meg tudnak szólalni a színpadon, azok meg is szólaltak, megtalálták őket ilyenfajta munkák. Ugyanígy a színészeknél is, aki ügyesebben mozog, az hamar kiderül, jobban lehet rá fókuszálni. Jó hangulatú próbák voltak Az Úr komédiásai esetében, nem emlékszem problémákra, pedig hatalmas kihívás volt az egész, és nem könnyű a darab.

– Gondolom, az nem véletlen, hogy végül nem ragadtál meg a klasszikus balettnél...

Már a balettintézetben is kiderült, hogy nem a klasszikus balett lesz az én utam. Köllő Miklós is pantomim-alapokon indult annak idején, inkább mozgásszínházat csináltunk, tehát rögtön a végzés után efelé mozdultam el. Nyilván sok minden közrejátszott ebben, valószínűleg ilyen az alkatom is. Láttam az Operaházban egyszer egy orosz (akkor még szovjet) balett-táncost, aki gyönyörűen művelte a klasszikus balettet, és akkor úgy gondoltam, ha valaki ezt nem tudja ilyen szinten, akkor nincs értelme, nincs arra szükségem, hogy kalimpáljak a „tömegben”. Félreértés ne essék, nincs feltűnési viselkedésem, nem ezért mondom, de a klasszikus balettben, ha valaki nem kiugróan jó és világszínvonalú szólista, akkor annak igenis a „tömegbe” kell belesimulnia szürkén, mert az a jó. Kiugró képességű viszont ritkán van. Elég korán felismertem, hogy nem vagyok erre alkalmas. Illetve, azt is mondhatom, hogy igazából sok mindenre nem vagyok elég jó, nemcsak balettosnak, néptáncosnak sem lennék kiugróan jó, de nem vagyok jó szavaló, nem vagyok díszlettervező sem, mert nem tartom magam annak. Semmiben sem vagyok kiváló, kicsit viszont mindenhez konyítok a színpadon, és talán ez ad valamiféle specialitást nekem. Kénytelen vagyok ennyi év után elfogadni, hogy valamilyen adottságom van, de ezt nagyon nehéz megfogalmazni, mert nem tudom, színpadi jelenlét, na jó, az van, de ez valójában mit is jelent? Nem egyszerű kérdés, mert nem egzakta ez az egész.

– Voltak olyan személyiségek, akik nagyon hatottak rád?

Ez is nehéz kérdés, nem nagyon tudok kiragadni, de nyilván mindenki, akivel kapcsolatba kerültem a munkám során, Eck Imrétől Zsótéron át Yvette-ig, mindenkiktől tanultam valamit, ahogy az ember mindig tanul valamit azoktól, akikkel találkozik, vagy azokból a helyzetekből, amelyekben megfordul.

– Táncosként hogyan látod a jövődet? Ennek a műfajnak vannak fizikai korlátai.

Röviden? Sehogy. Na, azért ez sem teljesen igaz, persze. Ha megnéz az ember egy butoh táncost, kilencvenévesen, akkor azt mondja, nem nagy dolog ez. Igaz, a kortárs tánc megengedi, hogy az ember kicsit „csaljon” a fizikai igénybevételt illetően. Yvette-tel egyidősek vagyunk, pontosan tudjuk, mik a korlátaink, és ezt fi-



Michel de Ghelderode: Az Úr komédiásai – Képek Assisi Szent Ferenc életéből, Nemzeti Színház, 2017, rendező-koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



John Kander–Fred Ebb–Joe Masteroff: *Cabaret*, Csiky Gergely Színház, Kaposvár 2017, rendező-koreográfus: Bozsik Yvette, a konferanszié szerepében: Vati Tamás (fotó: Memlaur Imre, forrás: csiky.hu)

gyelemben is vesszük. Ésszel, de lehet ezt még facsarni.

– *Van-e olyan, amit szívesen kipróbálnál még a színpadon?*

Most Kaposváron játszom a Konferansziét a *Kabaréban*, ami annyira komplex feladat egy előadáson belül, hogy most talán minden igényemet kielégíti. Ráadásul egy remekműről beszélünk, úgyhogy nem is tudom, színházi értelemben tudnék-e többre vágyani. Ha nem is mérföldkő, de itt most összegződött

az a sokféle tudás, amit eddig életemben tanultam, és ezt valahogyan ki is tudom fejezni ebben a szerepben. Nem tudom, lesz-e még hasonló alkalom.

– *Beszéltünk már a műfaji határok elmosódásáról, hogy látod, ebbe az irányba tart a színház és a tánc világa?*

Nehéz erre válaszolni, mert sajnos, kevés dolgot látok a szabadidőmben. Mindig is volt hasonló törekvés, úgy gondolom, de manapság egyre több ilyen van. A képzést illetően jobban feltűnik ez nekem, hiszen látható, hogy a „nagyon prózai” színészképzés elmozdult egy sokrétűbb irányba, a mozgás, a zene egyre nagyobb szerepet tölt be. A tánc is sokat oldódott, ma már nem ördögtől való, hogy egy táncos tudjon megszólalni a színpadon. Mondjuk nekem személyesen kicsit feszítő is volt ez, sokszor éreztem késztetést, hogy megszólaljak a színpadon.

– *A Pogánytáncban mennyi szerepe van a táncnak?*

Első ránézésre nem sok. Főleg elvontan jelenik meg, nem annyira konkrétan, nagyon sokat beszélnek róla. Persze táncra perdülnek a színésznők benne, de az is inkább stilizált. Nekünk, táncosoknak itt még visszafogottabb a szerepünk, inkább csak jelzésszerű, szimbolikus jelenléteink vannak.

“I Know a Bit of Everything on the Stage”

Tamás Vati is Interviewed by Judit Ungvári

After finishing the Pécsi Művészeti Szakközépiskola (Pécs Arts Secondary School), Tamás Vati (b. 1968) studied at the State Ballet Institute. He joined the Domino Ensemble, led by Miklós Köllő, then Nulladik Színház (Zero Theatre), and after that he became a member of the Közép-Európa Táncszínház (Central Europe Dance Theatre). He was contracted by Bozsik Yvette Társulat (Yvette Bozsik Company) in 1996 and has been a dancer and often also the scenic designer of the company ever since. The Társulat, which celebrates its 25th anniversary in 2018, appears regularly on the stage of the Nemzeti Színház (National Theatre). The interview has been made on the occasion that 17 February 2018 saw the premiere of Brian Friel’s drama, *Pogánytánc* (*Dancing at Lughnasa*) here.



VÉGH ATTILA



Agamemnón terhe

Euripidész: *Íphigeneia Auliszban*

Fényárnyék

A Horthy Miklóst elítélők egyik érve, hogy ha valaki államférfi, akkor nem szabad szeretteivel törődnie, mert a nemzet mindig fontosabb, mint a személyes kötődések. Ha egy kormányzót saját gyerekének sorsával zsarolni lehet, akkor az a kormányzó gyenge.

Aki a polisz életének vezetésére volt hivatott, annak olykor szintén szembe kellett néznie a következő etikai dilemmával: népem vagy szeretteim boldogulása az előbbre való? A közösségi *éthosz* (amely, mint Arisztotelészről tudjuk, az *ethosz*-ból, a közösség szokásrendjéből ered) milyen esetben és mennyire hallgattathatja el a belső, *morális* imperatívuszt, amelyet a daimón hangjának, vagy – engedjük meg most ezt a csúsztatást – a lelkiismeret szavának nevezhetünk?

Euripidész tragédiája egy tömbből faragott: dramaturgiai mozgatórugója ez az árva dilemma. A nyitó jelenetben a hadi sátrából éjszaka kilépő, álmatlan Agamemnónnak egy csillagon megakad a szeme. Öreg szolgálja azonosítja az égi objektumot: az bizony a Szíriusz, amely a Pleiaszok között fénylik. Ez utóbbiban téved Euripidész, de csillagászati tévedése a darab kimenetele szempontjából lényegtelen. Sokkal fontosabb a Pleiaszok említése. A Pleiaszok Atlasz megistenült lányai, akik apjuk sanyarú sorsa miatt emésztették el magukat. Nos, Agamemnón sorsa körülbelül ugyanilyen sanyarú. A polisz életének vezetésére hivatott lényként hatalmas teher nyomja az ő vállát is, de sorsa szomorúbb még Atlaszénál is, mert lányát itt ő magának kell elemésztenie.

A dilemma már itt, a szomorú história kezdetén explicit módon megjelenik. A nagy rangú emberek életének szépségéről így mereng a király:

Csakhogyn e szépség sikamos nagyonis:
édes ugyan, de
csak a bánattal szomszédos a rang.
Vagy az isteneket nem szolgáljuk
helyesen, vagy az emberek oly sok rossz
vélekedése
az, mi az életünk fölemészti.



E. Vedder: *A Pleiadok*, olaj, vászon, 1885, Metropolitan Múzeum, New York (forrás: wikimedia.org)

Agamemnón életét nemcsak lelkileg, de fizikailag is fölemészti majd (Klütaimnésztra és Aigiszthosz jóvoltából) a döntés, amit Auliszban meghozott. A közösség felől nézve helyes a döntés: ha a közösség érdeke úgy kívánja, a családi szeretetnek háttérbe kell szorulnia. Agamemnón a kezdet kezdetén megesküdtött, hogy ha a férjül Meneláoszt választott Helenét bárki elorozná, síkra száll a nőbitorló ellen egész seregével. Márpedig az eskü az istenek védnöksége alatt áll, szent ügy. Klütaimnésztra azonban szülőanyja a lánynak, így nem tudja megbocsátani férjének a gyilkosságot. Ahogy majd Oresztész sem öneki, hogy a bosszú láncá végül majd – tudjuk Aiszhülosz *Eumeniszekéből* – Athénének az Oresztészt felmentő szavazatával szakadjon meg.

A halál menyasszonya

Szophoklész *Antigonéjának* tárgyalásakor e hasábokon (a Szcenárium 2017. májusi számában) említettük már, hogyan kelnek életre az isten- és embervilág vilámfényű összecsapásában a mítoszok, és hogyan olvad össze a tragédia hősnőjének alakja Perszephonééval. „Ó sír, ó nászszoba” – jajdul föl Antigoné, és indul a siralomházba, hogy megfizesse tartozását Anankénak. A tragédia e pillanatában a korabeli néző fejében megjelent az elrabolt, az anyját a Hádész sötétjéért odahagyó Perszephoné képe. A sír és a nászi ágy, az abszolút sötétség és a baldachinos ragyogás bennünk élő képe Antigoné panaszos mondatában eggyé válik. „Csakhogy most nem napsütötte homéroszi tájakon bolyongunk. Itt tragédiáról van szó. Ez a megfelelés a két női alak között már nem az eposz ősi, mindenentúli, isteni egységéből szűrődik alá, hanem bilincsként kattán. A lélek békéje itt már *katharszisz*t kíván: a tragédia nézőjét fel kell zaklatni, hogy szelleme megtisztuljon, hogy elinduljon azon az úton, amelynek végén a hátborzongatóan otthonosan világot, amely könnyörtelenül elpusztítja Antigonét, otthonossá felejt” – írtuk amott.

Hasonló a helyzet emitt. Sőt még durvább, hiszen Agamemnón úgy eszközli ki lányát auliszi megjelenését, hogy aljas módon átveri őt: levelet ír feleségének, melyben kéri, hogy jöjjenek azonnal Auliszba, mert Íphigeneiát Akhilleusz feleségül kéri. Saját lányát tehát a király úgy avatja a halál menyasszonyává, hogy azt hazudja neki: egy majdnem-halhatatlan menyasszonyává lesz.

Íphigeneia lamentációjában erős érv hangzik el: mi köze neki Helenéhez és Pariszhoz? Miért kell ezek miatt pusztulnia? Agamemnón érve ezzel szemben az, hogy ha elengedi lányát, a feldühödött sereg kibeleezi őt és egész háza népét. Előállt a tipikus tragikus szituáció: nincs megoldás. A visítva megszülető, kényszerrek közt élő, sírva pusztuló egy-napig-élők létének mélye és értelme a gond, ahogy a nagy Heidegger az ókori bölcsességre rezonálva megmondta. A gond terhe alatt élve egész életét, az ember gondoskodik környezetéről, gondozza embertársait, közben megkísérli uralni idejét, azaz gondolkodik, de mindeközben a gond tartja pórázon.

A halni készülő Íphigeneia panaszában is fölrémlik ez a szomorú bölcsesség:

*Jaj, nyomorult a mi egy napig élő
emberi fajtánk, a kényszerűség terhet
rak reánk öröklően.*

De a lány a vég előtt még fölmagaslik, és saját halálába beletörődve királylányhoz méltó morális tartásról tesz tanúbizonyságot, amikor anyjához így szól:

*Életemhez ragaszkodni mért akarnék oly nagyon?
Hisz nemcsak magadnak szültél – egész Hellaszé vagyok!
Férfiak bizony sokezeren, pajzsbaborított férfiak,
és evezve sok-sok ezren, mert hazájuk szenvedett,
bátrak az ellenségre tömni és meghalni Hellaszért:
s mindezt meghiusítsa most az én egyetlen életem?*



Íphigeneia szerepsorsának – ha a végső nagy fölmagaslást, Artemisz csodatettét nem számítjuk – körülbelül ennyi az íve. Agamemnóné valamivel bonyolultabb. Amikor Meneláosz megtudja, hogy fivére megbánta tettét, és levelet küldött feleségéhez, hogy mégse jöjjenek Auliszba, mert a menyegző elmarad, rátör Agamemnónra, és aljas hitszegőnek, gyáva megfutamodónak nevezi, amiért egyetlen lány miatt egy egész sereget képes volna hátráltatni és kitenni az ellenség gúnyának. Agamemnón válaszában kéjencnek nevezi testvérét, aki képtelen volt nejét megtartani, és most mindenkit fölládozna csak azért, hogy újra ölelhesse őt. Az állás tehát döntetlen: mindketten a másik alantas-partikuláris motivációját emlegetik föl. Aztán amikor Klütaimnésztra és lánya megjelenik a táborban, kettős pálfordulás áll be: Meneláosz megenyhül fivére könnyei láttán, és engedni kész: belátja, hogy egy ilyen ócska asszony, mint Helené, nem érdemli meg, hogy háborúznak érte.

Ezen a ponton Trója majdnem megússza az évtizedes háborút. De persze nem: Agamemnón most a nagy had láttán hatódik meg (no meg tartván Odüsszeusz bosszújától, aki – félelme szerint – végrehajtja majd a fentebb említett családbelezést, ha nem indulhat meg a had Trója felé). Így ő is visszatáncol: már kész leölni lányát. Elvégeztetett: Íphigeneia a halál menyasszonya.

A gyűlölt férj, Agamemnón

Íphigeneia fölláldozása jogosnak tűnik a csapatszellem felől nézve, még akkor is, ha tudjuk (ha máshonnan nem, hát Payer Imre egy verséből^{*}), hogy a csapatszellem a tömegsírok fölött lebeg. De bármilyen jogos is a tett a kollektív éthosz szempontjából, Klütaimnésztra lelkében végleg beteszi a kaput. Férjét – akit eleve is eléggé gyűlöl – most gyűlöli meg végképp. Eredendő gyűlöletét maga a feleség emlegeti föl:

*Figyeld tehát meztelen beszédemet,
mert nem fogunk már rejtvényekben szólni.
Először – mert szemedre először ezt vetem –
erővel tettél asszonyoddá egykoron,
megölted Tantaloszt, az első férjemet,
és élve csaptad földhöz apró magzatom,
emlőimről ádáz erővel tépve le.*



John Collier: Klütaimnésztra, részlet, olaj, vászon, 1882 (forrás: wikimedia.org)

A nemzedékeken áthullámzó sors, amelyet a görög létmegértés szépen átvilágított, természete révén oda hat, hogy a férjgyilkos férjet nyilván egy újabb férjjelöltnek kell megölnie. Ez szépen meg is történik, amikor Aigiszthosz és Klütaimnésztra elteszik láb alól Agamemnónt. De hallgassuk tovább a királynét:

*Két jó fivérem akkor, Zeusz két gyermeke,
fehér lovon csatára szállt ki ellened;
de ősz apám, Tündareósz, megmentett, mivel
hozzá esengtél, s megtartottad ágyamat.
Engesztelődve így, hozzád s házadhoz is
hű voltam, feddhetetlen, nem tagadhatod.*

Klütaimnésztra tehát joggal várja el, hogy férje, akinek élete akkor egy hajszálon: saját könyörgésének sikerén – függött, most éppen úgy méltányolja az ő könyörgő szavait.

És ha már itt tartunk: a majdani királygyilkos Aigiszthosz tette sem a levegőben lóg. Mert mi is a történelmi anyag, amelyből Euripidész tragédiája szövődött?

A család ősapja, a dúsgazdag Pelopsz valamikor széles földön megszerezte a hatalmat. (A területet ezért Peloponnészosznak, azaz Pelopsz szigetének nevezik.) Fiai, Atreusz és Thüesztész azonban enyhén szólva nem a testvéri szeretet mintaképei voltak. Apjuk halála után a vagyont és a hatalmat Atreusz örökölte. A kismizett Thüesztész azonban bosszút forralt. Elcsábította bátyja feleségét, és merényletre készült. Az árulásra azonban fény derült, Thüesztésznek menekülnie

^{*} A szerző itt Payer Imre *Ez a harc volt a végső* c. versére gondolt.

kellett. Később megjelent testvére színe előtt, megbocsátásért könyörögve. Amaz színleg megbocsátott neki: nagy lakomát adott a békülés öröme, de Thüesztész-ből öntudatlan kannibált csinált: két gyerekét megölette, az ő húsukat szolgálta föl a mit sem sejtő apának a lakomán. Amikor a házigazda tette kiderült, Thüesztész bosszút esküdött, amit később született fia, Aigiszthosz teljesít majd be, amikor meggyilkolja Atreuszt. Thüesztész átka azonban testvére összes ivadékára is vonatkozik, így két célszemély életben marad: Agamemnón és Meneláosz, Atreusz fiai.

Agamemnón Argoszban és Mükénében uralkodik, míg Meneláosz Spárta királya. Előbbinek feleségétől, Klütaimnéstrától három gyereke születik: Oresztész, Íphigeneia és Élektra. Semmi baj nincs addig, amíg Parisz Helené megszőkötésével vérig nem sérti Meneláoszt. Indul a trójai háború. Azaz csak indulna, ugyanis az Auliszba érkező hellén sereg – amelynek fővezére Agamemnón – súlyos szélcsenddel találja magát szembe. Artemisz okozta, hogy megleckéztesse a gyereklakomáért Atreusz sarjait. Főleg Agamemnónt, akinek saját lányát kell fölláldoznia, hogy a sereg tovább hajózhasson. Íphigeneia halálát azonban a királyné, Klütaimnésztra nem tudja megbocsátani férjének. A lélektani pillanatot kihasználja az újra fölbukkanó Aigiszthosz, akit tehát szintén a bosszú ősi törvénye hajt.

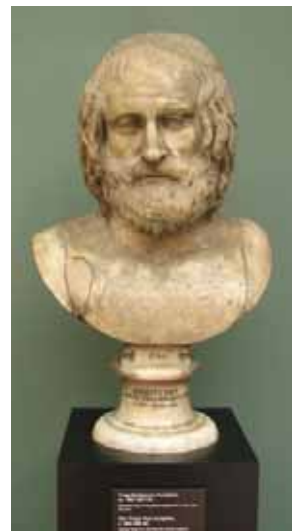
Szög a zsákból

Sejthetjük, mi lehetett a véleménye annak az Euripidésznek az istenek parancsairól, a bosszú törvényéről, és általában a mítoszok igazságértékéről, akinek híres szkepticizmusa, vallásellenessége e tragédiájában is lépten-nyomon kiütközik.

*„Ki fogja szépfonatú hajam
tépni, s a zokogót, e vesző
hazai föld virágát leszakítani?
Temiattad, magasnyaku hattyu lánya; ha
nemcsak regebeli hír,
hogy anyádat, Lédát,
szármayasalakuan
ölelte Zeusz, alakot cserélt,
vagy csak Múzsák hirdetik ezt,
s adják a halandóknak
rossz órán, hitető regél” –*

mondja a kar. Odébb pedig az előlépő Akhilleusz:

*...Hát ugyan ki és mi a jós,
ki valót ritkán, hazugságot sokat beszél,
amíg szerencsés, és ha már nem, elbukik?”*



Euripidész márvány büsztje, eredeti görög faragvány az i. e. 4. századból (forrás: thoughto.com)

A vele meddő szövetséget kötő Klütaimnésztra pedig így szól:

Legyen. Vezérelj: én teszem parancsodat.

*Ha vannak istenek, jutalmat nyersz, mivel
igaz vagy, s hogyha nincsenek, mért fáradunk?*

Istenhit ide vagy oda, Íphigeneia a darab végére megéri a halálra, eltöltekezik a közösség iránti áldozat szellemével, és olyan beszédet mond, amely az új, férfi-jogú társadalom legvadabb támogatóit is kielégíti:

Mert egyetlen férfi méltóbb élni, mint nő tízezer.

A lánynak most már csak az a fontos, ami az ókoriak számára mindig is a legbecsebb volt: a hírnév, a *phémé*, amely túléli a halandók portestét. Íphigeneia fentebb már emített morális tartása himnikus magasságokba csap:

*Táncoljatok körül szentélyt meg oltárt,
szűzi úrnő Artemiszt,
boldog istennőt: a véremmel, ha kell,
áldozat, én, lemosom
azt az isten-átkot.*

Artemisz pedig, a kegyetlen istennő – akinek neve az *artamosz* (gyötrő, kínzó) melléknévvel rokon –, most kegyet gyakorol: az áldozatot elfogadja, és a csereüzletet, melynek során egy lélek odavész, hogy majd Trója falai alatt még egy csomó lélek veszhessen oda, jóváhagyja. Agamemnón – Horthy Miklóssal szemben – igazi uralkodónak bizonyult, megmentette királyi becsületét, a harcosok tömege megnyugodhat, indulhat a hadjárat, és Íphigeneia *phéméje* is fennen ragyog, mert a lány az istenek közé emeltetett.

Kierkegaard Aulisza

Bár nem tartozik tárgyunkhoz, de mégsem tudom elhallgatni, milyen érdekesen illeszti be Íphigeneia történetét Kierkegaard saját létmegértésébe, pontosabban: stádium-elméletébe.

A nagy dán gondolkodó, a rezignáció zseniális lovagja az emberélet három stádiumát különíti el. Az *esztétikai stádium* az életélvezet foka, amelyet az individuum kielégülésének pillanatai maradéktalanul föllesznek. Ebben a stádiumban semmiféle állandóság nincs. Az *etikai stádiumban* az individuum meghallja az etika parancsait, és az egyes alárendeli magát az általánosnak. Ez a stádium az állandóság jegyét viseli. (Ezt az állandóságot áldja örök életűvé a *phémé* ókori mítosza, vágya.) A *vallási stádiumba* jutott ember már maga mögött hagyta a kollektívum biztonságos törvényvilágát. Az egyes itt már nem az általánosban oldódik föl, hanem közvetlen kapcsolatba kerül az abszolúttal. A vallási stádiumba jutott ember hinni kezd. Ez a hit teljességgel abszurd. Ez az új élet alapja: az ember éppen az abszurd erejénél fogva kezd hinni.

Félelem és reszketés című művébe Kierkegaard egyszer csak beemeli az auliszi áldozatjelenetet. Mi történik itt? Az egyes és az általános vitájában – amelyet most mi is sokáig figyelemmel kísértünk – az egyes alárendeli magát az általánosnak. Agamemnón – és az összes többi hellén – az etikai stádium embere, és mint ilyenek, Euripidész darabjában a helyüket derekasan meg is állják.

Kierkegaard a görög tragédiával Izsák fölláldozásának történetét állítja szembe. Mert mit művel Ábrahám, amikor fölemeli kését? Ha a jelenetet az etikai stádium értelmezési tartományában vizsgáljuk, Ábrahám szimpla gyilkos, esetleg elmebeteg. Gyermekeit nem valamely kollektív imperatívusz parancsára áldozza föl, hanem Isten kódakarátának oltárán. De mi a helyzet akkor, ha Izsák megölését a vallási stádium felől nézzük? Nos, akkor Ábrahám az abszolút hívő, akinek individuuma közvetlen kapcsolatba került az abszolúttal, és ő az abszurd erejénél fogva kész leölni fiát. Ebben az esetben Mórija hegye messze Aulisz síkja fölé magasodik, mondja Kierkegaard. Az a magaslat, ahol Ábrahám tettének pillanatában áll, nem közvetíthető, mondja Kierkegaard, hiszen minden közvetítés csakis az általános erejénél fogva történhet. Ábrahám vagy gyilkos, vagy hívő.

Kierkegaard ezzel eljut a filozófia, a megbeszélhetőség, és egyáltalán a beszéd határára. Saját bevallása szerint ő még nem hívő: csodálja Ábrahámot, de nem tudja megérteni. Szerény véleményem szerint a *Félelem és reszketés* azért az értekező prózairodalom egyik legnagyobb darabja, mert eljut eddig a határig. A nyelv kicsorbul, a gondolatok megbénulnak, Kierkegaard és az őt követni tudók pedig ott végzik, ahol olykor Platón Szókratész találta magát: látjátok, mondja a bölcs, az elején még azt hittük, tudjuk, miről beszélünk, de a végére teljes kiüttlanságba jutottunk.

Attila Végh: The Burden of Agamemnon

Euripides: *Iphigenia in Aulis*

The prosperity of her people or her loved ones takes priority? How much can community *ethos* suppress Agamemnon's inner *moral* imperative, the voice of conscience? In Attila Végh's reading, this dilemma is the dramatic motivator in Euripides' drama, "carved out of a single block". If the interest of the community so desires, family love must fade into the background – especially if, as in the case of Agamemnon, one is bound by an oath to wage the Trojan War, "under the protection of the gods". However, in this drama, Iphigenia is guided by the very same community ethos when, as a daughter of Hellas, she faces her destiny with courage rivalling that of men and is glorified as the "bride of death", says the author. Finally he quotes Kierkegaard's noted essay, *Fear and Trembling*, according to which Agamemnon and all the other Greeks persist as representatives of the "ethical stage". Beyond the aesthetic and ethical ones though, there is that particular religious stage, too, when, in Kierkegaard's view, the believer comes into direct contact with the Absolute. Awakening memories of the example of Abraham, who was ready to sacrifice his son, Attila Végh points out that this is the height where speech is silenced and this is the experience of life which cannot be conveyed.



SZARVAS JÓZSEF

arcmás



Nem adom fel*

dressz

Lúci Laci halk szavú (szerintem sunyi), vékony, szálas, nem túl magas, magyarból, énekből semmi különös, szerintem meg tudom verni.

Szombat délutánonként szekéren vittek haza minket, kollégistákat. A téesz-központig három kilométer, onnan gyalog haza szintén három kilométer. De volt úgy, hogy a kapát is hozta a szekér, onnan tudtuk, hogy iskola után irány kapálni.

Szóval kinézett egy rendes verés Lacinak, csak ő még nem tudta ezt. Miért akkor, és miért neki, azt nem tudom. Különbem meg miért hallgat mindig mindenről?!

Az út a téesz-központig, az látszott alkalmasnak. Valami kis vita után egymásnak ugrottunk. Ahogy rámkulcsolta a kezét, éreztem, hogy nehéz lesz. De ha már beleálltam, megpróbáltam a többi fiú biztatására támaszkodva egálra hozni a küzdelmet. Iszonyú, egymást nyögve szorító erőfeszítésekkel ment a menet, kis átfordulásokkal, merthogy le ne essünk a szekérről. Azért ha valamelyikünk mégis lebillenni látszott, a többiek visszarántották a két egymásra feszülő testet.

Fogott, szorított, csak akkor engedett el, amikor kiáltott a kocsis.

– *Hóha te! Na, abba lehet hagyni.*

A szekér megállt, lekászálódunk, hazabaktattunk.

Nagyon szégyelltem magam a tesóim előtt is, mert szerintük simán le kellett volna győznöm Lúci Lacit.

Hétfőn az iskolában bejelentkeztem birkózó edzésre.

Néhány héttel később verseny volt Püspökladányban.

– *Nem akarsz versenyezni?* – kérdezte az edzőm. Már legalább öt edzéssel a hátam mögött jó erőben éreztem magam.

* Részlet Szarvas József – Bérczes László *Neked könnyű, Szarvas Jóska* című készülő könyvéből, mely a Magvető Kiadónál jelenik meg 2018 júniusában.

– Dehogynem!

– Na, ide figyelj! Ha megnyersz egy menetet, a verseny után te is kapsz birkózó-dresszt.

Igazi birkózó-dresszt! Edzettem tovább, ahogy csak tudtam.

– Szarvas, emeld ki a csípőd!

Nemigen hajlott a derekam.

Hányszor mondtam, hogy ilyen lapos híddal semmire sem mész?!

Ezt kiabálta azon a bemelegítésen is, amikor jelentkezett hozzánk az iskolánk legkövérébb gyereke. Gondoltam, nagy ugyan a súlykülönbség köztünk, de vele az edzőmeccs arra jó lesz, hogy felmérjem, milyen formában vagyok. Simán győzök, gondoltam, mikor elkezdjük, de egy mozdulattól kiakadt az állkapcsom. Az edző egy hatalmas pofonnal zárta be a számat.

Otthon tuskóhasogatással edzettem rá a hétvégi versenyre.

Szőnyeghez szólítottak. Az állkapcsom még sajgott, a karom fájt az izomláz miatt, de tudtam: meglesz a dressz!

Álltam a szőnyeg szélén, ahol rám kötötték a piros szalagot. Úgy éreztem, minden szem rám szegeződik, és zsong az egész terem.

Na, csak mosolyogjatok a szerelésemen (fekete klottgatya, fehér atlétta, kínai dorkó), ezt a meccset letudom, a versenyt megnyerem, és majd láthatjátok az országos bajnokságon, milyen jól mutatok a fütyidudoros birkózó dresszemben!

Sípszóra megfordultam, hogy mégis lássam, kit fogok egy percen belül kétvállra fektetni.

Úristen! Karfiolfüle, birkózó-dressze és V-alakú felsőteste van!

Hogy is mondtam el, ami történt. Sípszóra elkezdtem szaladni a szőnyegen, vagyishát menekülni, és a küzdelem akkor ért véget, amikor utolért. Ott akkor kiszorította belőlem a szuszt, és olyan dolog esett meg velem, ami előtte még soha: repültem a levegőben, és közben arra gondoltam, hogy ha ilyen magasról lezuhanok, az fájni fog. Főleg mert biztos voltam benne, hogy a hátamra esek. A hátamra estem. Tus! Hála istennek, élek.

Az önbizalmam nem ment el, mert erősebbtől kikapni nem szégyen. Különben is, ahogy utána körülnéztem, kiderült, senki nem nézte a mérkőzést. Az a zsongás csak belül volt, nekem. Kívül néma csend.

Az edzőmet egyébként akkor sem láttam, amikor a második mérkőzésemre szólítottak. Nem baj, gondoltam magamban, annál nagyobb lesz a meglepetése.

Kíváncsian körülnéztem. Na, vajon hogy fest a következő?

Magas, vékony, a hasáig érek. Hm.



Hortobágy, Kónya major, egykori lakóhelyem
(fotó: Szilágyi Lenke, forrás: Szarvas József archívuma)

Megvan, tudom! Azt fogom csinálni, hogy amikor elhangzik a sípszó, azonnal elkapom a lábát, ő a lendületemtől felborul – és: Tus!

Ez volt a terv. De nem ez történt.

Addig igen, hogy összefogtam a lábát. Csakhogy ő nem borult fel. Egy kicsit toporgott a szűkre zárt lábaival, mer' úgy fogtam, mint engem Lúci Laci. *Toporog csak, úgysem engedlek el. Előbb-utóbb úgyis felborulsz, és akkor pont nekem. Ha szerencsém van, rögtön tus.*

Egyszer csak lehajolt, átkulcsolta a derekamat, és felállt velem. Jó darabig azt sem tudtam, hol vagyok. Állt ott velem egy ideig. Én a tökét néztem közelről, a lábaim meg az égre meredtek a feje fölött, gondoltam, hú de ciki. Aztán egyszer csak gondolt egyet, és letett. Elég hülyén érkezhettem a szőnyegre – a hátamra, természetesen –, mert utána még sokáig köhögtem.

Köhögtem, de fel nem adtam.

bicigli

Farkas Klári miatt beneveztem a szombati ügyességi napi, kerékpár lassúsági versenyre. De ez azért tűnt lehetetlen vállalkozásnak, noha tényleg nagyon lassan tudtam biciglizni, mert apu addig még soha senkinek nem adta kölcsön a bicáját. Hatan voltunk otthon sokáig egy biciglire.

Ha kapálni mentünk, nem szerettem a vázon ülni, mert hajtás közben apu a fülembe cáromkodott. Inkább a csomagtartón volt jó lenni. Bár oda meg hamarabb elért a keze, ha meghallotta, ki hányast kapott az iskolában. Akkor tudtam meg, hogy „férfi” caglija van apunak, amikor anyu kapott egy „nőit”. Azt hajtani – miután vázon alul tanultam meg biciglizni – nagyon könnyű volt később.

Eljött a verseny napja. Biztos voltam benne, hogy apu nem adja ide a bicajt, mert szombattól éjszakás volt a marhatelepen. Ideadta. Egy lassúsági versenyen csak nem lesz baj, gondolta.

Szombaton délig tanítás, utána szekérrel a téesz-központig, onnan futva haza, aztán kerékpáron vissza a faluba. A verseny (lassúsági!) kettőkor kezdődik az iskolaudvaron, miközben háromra a marhatelepen kell lennem. Mert még paréjt is kell szedjek a disznóknak.

– Ha nem érsz haza időben, kinyújtóztatlak!

Pont akkor gurulok be az iskolaudvarra, amikor a kerékpárokat felsorakoztatják. Igyekszem úgy helyezkedni, hogy Klári a balszememre essen.

Azt találtam ki a falu felé kerekedve, hogy Klári lesz az első, én a második. Szénási Bandi, ha indul, a harmadik.

Rajt.

Hamar elvesztem szem elől. Azt nekem senki nem mondta, hogy állni is lehet a cangával! Azt én nem tudok. Meg különben is, hogy érek akkor haza időben? Így aztán, amilyen lassan indulok el a sípszó után az iskolaudvaron, olyan gyorsan tempóban kerekedek ki a faluból. A lassúsági versenyt fokozatosan átváltom

gyorsaságivá. A marhatelep felé teperek, máris késésben vagyok. A lábam már a váz fölött! Csak úgy porzik az út utánam! Juhéjjj! Ha Kovács Kati ezt látná! Mert hisz repülök, és róla álmodok.

Messziről látom, hogy apu munkatárs bácsija jön velem szembe. Tudom, balra fog fordulni, de érzem, ha még jobban teperek a lejtős úton, talán el tudok zúgni mellette, mielőtt ő befordul a tehénistálló felé.

– *Te mér' jöttél nekem?!*

Pont belecsapódtam a bácsiba. Viszont Karel Gott csak harmadik lett a csehszlovák táncdalfesztiválon! És el se késtem.

– *A kurva isten nyomja beléd te, mulya! Nem megmondtam, hogy a váz alatt?!*

Mondjuk, az igaz, hogy a váz alatt tekerve sokkal lassabban haladtam volna, és nem gázolom el a bácsit. Na jó, de akkor meg elkések.

Szóval a pofon így is, úgy is kijárt. Már csak azért is, mert porcsinyt vittem párj helyett a disznónak. Ja, meg a biciglibe is került egy kis nyolcas.



Az egykori „művelődési ház” előtt
(fotó: Szilágyi Lenke, forrás: Szarvas József archívuma)

rajzszög

Ülök az ágyam szélén. Ölemben a frissen megjelent, lekottázott szöveggyűjtemény, benne a néhány napja véget ért táncdalfesztivál döntős dalai.

– *Kezddhetem?*

– *Várja' má' még. A jányok szobájából még gyűnnek! Mindenki itt lesz.*

Pedig már nemigen van hely. Minden ágyon, az emeletin is, vannak vagy nyolcan. Hú, ha most én alulról felrúgnék, lenne potyogás!

Aki most itt van, az ebesei kollégium fiú hálósobájában, az mind tanyasi. Azért gyűltünk össze, mert ma nincs adás a tévében, és mert Dusa Pista bácsi is megengedte, pedig ő szigorú. Nála az esti mese után azonnal villanyoltás. Haja tanár bácsi nem ilyen szigorú. De ma Pista bácsi is engedékeny hangulatban van, megengedi, hogy itt, az ágyam körül összegyűljünk.

Ő az ajtóban áll, és úgy hallgat.

Hallgat engem.

Az történt ugyanis, hogy a kollégisták összeadták a pénzt, és megvették a táncdalfesztiválos kiskönyvet, hogy én abból énekeljem el nekik az egész fesztivált.

Volt persze, aminek az eleje nem volt dallamos, ezért csak a refrénjére emlékeztem. De a „Kislány a zongoránál”-t így is visszatapsolták, és amikor Pista bácsi villanyoltást kiáltott, mindenki kérte, főleg a lányok, hogy másnap majd rögtön ezzel a dallal kezdjem a megismételt koncertet.

Ondó Sanyi nagyfiú volt, három-négy évvel idősebb nálunk. A fürdésnél látszott, hogy neki már szőrös a hasaalja.

Rám terítették a lepedőt, és úgy fogtak le többen, ő kanállal megputykolta a hasamat. Szóval hogy hagyjam békén Farkas Klárit!

Jól van, ezt visszakapod!

Sokáig sírtam a paplan alatt. És közben bosszút forraltam.

Reggel az ágyam alatt nagy tócsa. Bepisiltem.

Jó sok idő múlva, három hét is lehetett, eljött az én napom. Azért vártam ilyen sokáig, hogy mindenki elfelejtse a putykolást.

Kifigyeltem, hogy Sanyinak hová esik a segge az ágyban, és oda, a lepedője alá rajkszögeket tettem. Ezért is kellett a három hét, hisz nem volt egyszerű feltűnés nélkül összegyűjteni a rajkszögeket.

Kora délután elhelyeztem őket a lepedő alatt. Senki nem látta. Vacsora után, hogy meglegyen az alibim, azonnal beültem a fizikaterembe. Ott tartották a kollégiumi tévét. Szokás szerint teltház. Dusa bácsi a mese után elkiáltotta magát:

– *Fekvés!*

És a tévével együtt lekapcsolta a villanyt is. Én kihasználtam a sötétet, és bebújtam a fizikaterem tanári asztala alá. Nem mertem bemenni a szobába.

Kis idő múlva visszajött Dusa bácsi, és egyedül nézte az esti filmet. Vagyishát velem, mert a tanári szék mögül, a beülőből pont láttam a tévét. Arra ébredtem, hogy tanár bácsi becsapja az ajtót. Hirtelen azt se tudtam, hol vagyok. Aztán ki- osontam a vécére, onnan egyszercsak muszáj volt a hálószobába, és mit tagadjam, nagyon be voltam szarva. Lehettem is. Minden fiú vigyázállásban feszített a saját ágya előtt, előttük Pista bácsi vonult fel-alá.

Csönd volt és szúrós villanyfény.

– *Te meg hol voltál?*

– *Pisilni.*

– *Ilyen sokáig tartott?*

– *Igen, meg mert nagyon kellett nyomnom...*

– *Látta valaki Jóskát a hálószobában ma délután vagy este?*

– *A tévészobában volt végig!* – ezt Szénási Bandi mondta.

– *Gyere ide! Nézz a szemembe!*

Azt beszéltek, hogy Pista bácsi titkos rendőrnnyomozó volt, mielőtt ide került.

Belenéztem a szemébe. Vajon miből fogja kinézni, hogy én raktam Ondó Sanyi segge alá a rajkszögeket?

– *Lefekhetsz.*

– *Jó.*

Már egész jól befészkeltem magam, amikor megszólalt:

– *Gyere csak vissza!*

Jaj, de féltem visszanézni a szemébe! De visszanéztem. Megint azt mondta, lefekhetek. Tanár bácsi mindenkinek belenézett a szemébe. Így akarta kinézni, ki volt a tettes. Hát én, de én már fekszek. Na, Pista bácsi ezt hogy tetszik kinyomozni? Arra aludtam el, hogy „*Lefekhetsz te is. Te is. Te is. Te is. Te is...*”

Reggel a szokásos ébredés: „*Szarvas Jóska már megint behugyzott!*”

Én meg kérdezem rögtön.

– *Na, mi derült ki, ki volt?*

– *Szénási Bandi.*

Ezt mondják. Meg hogy amikor már csak hárman maradtak gyanúsak, a tanár bácsi leoltotta a villanyt, a három gyanúsítottat kiállíttatta a folyosó végére, a saját szobája elé.

– *Majd akkor fekhettek le, amikor a bűnös vallomást tesz.*

Azzal bement a szobájába, és ő is lefeküdt. Szénási Bandi hamar elálmosodott, elunta az ácsorgást, felébresztette Dusa Pista bácsit, és bevallotta, amit nem követett el. Kapott egy kurva nagy pofont. Meg még egyet, gondoltam magamban. Eszembe jutott, hogy egyszer Bandival ketten voltunk valamiért raporton Pista bácsinál, villanyoltás után. Mind a kettőnknek megfogta a nyakunk melletti vastag ínt, és ahogy szorította, egymással szembe fordított bennünket. Bandi olyan pofákat vágott közben sírás helyett, hogy nem bírtam ki röhögés nélkül. Erre ő is elkezdett röhögni. Minél jobban szorította, annál jobban röhögtünk. Két hatalmas pofon tett csodát, mert rögtön elkezdtünk sírni. De lefekve még sokáig pukkadoztunk a paplan alatt.

Szóval Szénási Bandi. Másnap a nagyszünetben összejöttünk páran, és Bandi azt javasolta, nyomozzuk ki, hogy ki tette. Azt találtuk ki, hogy délután a foci-meccsen mindenki figyeljen valakit.

Éppen felém szállt a labda. De én annyira „figyeltem”, meg a labdát is el akartam fejelni, hogy beletolattam a pálya melletti csatornába, és eltűntem a vízben. Ugyanis egész éjjel esett, és teli lett az árok. A többiek meg is lepődtek, amikor csuromvizesen-sárosan felbukkantam. Ők talán már azt hitték, a csatornába veszttem. Számtan óra helyett aztán száritkozni mentem, meg ágyba bújtam, hátha megfázok egy hiányzásra. De reggel nem tudtam ugatósan köhögni, mennem kellett az isibe. Viszont a nyomozásnak annyi volt, már Bandi se kereste a bűnöst.

Harmincvalahány év múlva összetalálkozunk Bandival az ebesi állomáson. Ő Budapestre, én Debrecenbe tartok. Beszélgetünk, hogy család, meg hogy ő berepülő pilóta lett, de nekem csak a rajzszőgek járnak a fejemben. Már száll fel a vonatára, amikor belekezek.

– *Bandikám! Emlékszel arra, hogy egyszer a koleszban – a vonat elindul – kikap-tál, mert magadra vállaltad, hogy rajzszőget tettél...*

– *Ondó segge alá! Persze, hogy emlékszem. Nyomoztunk is utána, hogy ki volt – ekkor már futottam a vonat mellett –, de nem derült ki. Miért, te tudod?*

– *Igen – ezt már kiáltom, miközben rettentően zakatol a szerelvény, de én csak sprintelek, ahogy csak tudok.*

– *Ki volt? – ezt a kérdést hozza felém a szél, ahogy távolodik a vonat az ebesi állomásról.*

– *Én voltam! – küldöm a vallomást Bandi után.*

Már nem hallok semmit, csak azt látom, hogy Bandi nevetve rázza felém a mutatóját. Aztán a vonat eltűnik a kanyarban, én megállok, zihálva szedem a levegőt, majd' kiköpöm a tudómet. De nagyon büszke vagyok mindkettőnkre. Bandi berepülő pilóta lett, én meg fasza gyerek, mert mégis csak én nyomoztam ki, hogy ki tette Ondó Sanyi segge alá a rajkszöveget.

dalszöveg

Farkas Klári, Farkas Klári, te voltál az első szerelmem! Egy 12–13 éves, kisportolt izmokkal rendelkező férfi persze, hogy szerelembe esik.

Őt ez nemigen érdekelte.

Vettem neki gyűrűt a céllövöldében. Alkudtam rá hétfőn, hogy az egész hétre kapott zsebpénzemből megvehessem.

Odaadtam neki!

Másnap, nagyszünetben a matematika könyvem mögé bújva lestem a folyosón, keres-e a tekintetével.

Érdeklődés nélkül rohant el mellettem a vécé felé, és a gyűrű sem volt rajta. Nem szeret! Még nem szeret!

Táncdalíró versenyt szerveztem, hogy megírjam szerelmünk győztes dalát. Megírtam.

Ne sírj, bátran állj csak elé.
Ne félj, nem jön érted senki más, csak én.
Tudom, hogy nagyon szeretlek és
Nem hagysz el ugye soha már?
Csak gyere velem!
Nem fogod megbánni,
És nem lesz bánatod,
Csak gyere velem!
Ne hagyj el, nagyon kérlek,
Ne feledj soha el,
Csak gyere velem!
Oh, velem,
Oh, velem!



A Blága tanya mangalicával
(fotó: Szilágyi Lenke, forrás: Szarvas József archívuma)

Jó páran kezdtük a versenyt a fizika teremben. Aztán elkezdünk fogyni. Hát persze, hisz mindegyik dalszövegíró feladta. Tudták, reménytelen. Ők persze azt mondták, megunták a verselést.

Ültem egyedül, szerelmesen, amíg le nem jegyzeteltem a szöveget, össze nem raktam fejemben a dallamot, és meg nem tanultam azt.

De csak nem akart beszélgetni velem. Számtan óra után még hagyján, de ének és magyar után se.

Pedig biztos hallotta, hogy Ondó Sanyi féltékenységében – „Mondj le róla!” „Nem mondok le!” – megputykoltatott.

Mert ő is szerelmes volt belé. Csakhogy én szépen énekelek és jól mondok verset magyar órán.

Csak nem feladni!

céltáblák

Az iskolai kultúrversenyen ének-, vers- és prózamondó kategóriában is elindultam. Szerintem mindent jól mondtam, de csak ezüst- meg bronz okleveleket kaptam. Apu szerint nem figyeltem oda. Ahogy arra sem, hogy ha már a rendőrség címloldalán vagyok, ne öltözzek olyan pacuhán, hogy kilóg hátul az ingem. Na jó, de az csak azért látszott, mert engem hátulról fotóztak. Úgy kerültem különben címlapra, hogy úttörőrendőrként forgalmat irányítottam. Mondjuk, Farkas Klárinak nem mentem volna ki forgalmat irányítani. Kísérje át Ondó Sanyi!

Úttörőrendőrként annak is örültem, hogy céllövő versenyt rendez az MHSZ. Siettem jelentkezni. Nem csak azért, mert kötelező volt, ha nem azért is, mert anyu másik testvérének, Laci bácsinak volt cseszkő légpuskája, és azzal már egész sok verebet lelőttem. Úgyhogy ha igazi verseny lesz, abból még akármi is lehet. Például hogy majd sportlövész leszek. Felálltunk, mindenki egy céltábla elé. Érkeztek a parancsok:

– Csövet letööröni! Golyót beteeeeni! Hasra! Puskááát váll...hoz! Cél!... Állj, mindenki eressze le a fegyverét!

Mögülünk közelítve a katona bácsi megállt mellettem.

– Pápaszem, te mit csinálsz?

– Lövök!

– Lősz te az apád faszát! Mit keres a puska a bal válladon?!

Elvette a puskámat, és mutatta.

– A „Váll...hoz!” azt jelenti, hogy a jobbvállhoz teszed a fegyvert, ráhajolsz, a bal szemed becsukod, és ha azt mondom, „Tűz!”, akkor lősz.

– Jó.

Kicsit azért izgultam. Attól, hogy „Jobbváll...hoz!”, nem féltem. De mi lesz, ha behunyom a bal szememet?! Jó, hát megpróbálom, hátha sikerül. Mert ha sikerül, mondjuk, minden lövésemmel középre lőni, a nagy fekete pontba, akkor nem derül ki, hogy én nem látok a jobb szememre.

– Tűz! Tűz! Tűz!

Ez tízszer hangzott el.

– Számoljátok össze, kinek hány találata lett!

Bemondtam.

– Nagyon kevés, Pápaszem!

És még most jöttek a többiek:

– Az én táblámban 11 lövés van, pedig csak tízszer lőttem!

– Ez az, én is csak tízet lőttem, oszt hogy van benne 13?!

Én azért elégedett voltam. Vakon eltaláltam a táblámat kétszer. Azér' az valami.

tizenöt kilométer

Már mint szakmunkás tanuló azt a hírt hallom Debrecenben, az Irinyi János szakmunkásképző és szakközépiskola tornaóráján: vasárnap városi futóverseny! Aki indulni akar, és élni kíván a lehetőséggel, annak csütörtökön délután a felkészüléshez nyílt nap.

Elhatározom, hogy a 3000 méteres mezei síkfutáson indulok, és arra ráedzek. Azt találom ki, hogy ha lefutok tizenöt kilométert az iskola körül, az pont elég lesz a megfelelő felkészüléshez.

Klott gatyá, fehér atléta, kínai dorkó. Futás! Betonon.

Az osztálytársaim között sokan vannak, akik indulni fognak. Százon, négyszázon, nyolcszázon... ők egy darabig velem tartanak, majd fokozatosan kiszállnak, és átállnak focizni.

– Gyere, Jóska, te is!

Én megmakacsolom magam, és csak rovom a köröket.

Négy utca vette körül az iskolánkat, ott körözök kitartóan. Amikor a focipályához érek, mindig kérdezik:

– Hol tartasz?

Ilyet én még életemben nem csináltam. Tizenöt kilométert bevállalni?! Azért ez nem semmi. Néhány kör után elkezd fájni a lábam. Most melegszik be, gondolom, majd elmúlik.

– Bírod még?

Látszana, hogy sántítok? Elkezdek csak arra figyelni, hogyan teszem egyik lépést a másikra úgy, hogy közben visszaveszek a tempóból.

– Hagyd már abba!

Dehogy hagyom, már nem is fáj a lábam, csak egy kicsit unatkozom, és alig kapok levegőt, de nem hagyhatom abba. Most már értük is futok. Ez erőt ad, abban meg már egészen biztos vagyok, hogy ha megcsinálok a távot, nagy meglepetést fogok okozni a versenyen.

Igen?! Én vagyok a legügyetlenebb?! Nem tudom átugorni tigrisbukfenccel a svédsekrenyt?! Nem tudok kötélen mászni (jó, rúdon se)!! Mindenki gyorsabb nálam?! Nagyot néztek majd a háromezer méter befutóján!

– Gyere már, mindjárt ránk sötétedik!

... nem az számít, hogy ki milyen gyors, hanem hogy ki hogyan osztja be az erejét. Fejben dől el minden. És a tizenöt körből már megvan tíz!

– Jóska, mennyi van még hátra?

Ilyet még senki nem csinált! A családukban biztos nem. Hogy valaki Szarvasék közül lefutott volna tizenötezer métert?! Ehhez képest a háromezer már semmi lesz. Lehet, könnyen lehet, hogy megnyerem a versenyt vasárnap!

– *Jóska, megyünk öltözni!*

Nem, elég lesz a bronz. Majd aztán a meghívásos gálán a nagyerdei stadionban, ott lesz az egész családom, eljönnek az ebesi iskolások is, mindenki, tízezer ember, és majd ott országos csúccsal nyerek!

– *Jóska, te hülye vagy! Lekésed a vonatot!*

Nem, az utolsó métereken inkább kiengedek, mert országos csúcsot majd csak a Népstadionban.

Azt még hallom, hogy a fiúk fütyögnek felém, meg hogy nem várnak meg, de azt se veszem észre, hogy már rám sötétedett, senki sincs az iskolában, a ruhám meg a táskám a portán... De megcsináltam!

Csak úgy, bemelegítés és minden előzmény nélkül lefutottam. Tizenöt kilométert, kínai dorkóban, betonon.

Eltelt a három nap, és elérkezett a verseny napja. Anyunak szoltam, hogy korábban ébresszen, mert legalább egy óra kell, mire kiérek az állomásra. Legalább egy óra, mert akkora izomlázam volt, hogy az ágyból is alig tudtam kikászálódni. És csak álltam egyhelyben, mert nem tudtam elindulni.

Azért a három kilométert, már csak becsületből is, végigkecmeregtem. Abban a tudatban poroszkáltam, hogy ha egy héttel később lenne a verseny, ilyen edzőmunkával a hátam mögött biztos megnyerném.

A tizenöt kilométeremnek azért így is híre ment. Arra azért büszke voltam.

bunyó

Egyik alkalommal bejött a „húsos” fiúkhoz az osztályba egy ökölvívó edző, és a bunyó szépségeiről tartott előadást, nagyon szórakoztatóan. Amikor az óra végén kérte, hogy akinek kedve támadt, jöjjön le edzeni, tudtam, hogy ott a helyem. Mert ahol ilyen lelkes, kedves edző van, ott csak jó lehet. Nem beszélve arról, hogy aki megtanul bunyózni, az bárhol-bármikor lehet szerény. Kocsmában, éjszakai utcán, bárhol. Ha megtámadnak, legyenek akár öten-hatan, szétverem őket.

– *Na, öltözzetek át, aztán találkozunk az edzőteremben!*

Ezt mondta az első edzés előtt. Az ajtóból nekem még külön visszaszólt, hogy ne felejtsem el levenni a szemüvegemet.

Izgatottan léptem az edzőterembe.

Fantasztikus volt! Az egyik ringben épp edzetek. Csak őket figyeltem. Valaki a kezembe nyomott egy kesztyűt, és körbeálltuk az egyik bokszszakot. Az edző pedig mutatta volna, mit kell vele csinálnom, de nem hallottam meg, hogy mit, mert épp azt figyeltem, hogy az egyik bunyós ballal akkorát behúzott a másiknak, hogy annak a szeme fölött felszakadt a bőre. Ömlött a vér.

Úristen!

Ha felém ilyen gyorsan elindul egy balkéz, azt csak akkor látom meg, ha visszanezém a tévében.

Szerintem senki nem vette észre, hogy hazamentem.

Azért, ha ott maradok, tudtam volna meglepetést okozni – de inkább nem.

kislabda

Egyik alkalommal részt vettem egy iskolai atlétikai versenyen. Távolugrást és kislabdadobást vállaltam a Kinizsi Sporttelepen.

Úgy éreztem, hogy ezekben a versenyszámokban van esélyem.

A távolugráshoz jó messziről nekifutottam. Talán közelebből kellett volna indulnom, mert mire az elrugaskodáshoz értem, már alig kaptam levegőt. Azt éreztem, hogy sok időt nem töltöttem a levegőben, szóval viszonylag hamar a homokba estem. Nem néztem, hány centi az ugrás – igaz, le se mérték –, mert siettem a kislabdadobáshoz.

Már bemelegedve nekiszaladtam, és elhajítottam a labdát.

– *Ne mérd, Spori!*

Ezt mondta a bíró a segítőjének.

szögletzászló

Na nehogy már elvegyék a kedvemet! Tudtam én, hogy igenis visszajövök még ide, a Kinizsibe, mert távolugrás és kislabdadobás közben láttam őket gyülekezni. Őket, a focistákat!

Úristen! Hát gyerekkorunkban a tanyán annyit rúgtunk egymásnak kapura, Laci, Imre meg én, hogy ebben biztos voltam: simán lehet belőlünk kapus. Mellesleg Laci védett is később Ebesen.

Az edző kettőt kérdezett.

– *Mi akarsz lenni?*

– *Kapus!*

– *Látsz te szemüveg nélkül?*

– *Mint a sas!*

– *Na, majd meglátjuk!*

Meg még azt is kérdezte:

– *Apád hány centi?*

– *Száz... nyolcvankettő.*

Pedig csak 172, de sejtettem, miért kérdezi. Morfondírozhatott, vajon nő-e még ez kisgyerek.

Elkezdtem edzésekre járni.

Egész jól ment. A külön-edzé-



Bérczes László barátommal, társszerzőmmel Kónyán
(fotó: Szilágyi Lenke, forrás: Szarvas József archívuma)

sek után elég hamar beállítottak, minden annak rendje-módja szerint haladt. Közeledett az alapozás vége. Szóltak, hogy menjek el sportorvosira. Ez azt jelentette, hogy bevásároltam az edzőm. Perszehogyz.

Kifejlesztettem magamban egy technikát, amit még a tanyáról hoztam: soha nem a kapu közepére álltam. Pedig hányszor hallottam az edzőtől:

– Középre állj! Nem hallod?! Közép, bazmeg! Azt mondtam, hogy közép!

Nekem mondhatta, mert tudtam, ha középen állva ér egy jobb alsóba tartó lővés, a labdát akkor sem látom, amikor már a hálóból kéne kiszedni.

Viszont mivel ezzel a sajátos helyezkedéssel mindig felajánlottam a nekem bal oldalt, a csatárok szeme felvillant, és kilőtték a hosszút. Csak hogy én erre már számítottam! Úgy röptültem és hártottam, mint az Isten!

– Szép volt, gyerek! – hallottam az edző hangját.

Mondom, jól alakultak a dolgok, az én kis titkossal együtt. Olyannyira jól, hogy amikor az edző elkezdte összerakni a csapatot a bajnokságra, az „egyben” találtam magam. Csak nem velem képzelem el a kezdőt!

Egy felmérő edzésen kettéosztott bennünket, és én tényleg a jobbik csapatba kerültem.

Lehet, hogy én leszek a Kinizsi ifi kezdő kapusa szeptemberben?!

Elkezdődik az edzőmeccs. Nyom a csapatom, sokáig semmi dolgom nem akad. Ténfergek, bemelegítgetek, és közben, mert kíváncsi vagyok, büszkén előremérészkedek, egészen a középkörig, hogy lássam, mi megy elől. Még örülök is, hogy egy jó csapatban védő jó kapus ilyen közélről nézhet egy mérkőzést. Aztán a „B”-csapat hirtelen ellentámadásba lendül. Úristen, letámadás, én meg még a felezőn! Ráadásul a támadás a rossz szemem felől indul. Nincs már időm, hogy megfordulva fussak a kapuig, megpróbálok hátra felé tolatni, de úgy, hogy érzetre a nekem jobbra eső sarkot lefedjem. Egyszer csak valahonnan egy hang:

– Mit csinálsz?!

Először el se tudom képzelni, ki kiabál és kinek, de csak tolatok hátra azon igyekezve, hogy ügyesen, ahogy szoktam, felkínáljam a baloldalt, és aztán kivédjem a csatár szemét.

– Mi a faszt csinálsz?!

Aha, az edző kiált és nekem. Nyugi, gondolom magamban, és koncentrálok tovább a tolatásra. De azt észlelem, hogy valami tétovaság lesz úrrá az egész pályán, és a játékosok közül többen is kezdenek érdeklődni, hogy mi a faszt csinálok. Jópáran csípőre tett kézzel megállnak, még az ellenfél csapatából is néhányan... Vajon mi ez az általános tanácsalanság, kérdezem magamban. Elkezek hát biztatón lelket önteni mindenkibe.

– Nyugi, nyugi! – ismétletgetem, de ekkor már csak mi ketten vagyunk akcióban, a csatár meg én.

– Mi’csinál ez a hülye?! – hangzik mindenfelől, ám szerencsére én tudom, nincs baj. Na, gyere, pajtás, mosolygok magamban, és meggyőződéssel kiáltozom:

– Nyugi, nyugi, nyugi!



Blága Misi egykori iskolatársam, Tüü Zsófia, a feleségem és Katinka lányom a Blága tanyán
(fotó: Szilágyi Lenke, forrás: Szarvas József archívuma)

Aztán már csak a labdára koncentrálok. A csatár lövésre lendíti a lábát. Ekkor már tényleg mindenki csípőre tett kézzel áll a pályán és azon kívül is, minden élő ember az egész városban áll és figyel, igen, a szívverésemet is hallgatva rám figyel, várja a nagy pillanatot:

– *Na, most védi be magát ez a kivételes tehetség Debrecen sporttörténetébe!*

És akkor a labda, tőlem kurva messze, önbizalmát veszítve gurul valahová, miközben én már jó ideje örömittasan rikoltozom, „Nyugi, nyugi!”. Jobbra pillantok, és azt látom, hogy ott állok, igen, ott, közvetlenül a jobb oldali szögletászsló mellett.

Kilesek az edző felé. Azt látom, hogy két mutatóujját egymás felé fordítva kis köröket rajzolgat a levegőben. Igen, értem: csere!

Én azóta nem jártam a debreceni Vágóhíd utcai Kinizsi sporttelepen.

József Szarvas: I Won't Give Up

Actor József Szarvas (b. 1958), holder of Mari Jászai Award, Merited and Eminent Artist, has been a member of the Nemzeti Színház (National Theatre) since 2002. Currently he is featuring in more than ten productions, giving memorable rendering among others of Zuboly (Bottom) in *Szentivánéji álom* (A Midsummer Night's Dream), Antonio, the gardener in *Figaro házassága* (The Marriage of Figaro) or Balga in *Csongor és Tünde* (Csongor and Tünde) by Mihály Vörösmarty. But József Szarvas is also quite active besides acting: as a „man who is re-learning culture”, he launched the Tündérkert-mozgalom (Fairy Garden movement) in Viszák, Őrség region, Hungary, a decade ago in order to save native fruit trees, and is running Pajta Színház (Barn Theatre) at the same place where he has regularly hosted his artist friends. This publication presents a new feature of his: the extract, which reveals transforming and dramatic episodes from his childhood, is taken from the book he co-authored with László Bérczes, titled *Neked könnyű, Szarvas Jóska* (Easy for You, Jóska Szarvas), to be published by the Magvető Kiadó in June 2018.



„Nagy társasjátékos vagyok! Szerintem, minden innen indult...”

Madák Zsuzsannát Regős János kérdezi

*Regős János (RJ): Zsuzskával útban Debrecen és Zalaegerszeg között, Budapesten tudtunk összefutni. Az egyik helyen a futó előadásaidat nézted meg, ha jól tudom, az ország túlsó végében pedig az esti előadásban, A vihar kapujában játszol színészként. Hogy bírod ezt a sok hosszú utazást?*¹

Madák Zsuzsanna (MZS): Jól. Látod, ki sem csomagolom itthon a bőröndjeimet. Izgalmas ez az életforma, de megéri a fáradságot, mert úgy érzem, hogy mind a két városban érdemi dolgom van. Olyan dolgok történnek itt is, ott is, amik fontosak lehetnek mások számára, meg számomra is. Debrecenben jelenleg négy előadásom fut: három a Csokonai Színházban, egy pedig a Vojtina Bábszínházban². Most néztem meg két előadásomat: Csokonaiban A Kékbolygó történetét – ennek az idei évadban volt a premierje, és a Jeruzsálemet, amelyet tavaly mutattunk be.

RJ: Gondolom, azért is nézed rendszeresen az előadásaidat, mert ezek az adott helyzet függvényében – kinek, mikor, hol adjátok elő, merre viszi a közönség a cselekményt – változhatnak.

¹ Madák Zsuzsanna Debrecenben a Csokonai Színházban a Csokonai Ifjúsági Program (CSIP) keretén belül három színházi nevelési előadást rendezett az utóbbi három évben, a Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban pedig a Tantermi Deszka ifjúsági programot vezeti. A Tantermi Deszka program alatt futó előadásokat (Verona 1301, Peter, Cyber Cyrano) rendezőként jegyzi. A Peter és a Cyber Cyrano előadásokban foglalkozásvezetőként is részt vesz.

² A CSIP Programban futó előadások: Verona 1301, Jeruzsálem, A Kékbolygó története; a Vojtinában: Halak kora

MZS: Ezek osztálytermi színházi nevelési előadások. Fontos, hogy az ember folyamatosan figyelemmel kísérje őket, hiszen a színészek, akik játszanak bennük, be lettek dobva a mélyvízbe. Ők színésznek szerződtek a Csokonai Nemzeti Színházba, és amikor kitalálják számukra, hogy színész-drámatanárokként vegyenek részt egy ilyen programban...

RJ: A színház vezetőisége jelöli ki őket, vagy ők maguk jelentkezhetnek erre?

MZS: Első körben a színház jelöli ki a színészeket erre a feladatra. Debrecenben egyelőre még kijelölik erre a színészeket. Ugyanolyan produkcióként kezelik, mint bármelyik előadást. Zalaegerszegen, ahol már nyolc éve vezetem a *Tantermi Deszka* programot, az évek folyamán már kialakult és megerősödött az a csapat, amelyet érdekel ez a feladat, és az emberek szívesen vesznek részt benne. Ins-



Verona 1301, Shakespeare *Rómeó és Júlia* című műve alapján írta: Madák Zsuzsanna, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 2017, r: Madák Zsuzsanna (fotó: Pezzetta Umberto)

piráló kutatásnak fogják fel ezt a munkát. Zalaegerszegen a *Verona 1301* című osztálytermi előadást már nyugodtam rá merem bízni a színészekre, nem kell, hogy foglalkozásvetítőként részt vegyek az előadásban, hogy személyesen is jelen legyek. Debrecenben *A Kékbolygó történetét* már a harmadik színészi gárdával csináljuk Gemza Melindával, aki a Csokonai Ifjúsági Program (CSIP) vezetője.

RJ: Tehát a színész meglátja a próbatablán a nevét, hogy ő most egy ilyen előadásban fog szerepelni.

Milyen az ő hozzáállásuk, hiszen ez a feladat azért jócskán igényel a szűken vett szakmán túli készségeket is? Hogyan fogadnak téged az első próbán?

MZS: Természetesen teljesen más volt a helyzet, amikor az első debreceni előadást, a *Verona 1301*-et³ indítottuk, mint most, amikor már a harmadik ilyen program megy a színházban. Ma már nem idegenként megyek hozzájuk, ismer az egész társulat, még azok is, akikkel nem dolgoztam. Sok olyan előadást készítettem, ahol a színészek számára ez volt az első találkozás ezzel a fajta munkával. Talán most már nekem is kialakult valamiféle rutinom abban, hogyan kezeljem ezeket az indító helyzeteket.

RJ: A színészek viszonylatában egyfajta pedagógusnak is kell lenned. Míg a kerekasztalosok vagy a kávéások színészei már eleve ebben a fajta színházi munkában szocializálódtak. Belenőttek ebbe a speciális színházi helyzetbe.

MZS: Látod, itt van a falon ez a sok ábra, jegyzet, rajz a különféle előadásaimról.

³ A *Verona 1301* című darabot Madák Zsuzsanna a Csokonai Színházban és a Hevesi Sándor Színházban is megrendezte.

Az egyik *A száműzött herceg*nek az előkészítése, a másik meg *A Kékbolygó története*. Ezek szerint erősen vizuális típus vagyok. Itt van például *A száműzött herceg*, amit a Kávával készítettünk⁴. Ebben a produkcióban is rendezőként dolgoztam. Látnod, itt fel van írva például, hogy mi a téma, a probléma, amit vizsgálni szeretnénk. Nyilvánvaló, hogy a zárt jelenetek és az interaktív szakaszok is ugyanezt járják körül. A központi témát, problémát természetesen a Káva színészeivel együtt fogalmazzuk meg. Amikor elkezdünk dolgozni egy anyagon, már nem kérdés, hogy őket érdekli-e.

RJ: Tehát az első szakasz ilyen „gócpont-kereső” beszélgetésekből áll.

MZS: A Kávában igen. De ugyanaz nyilvánvalóan másként történik a Hevesiben és a Csokonaiban. Fontos megjegyezni, hogy mindkét kőszínházban az InSite⁵ drámás munkatársaimmal, Cziboly Ádámmal és Bethlenfalvy Ádámmal dolgozunk együtt. Gyakorlatilag ugyanabból az angolszász módszertanból (TIE) táplálkozunk, mint a Káva, de mégis teljesen másként jutunk el a kérdéseinkig.

RJ: Mi a helyzet, amikor színházi közegben indul a munka?

MZS: Oda, ugye, 'elviszi' az ember a témát/problémát. A színészeket eleinte nyilván még nem érdekli, nem érdekelheti annyira a vizsgálandó kérdésfelvetés, mint engem vagy Melindát vagy Ádámékat, hiszen a „gócpont-kereső” szakaszban csak mi veszünk részt, a színészek nem, tehát érdekeltté kell őket tenni, hiszen e nélkül nem tud működni a program.

RJ: Normál esetben úgy indul egy próba folyamat, hogy körbe ülnek az asztalt, és a rendező vagy a szerző felolvassa a darabot. Értelmez, elemez, beszélgetnek róla stb. Ez a színészek számára teljesen másfajta diszpozíció, mint amikor csak egy téma van az asztalon, talán egy darab is, de a feladat elsősorban az, hogy ezt egy témát kell feltölteniük saját valenciákkal, asszociációkkal, ami már az ő problémaérzékenységükön és reagáló képességükön múlik.

MZS: Abszolút így van. Hiszen ők színész-drámatanárként működnek ezekben az előadásokban, és akkor lehet valamit jól tanítani, ha azt, aki tanít, valóban érdekli az a valami. Ha vannak kérdései a témával kapcsolatban. Ez az elején egy ha-



Mikó Csaba: *A száműzött herceg*, Káva Kulturális Műhely, 2017, r: Madák Zsuzsanna (fotó: magánarchívumban)

⁴ *A száműzött herceg* előadás (Káva Kulturális Műhely) szövegkönyvét, magát a drámát Mikó Csaba írta a társulat számára.

⁵ InSiteDrama: egy 2012-ben alapított szervezet, a magyar drámapedagógia két, Európában ismert, meghatározó szereplője, Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám hívta életre. Nemzetközi együttműködésekben vizsgálja, hogy a drámapedagógia milyen választ képes adni napjaink legégetőbb kríziseire és kihívásaira.



Andri Snaer Magnason: *A Kékbolygó története*, Csokonai Nemzeti Színház, 2107,
r: Madák Zsuzsanna (fotó: magánarchívumban)

talmas hegy, amit közösen kell megmáshoznunk. Meg kell tanulniuk azokat a formákat, amelyekben drámata-nárként működnek. Átfogó képzésre ilyenkor nincs idő. A próbaidőszak alatt Ádámékkal általában egy öt-hat napos tréninget tartunk, amely során felkészítjük őket arra, hogy az interaktív részeket le tudják vezetni a különböző osztályokkal. Ezeket próbáljuk ki magunk között biztonságos terepen.

RJ: *Ez hogy zajlik a gyakorlatban? Kérdésekkel, történet-variációkkal álltok elő?*

MZS: Ennél azért komplexebb a dolog. Amikor 'kinyitjuk' a történetet,

akkor ez a legtöbb esetben nem beszélgetős formában történik, hanem dramatikus formában. Például *A Kékbolygó* záró kinyitásában egy nagycsoportos improvizáció zajlik: a színészek a résztvevő gyerekekkel együtt fejezik be a történetet. Tehát a gyerekekkel együtt játsszák el a történet befejezését – ez egy nagyon bonyolult forma. Gemza Melindára, aki abszolválta jó néhány színházi nevelési előadást, már rá lehet bízni egy ilyen komplex játék levezetését. Nagyon sok múlik rajta, de a három színésznek is nagyon pontosan kell benne dolgoznia, különben nem működik. Az egyik szereplő, Edelényi Vivien már játszott kilencven *Verona1301* előadást, ezért meglehetősen biztonsággal tudja kezelni a váratlan helyzeteket is. Fontos, hogy bizonyos idő eltelte után ránézzen az ember az előadásra, hiszen a színész sem ugyanolyan, mint három-négy évvel ezelőtt. Azon is érdemes elgondolkodni, hogy ő hogy van most ezzel a szereppel, ezzel a történettel. Lehet, hogy ugyanazon a fókuszon belül már kicsit más érdeklő. Sokan meglepődnek körülöttünk, hogy mit tudunk csinálni még kilencven előadáson túl. Például most egy új játékot tervezünk mind a *Veronához*, mind a *Jeruzsálemhez*. Ettől kicsit felpeszsdül majd az egész.

RJ: *Ez a fajta munka nagyon jó szakmai kondícióban tudja tartani a színészeket. Arra is gondolok, amikor ezt mondom, hogy a vidéki színházakban egy-egy előadásból általában csak 15–20-as szériákat játszanak.*

MZS: Mikor újra nézek egy előadást, kicsit ijedten néznek rám, látván, hogy vagy húsz oldalt jegyzeteltem (nevet,) meg hogy minden előadás után megbeszélést tartok.

RJ: *Az Szkénében működő Arvisura előadásai után mint színész voltam érintett résztvevője ilyen megbeszéléseknek, és ezek néha bizony nagyon kemény feszültséget generáltak a rendező és a színészek között. Úgy tudtam, a kőszínházakban nem szokás rendszeresen ilyeneket tartani.*

MZS: Nálam szokás. Ezen azért mindig nevetünk is. A színészek szeretik! Persze, ezek nem arról szólnak, hogy kiülök a jegyzetfüzetemmel, és elmondom, hogy

mi jó, mi nem jó. Ezeken inkább arról beszélgetünk, hogy mi történt aznap, mitől működött vagy nem működött valami. Megpróbáljuk közösen felfejteni, hogy mi történt az adott előadáson. A zalaegerszegi *Cyber Cyrano* már a százhuszadik előadás felé tart, ez az ötödik évadja. Mivel az online maszkokról szól, ennél az előadásnál már eleve adott az a helyzet, hogy folyamatosan változnak a fiatalok online felhasználói szokásai, hogy évről évre át kell gondolni, mi az, ami még érvényes, és mi az, ami már nem.

RJ: Évről évre bukkannak fel új rendszerek, hozzá kapcsolódóan nyelvi fordulatok, rövidítések.

MZS: Nekünk muszáj követni ezeket. Ráadásul mi az előadás során online oldalakkal dolgozunk, csetelünk nagy LCD felületekre kivetítve. Minden valóságos időben, 'realtime' történik. Az is számít ilyenkor, hogy per-pillanat mi érdekel engem személyesen a fókuszon belül, a tavalyi kíváncsiságomhoz képest. De a cyberes színészek ezt már teljesen megszokták. Ami a debreceni csapatot illeti, ők már elsőre olyan szintet tudtak megugrani, ami nem is lenne elvárható egy színésztől.

RJ: Tehát te magad is folyamatosan szellemi pezsgésben élsz együtt a futó előadásaiddal, mintha az izgatna, hogy ahhoz képest, ahol éppen tartasz, hol tart valamelyik előadásod, mi van a benne szereplőkkel. Mikor érezted meg magadban, hogy neked ezt a speciális színházi területet kéne művelned, ahol az előadó-művészet és a pedagógia összeér?

MZS: A történetek, a történetmesélés mindig is nagyon érdekelt. Talán a legelső ilyen kísérletem az volt, amikor gyerekkoromban kitaláltam egy történetet, megírtam,

válogattam hozzá a zenét, és mindezt egy kétkazettás magnón összevágtam. Az biztos, hogy először a Trafóban találkoztam ezzel a területtel. Ezt megelőzően középiskolás koromban ismerkedtem meg egy rendhagyó színházi formával: fehérvári születésű vagyok, és a Vörösmarty Színháznak volt egy olyan sorozata, amelyben a színészek reflektáltak a színpadi történésekre.

RJ: Ahogy Ruszt József tette a beavató színházi előadások alkalmával?

MZS: Nem, mert ezen esetekben a színészek sohasem vonták be a közönséget. Annyiban volt más, mint egy megszokott előadás, hogy a színészek közben meséltek a darabról, talán a szerzőről is. Megfogott, hogy egyáltalán megszólítottak bennünket, hogy közvetlenek voltak velünk. Egyetemista voltam már, amikor találkoztam ezzel a területtel. Az ELTE-re jártam, és már akkor jó barátnőm



Tasnádi István: *Cyber Cyrano*, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 2013, r: Madák Zsuzsanna, a képen Nagy Péter János, Magyar Cecília és Kovács Dóra (fotó: Pezzetta Umberto)

volt Juhász Dóra⁶, aki akkoriban a Trafó Kortárs Művészetek Háza sajtófőnöke és szakmai referense volt, az ő irányítása alatt működött az intézmény többlépcsős oktatási programja. Na, ott láttam kortárs táncelőadásokhoz kapcsolódó, a formanyelvet megérteni segítő beavató programokat, és ekkor kezdett el érdekelní ez a szféra. Műfaját tekintve nyilván teljesen más típusú programok voltak, mint amiket most csinálók.

RJ: Ekkoriban nagy érdeklődés mutatkozott a nálunk még nem vagy alig ismert mozgástechnikák iránt. A Szkéné által szervezett IDMC nyári kurzusok és a Nemzetközi Mozgásszínházi Fesztiválok is rengeteg fiatal – köztük jó néhány, ma már neves előadó-művész – számára jelentettek egyfajta 'beavatást'.

MZS: Dóra, aki jelenleg a Műpa PR vezetője, nagyon sokat segített nekem, sokat beszélgettünk akkor erről a területről, és most is megosztom vele a kérdéseimet. Az ÁGENS Társulatnál volt egy rendezésem. A *Szodoma után* című előadás-hoz készítettem egy foglalkozást, ez volt az első ilyen munkám, és akkor éreztem meg, hogy ez a terület valóban érdekel. Amikor Zalaegerszegre mentem, mindenképpen szerettem volna ezzel foglalkozni.

RJ: Tehát odaálltál az igazgató elé, és bejelentetted, hogy te színházi nevelési programokat szeretnél indítani.

MZS: Főleg Sztarenki Pál művészeti vezetővel beszélünk erről, kiderült, hogy őt is nagyon érdekli a dolog. Besenczi Árpád igazgató is örömmel fogadta az ötletet. Nem kellett nagyon győzködni a vezetőséget. Először Naszlady Éva *Scapin furfangjai* (2011) rendezéséhez készítettem egy utófoglalkozást. A következő, a *Csak Rómeó és Júlia*⁷ már komplex osztálytermi színházi nevelési előadás volt. Nyilván nem tudtunk még olyan bonyolult formákkal élni, mint most. 2014-ben dolgoztunk először Cziboly Ádámékkal a *Semmi* című produkcióban.

RJ: Igen, ez a regényadaptáció végigsöpört Magyarországon, játszották diák- és gyerekszínházak, bábszínházak. Jó néhányat láttam közülük, számos jót is. Kicsit mindig idegenkedtem a regény irányzatosságától, a képletszerű problémafelvetésétől.

MZS: Nagyon sok kérdést hívhat elő ez a történet. Az volt igazán nehéz, hogy pontosan mi az a kérdés, amelyet az előadásunkkal fel szeretnénk tenni. Ádámékkal mindig úgy indul a munka, hogy mi az az egy kérdés, ami a középpontba kerül, ők általában rácsatlakoznak arra, ami engem érdekel. Tehát mint rendezőnek és foglalkozás vezetőnek, nekem kell megmondanom, hogy mi az, amivel foglalkozni szeretnék. A *Semmi* esetében ez a kérdés úgy szólt, hogy mit jelent *valakinek* lenni. Azt éreztem, hogy ez lappang végig a történet mélyén: van egy hatalmas külső nyomás, hogy csináld meg magad, és a szereplők attól félnek, hogy ez nem sikerül nekik.

RJ: Mennyire igényli ez a műfaj a személyes jelenlétedet?

MZS: Vannak előadások, amelyekben benne is vagyok foglalkozásvezetőként vagy színész-drámatanárként. Például a *Semmi*-ben játszottam is.

RJ: Kit?

⁶ Juhász Dóra: kommunikációs szakember, kulturális menedzser, táncszakíró

⁷ 2011, Sztarenki Pállal közös rendezés

MZS: Én voltam Pierre Anthon. A *Peter*⁸ és a *Cyber Cyrano* című előadásokban foglalkozásvezetőként veszek részt, az utóbbiban a feladatot már rá tudom bízni Magyar Cecíliára, aki az előadás egyik szereplője.

RJ: Sok színház próbálkozik most azzal, hogy közvetlen kapcsolatot építsen ki a közönségével, különösképpen a fiatalokkal. Eddigi beszélgetőtársaim is megerősítették, hogy jó idők járnak most a színházpedagógiára, különböző pályázati programokban is szerepel. Van-e rálátásod ezekre a programokra?

MZS: Igen, van. Igyekszem figyelni arra, hogy hol, mi történik. Elég élénk mozgás zajlik ezen a területen. Tavaly jött ki egy új színházi nevelési, színházpedagógiai kézikönyv⁹. Van egy szakmai összefogás most ezen a területen. Közös gondolkodunk azon, hogy a terminológiát valahogy rendbe kéne tenni, illetve, hogy lehessen minőségbiztosítani ezeket a programokat. Végh Ildiék (Katona József Színház) és Neudold Júlia, az Örökény Színház IRAM műhelyvezetője például inkább a német modellt követik.

RJ: Mit jelent az, hogy német modell?

MZS: A német modellt követők talán inkább színházpedagógiaként, az angolszász modell követői pedig inkább színházi nevelésként határozzák meg azt, amit és ahogy csinálnak. A színházpedagógia esetében igazából az a cél, hogy egy színház köré építsenek valamilyen szellemi-közösségi teret, tehát hogy legyen körülöttük egy olyan közösség, mely érdemben ott van a színház szellemi légterében. A dolog nyilván nem arról szól, hogy minél több jegyet vegyenek az előadásaikra, hanem arról, hogy a színház egy élettel teli tér legyen, amelyben a néző-résztvevőnek is helye van. Ezekben a színházakban úgy készülnek a színházi nevelési programok, hogy először elkészül egy előadás, majd később csatlakozik be a színházpedagógus, aki megtervezi a hozzá kapcsolódó felkészítő és feldolgozó foglalkozást. Ezeket nevezik három lépcsős programoknak. De ezen kívül még számos más izgalmas program is kapcsolódik a színházban folyó munkához. De erről sokkal többet tudhatsz majd meg tőlük.

RJ: Tehát te és a munkatársaid alapvetően az angolszász módszertant alkalmaztatok.

MZS: Igen. Nagyszerű, hogy ilyen színes ez a terület most Magyarországon. Jó érzés, hogy ennek a területnek most, amikor ennyire aktívan dolgozom, a szereplője lehetek.

RJ: Merre találhatunk még jól működő programokat? Elsősorban most a vidéki színházakra gondolok.

MZS: Nagyon sok helyen futnak színházi nevelési programok. A műfaji felhozatal is színes. A Csokonai és a Hevesi abban különleges a vidéki színházak között, hogy repertoárjukon évek óta 3–4 komplex színházi nevelési előadás van műsoron, amelyek az egész évad során elérhetőek az osztályok számára.

RJ: És a képzések? Van-e az érdeklődő színházasoknak lehetősége, hogy megismerkedjenek ezekkel a módszerekkel? Tudom, hogy a Marczibányi Téri Művelődés Központ

⁸ Peter, 2016: rendező, író, dramaturg

⁹ Cziboly Ádám (szerk.): Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv – 2017.

rendszeresen szervez képzéseket, igaz, ezeken inkább pedagógusok, drámatanárok vesznek részt.

MZS: Igazán nincsenek formalizált keretek között zajló képzések színházi alkotók számára. Örömhír azonban, hogy az ELTE Neveléstudomány MA-n idén szeptembertől tervbe van véve a „színházi nevelés és színházpedagógia” specializáció.

RJ: *És a színművészeti egyetemeken nincs ilyen képzés?*

MZS: A drámainstruktor képzést indították el részben ezzel a szándékkal. Itt olyan szakembereket képeznek, akikkel később a színházak elindíthatnak majd ilyen programokat.

RJ: *Szerintem a színészek szakmai tudását csak gazdagítaná, ha részesülnének ilyen-fajta képzésben is.*

MZS: Nem csak színészeknek, de a dramaturgoknak és a rendezőknek is fontos lenne megismerni egy olyan szakmai területet, ahol nem csak a szereplőknek, de a résztvevőknek is dolga van. Egy interaktív előadás semmi mást nem csinál, mint-hogy teret, keretet kínál a közös gondolkodásra. Amikor például dramaturgként dolgozom egy zárt előadáson, ez a tapasztalat segít a húzásoknál, hiszen a színháznak nem kell mindent kimondania. A hiátusokat majd a néző tölti ki a maga módján, hiszen a játékban kell, hogy helye legyen a nézőnek is.

RJ: *Amit most mondasz, az a színészi játékban magában is nagyon lényeges. Hogy ne játsszon ki mindent a színész, hogy maradjanak titkai, amivel nekem mint nézőnek dolgom lesz. A felém hömpölygő érzelmi lavina elől félre kell hogy ugorjak.*

MZS: Például, amikor darabot keresek – jó, természetesen van gyakorlati szempont is, hogy hány színész áll rendelkezésre, mi lesz a produkció helye az évadtervben – de a legelső az, hogy nekem van-e dolgom azzal a történettel, hogy van-e benne valódi kérdés, olyan, amire nem tudok egyszerűen válaszolni, vagy egyáltalán válaszolni, vagy amire nincs egyetlen válasz. Egy interaktív előadás e nélkül egyáltalán nem működik, de egy zárt előadásnál is ugyanez a szabály. Jó, ez utóbbi esetben nem olyan látványos fiasco, ha nem így működik. Tehát, nem csak színészeknek lehet ez fontos, hanem rendezőknek, dramaturgoknak is. A színészek, akik részt vesznek ezekben a színházi nevelési előadásokban, maguk is meglepődnek azon, hogy mennyiféle válasz, kérdés merül fel a fiatalokban a történetekkel kapcsolatban. Fontos, hogy a színész bízson benne, hogy az a történet, illetve az, ahogyan ő megformál egy karaktert, elég sok mindent hívhat elő a résztvevőkben.

RJ: *POSZT válogatóként az elmúlt időszakban a legfiatalabb színészgenerációval is találkozhattam a különböző előadásokban. Az biztos, hogy az interakcióra nyitottabbak, közvetlenebbek, kevésbé a szakma akváriumában élők, mint az elődeik. És ez bizony átjön a színpadi alakításaikon is!*

MZS: De nem minden színész alkalmas arra, hogy drámatanárként működjön egy előadásban. Ha valakiben nincs meg a kellő kíváncsiság, ami arra irányul, hogy mi történik a résztvevőben, akkor nem szabad erőltetni. Szerintem mindenkinek érdemes volna kipróbálni, hogy kiderüljön számára, érdekli-e ez a terület – tehát a képzésbe mindenképpen érdemes volna beépíteni.

RJ: *És nálad a színész- és a pedagógus-vénád együtt és egy időben jelentkezett?*

MZS: Gyerekkoromban balerina akartam lenni, vagy színésznő vagy tanár (nevet). Mint már említettem, akkor is, most is nagyon szeretem a történeteket, a meséket. Hogy ez milyen formában valósul meg, az tetszőleges: elmesélhetjük, lerajzolhatjuk, filmre vehetjük, színpadon vagy társasjátékban eljátszhatjuk. Egyébként nagy társasjátékos vagyok! Szerintem, minden innen indult... Mostanában kezdtem arra is rájönni, hogy mennyire jó, amikor egy témát, problémafelvetést eltávolítunk. A *Verona 1301* és a *Jeruzsálem* című előadásunk készítésekor vettem észre, hogy nagyon is izgalmas, ha van egy bizonyos távolság, és hogy akkor mennyire bátran lehet fiatalokkal dolgozni. A *Jeruzsálem* például a III. keresztes hadjárat idején játszódik. Ulrich Hubnak a *Náthán gyermekei* című műve volt a kiinduló alapanyag, amit alaposan átdolgoztam, illetve írtam elé egy 13 oldalnyi „dramatikus ismeretterjesztőt”, ami persze játékos formában zajlik: arról szól, hogy Ábrahámtól napjainkig mi zajlik a Templom-hegyen. Ebben az előadásban azt vizsgáljuk, hogyan lehet emberként reagálni egy szélsőséges ideológiák által uralt világra. Konkrétabban, hogy miként tud az ember reagálni arra, ha a választ hatalmi és politikai érdekek mentén használják fel. Ötödik-hatodik-hetedik osztályosoknak játsszuk. Ez a debreceni előadásunk ott volt a legutóbbi Marczi-bányi téri szemlén¹⁰, és díjat is nyert. Itt egy 12. században játszódó történetről van szó, és mégis, vagy talán épp az időbeli távolság és a meseszerűség miatt, nagyon jól működik. Sokkal mélyebben lehet így gondolkodni napjaink zűrzavaros dolgairól is.

RJ: Ezek szerint megjelennek a gyereket is érintő, ezzel kapcsolatos napi aktualitások is.

MZS: Mi mindig a 'kereten' belül maradván gondolkodunk ezekről a kérdésekről. Csodálatos például, hogy van a történetben egy püspök – Mercs János játszása egyszerűen –, akivel a résztvevők 'beszélhetnek', és a kis ötödikes gyerekek rögtön rájönnek arra, hogy ez a püspök nem mond igazat, pedig a színész nem kacsint ki, csak abból érzik, ahogyan beszél. Ehhez hasonló láthatnak maguk körül is. És amikor megkérdezzük tőlük, hogy milyennek láttátok őt, akkor azt mondják, ő nem mond igazat, úgy viselkedik, mint egy politikus, nem úgy, mint egy püspök. Van egy olyan játékunk is, amiben az a kérdés vetődik fel, hogy hol tanulta az a keresztes lovag, hogy így kell bánni a zsidókkal. Ott azt vizsgáljuk, és jeleneteket is készítünk erről, hogyan tanítják meg az embert gyűlölni, mi a célja annak az embernek, aki azt



G. E. Lessing – Ulrich Hub – Madák Zsuzsanna: *Jeruzsálem*, Csokonai Nemzeti Színház, 2016, r. Madák Zsuzsanna, a képen Mészáros Ibolya, Mercs János és Rózsa László (fotó: Máthé András)

¹⁰ 9. Gyermek- és Ifjúsági Színházi Szemle: Marczi-bányi Téri Művelődési Központ, 2017. október 9–14.

mondja egy népcsoportra vagy bárkire, hogy ő/ők rossz ember/ek, vagy nem ember/ek. Mit akar ezzel elérni, miért áll érdekében ilyesmit tanítani? Ez elég kemény pontja a *Jeruzsálem* című előadásnak.

RJ: Hogyan fogadják az iskolák a ti előadásaitokat, milyen a tanárok hozzáállása ezekhez a programokhoz?

MZS: Az ottani pedagógusok nélkül, akik ezt fontosnak gondolják, nem is tudna működni sem a CSIP, sem a Tantermi Deszka. Azért az mindenképpen macera, ha egy színház bemegy az iskolába. Ezek közel háromórás előadások. Előtte 45 percig kell a terem, hogy berendezzük. Tehát gyakorlatilag négy tanórára kérünk el egy osztálytermet, olyan helyzetben, amikor az iskolák sokszor hely- és időhiánnyal küdenek. De azok a pedagógusok, akik legalább egyszer már tapasztalatot szereztek egy ilyen típusú programról, akár Debrecenben, akár Zalaegerszegen, tudják: igen, nehéz, át kell cserélgetni órákat, termeket, de megéri! Igen, abszolút van visszajelzés. Rendszeresen írnak nekünk e-maileket, amelyekben beszámolnak arról, hogyan gondolkodtak tovább a történetekről az osztályukkal; van, hogy rajzokat, fotókat, diákjaik írásait is csatolják. Egy számomra kedves példa: van egy osztály Zalaegerszegen, Gyimesi Kata barátnőm a magyar tanáruk, és már a harmadik éve jártunk hozzájuk előadásokkal, amikor Kata megkérdezte tőlük nyelvtan órán, hogy a színház egyirányú, vagy kétirányú kommunikációs helyzet-e. A gyerekek azt felelték, hogy kétirányú.

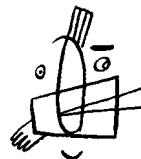
"I Am a Great Fan of Board Games. Everything Started with That, I Think..."

Zsuzsanna Madák is Interviewed by János Regős

Actor, director and dramaturge Zsuzsanna Madák has been managing the youth programme, Tantermi Deszka (Classroom Stage) at Hevesi Sándor Színház (Sándor Hevesi Theatre, Zalaegerszeg) since 2011. Since 1995 she has been working regularly at the Csokonai Színház (Csokonai Theatre, Debrecen) as a creator of educational productions for the classroom as well as a stage director at other theatres and companies (Vojtina Bábszínház /Vojtina Puppet Theatre/, Káva Kulturális Műhely /Káva Cultural Workshop/). Tantermi Deszka productions, which follow the Anglo-Saxon methodology (TIE), are regular participants at national theatre festivals. There are 85 classroom performances each year, with over 2500 young people taking part. As she says in the interview, Zsuzsanna Madák considers it important to monitor and take care of the already existing productions, too, since the actor is not the same now as three or four years ago, and her own interest in and relationship to a particular subject also changes. Working with live online sites, she also needs to follow how the online user habits of young people are changing. Her answers to János Regős's questions reveal how this kind of complex interest of hers in theatre education has developed. She talks about the necessity for professional co-operation and shared thinking, the timeliness of a terminology update, the importance of quality assurance and the difference between German and English models. However, the most important thing for her is whether she herself has anything to do with the story selected for presentation, if it carries a real question, one which she cannot answer or one which has no answer at all. She thinks that an interactive production would never work without that.



ZOMBORY GABRIELLA



A színpad a 21. században

José Gabriel López Antuñano

La escena del siglo XXI című könyvéről*

Kik azok a színházi rendezők, akik hatással lesznek a XXI. századi színpad alakulására? Ezt a kérdést teszi fel magának José Gabriel López Antuñano, a spanyolországi ESADCYL volt dramaturgia professzora, az Universidad Internacional de la Rioja Színházi Master programjának vezetője, színházkritikus, aki fáradhatatlanul járja Európa színpadait. Válaszként stílusok szerint csoportosított hat fejezetben huszonnégy kortárs színházi rendező munkásságát vázolja fel, leírásokkal és személyes gondolatokkal megtűzdelve. Ez az átfogó jellegű kötet így a legújabb színházi irányzatok egyik legalaposabb leírása, s mint ilyen, kétségtelenül hiánypótló. A szerzőt elsősorban a XX. század utolsó harmadának színházi irányzatai foglalkoztatják, például a szimbolista színház,



a happening, a multimédiás, a posztmodern, a színész nélküli színház, a táncszínház és a képszínház, vagy épp a dekonstruált színház, melyek közül a legtöbb említésre kerül a tanulmány során egy-egy önálló fejezet vagy rövid megjegyzés formájában. A könyvben megnevezett alkotókkal a szerző nem kíván rendezői kánont megfogalmazni; célja sokkal inkább az, hogy egy tapasztalt néző szemszögéből mutathassa be, merre és kikkel fog továbbhaladni a XXI. századi színpadi művészet. López Antuñano csak olyan rendezőkről mond véleményt a könyvében, akiknek munkáját személyesen és mélyrehatóan megismerhette, avagy akiknek számos rendezését volt lehetősége élőben is megtekinteni.

* Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2016, pp. 461.



Poczekalnia.0, Teatr Vidy-Lausanne, 2011, r: Krystian Lupa (fotó: Mario del Curto, forrás: dwutygodnik.com)

Az első fejezet rendezői – a lengyel Krystian Lupa, az orosz Anatolij Vasziljev, a litván Eimuntas Nekrošius, a lett Alvis Hermanis, és a brit Declan Donnellan és Simon McBurney – a XIX. századi naturalista színházból táplálkoznak, és a Csehov és Sztanyiszlavszkij által lefektetett alapokat megtartva építik fel saját XXI. századi színházukat. Mind olyan új színházi nyelvet keresnek, mely illeszkedik a gyorsabb érzékeléshez szokott mai né-

zők igényeihez, és egyben alkalmas a legújabb színpadi szövegek előadására. A már említett kelet-európai alkotókon túl Pintér Béla, Schilling Árpád, az orosz Viktor Rizsakov vagy a román Radu Afrim, továbbá más lengyel és bolgár szerzők jellemzően megtartották a színjátszási technikák esetében a naturalizmus alapelveit, főként persze azért, hogy más tényezőket szabadon megváltoztassanak.

Krystian Lupa XX. századi munkássága még erősen naturalista jegyeket mutat, a XXI. század kezdetétől viszont jelentős változáson megy keresztül: új színjátszási technikákat keresve főképp improvizációra épülő előadásokat hoz létre, melyek eleinte kudarcba fulladnak. Célja főként az volt, hogy a színészek elveszítsék a betanult szöveg adta biztonságot, és ezzel motiváltabbá váljanak a színpadon, de az ebből született alkotások befejezetlennek tűntek, és folyamatban lévő próbák hatását keltették. Mindazonáltal López Antuñano elismeri Lupa nyugtalan, a rutintól megszabadulni vágyó természetét, melynek köszönhetően felismerte, mikor jött el annak az ideje, hogy rendezőként eltávolodjon a naturalista módszertől. Legutóbbi előadásai (*Poczekalnia.0* [Váróterem.0]; *Irtás / Holzfällen*) továbbra is improvizációra épülnek, de már megtalálták a hangot a közönséggel.

Vasziljev színháza a Sztanyiszlavszkij-módszer dekonstrukciójából indult ki; célja egy olyan színház létrehozása, mely gondolatokról, nem pedig emberekről szól, mely hasonlít a valóságra, de nem annak ábrázolása. A 70-es évek orosz színházához képest derűsebb életfelfogását színházával is szeretné tükrözni; a 80-as évektől kezdve rendezéseiben a konfliktusokon enyhítő játék struktúrája veszi át a pszichologizmus helyét, majd a 90-es évek közepétől beépíti előadásaiba a cselekvő szót, mely által a szavakban rejlő jelentések precíz és árnyalt intonációjuk révén jutnak el a nézőkhöz. Munkájának jellegzetessége a második cselekmény, melyet a fő cselekményszál mellé sző, és ezáltal megmutatja, mi is az, ami az események mögött rejlik, avagy mi indítja cselekvésre a szereplőket. Munkáit Európa-szerte széles körben ismerik, *Pikk dáma* és *Ártatlan bűnösök* c. darabjai Budapestre is eljutottak.

Nekrošius rendezései eltérnek minden ma divatos irányzattól, munkáját Mejerhold nyomán a színészek hangja és testtudata határozza meg, egyfajta koreográ-

fiát alkotva mozdulataikból; színészközpontúságában a színész színháza felé mozdul el. Bár többnyire tiszteletben tartja a szöveget, egy látványból és gesztusokból álló partitúrát hoz létre, nem a történetmesélésre fókuszálva, hanem a képzeletben keltett érzelmekre.

Az eddig említetteknél jóval hagyományosabb vonalat képviselő Hermanis szorosabban követi a Sztaniszlavszkij-módszert, főként a szereplők

pszichológiai felépítésében. Hozzájárulása a mai színházhoz épp abban rejlik, hogy megmutatta, továbbra is hasznosíthatók a mester tanításai, valamint hogy könnyen összeegyeztethetők más technikákkal is. A hagyományos színjátszási technikát pantomim és némafilm használatával egészíti ki, ezáltal hatásos módszerekkel gazdagítja az érzelmek kifejezésének eszköztárát. Munkásságában komoly figyelmet fordít az emberek társadalmi viselkedésének kutatására, ezzel az antropológiai dimenziót is megnyitva színházában.

Nyugat-Európa válasza a naturalista hagyományra főként abban mutatkozott meg, hogy a szereplőket nem utánczás, hanem hasonlatosság alapján építették fel; céljuk már nem az élet reprodukálása, hanem a hozzá hasonló helyzetek felfedezése. Eközben a brit színház, köztük Declan Donnellan, a szöveg tiszta intonálására helyezi a hangsúlyt, ahol a színészek nem betanult, automatikusan előadott szöveggel dolgoznak, hanem minden szót a maguk szerepe és fontossága szerint verbalizálnak. Donnellannál megemlíthető a szereplőket jellemző és a történetet továbblendítő cselekvő szó kettős szerkezetbe való összekapcsolása, melyben az egyik az eredeti mű kiválasztott részleteit ábrázolja, és a másik mintegy keretként



A. Ny. Osztrovszkij: *Ártatlan bűnösök*, Szolnoki Szigligeti Színház, 1998, r: Anatolij Vasziljev (fotó: Szűcs Zoltán, forrás: szinhaz.net)



W. Shakespeare: *Téli rege*, Cheek by Jowl, 2016, r: Declan Donnellan (fotó: Johan Persson, forrás: cheekbyjowl.com)

szolgál az előbbi jelenetekhez, hogy rávilágítson az összekötő kapcsolatokra. McBurney ezzel szemben nem képezi a hosszú angol színházi hagyomány részét; bár a történetmesélés és a szavak súlya nála is fontos szerepet tölt be, sokkal nagyobb hangsúlyt fektet a színészek testére és egyfajta vizuális színház megalkotására.

A XX. század eleji szimbolizmus és expresszionizmus a színházban nem volt hosszú életű. Alapvetései mégis tovább élnek a 60-as, 70-es években az érzékelés színházában. Az irányzathoz tartozó rendezők munkásságát a valóságtól való elszakadás, allegóriák, jelképek, analógiák és gazdag, gondosan kiejtett nyelvezet használata jellemzi. Eltűnik a történetmesélés, a társadalmi vonatkozások, elmarad az arisztotelészi szerkezetet. A művek célja a nézők megérintése, megindítása, ahol a naturalista felfogással szemben a színész csak a teljes kép egyetlen elemeként van jelen. A francia Claude Régy színháza aktív nézőt követel, aki dolgozik az őt ért impulzusok befogadásán; jellemző rá a színészek mozdulatlansága vagy mozdulataik lassúsága, valamint a szöveg artikulálására fektetett hangsúly, mely



Jaroslav Hašek – Karl Kraus: 1914, A Cseh Nemzeti Színház, a Vigszínház és a Szlovák Nemzeti Színház közös produkciója, 2014, r: Robert Wilson (forrás: jegy.hu)

által sajátos légkört kíván létrehozni a színpadon. A szintén francia Joël Pommerat jellegzetessége, hogy megfordítja az alkotás sorrendjét: előbb hozza létre a színpadi műveket, és csak utólag írja le az improvizációra épülő próbák során kialakuló szöveget. Az amerikai Robert Wilson felfogásában a színház nem elhangzó szöveg, hanem ezen felül egy jelekből, látványelemekből kiépülő nyelvezet; a színrevitelt mint totális műalkotást fogja fel. A svájci Christoph

Marthaler munkássága kissé eltér társaiétól, amennyiben az alapelvek ellenére időnként erős társadalmi vonatkozás fedezhető fel rendezéseiben.

A 60-as években feltámadó új expresszionizmus (harmadik fejezet) a XX. század eleji expresszionizmusból, de számos más forrásból is merített: Brecht nyomán nem rejti el a színházi alkotás konstruáltságát és kerüli a mimézis általi illúziókeltést; hatással volt rá az abszurd színház, a filozófiai egzisztencializmus, valamint a kor társadalmi eseményei. Ebből a főként Közép-Európában és a Skandináv országokban népszerű irányzatból születnek, López Antuñano véleménye szerint, az utóbbi évek legérdekesebb alkotásai. A rendezők kritikai attitűddel és a valóság eltorzított képének ábrázolása által reflektálnak a jelen társadalmi helyzetre, és fragmentált, kauzalitástól mentes, inkább a nézők érzelmeire mint értelmére ható előadások révén tudatják a közönséggel a világgal szembeni elégedetlenségüket. A német Frank Castorf és Michael Thalheimer a drámákat provokatív terekbe helyezik, bevonva a nézőket az értelmezésbe. Castorf egymás mellé helyezett jelenetek által éri el a közönség nézőpontjának dekoncentrációját, amivel egyben aktív befogadásra is ösztönzi őket.

Alkotásaiban a szereplők mentesek minden pszichológiától, mégis domináns szerepet töltenek be a kompozícióban. Thalheimer színészei mintha egyenesen a nézőkhöz beszélnének, tőlük várva a reakciót, a színpadon látottak konklúziójának levonását. A szintén német Thomas Ostermeier pedig jelentős hangsúlyt helyez a színészek beszédmódjára, mozdulataira, paralingvisztikai jeleire, cselekvéseire.

A lengyel Krzysztof Warlikowski 2009 óta saját, erősen intertextuális szövegekkel dolgozik, melyeknek kedvelt témái a homofóbia, a homoszexualitással szembeni értetlenség, a társadalmi demoralizáció és a holokauszt. Művei legtöbbször befejezetlenek, nem alkotnak teljes egészet, az előadások túlzottan hosszúvá nyúlnak (sokszor négy órák), de nem esztétikai elvek, hanem inkább a rendezői szeszély miatt. Ennek ellenére munkássága újra és újra képes meglepetést okozni koherenciája és innovációs képessége révén. Remekül építi be az audiovizuális eszközöket előadásaiba, melyekben ezek nem csupán látványelemek, hanem konkrét funkcióval rendelkeznek, anélkül, hogy főszerepet kapnának. Szívesen ábrázolja a jeleneteket mellékhelyiségekben, olyan térben, mely alapvetően intim kéne legyen, de a közönség elé helyezve az intimitástól való megfosztottság társadalmi jelenségét ábrázolja.

Jan Klata, Warlikowski honfitársa, hol ironikus, hol szatirikus hangnemben gyakorolja a társadalomkritikát. Egyéb jelentős alkotásai mellett kiemelendő a *Fiz-dejko lánya* és a *Transfer!*, melyekben professzionális színészek helyett olyan embe-



Victor Hugo alapján: *Nyomorultak*, Berliner Ensemble, 2017, r: Frank Castorf
(fotó: Matthias Horn, forrás: zitty.de)



Aiszkhülosz: *Perzsák*, Bugtheater, 2017, r: Michael Thalheimer (fotó: Hans Klaus Techt, forrás: dipresse.com)



Transfer!, Kortárs Színház, Wrocław, 2014, r: Jan Klata
(fotó: Bartłomiej Sowa, forrás: culture.pl)

rek lépnek színpadra, akik az adott művekben ábrázolt társadalmi helyzet valódi elszenvedői, munkanélküliek az első, migránsok a második esetben. Ez az önkéntesség elvén alapuló dokumentumszínház a XXI. századi színpadi művészet egyik legjelentősebb fejleménye, véli López Antuñano, mely egyfajta terápiát is jelent a szereplőknek.

A negyedik fejezetben a szerző az audiovizuális eszközöket domináns szereppel felruházó rendezők munkásságába ad betekintést. Hangsúlyozza, hogy a multimédiás színház kifejezés nem egyenlő az audiovizuális eszközök csupán díszítő vagy látványelemként való alkalmazásával; kizárólag olyan rendezőket említ meg, akik egyértelmű dramaturgiai szerepet szánnak a multimédiás eszközöknek a színpadon. Ide tartozhat a szó képpé alakítása, a szöveg rejtett értelmének felfedése, közeli szemantikai mezők kibontása, szokatlan asszociációk létrehozása vagy a tudatalattiba való átlépés elősegítése. A rendezők körében a két legnépszerűbb elem a *zapping*, mely gyors egymásutániségben következő, látszólag összefüggéstelen képek megjelenésével destabilizálja az érzékelést; valamint a metaforikus nagyítás, mely gyakran arra szolgál, hogy egyes részletek felnagyításával a rendező új nézőpontokat kínáljon fel a közönségnek. A kanadai Robert Lepage neve az új generációs technológia és az audiovizuális eszközök beépítése révén vált ismertté. Vele kapcsolatban López Antuñano azt a technikát is kiemeli, amely képekkel összekötött rövid történetek segítségével hangolja össze a racionális és az érzékszervi észlelést. A belga Ivo van Hove



Elfride Jelinek írásai alapján: „Határeset”,
Toneelhuis Színház, Antwerpen, 2017, r: Guy Cassiers
(forrás: timeout.com)

arra használja fel az audiovizuális eszközöket, hogy ugyanazt a jelenetet több nézőpontból is a közönség elé vetíthesse, és ezáltal lehetőséget adjon a sokágú befogadásra, melyből a nézőnek mindazonáltal egyetlen egyet kell választania. A szintén belga Guy Cassiers alkotásaiban a multimédiás eszközök használata nem élvez kizárólagosságot, színrevitelei kifejezetten sokműfajúak, beépíti a képzőművészet, a videó, a mozi és a zene eszköztárát is. A brit Katie Mitchell pedig vegyesen használja a színház, illetve a filmművészet nyelvezetét; jellemzően egy filmfelvétel helyszínére helyezve cselekményét, egyszerre jeleníti meg a színpadon a műalkotás folyamatának különböző fázisait, miközben egy vásznon kivetíti a kész terméket.

A tanulmány ötödik fejezete a posztmodern színházzal foglalkozik, olyan rendezőkkel, akik felhagynak a hagyományos színházi szövegek színrevitelével, hogy helyettük a posztmodern gondolatvilágba illeszkedő új művekből merítsenek. E rendezések főként önreferenciálisak, hiányzik belőlük a cselekvés, megválaszolatlan monológokban hangzanak el emlékek, élmények, anélkül, hogy a rende-

zó bármilyen konkrét üzenetet kívánná velük közölni. Jellemző az irányzatra a művészi multidiszciplinaritás is: a belga Jan Lauwers különböző művészetek nyelvezetét ötvözi a színpadon úgy, hogy közülük egyiknek sem juttat domináns szerepet, de nagy hangsúlyt fektet a narrativitásra; a német Falk Richter munkássága pedig a táncszínházhoz közelít, munkái többnyire befejezetlenek, nyitottak, tehát minden előadás előtt módosíthat rajtuk.



Alexander Zemlinsky: *Kandaules király*, Vlaamse Opera, Antwerpen, 2016, r: Andriy Zholdak (forrás: werktreue.com)

Külföldi tanulmányainak köszönhetően az ukrán Andriy Zholdak szakít az országban és a környező országokban jellemző hagyományos előadásmóddal, mely már nem mindig elégíti ki a mai nézők igényeit; otthonában ellenségesen fogadták újfajta nézeteit, munkásságában a sikerek és a bukások váltják egymást. A tudatalattit célozza meg alkotásaival, figyelmen kívül hagyva a cselekmény kibontását, mert véleménye szerint a XXI. századi nézőnek erre van igénye. A képek áradatával dolgozó színrevitel gyengesége, írja a szerző, hogy újra és újra ugyanazokkal a képekkel és hatáselemekkel dolgozik, amitől előreláthatóvá válik minden előadás. Zholdak erősen fragmentált munkáiban a legnagyobb újdonság a mikroszekvenciák, avagy a mozdulatlan, időben megfagyasztott jelenetek egymásutánisága, melyben a cselekmény úgy ismerhető meg, mint a képregényekben. A különálló jelenetek mind ugyanazon a szinten vannak, nincs köztük hierarchia, így csúcspont sem várható az előadás végén.

A színész nélküli színház a könyv utolsó fejezetének tárgya; bár eleinte a színészt és a nézőt határozták meg a színház nélkülözhetetlen elemeként, az eddigi fejezetekben vázolt irányzatokban már látható volt, hogy a színész egyre kevésbé tölt be központi, önálló erővel bíró szerepet a színpadi kompozíciókban. E folyamat kiteljesedéseként a színész nélküli színházban a szereplő nem több, mint a jelenet bármely másik alkotóeleme, egyenrangúként olvad bele színrevitel egészébe. Az előadásokban jelentős szerepet kap a képzőművészet, a tánc, és megtalálhatóak bennük a *performance* és az installációk jellegzetességei is. Már nem a diskurzus, hanem a különböző elemek – zene, hangok, fények, kellékek használata – közti kapcsolat a legfontosabb; a rendezők sokféle információnak teszik ki a közönséget, különböző érzékszervein keresztül, hierarchia felállítása nélkül. Ez a hierarchiamentesség teszi lehetővé a színész jelenlétének feloldódását, ami a szövegtől való elrugaszkodással és a különböző művészi nyelvek integrálásával együtt a XXI. századi színház performatív jellegét erősíti. Az olasz Romeo Castellucci ennek megfelelően a színházat összművészeti alkotásként fogja fel. Sokat épít a testiségre és a paralingvisztikai elemekre, egységes jelentés nélküli alkotásaiban minden néző saját ismeretei és érzékenysége alapján fogalmazhatja meg személyes

konklúzióját. A német Heiner Goebbels a polifónia elvét alkalmazva sokrétű színpadi nyelvezetet teremt, melyben az összes felhasznált művészi nyelvet teljességében, egyszerre önállóan és a többivel való egységében fogadhatja be a néző; önmagát a zeneiség alapján álló színházi alkotónak tartja.

López Antuñano könyve, mint látjuk, a XXI. század újító alkotóinak és irányzatainak áttekintő bemutatásával átfogó képet ad azokról a kezdeményezésekről, melyek az új utakat, új kifejezésmódokat kereső rendezők gondolatvilágában megfogantak az elmúlt évtizedekben. Nézőközpontú megközelítésével személyes hangvételű, ösztönző és egyedülálló tanulmányt hozott létre, mely mindazonáltal óvakodik a túlzottan szubjektív személyes vélemények megfogalmazásától, és mindvégig objektív marad. A mű végén López Antuñano azért felhívja a figyelmünket, hogy a posztdramatikus színház mellett továbbra is virágzik a dramatikus, szöveg- és színészközpontú színház, és mivel széles körben népszerű a nézők közt, várható, hogy ez az egyrészt hagyománytisztelő, másrészt folyton megújuló kettős képlet egyelőre meg is fog maradni.

Gabriella Zombory: The Stage in the 21st Century

On José Gabriel López Antuñano: *La escena del siglo XXI*

Gabriella Zombory reviews the comprehensive volume indicated in the subtitle, the author of which is seeking an answer to the question which stage directors are likely to have a major impact on 21st century world stage. As she notes, José Gabriel López is primarily concerned with the theatrical trends in the last third of the 20th century: symbolic theatre, happening, multimedia theatre, postmodern theatre, theatre without actors, dance and image theatre, deconstructed theatre. The first chapter includes directors following the principles of 19th century naturalism (the Polish Krystian Lupa, Russian Anatoly Vasiliev, Lithuanian Eimuntas Nekrošius, Latvian Alvis Hermanis, British Declan Donnellan and Simon McBurney). The second chapter demonstrates the survival of symbolism and expressionism at the beginning of the 20th century through the endeavors of the French Claude Régy and Joël Pommerat as well as the American Robert Wilson and Swiss Christoph Marthaler. Chapter three discusses neo-expressionism emerging in the 1960s (the activity of the German Frank Castorf, Michael Thalheimer, Thomas Ostermeier, the Polish Krzysztof Warlikowski and Jan Klata, with great appreciation). Chapter four gives an insight into the art of directors who bestow a dominant role on audiovisual equipment (the Canadian Robert Lepage, Belgian Ivo van Hove and Guy Cassiers as well as British Katie Mitchell). Chapter five deals with postmodern theatre, the work of Belgian Jan Lauwers, German Falk Richter and Ukrainian Andriy Zholdak. The volume closes with the presentation of the theatre without actors (the Italian Romeo Castellucci, German Heiner Goebbels). According to the reviewer, the author of the book does not intend to create a directors' canon of the ones he has named; his intention is much rather to outline, from an experienced viewer's perspective, where 21st century theatre art may be heading for. The writer of the review also points out that López Antuñano is only commenting on directors whose work he has personally and profoundly got acquainted with and whose direction he has had several opportunities to watch live on stage.

NEMZETI

NEMZETI SZÍNHÁZ
1875

KÖZÖS NEZŐPONT

HORVÁTH
LAJOS OTTÓ

VARGA
JÓZSEF

BARTA
ÁGNES

BERETTYÁN
NÁNDOR

EGRI CSILLAGOK

15 ÉVES
AZ ELŐFOLYÓ
180 ÉVES
A NEMZETI
SZÍNHÁZ

15 ÉVES
AZ ELŐFOLYÓ
180 ÉVES
A NEMZETI
SZÍNHÁZ



HUNGARIAN GOVERNMENT



NEMZETI SZÍNHÁZ



ORIGO



NEMZETI SZÍNHÁZ



SZÉCHENYI INTÉZET



MITEM



BUDAPESTI SZÍNHÁZ

nemzetiszinhasz.hu



/ nemzetiszinhasz

„A Nemzeti Színház (...) megnyitó előadásán (1837. augusztus 22.) „»a közönség olyan volt, amelyet várni lehetett: kíméletes, komoly s minden tiszteletre méltó, tiszta hazafi örömeiben egészen elmerült; s ki e hangulatot nem ismeri, hidegnek mondhatná zajtalanságáért. De e zajtalanságban ámulat, mély érzelem s egy magát becsülő népnek méltósága volt«. – [írja] Vörösmarty a *Játékszíni króniká[ban]*” (Németh Antal)

„[Az Egri csillagok színpadi adaptációja] egy sajátos nézőponttal szándékozik gazdagítani a befogadói élményt, elsősorban számítva a fiatalabb korosztályra. Ez a nézőpont pedig a várban lévő gyerekeké, akik mintegy »alulról« szemlélik a felnőttek világát, azt a harcot, amely életre-halálra-vérre megy, de az ő világukban nem kéne még, hogy így legyen. A gyerekek szemlélőből egy adott pillanat kényszerére aktív szereplőivé válnak a küzdelmeknek, részt vesznek a harcokban, és a »pesti srácokhoz« hasonlóan, többen életüket áldozzák Eger védelméért.” (Zalán Tibor)

„...a »Vigszínház presztizs-darabjának« nevezett Cseresznyéskert-premiert [1924] Kosztolányi Dezső »az utóbbi évek legnagyobb színházi és színészi eseményének« tartja.(...) A Csehov-dráma lehetséges elvont jelentésére ismételtten [ő] lesz fogékony: »A Cseresznyéskert, melynek fáit kidöntik, nem földrajzi fogalom, hanem korán muló idilljeivel, házibáljaival, bohókás figuráival: a lélek és az emlék. Dallamos címét minden nyelv így adhatja vissza: Ifjuság.«” (Regézi Ildikó)

„A kortárs ír dráma félreismerhetetlen jegye (...) a vegytiszta minőségek mellőzése, az ellentétek elegyítése: az elmúlt történetek a ma eseményeivel, a valószínűségos létérzékelés a tudattalanban zsibbadó álmvilággal, az emberi minőség a mitikussal, a fekete-fehér tényfeltárás a kiszínező fantazmagóriával vegyül magától értetődő természetességgel. A tragikus és komikus, csúf és szemgyönyörködtető, fenséges és kisszerű, megrázóan katartikus és önsebzően szarkasztikus minőségek szimbiózisa a közép-kelet-európai tájakon sem ismeretlen...” (Pinczés István)

„[López Antuñano] a könyvében megnevezett alkotókkal nem kíván rendezői kánont megfogalmazni; célja sokkal inkább az, hogy egy tapasztalt néző szemszögéből mutathassa be, merre és kikkel fog továbbhaladni a 21. századi színpadi művészet. (...) csak olyan rendezőkről mond véleményt, (...) akiknek munkáját személyesen és mélyrehatóan megismerhette, avagy akiknek számos rendezését volt lehetősége élőben is megtekinteni.” (Zombory Gabriella)

