

szcenárium



„Attól szomorú olvasmány, hogy mi, olvasók már előre tudjuk a végét” – Balogh Géza a 25 éves Németh Antal naplójáról • Hubay Miklós az utolsó földi emberpár „kétszemélyes idilljéről” • „Istenem, miért nem lehet egyszerre két férfit szeretni?” – Peterdi Nagy László Király Nináról • Új igazgató a Gyulai Várszínház élén

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VI. évfolyam 6. szám, 2018. szeptember

SZERZŐINK

Albert Dénes (1962) újságíró, angol fordító

Balkányi Magdolna (1950) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének docense

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

Csáji László Koppány (1971) költő, író, kulturális antropológus, néprajzkutató

Elek Tibor (1962) irodalomtörténész, lapszerkesztő, a Gyulai Várszínház igazgatója

Hubay Miklós (1918–2018) drámaíró, műfordító, a Digitális Irodalmi Akadémia alapító tagja

Király Nina (1940–2018) színháztörténész, a Nemzeti Színház munkatársa

Nagy Éva Veronika (1965) iskolanővér, a Marosszéki Kodály Zoltán Gyermekek és Ifjúsági Kar másodkarnagya

Pálfi Ágnes (1952) költő, a Szcenárium szerkesztője

Peterdi Nagy László (1936) színház- és irodalomtörténész

Rideg Zsófia (1970) a budapesti Nemzeti Színház dramaturgja

Sirató Ildikó (1966) az OSZK Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem docense

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

Ungvári Judit (1968) újságíró



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: 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 bölcselet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszhaz.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

NAGY ÉVA VERONIKA: Csíksomlyói passió
A Marosszéki Kodály Zoltán Gyermek és Ifjúsági Kar részvételével • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: Németh Antal berlini naplója • 7

mitem 2018

Nemzeti színházakról – másként
A kerekasztal-beszélgetés 2. része
(Lejegyezte: Ungvári Judit) • 34

nemzeti játékszín

HUBAY MIKLÓS: A dráma kristályrendszere
Esszé a *Tragédiáról* • 43

HUBAY MIKLÓS: *A bál után*
Egyfelvonásos variáció az eszkimó-szín témájára • 50

KIRÁLY NINA: Az emberiség vagy az ember tragédiája? • 64

in memoriam

RIDEG ZSÓFIA: In memoriam Király Nina • 71

PETERDI NAGY LÁSZLÓ: Az örök kerítő
Király Nina 1940–2018 • 74

kilátó

Új igazgató a Gyulai Várszínház élén
Elek Tibort Szász Zsolt kérdezi • 77

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT: Fej vagy írás?
Tapsztó Ernő *Hamlet*-adaptációja Gyulán • 84



Tóth Augusztina a Csíksomlyón 2018 augusztus 18-án bemutatott *Passió* előadásán, mint Szűz Mária (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Csíksomlyói passió

A Marosszéki Kodály Zoltán Gyermek és Ifjúsági Kar
részvételével

A mennyország: kedves tanítványaink mint angyalok a forgószínpadon az Atya körül – gyönyörű kép. Vidnyánszky Attila ihletett rendezői megoldásai egy gyerekserető-gyerekfélő apa, nagypapa gesztusai, melyek a lélekből, emberségből, természetes szívjóságból fakadnak. A számunkra leginkább elérzékenyítő gyermek-feladat az előadás végén érkezett el. Amíg a színpadon a *Passió* utolsó jelenetei zajlottak, a gyerekek csendben, titokban ezer mécesst hordtak szét a csíksomlyói Hármashalom oltár háttérében lévő hegyoldalra. Mint megannyi szentjánosbogár repkedtek, vitték a fényt, lelkesen, odaadóan, hogy végül a keresztre feszítés háttérében felgyulladjanak a csillagok – a feltámadás, az új élet előfutárai.

Mária monológiára olyan empátiával reagáltak kórustagjaink, hogy világossá vált, ez nem színház, hanem maga az élet. A kicsi hat éves Andika vigasztaló gesztusa egyszerre szólt Máriának és az őt alakító Tóth Augustának. A darab során számunkra ők egygyé váltak.

A színészek, rendezők őszinte odaadása, kitárulkozása elindította a jószág áramlását, mely megrendült közösséggé kovácsolta a jelenlévőket. A színészek ugyanazok voltak a valóságban, mint a darabban: EMBEREK. Mária mint aggódó édesanya kérdezte a déli szünetben: hol vannak a gyerekek? Ugye, árnyékban ülnek?...! Berecz András, a Vándor mint nagy vigasztaló cinkosan, bátorítást kínálva és várva kereste a gyerekek társaságát. Péter és János apostol szeméből ugyanaz a tűz sugárzott a darab után, mint előadás közben. A gyerekek persze az Ördögöt és a Halált utánozták esténként, amikor nyugovóra tértünk. Egyik nap, amikor felfelé igyekeztünk a Nyeregbe a próbára, a Barátok Csorgójánál egy színészekkel teli nemzetisínház aszalt haladt el mellettünk. Margitka nagyot kiáltott a lehúzott ablakon keresztül: „Né, az ördög...!” Nagy nevetés támadt odabenn...!

Azt éreztük végig a három nap alatt, hogy ebben az összművészeti produkcióban mindenki a helyén van: a rendező rendez, hisz, álmodik... A társrendező, Zsuráfszky Zoltán és Vincze Zsuzsa óriási odaadással vetik bele magukat a közös alkotásba. Teljes az együttműködés, az egymásra figyelés.

Szülés, születés tanúi voltunk.

Nagy Éva Veronika
iskolanővér, másodkarnagy



Csiksomlyói passió, a Nemzeti Színház produkciója, Budapest, 2017 – Csiksomlyó, 2018



Fotók: Eöri Szabó Zsolt

Németh Antal Peéry Pirinek dedikált
fényképe 1924-ből (forrás: színház.net)





BALOGH GÉZA

Németh Antal berlini naplója

Németh Antal 1928 tavaszán egyéves ösztöndíjat kap a berlini Humboldt Egyetemre. Járt már két évvel korábban is tanulmányúton a német fővárosban, de egy egész tanévre szóló tartózkodásra csak most nyílik lehetősége. Tanára, Négyesy László¹ segítségével az 1928/29-es tanév hallgatását biztosítja számára, amelyet az 1927. XIII. törvénycikknek köszönhetnek az arra érdemes, kiemelkedő teljesítményt nyújtó hallgatók. Ahogy a rendelet fogalmaz: „a magas műveltség célját szolgáló ösztöndíj” speciális stúdiumok összeállítását teszi lehetővé.

Németh 1925-ben szerzi meg az abszolutóriumot a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán. Ugyanez év júniusában megnősül. A családi legendárium szerint azért kell sietniük az esküvővel, mert mindketten meg akarják nézni Bécsben Tairov Kamara Színházának vendégjátékát. A menyasszony szülei csak azzal a feltétellel egyeznek bele a közös utazásba, ha a vőlegény diszpenzációval feleségül veszi dobrováczi Mersich Piroskát, művész-nevén Peéry Pirit², a Várszínház fiatal színésznőjét. Így első közös tanulmányútjukat és egyben rövid nászutjukat akadálymentesen megkezdhetik.



Az ifjú férj túl van már első rendezésén (Strindberg *Húsvét* című misztériumjátékát állította színpadra Nyíregyházán Alapi Nándor³ országjáró együttesével 1928. május 26-án) és első ál-

¹ Négyesy László (1861–1933) irodalomtörténész, nyelvész, a magyar verstan-elmélet egyik megalapozója. Stílusgyakorlati szemináriumait látogatta a Nyugat egész nemzedéke.

² Peéry Piri (1904–1962) a házasságkötésük után három évig nem volt szerződésben, aztán 1927-ben Alapi Nándor Országos Kamaraszínházának tagja lett. 1928-tól Szegeden játszott, majd több fővárosi színházban működött. Regényeket és filmforgatókönyveket is írt.

³ Alapi Nándor (1885–?) különböző vidéki társulatok tagja, majd a székesfehérvári színház igazgatója. Az 1924-ben alakult Országos Kamaraszínház 1933-ig működött. 1945 utáni sorsa ismeretlen.



Ferdinand Gregori (1870–1928)

lásvesztésén (Milotay István⁴, a *Magyarság* című napilap felelős szerkesztője felmondott neki, mert egy baráti köréhez tartozó színésznő alakításáról elmarasztaló kritikát merészelt írni). Végérvényesen eldöntötte, hogy nem az újságírást, nem is a karmesteri pályát, hanem a rendezést választja élethivatásul. Ennek tudatában állítja össze berlini tantervét, melynek középpontjában a rendezés és a díszlettervezés áll. Ezekhez kapcsolódnak színházelméleti és színháztörténeti stúdiumai. Témavezető tanára az első félévben Ferdinand Gregori⁵, a korszak német színházi életének kiemelkedő személyisége.

Az 1928/29-es berlini tanévről részletes naplót vezet. A keményfedelű, mintegy 100 oldalas vonalas füzetben⁶ valamennyi eseményről beszámol, ami az egyetem falain kívül történik vele. A pedáns emlékkönyv tartalmazza a látott előadások beragasztott műsorfüzeteit, a színház-, mozi- és koncertjegyeket. Ha korábban nem ismertem volna Németh Antal legfontosabb tulajdonságait, mentalitását és gondolkodásmódját, a füzet lapozgatása közben akkor is egy tökéletes jellemrajz bontakozna ki róla előttem. Gyönyörű kézírása grafológiai tanulmány. Egy rendszerető ember pontos önvallomása. Kristálytisza üzenet kilencven év távolából. Kézszelhető valóság és hiteles tanúbizonyság. Magával ragad érzelmessége, rajongása, haragja és bölcsessége. Akkor is bölcs, amikor téved. Mert kilenc évtizednyi távolságból könnyű észrevenni a tévedéseket. Egyetlen pillanatra sem érzem magam betolakodónak, az intim szférában leskelődő, pletykára éhes idegennek. Lehet persze, hogy ebben az attitűdben az is segít, hogy valamikor nagyon régen egy ideig a közelében tartózkodhattam. Most a naplót böngészve újra érzem a Tárogató úti villalakás Boncza Berta⁷ hagyatékából vásárolt bútorainak finom

⁴ Milotay István (1883–1963) publicista, szerkesztő, országgyűlési képviselő. 1920 és 1934 között az általa alapított *Magyarság* című politikai napilap felelős szerkesztője. A második világháború után külföldre távozott.

⁵ Ferdinand Gregori (1870–1928) színész, rendező, színházigazgató, színházi szakíró. A századforduló színházművészeti mozgalmainak kiemelkedő alakja. Fontosabb művei: *A színészi alkotás* (Das Schaffen des Schauspielers), 1899, *Nézetek és jellemek* (Betrachtungen und Charakteristiken), 1913, *A színész* (Der Schauspieler), 1919.

⁶ OSZK kéziratára, Németh Antal Fond, 63/108

⁷ Boncza Berta (1894–1934) költő, emlékiratíró, Ady felesége. Adytól kapta a becéző Csinszka nevet. Férje halála után három évvel házasságot kötött Márffy Ödön (1878–1959) festőművésszel. Németh Antalt Ady iránti rajongása késztette, hogy Csinszka halála után megszerezze néhány bútordarabját.

illatát. Azt remélem, hogy miközben igyekszem továbbadni valamit a napló-olvasás élményeiből, sikerül az olvasó számára is felidézni egy rendkívüli fiatember ízlését, érzéseit, véleményét a világról.

Mert Németh Antal mindössze huszonöt éves, amikor a berlini naplót írja. Még nem is pályakezdő. Még csak készül valamire. A színházi pályára. A színházi világ megváltására. Még nem tudja, mennyi megpróbáltatás vár rá. Mi már tudjuk. Ennyiben tapasztaltabbak vagyunk, mint ő volt 1928-ban. Az azóta megszerzett tapasztalataink segítségével próbáljuk meg nyomon követni egy kiváló magyar színházi rendező és színháztudós első lépéseit.

Mindjárt a legelején zavarba jövök. Egyre inkább kételkedni kezdek abban, hogy a naplót csupán belső használatra, önmagának szánta. Háttha mégis a nagy nyilvánossághoz szól itt minden? Még bevezetőt is írt hozzá: „Ezek a feljegyzések, melyek egy teljes berlini színházi szezon alatt való tapasztalataimat szeretnék visszaadni, nem kezdődhetnek ömlengéssel: csodálatos!... nagyszerű!... utolérhetetlen!... Szemléltető leírást szeretnék adni minden előadásról, hogy a sűrű szavak megőrizték önmagam és mások számára a mai kor színházi kultúrájának e fontos centrumában felbukkanó minden jelentős produkció emlékét.” És betartja a szavát. Csak akkor lelkesezik, amikor úgy véli, igazán van miért. Mint például az első alkalommal, amikor 1928. október 17-én megnézi a Moszkvai Akadémiai Zsidó Színház⁸ vendéjátékát: Alekszandr Granovszkij⁹ rendezésében, Mihoelsz¹⁰ főszereplésével Jichak Perec¹¹ drámáját, az *Éjszaka a régi vásártéren*¹². A be-



Jelenetkép a Granovszkij rendezte *Éjszaka a vásártéren* című előadásból (forrás: knowlegde.ru)

⁸ A szakirodalom felváltva használja az orosz elnevezés nyomán a Moszkvai Zsidó Színház (GOSZET – Goszudarsztvennij Jevrejszkij Tyeatr) és a Jiddis Színház elnevezést, megkülönböztetve a héberül játszó társulatoktól.

⁹ Alekszandr Granovszkij (eredeti neve Abraham Azarch, 1890–1931) 1920-ban a Moszkvai Jiddis Színház létrehozója és első igazgatója. 1929-ben a nyugat-európai turnén vendégszereplő társulat egy részével nem tér vissza a Szovjetunióba.

¹⁰ Szolomon Mihoelsz (1890–1948) orosz-jiddis színész, rendező, 1929-től a moszkvai Állami Zsidó Színház igazgatója. Legjelentősebb szerepe Lear király volt. Pedagógiai és elméleti munkássága is kiemelkedő. A háború alatt amerikai-orosz zsidóktól tekintélyes összegű pénzt szerzett fegyverek beszerzésére, ezért később kényelmetlenné vált Sztálin számára a személye, és kivégeztette. Egy megrendezett autóbaleset áldozata lett.

¹¹ Jichak Lejb Perec (Perez, Peretz, 1851–1915) jiddisül és héberül alkotó lengyelországi író, költő, drámaíró.

¹² Bajnaht oj altn mark, 1907.

vezetőben tett ígérete ellenére lelkesen felkiált: „Granovszkij színháza az igazi Gesamtkunstwerk! A zene, a pantomim, a színjátszás (néha akrobatikus) tökéletes egysége! A Habima¹³ rítuszerű előadasmódjával szemben az ember és az emberi világnézet karikatúráját nyújtja a Moszkvai Zsidó Kamaraszínház.”

A másnap látott *Luluról* azt állapítja meg, hogy Pesten a darab előadhatatlan lenne, mert betiltanák. „Csak gondolatban fogom egyszer megrendezni” – teszi hozzá. És még egy magánjellegű megjegyzés: a műsorfüzetben a címszerepet



Emil Jannings mint Sergius Alexander nagyherceg (forrás: tvtropes.org)

játszó Helene Fortenbach neve mellé odabigyeszti, hogy „Piri hány milliószor jobb lenne!” Wedekind két darabját egy estére összevonva játsszák „rendkívül gyenge előadásban”, sommázza véleményét a Theater in der Klosterstraße előadásáról.

Két nap múlva egy mozielőadásról számol be: Joseph von Sternberg¹⁴ amerikai filmjét, *Az utolsó parancsot* nézte meg. Emil Jannings¹⁵ alakításáról elismeréssel szól: „megkönnyeztem Sergius Alexander históriáját.”

Kíváncsian készül élete első találkozására Reinhardt színházával. A híres rendezővel szembeni averziója régi keletű. Már öt évvel korábban, húszévesen, a Zeneakadémián elhangzott előadásában így nyilatkozott róla: „Reinhardt, ez a nagyobb koncepciók hiányában frappánsan ható ötletek után kapkodó, kiváló önadminisztrátor ma, ha újat akar mondani – kopizál. Nemrég olvastam legutolsó berlini *Hamlet*-szcenírozásáról, mely teljesen az európai színházlátogató előtt ismeretlen nevű, nagy orosz színpadművész, Nyikolaj Jevreinov¹⁶ monodramatikus elméle-

¹³ A Habima (=emelvény, színpad) 1918-ban Moszkvában, Sztanyiszlavszkij támogatásával alakult, héber nyelven játszó színház. Leghíresebb előadásukat, An-Ski *Dibukját* Vahtangov állította színpadra.

¹⁴ Joseph von Sternberg (1894–1969) osztrák származású amerikai filmrendező. Az említett *The Last Command* (1927) Magyarországon *A hontalan hős* címen került bemutatásra. A napló nem tesz említést róla, hogy a filmnek magyar vonatkozása is van: Bíró Lajos (1880–1948) a forgatókönyv társszerzője. Németh egyébként minden előadás címét németül közli. Én a könnyebb érthetőség kedvéért a magyar változatot használom.

¹⁵ Emil Jannings (1886–1950) a korszak kiemelkedő német színpadi és filmszínésze. 1914-től Reinhardt Deutsches Theaterének tagja. 1927-től három éven át Hollywoodban dolgozott.

¹⁶ Nyikolaj Jevreinov (1879–1953) orosz író, rendező, színháztörténész. A monodramát tekintette a színjáték legkorszerűbb formájának. Pétervári működése idején sokat dolgozott a középkori francia színjátéktípusok rekonstruálásán. A 20-as években Franciaországba emigrált.

te szerint volt beállítva.”¹⁷ Október 21-én az *Artistákat* nézi meg Reinhardt rendezésében a Deutsches Theaterben, Wladimir Sokoloffal¹⁸ a főszerepben. Részletes elemzést készít az előadásról, majd véleményét így foglalja össze: „Csillogó, mint az impresszionista festők fény-káprázata valami magasabb művészi cél gondolat, etikus összefogó erő nélkül.”

Ferdinand Bruckner¹⁹ vadonatúj darabjáról, *A bűnözőkről*²⁰ mindössze annyit jegyez fel, hogy több lazán összefüggő emberi sorsot ábrázol és sok benne az erotika.

Jurij Tarics²¹ *Első tűz*²² című filmjéről azt írja, hogy az ejzensteini vonalat képviseli.

Október 29-e az oroszokkal telik el. Alekszandr Volkov²³ német filmjéről, a *Kelet titkairól*²⁴ hosszan ír. Megállapítja, hogy nyugodtan lehetne orosz filmnek nevezni. Este megnézi a Moszkvai Művész Színházból kivált emigráns együttes fellépését. Az ugyan nem derül ki a bejegyzésből, hogy melyik előadásukat látta, ahogy az sem, vajon látta-e az 1925-ös budapesti szerepléseik valamelyikét,²⁵ de



Jelenetkép a *Kelet titkai* című filmből
(forrás: pinterest.ca)

¹⁷ Színházi „kulturánkról”, 1923. In: Németh Antal: *Új színházat!* Szerk. Koltai Tamás. Múzsák, 1988. 31.

¹⁸ Vladimir Sokoloff (Vlagyimir Szokolov, 1889–1962) német származású orosz színész. A Művész Színház mindeneként kezdte pályáját, majd Tairov Kamara Színházának tagja volt. 1923-ban Berlinben vendégszerepelt, amikor Reinhardt szerződtette. 1933-ban Párizsba költözött, majd az USA-ban telepedett le. A némafilm-korszak utolsó éveitől kezdve főleg orosz embereket játszott német és amerikai filmekben.

¹⁹ Ferdinand Bruckner (1891–1958) osztrák drámaíró. Legismertebb műve az *Angliai Erzsébet* (1930). Több darabját játszották Magyarországon is.

²⁰ Die Verbrecher, 1928.

²¹ Jurij Tarics (1885–1967) szovjet filmrendező. Jogot hallgatott, majd színészi tanulmányok után tíz éven át vidéki társulatok tagja. Később forgatókönyveket ír, 1925-ben rendezőként is bemutatkozik. A belorusz filmművészet egyik úttörője.

²² Pervije ognyi, 1925.

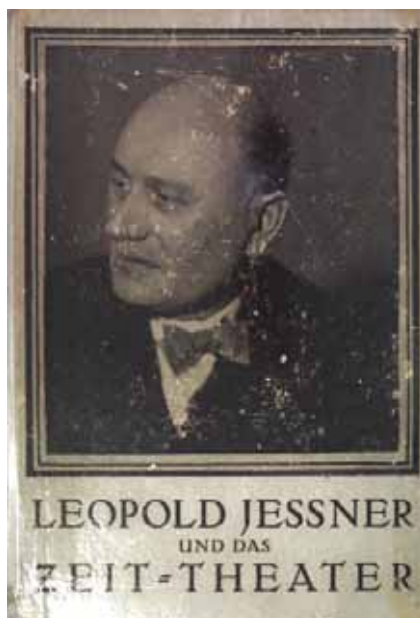
²³ Alekszandr Volkov (1883–1942) orosz filmrendező. Különféle művészeti ágakban kísérletezett. 1916-tól hazájában rendezett filmeket, 1918-tól Franciaországban és Németországban dolgozott.

²⁴ Geheimnisse des Orients, 1928.

²⁵ A Marija Germanova által alapított együttes 1925-ben és 1929-ben lépett fel a Víg-színházban. Többek között a *Cseresznyés-kert*et, az *Éjjeli menedékhelyet* és *Az élő holttestet* játszották. A Művész Színház eredeti társulata 1906-ban járt először külföldön. Legközelebb 1922-ben lépett fel Berlinben. Ezzel kezdődött kétéves nagy európai és amerikai vendégjátékuk, amelyen összesen ötszázhatvanégy előadást tartot-

hosszan foglalkozik Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics Dancsenko jelentőségével. A legmegfelelőbb jelzőnek azt tartja, hogy *mágikus* mindaz, ami a színpadról árad a néző felé. A Tairovért²⁶ rajongó Németh Antal kijelenti, hogy a Művész Színház közelebb van Tairovhoz, mint Antoine-hoz²⁷ vagy Brahmhoz.²⁸

Négy nappal később végre sor kerül Jessner²⁹ egyik nevezetes rendezése, az *Egmont* megtekintésére Albert Bassermann-nal³⁰ a címszerepben, a Staatliches Schauspielhausban. Egy későbbi írásában Németh így jellemzi a kiváló rendezőt: „Jessner tipikusabban német rendező, mint Reinhardt – és korszerűbb. [...] Rendezéseinek legfőbb formai erőssége az előadás ritmusának hangsúlyozása, a kifejezés hathatóságának a realizmus fölé való fokozása. Sohasem szakad el a valóságtól, nem téved bele az expresszionizmusba vagy a színpadi szimbolizmusba, csak stilizál.” A naplójegyzetek nyomán készült cikk³¹ legszebb része a zárójelenet leírása: „A jessneri beállítás vége átlendül az irrealitásba. Egmont látja győzelemre indulni a németalföldi



Felix Ziege Jessnerről írt könyve, Berlin, Eigenbröddler Verlag, 1928 (forrás:zvab.com)

tak. Budapesten nem jártak. Németh Antal tehát a háború előtt sohasem láthatta az autentikus társulat előadásait. Marija Germanova (1884–1940) a Művész Színház iskolájában tanult, majd 1902 és 1919 között a társulat tagja volt. 1919-ben külföldre távozott, Prágában, Berlinben és Párizsban élt. Elsősorban a Művész Színház műsorait játszotta alkalmi társulatával.

²⁶ Vö. a Magyarországon 1925-ben megjelent *Tairov Bécsben* című írásával. In: N. A.: *Új színházat!* 94–96. Bp., 1988. Szerk. Koltai Tamás.

²⁷ André Antoine (1858–1943) francia színiigazgató, rendező, színész. Színháza, a Théâtre Libre a naturalista irányzat szócsöve volt. A „negyedik fal” szellemében megújította a rendezést. Felszámolta a sztárkultuszt, az együttes játékot helyezte előtérbe.

²⁸ Otto Brahm (1856–1912) a német naturalizmus színpadi stílusának megteremtője. A berlini Freie Bühne egyik alapítója, később a Deutsches Theater és a Lessingtheater művészeti vezetője.

²⁹ Leopold Jessner (1878–1945) német színész, rendező, intendáns, a német színház-művészet kiemelkedő egyénisége. A hamburgi Thália Theaterben kezdte pályáját. 1919-től a berlini állami színházak intendánsa. 1933-ban Amerikába emigrált.

³⁰ Albert Bassermann (1867–1952) Brahm együttesében Tolsztoj, Ibsen, Hauptmann, Strindberg alakjait játszotta, majd Reinhardtnál töltött hosszabb időt. Ezután Jessnerrel dolgozott. A fasizmus előretörése idején az Egyesült Államokba emigrált.

³¹ N. A.: *Két színpadművész: a tegnap és a ma.* In: *Új színházat!* 97–100.

népet, élén a zászlóvivőt, a halott Klärchennel. Pár pillanatig sötétség. A hátsó fal eltűnik, és spanyol vértések tömör sorfala nyomul egy nagydob félelmesen dobbanó hangjaira lépésről lépésre a rivalda felé, egészen a sűgőlyukhoz szorítva Egmontot, aki itt mondja el utolsó mondatait, belekiabálva a nézőtérbe, hogy: élete legyen példa mindörökre...”³²

Az idézet szó szerint megegyezik a naplóbejegyzéssel. A következő mondat azonban már természetesen csak a naplóban található: „Ha a Nemzeti Színház igazgatója leszek, bemutatom Toronyi Imrével³³ a címszerepben.”

A következő napon – mintha a sors akarta volna így – a nagy rivális, Reinhardt *Rómeó és Júliá*jára kerül sor. „Reinhardt és Jessner... Két előadás élénk fényt vet egyéniségük mélységes különbözőségére – írja a naplóban és az idézett cikkben. – A berlini kritika hűvösen fogadta a *Rómeó és Júlia* előadását. Megállapíthatjuk: joggal... Néhány részletszépesség nem kárpótolhatja a nézőt az egyetlen egészért!” Már a díszletet is teljesen elhibázottnak tartja. A rendező Palladio³⁴ vicenzai Teatro Olimpiciójának színpadát transzponálta a Berliner Theaterbe. „Ez az állandó díszítő építészeti keret semmiféle belső kapcsolatban nincs a darabbal! Ötlet – mint ahogy Reinhardt mindig az ötletek embere –, de nem Shakespeare és különösen nem a *Rómeó és Júlia* szelleméből fakadó...” Elhibázottnak tartja a szereposztást is, sem Elisabeth Bergner³⁵ nem Júlia, sem a Lederer nevű ifjú színész nem Rómeó. „Bergner Júliája nem shakespeare-i Júlia. Felhúzott válllaival, szegletes könyökével, serdülő szexualitásával egy modern gyermektragédia mártírja. Lederer alakra, vérmérsékletre kitűnő Rómeó, tényleg tizenhat éves, de hiányzik belőle minden mélyebb színészi képesség.” És megint egy magánjellegű megjegyzés: „Piri százszor jobb lenne Júliának, mint Bergner!”



Elisabeth Bergner és Franz Lederer a Reinhardt rendezte *Rómeó és Júliá*ban (forrás: gettyimages.be)

³² I. m. 100.

³³ Toronyi Imre (1888–1952) 1918-ban Bárdos Artúr Belvárosi Színházában tűnt fel, majd több különböző magánszínháznál működött. Sohasem lett a Nemzeti Színház tagja, ahogy Németh Antal se rendezte meg soha az *Egmontot*.

³⁴ Andrea Palladio (1508–1580) olasz építész, építészeti író, az építészettörténet egyik legjelentősebb alakja. A vicenzai Teatro Olimpicióval a rómaiak színházát akarta újjáéleszteni, melynek színpadán az állandóra megépített díszleteket különösen a perspektivikus rövidülésben látszó utcák teszik érdekessé.

³⁵ Elisabeth Bergner (1897–1986) első sikereit Ophelia és Rosalinda szerepében aratta, majd Reinhardt színházának ünnepelt színésznője lett. Nevezetes sikere volt Shaw *Szent Johannája*. Amerikai színpadon is fellépett. 1929-től számos filmszerepet játszott.

Lelkesen beszél Rudolf Steiner³⁶ követőinek szavalókórusáról, meg egy stílusos és talányos „Shakespeare”-előadásról, a Schillertheater bolondos játékaról, *A tékozló fiúról*³⁷. A darab egyike annak a tíz vagy tizenkét darabnak, amely az úgynevezett ál-shakespeare-i drámák közé tartozik, és amelynek szerzőségét több-kevesebb valószínűséggel az irodalomtörténet Shakespeare-nek tulajdonítja. Hogy sokan kételkednek az állítás igazságában? Annyi baj legyen! Senki nem merné eskü alatt kijelenteni, hogy nincs több Shakespeare-darab a föld kerekén azon a harminchéten kívül, amelyet ismerünk. A beragasztott műsorfüzet rövid tanulmánya mindenesetre egy hiteles Shakespeare-idézettel igyekszik bizonyítani a darab szerzőjének kilétét. A *Téli rege* negyedik felvonásában ezt mondja Autolycus, a csavargó: „Jól ösmerem ezt az embert. Azóta majmokat is táncoltatott, aztán beszegődött a törvényhez szolgának meg poroszlónak.



A Dosztojevszkij-regény alapján
1923-ban készült némafilm egy kockája
(forrás: twitter.com)

Későbbed amolyan figurás bábujátékot mutogatott a tékozló fiúról.”³⁸ Akinek ennyi bizonyíték kevés, magára vessen. Az előadás rendezője, Erich Engel³⁹ szerencsére nem filológiai kutatásokkal töltötte az idejét, hanem egy zseniális előadást hozott létre. A játék egyszerre víg és szomorú. Van benne némi Piscator-hatás,⁴⁰ de a cirkuszi hangvétel inkább Tairov *Giroflé és Giroflá*-jára emlékezteti a napló szerzőjét.

Ősszel Németh Antal felfedez Berlin külvárosában egy mozit, amely régi, vagyis 1895-től, a film őskorában készült filmeket játszik. Itt akad rá Robert Wiene⁴¹ *Raskol-*

³⁶ Rudolf Steiner (1861–1925) osztrák író, esztéta, filozófus. 1913-ban létrehozta az Antropozófiai Társaságot, világnézettanának intézetét. Munkája középpontjában az anyagon túli, érzékfölköti realitás kutatása áll.

³⁷ The prodigal son, 1605

³⁸ Kosztolányi Dezső fordítása.

³⁹ Erich Engel (1891–1966) a hamburgi Thalia Theaternél kezdte rendezői pályáját, 1923-tól Reinhardt munkatársa. 1930-ban kezd filmrendezőként is dolgozni. A háború után a müncheni Kammerspiele tagja, 1949-től az NDK-ban él és a Berliner Ensemble rendezője. Az ötvenes évektől haláláig az NSzK állampolgára.

⁴⁰ Erwin Piscator (1893–1966) német rendező, a harcos politikai színház egyik megteremtője. Neve akkor vált ismertté, amikor 1926-ban bemutatta Schiller *Haramiák*-ját. 1927-ben megnyitotta saját színházát, a Theater am Nollendorflatzot. Itt dolgozta ki azokat az expresszionista módszereket, amelyeknek hatása az egész modern színházművészetben nyomot hagyott.

⁴¹ Robert Wiene (1881–1938) a némafilm-korszak első jelentős német alkotója, az expresszionista irányzat egyik úttörője. *Doktor Caligari* című filmjével forradalmasította a világ filmművészetét.

nyikov című filmjére, amelyről szellemesen jegyzi meg, hogy „nem moszkvai, hanem berlini orosz film”, Germanovával a főszerepben, akit néhány héttel korábban a Művész Színház együttesében látott.

A Staatsoper *Trisztán és Izoldája* felbosszantja. Nemcsak az a gondja, hogy mindkét címszereplő, Helene Wildbrunn⁴² és Jacques Urlus⁴³ öreg a szerepéhez, nagyobb baj, hogy „az előadás realista, vagyis unalmas.”

Nagy csalódásnak nevezi a november 18-án látott *Faustot*, Jessner rendezését is. „Színészileg még a mi Nemzeti Színházunk *Faustja* is jobb, mint ez” – summázza véleményét, nyilván Hevesi Sándor vegyes sajtóvisszhangot kiváltó rendezésére célozva.⁴⁴ „A *Faustot* játszó Otto Laubinger⁴⁵ dilettáns, Alexander Granach⁴⁶ Mefisztója pedig olyan, mint egy kommunista agitátor. Végigripackodja a szerepet” – olvashatjuk a naplóíró keresetlen szavait.

A csalódások után a nemrég felfedezett kültelki moziba tér vissza: egy három évvel korábban, 1925-ben készült híres filmmel, Eisenstein *Patyomkin páncélosá*val vigasztalódik. „Ritmusban nem elég szuggesztív, a montage még nem a legtekélyesebb, de kétségkívül egyike a filmtörténelem maradandó alkotásainak.”

A weimari köztársaság szellemi életében a koncertek és a társművészetek is fontos szerepet töltenek be. Németh Antal – korábbi zenei ambíciói hatására – Berlinben is rendszeresen látogatja a hangversenytermeket, naplójában néha rigorózus pontossággal rögzíti a teljes műsorokat. Így tesz Stephan Kovács⁴⁷ zongoraestjével és Jutta Klamt⁴⁸ csoportjának modern táncokat bemuta-

⁴² Helene Wildbrunn (1882–1972) osztrák operaénekes. Dortmundban artistaként működött, majd Stuttgartban drámai szopránként mutatkozott be. 1918-tól 1931-ig Berlin és Bécs operaházainak híres Wagner-heroínja volt.

⁴³ Jacques Urlus (1867–1935) holland énekes. Amsterdamban debütált 1894-ben. Lipcsében, majd a MET-ben működött. Egyike kora neves hőstenorjainak, neves Trisztán és Parsifal volt.

⁴⁴ A nagy húzásokkal, öt órába összevont, huszonhét képes művet misztériumjátékként, a megváltás gondolatának kiemelésével rendezte Hevesi. A címszerepet Abonyi Géza (1892–1949), Mefisztót Palágyi Lajos (1876–1932) játszotta. Bemutató: 1927. május 30.

⁴⁵ Otto Laubinger (1892–1935) a Berliner Staatstheaterben kezdi pályáját. A náci időkben a Birodalmi Színészakadémiának elnöke.

⁴⁶ Alexander Granach (1890–1945) 1909-től Reinhardt színésze, majd Jessner színházainak tagja. A nácik hatalomra kerülése után emigrációba vonul, előbb Varsóban, majd Moszkvában él, az Állami Zsidó Színház tagja. 1937-ben letartóztatják, de tekintélyes külföldi politikusok és írók közbenjárására elengedik. Ekkor elhagyja a Szovjetuniót. Leghíresebb szerepe Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931) klasszikus filmjének főszerepe, Nosferatu.

⁴⁷ Stephen Kovacs (Stephan Kovács 1907–1964) magyar származású német-amerikai zongoraművész. Már a harmincas években több komoly díj nyertese. 1939-ben az USA-ba emigrált. Az American Piano Trio megalapítója. 1963-ban Magyarországon is koncertezett. Bartók, Kodály és más magyar szerzők műveinek népszerűsítője volt.

⁴⁸ Jutta Klamt (1890–1970) 1919-ben mutatkozott be a német fővárosban avantgárd mozdulatművészeti műsorával.

tó programjával is. Aztán egy őszinte sóhajjal és egy felkiáltójellel az olvasó tudára adja, hogy „napokig semmi!”

A kényszerű börtölést a Schiller Theater előadása, Hasenclever⁴⁹ *Talpig úriember* című vígjátéka szakítja meg. Az aktuális satíra előadását egyenetlennek, a színészek munkáját gyengének tartja. „Sokkal jobban megrendeztem volna, mint Heinz Hilpert⁵⁰!” – teszi hozzá a néhány soros feljegyzéshez.

Másnap megvizsgálódik: ismét a Moszkvai Jiddis Színház káprázatos előadásában gyönyörködhet. A *Harmadik Benjámín utazása* Mendele Mojher Szforim⁵¹ elbeszélésének szabad feldolgozása. Színpadra alkalmazta és rendezte Alekszej Granovszkij. A címszerepben Szolomon Mihoelsz lubickol. Németh Antal a kabaré és a bohóctréfa elegyének nevezi az előadást, amely egy álmodozó zsidó groteszk vándorútjáról szól. „Életem egyik legszebb színházi élménye ez az

énekes-zenés játék. A zsidó proletárok bizzar népszínműve. És egészen más, mint az *Éjszaka a régi vásártéren* volt.”

„MIMUS REDIVIVUS!” – kiált fel, amikor kijön a Theater am Schiffbauerdamm nézőteréről. Mint ha pontosan tudná, hogy színháztörténeti jelentőségű esemény részese volt. Láthatta a *Koldusopera* 1928. augusztus 31-i ősbemutatójának néhányadik reprízét. Elegánsan és tartózkodóan nem is akar kommentárt fűzni az élményhez, inkább mellékeli



Bertolt Brecht: *Koldusopera* (Dreigroschenoper), Theater am Schiffbauerdamm, 1928, r: Erich Engel (forrás: freitad.de)

⁴⁹ Walter Hasenclever (1890–1940) német drámaíró és lírikus. 1933-ban megvonták állampolgárságát, Franciaországban, Angliában, Olaszországban élt. A német támadás Franciaországban érte. Hogy ne kerüljön a nácik kezére, öngyilkos lett. A *fű* (Der Sohn, 1914) című színműve tette híressé, mely az expresszionizmus egyik első, programadó darabja. *Talpig úriember* (Ein besserer Herr, 1926) című vígjátékát Budapesten a Magyar Színház mutatta be 1929-ben. 1928-ban német film is készült belőle.

⁵⁰ Heinz Hilpert (1890–1967) színész, színházi és filmrendező, színikazgató. 1926-ban Reinhardt szerződteti, 1931-ben ő rendezi Ödön von Horváth (1901–1938) *Mesél a bécsi erdő* (Geschichten aus dem Wienerwald) című népszínművének ősbemutatóját. A Harmadik Birodalom időszakában a Deutsches Theater igazgatója.

⁵¹ Mendele Mojher Szforim (‘Mendele a könyvkereskedő’, írói név, Sólem Jankev Abramovits, 1835–1917) jiddis és héber nyelven alkotó író, a jiddis irodalom egyik klasszikusa. 1886-ig csak jiddisül, „az egyszerű nép nyelvén” írt, később művei egy részét héberre is lefordította. Pályatársai „a zsidó Balzacéknak” emlegették. Írásait zsidó népi humor és bölcsesség fűszerezi. A *Harmadik Benjámín utazásai* (Di furtn fun Binjomin desz dritn) című satirikus elbeszélését 1878-ban írta.

a színház *Das Stichwort* (=Végszó) című újságját. Aztán persze nem tudja megállni, hogy mégiscsak hozzá ne fűzze saját véleményét Erich Engel Piscator útját követő rendezéséről, a Bicska Maxit cirkuszi artistákhoz illő elemek segítségével játszó Harald Paulsen⁵² káprázatos teljesítményéről, és mindarról a sok újdonságról, ami új utakat nyit a 20. századi színház életében. Természetesen Németh is most fedezi föl Brechtet, akiben első látásra az ragadja meg, hogy nem az életet utánozza, hanem a színházat hangsúlyozza. Ezt a szándékot jelzi a furcsa előfüggöny, amely látni engedi az átdíszítéseket, meg a színpadon elhelyezkedő zenekar. Az orosz és a kínai színház hatását is tévedhetetlenül felismeri anélkül, hogy hallott volna valaha a V-effektről, vagy Brecht tragikumot és bohózatot, valóságot és irrealitást, gondolati tartalmat és öngúnyt szintézissé formáló, korszakos jelentőségű színházáról. Németh Antal fogékonysága éles kontrasztban áll azzal az égbekiáltó ténnyel, hogy a *Koldusopera* két évvel később csúfosan megbukik Budapesten⁵³. Ez is azt bizonyítja, hogy megelőzte a korát, és még a Nemzeti Színház igazgatójaként is kénytelen lesz visszavenni avantgárd törekvéseiből.

Hasonló örömmel tölti el a Moszkvai Zsidó Színháznál tett újabb látogatása. Ezúttal a korai, 1923-as, 200 000 című előadásukat nézi meg. (A mellékelt műsorfüzetben pirossal aláhúzta az „Uraufführung: Moskau, 1923” szavakat.)

Sok szempontból rokonléleknek tekinti Granovszkijt és Brechtet: Granovszkij Mejerhold segítségével kanyarodik vissza a kínai színház jelzésrendszeréhez, míg Brecht a saját eszköztárával éri el a néző figyelmének ébren tartását. „Itt is csupa jelzés minden. Ezúttal inkább pompás játékmester Granovszkij. A rendező szíriyén háttérbe húzódik.”



A GOSZET 200 000 című előadásának a plakátja, Theater Westens, 1928 (forrás: newswe.com)

⁵² Harald Paulsen (1895–1954) színész, színházi és filmrendező. Az első világháború alatt frontszínházaknál kezdi a pályát, majd 1919-től Reinhardt-nál folytatja. Hitler hatalomra kerülése után a nemzeti szocialistákhoz csatlakozik, 1935-től a Deutsches Theater intendánsa. Mintegy húsz némafilmben és ötven hangosfilmben játszott. Filmrendezői pályáján értékes művek és propagandafilmek váltakoznak.

⁵³ Kosztolányi joggal teszi fel a kérdést az 1929/30-as színházi évadot értékelő írásában: „*Quo vadis Thalia? Vissza a kocsiszínbe? Vagy a temetőbe, hogy levette álarcod, csendesesen meghal, mint bűnbánó és becsületes kispolgári asszonyka?*” (Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*. Bp., 1978.II. 819.) Kosztolányi egyike volt azoknak a keveseknek, akik rokonszenven és érdeklődéssel kísérték Németh Antal nemzeti színházi törekvéseit.

Hauptmann A *takácsok* című színművének Schauspielhausbeli előadásáról szűkszavúan nyilatkozik: „Jessnernek ez a legtisztább rendezése. Naturalista, a szó jó értelmében. Az első rendezés, amelyet teljesen a magaménak érzek” – írja.

Harro Siegel⁵⁴ marionettszínházának előadásáról az a véleménye, hogy a bábok mozgatása nem olyan tökéletes, mint a Teatro dei Piccoliban⁵⁵. A kétrészes műsor első felében Mozart *Bastien és Bastienne* című operáját, a második részben Wilhelm von Stolz⁵⁶ *A kétféjű* című groteszkjét játszotta a négytagú együttes. A nagyfejű figurák érdekessége ellenére a Mozart-opera előadása unalmas. „A *Der Doppelkopf* egy nőimitátorba szerelmes kétféjű, kétakarátú csodalénnyről szól, aki szerelmi bánatában öngyilkos lesz. Ez utóbbi sokkal szórakoztatóbb.”

A Volksbühne *Macbeth*jéről nemcsak a naplóban olvashatunk, *Berlini klasz-szikusok* címmel hosszabb írásban is kifejti véleményét az előadásról⁵⁷. „A Volksbühne ritka tökéletes technikai felszerelésű színpadán a jelentéktelen, eklektikus Leo Reuss⁵⁸ rendezte Shakespeare *Macbeth*jét. Az egyenetlen előadás néhány részlete és a két főszereplő miatt érdemel különös figyelmet. A színpad: díszlettelen, óriási kör, melynek körhorizontjára teljesen elmosódó, tompa színű, ábrázoló szándék nélküli háttereket vetítettek.” A napló nyersebben fogalmaz: „nem tudom, a rendező honnan vette a jó ötleteit, mert nem olyan tehetséges, hogy a sajátjai legyenek.” Figyelmét elsősorban Heinrich George⁵⁹ érdes hangú, rideg *Macbeth*je és különösen Agnes Straub⁶⁰ telivér Ladyje köti le. „Ritka jó színésznő. Gyönyörűen mozog és szép hangja van.” Nehezményezi a sok húzást, különösen azt, hogy a természetfölötti elemek, vagyis a boszorká-

⁵⁴ Harro Siegel (1900–1985) német bábjátékos, képzőművész. 1928-ban alapította marionettszínházát. 1938-ban egy Birodalmi Bábművészeti Intézet (Reichinstitut für Puppenspiel in Berlin) művészeti igazgatója volt. A háború után Braunschweigben működtetett bábművészeti főiskolát.

⁵⁵ Vittorio Podrecca (1883–1959) híres marionettszínháza 1914-ben alakult Rómában. 1927-ben Budapesten is nagy sikerrel vendégszerepelt a Király Színházban.

⁵⁶ Wilhelm von Scholz (1874–1969) német költő, író. 1926-28-ban a Porosz Költészet Akadémia elnöke, Rilke barátja. Szimbolista lírikusként indult, majd Hebbel hatását mutató újklasszicista drámákat írt. Legnagyobb sikerét *Versenyfutás az árnyal* (Der Wettlauf mit dem Schatten, 1921) című regényével aratta.

⁵⁷ Vö. *Új színházat!* 101–104.

⁵⁸ Leo Reuss (1891–1946) színész, rendező. Az első világháborúban katona, majd 1921-től a Hamburger Kammespiele szerződteti. Két évvel később Jessner berlini színházainak tagja. 1934-ben zsidó származása miatt menekülni kényszerül, előbb Reinhardt bécsi színházainál játszik, majd Amerikába emigrál, és Lionel Royce néven számos filmben játszik.

⁵⁹ Heinrich George (1893–1946) német színész, rendező, színházvezető. 1920-tól a Deutsches Theater, a Volksbühne, majd a Staatliches Schauspielhaus tagja, 1933-ban a Schillertheater rendezője, később intendánsa.

⁶⁰ Agnes Straub (1890–1941) gyerekszínészként indul a pályája, 18 évesen már Grillparzer Sapphóját játssza. 1925-től Leo Reuss felesége. A harmincas években Agnes Straub Színháza néven saját társulatot alapít.

nyok kimaradnak. Ezek „egy relativista-pozitivista világnézet alapján álló rendező számára kiküszöbölendő anakronizmusok” – jegyzi meg ironikusan egy két évvel később keletkezett írásában.⁶¹

Ezután rátér saját *Macbeth*-elképzelésének és adaptációjának ismertetésére: „Macbeth drámáját színpadi balladának érzem... Tudva jól, hogy a történelem Macbethje, aki nyílt csatában 1040-ben legyőzte Duncan királyt, és kitűnő fejedelem volt, nem azonos a tragédia Macbethjével, a történelmi hűséggel való kacérkodásnak még legtávolabbi gondolatát is száműztem agyamból. Már a 14. században mondák komor köde burkolja be a skót hadvezér és király alakját. A Holinshed-krónika⁶² pedig már természetfölötti motívumokkal átszőtt történelmi me-



Agnes Straub (1890–1941),
a Leo Reuss rendezte előadás
Lady Macbethje
(forrás: gettyimages.com)

sével szolgál Shakespeare-nek. [...] *Lélektani drámává* tenni két balladai alak drámáját, és így a mai ember idegrendszerével egy hangnemre hangolni két tragikus lelket, ez a fő célja színpadi átdolgozásomnak. És ez a rendezése is, amikor nem a szerepkörök *hőseinek és hősnőjének* igyekszem beállítani az absztrakt térbe helyezett szereplőket, hanem *mai embereknek*, akikkel gyakran találkozunk a törvénytörő tárgyalások tudósításaiban, a rendőri riportokban és az ideggyógyintézetek szomorú, párnás celláiban. [...] Az ember forog egy körben mindörökké. Architektonikusan felépített színpadi ballada – ez lenne az én *Macbethem*.”

A darabot először 1939-ben a Nemzeti Színházban, másodszor és utoljára 1960-ban a pécsi színházban rendezte.

„Furtwängler neorealista. Lelkesedése magával ragadó” – írja naplójában a Berlin város főzeneigazgatójává nemrég kinevezett legendás karmesterről, akit másodszor volt alkalma élőben hallani. „Balkéz-technikája, dirigálásának kifejező ereje nála a legnagyobb azok között, akiket eddig láttam”. Íme, a néhány éve még karmesternek készülő fiatalember szakmai hozzászólása a látottakhoz.

Decemberben a napló utolsó bejegyzése Mary Wigman⁶³ táncestjéről tudósít. Aztán a téli szünidőre Németh hazatér, és csak január első napjaiban folytat-

⁶¹ Előszó a *Macbeth új színpadi átdolgozásához*. Színházi Újság, Szeged, 1931. április 26.

⁶² Raphael Holinshed (Hollingshead, 1580?–?) életéről mindössze annyit tudunk, hogy Cambridge-ben tanult és papi pályára lépett. Híres történelmi műve, az *Anglia, Skócia és Írország krónikái* (Chronicle of Englande, Scotlande and Irelande, 1587), amelyből az Erzsébet-kor drámaírói történelmi drámáik egy részének témáját merítették.

⁶³ Mary Wigman (Marie Wiegmann, 1886–1973) német táncosnő, táncpedagógus, előbb Dalcroze (1865–1950), majd Lábán Rudolf (1879–1958) tanítványa, később asszisztense. 1920-ban saját iskolát nyitott Drezdában, amely hamarosan a német modern táncművészet központja lett. A húszas években a klasszikus, akadémikus táncagyományokkal szembe forduló mozgalom eszményképe volt.

ja berlini tanulmányait. Január 5-én egy délutánra kiszáll Drezdában, ahol első útja egy moziba vezet. Megnézi Cservjakov⁶⁴ *Az én fiam* című filmjét. A rendezőt nem ismeri, a filmet átlagosan jó orosz filmnek nevezi.

Másnap Berlinben is moziba megy először, de ezúttal nevezetesebb művet lát: Mauritz Stiller⁶⁵ *Gösta Berling*jét Greta Garbóval a főszerepben. „Régi film, de halhatatlan” – írja az akkor mindössze öt éve elkészült remekműről.

Az újesztendő első színházi előadása egy újabb Jessner-rendezés, az *Oidipusz király*, amelyről később szintén beszámol majd *Berlini klasszikusok* című összefoglalójában.⁶⁶ „Tökéletesen egységes, következetesen végiggondolt, bátor színpa-



Szophoklész: *Oidipusz Kolonoszban*, Berlin
Schauspielhaus 1929, r: Leopold Jessner, fsz: Fritz Kortner
(forrás: gettyimages.com)

di alkotás, mely szemben Reinhardt barokkosan felbontott *Oidipusz*ával, a német középkor atmoszféráját teremtette meg a színpadon.” A darab alaposan átdolgozott változatát látjuk, az *Oidipusz Kolonoszban* néhány részlete utójátékként zárja le a történetet. Elragadtatással szól Ida Roland⁶⁷ Iokasztéjáról és Fritz Kortner⁶⁸ *Oidipu-*

⁶⁴ Jevgenyij Cservjakov (1899–1942) szovjet filmrendező. Az Állami Filmfőiskolán tanult, majd színészként és forgatókönyvíróként dolgozott. 1927-től rendez önállóan, *Az én fiam* az első önálló játékfilmje. Leningrád ostrománál egy partizánosztog parancsnokaként halt hősi halált.

⁶⁵ Mauritz Stiller (1883–1928) svéd filmrendező. Színészként kezdte a pályáját, majd a Svenska filmvállalathoz csatlakozott. Ő készítette Svédországban az első film-történeti értékű produkciókat, de jelentősége nemzetközi viszonylatban is úttörő. 1925-ben felfedeztjével, Greta Garbóval együtt Hollywoodba szerződött. A svéd némafilm korszakának kiemelkedő alakja. A Selma Lagerlöf (1858–1940) regényéből készült *Gösta Berling* (1924) az egyetemes filmtörténet becses darabja.

⁶⁶ Vö. *Új színházat!* 105.

⁶⁷ Ida Roland (1881–1951) osztrák színésznő Innsbruckban kezdi a pályáját, majd 1927-től a bécsi Burgtheater tagja. 1938-ban elhagyni kényszerül Ausztriát, New Yorkban és Svájcban él.

⁶⁸ Fritz Kortner (1892–1970) osztrák színész. Mozgalmas pályája során mind Ausztria, mind Németország számos színházában megfordult. Tagja volt a bécsi Volksbühne-nek, a Deutsches Volkstheaternek, a berlini Deutsches Theaternek, a Lessingtheaternek és a Staatstheaternek. Az expresszionista színjátszás egyik jelentős képviselője volt a német nyelvterületen.

száról. „A világításban Jessner sokat tanult Granovszkijtől” – állapítja meg elégedetten.

Másnap egy magyar kamarakonzerten vesz részt, melyen Jemnitz Sándor,⁶⁹ Kadosa Pál,⁷⁰ Bartók, Paganini és Szymanowski⁷¹ hegedűre és zongorára írt darabjai hangzanak el Pártos Ödön⁷² és Szelényi István⁷³ előadásában. Németh Antal megjegyzése: „Pártos Ödön gyenge hegedűs, Jemnitz műve üres, invenciótlan, Kadosaé elég jó, Szelényiben is van valami. Nem szeretem a legfiatalabb magyar muzsikát. Nekem Bartók, Kodály mindenkinél nagyobb!” És egy-két megjegyzés a műsorfüzetben: Kadosa nevével zárójelben, hogy „Weisz Pálként osztálytársam volt a gimnáziumban”, Jemnitz neve mellett pedig, hogy „a Népszava zenekritikusa.”

A következő két nap Pudovkin⁷⁴ jegyében telik. Megnézi Az *anyát*, amelyről azt írja naplójába, hogy „a legnagyobb orosz film, amit eddig láttam, beleértve Eizenstein *Sztrájkját* és *Patyomkinját*.” Másnap személyesen is találkozik a rendezővel; a Filmművészeti Szövetség filmmatinét rendez, amelyen Pudovkin

⁶⁹ Jemnitz Sándor (1890–1963) zeneszerző, kritikus, karmester. 1921-től 1924-ig Schönberg mesteriskoláját látogatta Berlinben. Zenei stílusára Schönberg dodekafóniája hatott a legerősebben. Későbbi művein Bartók hatása is érezhető.

⁷⁰ Kadosa Pál (1903–1983) zongoraművész, zeneszerző, pedagógus. A Fodor Zeneiskola tanára, a Modern Magyar Muzsikások zeneszerzőcsoport alapítója. 1943/44-ben a Goldmark-zeneiskola tanára, 1945-től a Zeneakadémia zongoratanára, 1948-tól tanszékvezetője. Zeneszerzői munkásságán Bartók és Kodály hatása mellett elsősorban a német neoklasszicizmus befolyása érvényesül.

⁷¹ Karol Szymanowski (1882–1937) lengyel zeneszerző. 1906-tól Berlinben, majd Olaszországban, Bécsben élt. 1927-től a varsói konzervatórium igazgatója, illetve rektora volt. Számos műfajban alkotott. Leggyakrabban játszott művei zongoraszonátái, két hegedűversenye és vonósnégyesei.

⁷² Pártos Ödön (1907–1977) zeneszerző, brácsaművész. A budapesti Zeneakadémián Hubay (hegedű) és Kodály (zeneszerzés) tanítványa. 1928-tól Berlinben, 1933-tól Budapesten koncertmester. 1938-ban Palesztinába költözött, 1956-ig az Izraeli Filharmonikusok szóló-brácsása, az Izraeli Vonósnégyes tagja. 1951-től a Tel Aviv-i Zeneakadémia vezetője, egyetemi tanára.

⁷³ Szelényi István (1904–1972) zeneszerző, zenetörténész. A budapesti Zeneakadémia elvégzése után a Fodor Zeneiskola tanára, 1930-tól Párizsban és Londonban él, egy orosz balett-társaság zenei vezetője. A háború után a budapesti Zenei Gimnázium tanára, 1948 és 1950 között igazgatója. Az Új Zenei Szemle szerkesztője. Zongoristaként számos kortárs kompozíció bemutatása fűződik a nevéhez.

⁷⁴ Vsevolod Pudovkin (1893–1953) szovjet filmrendező, a némafilm-korszak egyik kiemelkedő alakja. Első önálló játékfilmjét 1925-ben készítette. Munkásságának csúcspontja három klasszikusnak számító néma alkotása: Az *anya* (1926), a *Szentpétervár végnapjai* (1927) és a *Dzsingisz kán utóda* (1928). Korai remekműveit hangosfilmjeivel soha többé nem sikerült megközelítenie, egyre inkább a sematizmus dogmái jellemezték munkásságát. Az ötvenes évek elején több hónapot töltött Magyarországon, tanácsaival sok kárt okozva filmgyártásunknak.



Vera Baranovszkaja, V. Pudovkin,
Az anya c. filmjének főszereplője
(forrás: chelorg.com)

egy másik filmjéről, a *Vihar Ázsia felett*-ről⁷⁵ tart előadást. A rendezvényen jelen van Vera Baranovszkaja,⁷⁶ Az anya főszereplője is.

Az eseménysorozatot stílszerűen a *Borisz Godunov* előadásának megtekintésével zárja. A Deutsche Oper előadása és Ludwig Hörth⁷⁷ rendezése tele van operai sablonokkal. „Lélektelen, stilizált pózokban, a nézők felé fordulva énekelnek a szereplők. A tömegjelenetek kissé jobban sikerültek. A címszereplő jól megnézhetette Saljapint ebben a szerepben” – foglalja össze tapasztalatait.

Bosszúságát másnap egy régi Chaplin-filmmel vezeti le. A *Carmen*⁷⁸ 1915-ben készült, és kiváló alkalom egy magányos fiatalember felvidítására.

Aztán egy Lessing-ünnepségen vesz részt a Schauspielhausban, amelyet jókora „német pátosz” jellemez. Jessner részleteket olvas fel a *Hamburgi dramaturgiából*, amely izgalomba hozza: „alaposan át kell majd néznem a művet. Megbecsülhetetlen idézet-anyag-tárház!” A műsor második részében Lessing *Philotas*⁷⁹ című szomorújátékát játszották „egyszerűen és intenzíven.”

Georg Kaiser művéről, a *Gázról* azt írja a Schillertheater előadása kapcsán, hogy valamikor nagyon kiváló darabnak tartotta. „Ma látom: semmi. Üres ügyeskedés, lapos szociális hatásvadászat, mesterkélt nyelvezet, primitív felépítés.”⁸⁰

⁷⁵ Németországban és több más országban ezen a címen mutatták be a *Dzsingisz kán* utódát.

⁷⁶ Vera Baranovszkaja (1885–1935) a Moszkvai Művész Színház iskolájában tanult, majd 1903 és 1915 között a társulat tagja volt. 1916-ban kezdett filmezni. Ezután vidéki városokban lépett fel. 1922-ben visszatért Moszkvába, színészképző stúdiót vezetett. 1928-ban németországi propagandakörúton vett részt Az anya berlini bemutatója alkalmából. Később Prágában élt, ahol színiiskolát szervezett. 1932-ben Franciaországba költözött. Csehszlovákiában Věra Baranovská, Franciaországban Vera Barsoukoff néven szerepelt.

⁷⁷ Franz Ludwig Hörth (1883–1934) a Porosz Állami Operaház főrendezője.

⁷⁸ Chaplin bohózata azt a monumentális *Carmen*-filmet csúfolta ki, amelyet Cecil B. de Mille (1881–1959) több millió dolláros költséggel rendezett ugyanabban az évben.

⁷⁹ 1759

⁸⁰ Georg Kaiser (1878–1945): *Gas I.* (1918) és *Gas II.* (1920). A bejegyzésből nem derül ki, de feltételezhető, hogy a két drámát egy estére összevonva mutatta be a színház.

Részletesen elemzi Theodor Dreyer⁸¹ filmjét, *Az orléans-i szűz*et, amelynek indítása Murnau⁸² *Faust*jára emlékezteti.

A *bolygó hollandi* előadásáról a Krolloperben nyugodt szívvel kijelentheti, hogy „végre egy operarendezés! Nem hibátlan, de a legjobb, amit eddig láttam. Szimbolikus, stilizált. Jürgen Fehling⁸³ rendezésében a Hollandi szellemszerű, kísérteties jelenség. Irreális!” Az előadást Klemperer vezényelte, a címszerepet Fritz Krenn,⁸⁴ Dalandot Kálmán Oszkár⁸⁵ énekelte.

Az újesztendő legmeghökkenőbb bejegyzése *A kékszakállú herceg vára* berlini előadásáról szól. „Balázs Béla szövege otromba allegória, Ady egyik sorából kiinduló alapötlettel: »A lelkem ódon babonás vár«, elkeverve némi maeterlinckizmussal és balladaszerűséggel, leöntve jó adag intellektuális szósszal.” (Különös, hogy Ujfalussy József 1963-ban megjelent Bartók-monográfiája ugyanerre az idézetre hivatkozik anélkül, hogy nehezményezné Ady hatását: „A kékszakállú herceg vára nem más, mint a zárt, feltörhetetlen emberi lélek. »A lelkem ódon babonás vár, mohos, gőgös és elhagyott« – adja kezünkbe a kulcsot Ady az *Új versekben*” – írja.⁸⁶) Nem tudjuk, Németh mennyire ismerte korábban Bartók operáját, látta-e gimnazistaként a budapesti ősbemutatót, tudott-e a Lipótvárosi Kaszinó pályázatának kudarcáról, vagy Balázs Béla egyfelvonásosá-



Jeanne d'Arc, Renée Falconetti,
Theodor Dreyer filmjének egy jelenetében
(forrás: silentlondon.co.uk)

⁸¹ Carl Theodor Dreyer (1889–1968) dán filmrendező. Előbb színikritikusként működött, majd forgatókönyveket írt, vágóként dolgozott. 1920-ban forgatta első önálló filmjét. Kiemelkedő műve *Az orléans-i szűz* (1928) melyet 1958-ban a kritikusok a világ tizenkét legjobb filmje közé soroltak. Operatőrije a magyar származású Máté Rudolf (1898-1964) volt.

⁸² Friedrich Wilhelm Murnau (1889–1931) Reinhardt asszisztense és tanítványa. A néma korszak egyik legérdekesebb stílusú filmes alkotója. Klasszikus értékű művei: *Az utolsó ember* (1924), a *Tartuffe* (1925) és a *Faust* (1926).

⁸³ Jürgen Fehling (1885–1968) színész, rendező. 1910-ben lépett először színpadra, majd 1922-ben Jessnernél kezdett rendezni. 1944-ig több mint száz előadást állított színpadra.

⁸⁴ Fritz Krenn (1897–1963) osztrák operaénekes, A bécsi Volksoperben debütált. 1938-tól haláláig a bécsi Staatsoper kiváló basszbaritonja volt. Elsősorban buffószerepekben jeleskedett, de Wagner hősbaritonjait is kiválóan keltette életre.

⁸⁵ Kálmán Oszkár (1887–1971) magyar operaénekes. 1913-ban debütált a budapesti Operaházban Sarastróként. 1918-ban ő alakította először Bartók *Kékszakállúját*. 1927 és 1929 között a berlini Kroll Opera tagja volt.

⁸⁶ Ujfalussy József (1920–2010): *Bartók Béla*, Bp., 1964, 137.

nak botrányos bemutatójáról,⁸⁷ és hallott-e Bartók művének néhány évvel korábban megindult nemzetközi pályafutásáról.⁸⁸ Nehéz magyarázatot találni arra, hogy Bartók iránti rajongása ellenére mi okozhatta azt az averziót, amelyet a naplónak ezek a sorai kifejeznek. Mert Balázs Bélával szembeni ellenszenve kevéssé magyarázza, hogy még a zenéről is azt állítja, hogy „sok helyütt elavult”. Igaz, hozzáteszi, hogy „néhány szép részlete miatt nem fog sohasem elmúlni.” A Staatsoper előadásával az a baja, hogy illusztrál: minden ajtó mögött megmutatja, amit a zene úgyis megjelenít. Szájba rágja a zeneszerző gondolatait. „Az ideális operarendező, amikor magából a műből kielemezte az előadás szcenikai felépítésének alapvonalait, egy törvényt tart szem előtt: az operamű tektonikus és dinamikus struktúrájának törvényét – írja egy későbbi tanulmányában. – Az a színpad, amit a díszlettervezővel terveztet: színeivel és vonalaival együtt fog énekelni az előadással. A térbeli kompozíció ritmusa és a színek melódiai összefonódva adják az előadás keretét.”⁸⁹

Jevreinov *A lélek kulisszái* című drámájának ötletéből kiindulva – eddigi elenvetéseinek fittyet hányva – felvázolja saját elképzelését *A kékszakállú* színpadra állításával kapcsolatban: „Az ember belsejében kell lejátszani a zenedrámát, anélkül, hogy a herceget megjelenítenénk, tehát *monodramatikusan*, mondjuk

az agyvelő tekervényeiből elstilizált, konstruktív színpadon. Mindenesetre semmiképpen sem úgy, ahogy látam. A Bartók-opera után egy lehetetlen, zagyva balett következett.”

Néhány nappal később egy újabb *Faust*-előadásról tesz említést. A Theater am Nollendorfpfatz színpadán, a nagytekintélyű Wilhelm Leyhausen⁹⁰ professzor rendezésében „tíz stációban” jelenik meg Goethe monumentális drámai költeménye. Az előadásból minden kimarad, ami drámai. Monológokat és kórus-részleteket hallunk mindkét részből. Aki nem ismeri a darabot, egyetlen szót sem ért a primitív előadásból.



⁸⁷ Balázs Béla: *A szent szűz vére, A kékszakállú herceg vára*, Nyugat-matiné, 1913. április 21. Rendező: Bárdos Artúr (1882–1974).

⁸⁸ Nem a berlini volt az opera első németországi premierje, már 1922-ben bemutatták Frankfurtban.

⁸⁹ N. A.: *Az opera mint színpadi probléma*. Különlenyomat az Esztétikai Füzetek 1934. 5. számából.

⁹⁰ Dr. Wilhelm Leyhausen (1887–1953) akadémikus, a Delphoi Intézet alapítója.

Németh Antal ezúttal két elgondolást vázol fel a dráma lehetséges megvalósításáról. Az egyik változatban a két részből álló forgószínpadot is lerajzolja: a belső korong mozdulatlan és a mennyszágot szimbolizálja, a külső rész forog és változik a különböző helyszíneknek megfelelően. Ez a változat a két részt egy estére tömörítve játssza el. A másik variációt két estére tervezi. A színpadot fekete körfüggöny zárja le. Kosztümös zenészek és kórus foglal helyet. „A szóra van itt a súly fektetve – jelenti ki. – Talán valami kevés távol-keleti hatás és rítus-szerűség érvényesülhetne.”

Egyetlen előadás ismertetése erejéig a napló bepillantást enged a Színház-tudományi Intézet munkájába. A naplóbejegyzéshez kapcsolódó, két hónappal később megjelent írása eligazítja az olvasót a berlini egyetem rendezőképzésének legfőbb alapelveiről. „A Színház-tudományi Intézet tantermében egy kis kísérleti színpad áll, ezen gyakorolják a növendékek a színpadi rendezést – írja. – Az első évben a tanár vezetése mellett, a másodikban önállóan. A hallgatók maguk játszanak, a fontosabb szerepekre örömmel jönnek színinövendékek. A bemutatókat gondos munka előzi meg. A rendező kiválaszt egy kis darabot vagy jelenetet, elvégzi az általa szükségesnek tartott dramaturgiai változásokat. A meghúzott rendezőpéldányt a Regie-Arbeitsgemeinschaft⁹¹ bármely tagja megkaphatja és tanulmányozhatja. Ezenkívül aki kritikát akar gyakorolni egyes produkciók felett, megjelenik néhány utolsó próbán, és feljegyi észrevételeit. A »bemutatók« a primitív kis színpadon, a hiányos eszközök segítségével és a tökéletlen színészekkel természetesen csak jelezni tudják, s nem megvalósítani rendező céljait, szándékát, ezért a kritika nem terjed ki a színészi produkciókra, hanem kizárólag a vázlatosan érzékeltetett rendezői elgondolás helyes vagy helytelen voltával foglalkozik. Az előadásokat pár nap múlva közös megbeszélések követik. Mindez teljesen önállóan, a tanár aktív beavatkozása nélkül. A rendezés tanára legfeljebb a végső tanulságokat vonja le.”⁹²

A napló 1929. február 5-én kelt bejegyzése az egyik ilyen zártkörű előadásról szól. A bemutatkozáson „Hans Sachs egy rövid bohósága, a *Peer Gynt* örültekháza-jelenete és Wilde *Salomé*-ja került színre. A Hans Sachs-komédia az egykori Meistersingerbühne⁹³ hangulatát próbálta meg újrat teremteni. Fölpeckelt, magas dobogó, hátul keresztben egy kötélén függöny – ez volt a »színpad«. A sűgő elöl, a nézők által láthatóan foglalt helyet. A női szerepet is fiú játszotta. Har-sogó derűtség fogadta e ma is hatásos, jóízű, darabos tréfát, a sok száz éves ka-barédarabot.

A *Peer Gynt* örültekháza-jelenetének inszenálására erősen hatott a moszkvai Akadémiai Zsidó Színház igazgató-rendezője: Alekszandr Granovszkij. Rit-

⁹¹ Rendezői munkaközösség

⁹² N. A.: *A rendezőnevelés és a színészképzés problémája*. Színészújság, 1929. május-június.

⁹³ Mesterdálnokszínpad

mikus, expresszív mozgások, dobogások, énekek kísérték a szavakat. A színpad dobogókból és ferde deszkákból irreálisan alakított teret jelzett. Hatásos volt, de ez az elv az egész drámán nem vihető következetesen keresztül.

Legkevésbé sikerült a *Salome*. A dráma három főhősre volt leredukálva. Az összes mellékszereplő elmaradt. Értelmetlen a kezdet és a vég: világos a színpad, bejön egy szaxofonos, és valami bizzar melódiát játszik, mire lassan éjszaka lesz, erre eltűnik. Ugyanő kíséri Salome táncát... A végén megint megjelenik, muzsikál, mire lassan szertefoszlik az éjszaka, és a világos színpadra borul rá a függöny. [...] Rengeteg tanulsággal jár a rendezőjelöltek számára egy-egy ilyen előadás és a bírálatok megvitatása. Nem elméleteket kapnak, hanem maguk kísérlétezik ki az eredményeket. Önállóak!

Milyen örömmel vezetnék Budapesten egy színpadművészeti stúdiót!”

A következő napok megint intenzív mozilátogatásokkal telnek. Néha már már úgy látszik, válogatás nélkül ül be valamelyik kedvenc filmszínházába. Hol



Werner Krauss a *Windsori víg nők* főszerepében (forrás: gettyimages.com)

egy orosz propagandafilemet néz meg a magzatelhajtásról, hol Pola Negri⁹⁴ titokzatos szépsége bűvöli el („Pirire emlékeztet”, jegyzi meg). A választékból kiemelkedik Julij Rajzman⁹⁵ különös szatírája a cári Oroszország politikai foglyairól, a *Fegyenclepe*. „Még egy ilyen közepszerű orosz film is jobb, mint a legjobb európai” – teszi hozzá lakonikusan a beszámolóhoz.

A Deutsches Theater A *windsori víg nők*jében elsősorban Werner Krauss⁹⁶ Falstaff-alakításáért lelkesedik, akit ekkor lát először színpadon. „Monumentálisan egyszerű! Falstaffjában naiv báj és

⁹⁴ Pola Negri (Apollonia Chalupiec 1894–1987) lengyel származású német-amerikai színésznő. 1913-ban a varsói Kis Színházban lépett először színpadra, majd 1917-től Berlinben élt. Filmezni még szülőhazájában kezdett, de első jelentős sikereit Németországban aratta. A némafilm-korszak legjelentősebb sztárjainak egyike. 1923-tól Hollywoodban forgatott, majd a hangosfilm-korszak első éveiben visszatért Európába.

⁹⁵ Julij Rajzman (1903–1994) lett származású szovjet filmrendező. Pályakezdése még a némafilm idejére esik. A *Fegyenclepet* (Katorga, 1928) a szakirodalom különféle címeken emlegeti: Kényszermunka, Fogolytábor. Nyolcvanegy éves korában forgatta utolsó filmjét.

⁹⁶ Werner Krauss (1884–1959) kiváló német színész. Pályáját Nürnbergben kezdte, Berlinben folytatta, majd 1933-tól a bécsi Burgtheater tagja. Híres szerepei: Polonius, Shylock, Falstaff, Peer Gynt, Higgins. *Életem színjátéka* (Das Schauspiel meines Lebens, 1958) címmel jelentek meg emlékiratai.

gyermeteg kedvesség van. Még akkor is szimpatikus, amikor aljasságot követ el. Werner Krauss Falstaffja ötven évvel ezelőtti szmokingot hord, szürke keménykalapot, és gomblyukában mindig hatalmas krizantém díszelg.”

Heinz Hilpert⁹⁷ rendezésével viszont komoly fenntartásai vannak: „Én cirku-szi bohóc-játéknak rendezném a darabot! Bohócruhákat és bohócmaszkokat alkalmaznák!”

Hermann Scherchen⁹⁸ szimfonikus koncertjéből elsősorban Gerda Müller⁹⁹ előadása érdekli, aki Hölderlin *A muzsikához* című himnuszát adta elő. „Kissé masszívabb egyéniség, mint Piri (Scherchen felesége, azóta nem lép fel színpadon). Scherchen dinamikus ember. Bot nélkül, keményen, lendületesen dirigál. A részletek nem érdeklik, csak a zene-intenzitás hullámlázása. (Szocialista!)”

Ibsen *Kísértetek*ének a Schillertheaterbeli látott előadásáról a naplójegyzeten kívül hosszabb elemzést ad a korábban már említett *Berlini klasszikusok* című írásában is. A leírás tökéletes ízelítő Németh Antal kivételes színpadi érzékéről, éppen kialakuló rendezői egyéniségéről és vizuális képességeiről. Erich Engel rendezését egyszerűen zseniálisnak nevezi, amely közel száz telt házat vonzott Berlinben. A naplóban is részletes műleírást ad a látottakról: „Sötétben megy fel a függöny. Alving kamarás képe lassan megvilágosodik. (Ő a darab igazi hőse! Az Oswaldot játszó Fritz Kortner portréja ez, kissé öregítve, katonaruhában.) Majd a falakon túl derengeni kezd, és a távolban megpillantjuk a felavatandó menhelyet. (A szoba fala fátyolszövetből van, és ha az előszínpad sötét, hátul pedig világos van, átpillantunk a falakon. Röntgenszemű néző!... Csak a falak vázai adnak ilyenkor különös benyomást. Ház-csontváz!) Alving kamarás arcképén a fény és a háttér blendébe zárul. (Mint a filmekben, mikor összeszűkül a képkör.) Hideg, kékesfehér fény önti el a színpadot: a szobában vagyunk. A világítás mindvégig reális. Nem alkonyodik és nem hajnalodik a dráma során. [...]

Erich Engel rendezése egyike a legszebbeknek, ami csak berlini színpadon látható. Megvalósul benne a színpad tökéletes együttjátszása az akcióval és az összes mai szcenikai lehetőségek kiaknázása a stílus lehetőségi körén belül. [...]

⁹⁷ Heinz Hilpert (1890–1967) tanári hivatását elhagyva 1919-ben szerződött a Volksbühnéhez színésznek, később rendezni is kezdett. Első jelentős művészi korszaka Reinhardt Deutsches Theateréhez fűződött, ahol Bruckner *Angliai Erzsébet*ének és Zuckmayer *Köpenicki kapitány*ának rendezésével keltett feltűnést. 1932 és 1934 között a Volksbühnét vezette, 1934-ben a Deutsches Theater igazgatója. 1938-tól Reinhardt bécsiínházainak vezetését is átvette.

⁹⁸ Hermann Scherchen (1891–1966) a Berlini Filharmonikusok brácsása volt, karmesterként 1911-ben debütált. 1933-ban elhagyta Németországot, Brüsszelben és Bécsben működött. Az 1920-as évektől kezdve számos kompozíció ősbemutatóját vezényelte.

⁹⁹ Gerda Müller (1894–1951) Reinhardt tanítványa, Frankfurtban kezdte pályáját. Utolsó szerepe a Kurázi mama volt.



Fritz Kortner (1884–1959)

Kortner nagy művész. Anélkül, hogy realista patológia-rajzot adott volna, megrázó volt. Egyszerű és kifejező. Az első felvonásban egy szórakozott motívum (elfelejtette, hová tette le a kalapját) jelezte baját. A második felvonásban a tétova, bizonytalan lépéseket, az ideges feszültséget az ember hajlandó volt a pezsgő hatásának tulajdonítani. Kortner egyik székről a másikra ülve át, majd megint felugorva, kezében a pezsgősüveggel meg a pohárral beszélt betegségéről. A harmadik felvonás nagy kérését a kereveten ernyedten fekvé mondta el. A mérge átadásánál szinte tébolyultan üldözte anyját. Aztán eksztatikusan, könnyörgőn simogatni kezdte az arcát. »Add nekem a Napot« – utoljára már a karszékből kihajolva, a földön kapargálva, bárgyútan mondta. Az anyja mint valami tehetetlen gyermeket vette félig-meddig az ölébe, a mérge után keresve izgatottan: »Igen!... Nem... Nem...«

Lina Lossen¹⁰⁰ (Alvingné) mély és egyszerű volt. Az együttes többi tagja is kitűnő.

Pirivel eljátszatnám Alvingnét.”

Közelgő hazatérése előtt már csak két színházi vonatkozású bejegyzés szerepel a naplóban: *Az úrhatnám polgár* a Lessing Theaterben és Gottfried Haaß-Berkow¹⁰¹ *Haláltánc*-kompozíciója a Zeneakadémia nagytermében. A Molière-komédia kivételes csemegét ígér, hiszen Alekszej Granovszkij rendezte Max Pallenberggel¹⁰² a főszerepben. Mégis bukás lett, Németh Antal nagy felháborodására. Dühében a következőképpen számol be a történetekről:

„Az ostoba Berlin újra megmutatta, mint annyszor, hogy nem ért a művészethez, és a művészi radikalizmus csak álarc. Hetek óta támadják jobboldali

¹⁰⁰ Lina Lossen (1878–1954) Brahmnál kezdte a pályát a Lessingtheaterben. Legnagyobb sikerét Solvejgként aratta, melyet némafilmen is eljátszott. 1922-től a Staatstheater, 1928-tól a Schillertheater, majd 1945-ig ismét a Staatstheater tagja.

¹⁰¹ Gottfried Haaß-Berkow (1888–1957) fesztiváligazgató, mozgásművész, rendező, 1917-től a württembergi Landestheater intendánsa.

¹⁰² Max Pallenberg (1877–1934) különböző kis színpadokon kezdte a pályáját, majd 1911-ben a bécsi Deutsches Volkstheater tagja lett. 1914-ben Reinhardt berlini színházaihoz szerződött. Ettől kezdve a német színpad egyik legnépszerűbb alakja lett. Hatalmas sikerrel játszotta Molnár Ferenc *Liliomját*. Később Piscatornál került sor legnagyobb sikerére, Švejk megformálására 1928-ban. Volt Harpagon, a *Koldusopera* Peachumje és operettekben is szívesen foglalkoztatták. 1933-ban elhagyta Németországot.



Otto Klemperer (1885–1973)

szervezetek Klemperert a *Fliegende Holländer* miatt... Hagyomány-gyalázást emlegetnek, pedig talán a legszebb operaelőadás, amit életemben láttam. Tegnap már a parlamentben is interpelláltak! Egy szocialista köztársaságban (sic!) sem fenéig tejfel a művészetek élete! A Lessingtheaterben pedig egy zseniális és szellemes előadás után egyesek fütyülni kezdtek! A Lokal Anzeiger szégyennek nevezte a bemutatót! Hiába. Azt az egyet meg kell hagyni, annyira mégsem ostobák, hogy ne értsék a színes-mozgalmas mímus-játékká feloldott szatírárt. Bourgeois bleibt bourgeois!”¹⁰³

A kirohanáshoz Németh Antal kommentár nélkül mellékeli a Berliner Zeitung 1929. február 21-i számának kritikáját.

A középkori metszetek nyomán készült etűdsorozatot lelkes szavakkal üdvözlí a napló, majd hozzáteszi: „Nem utolsó nyeresége talán azt estnek, hogy egy magyar *Haláltánc*-játék inszenázására inspirál.” Hátha megsejti, hogy nyolc évvel később, 1937-ben *Az ember tragédiája* harmadik rendezésében, a Temető-képben Millos Aurél¹⁰⁴ segítségével alkotja meg azt a jelenetet, amelyre élete végén így emlékezik: „Millos táncában minden érzelmes hangulati elemet korlátlanul ki tudott fejezni, de összehasonlíthatatlan volt a démonian makabreszk ábrázolásában. Nemcsak az előadás koreográfiáját alkotta meg, de személyesen táncolta a londoni haláltáncjáték Halál-alakját, aki frakkosan, cilinderben jelent meg a vásári sokadalomban. Az élet mozgását reflexszerű gépiességgel utánzó magányosok és csoportok, mint valami kísérteties bábjáték alakjai, intésére megdermedtek vagy elhullottak.”¹⁰⁵

Aztán már csak két filmet néz meg, Pabst¹⁰⁶ Wedekind-feldolgozását, a *Pandora szelencéjét* és Fjodor Ozep¹⁰⁷ *Az élő holttestjét*. Pabst munkáját zavarosnak

¹⁰³ Az úrhatnám polgár német címe. Szó szerint: A kispolgár kispolgár marad.

¹⁰⁴ Millos Aurél (1906–1988) táncos, koreográfus, balettigazgató. 1939-től a római Operaház balettmestere. Nemzetközi hírnevét *A csodálatos mandarin* 1942-es milánói sikere alapozta meg.

¹⁰⁵ N. A.: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában*. In: *Új színházat!* 457.

¹⁰⁶ Georg Wilhelm Pabst (1885–1967) színészként kezdte, majd színházi rendezőként folytatta a pályáját. 1921-ben Berlinben került kapcsolatba a filmmel, 1923-ban rendezte első önálló filmjét. A német film egyik kiemelkedő alkotója. Veronában szabadtéri operaelőadásokat rendezett. A *Pandora szelencéje* 1928-ban készült.

¹⁰⁷ Fjodor Ozep (1895–1949) orosz származású francia rendező. 1929-ben elhagyta a Szovjetuniót, Berlinben élt, innen Párizsba költözött. A nácik internálták, szabadu-



Pandora szelencéje, 1928, r: G. W. Pabst
(forrás: isleyunruch.com)

és rossznak ítéli. „Wedekind ismerete nélkül zagyva lenne. A színészek közepesek.”

Ozep filmjének a legfőbb érdekessége, hogy Pudovkin játsza benne Fegya Protaszovot.

De mindennél fontosabb az egyik utolsó bejegyzés: „két-három nap múlva indulok haza!!!”

Majd hozzáteszi: „Másfél hónap múlva újra itt leszek!

Hogy a két mondat közül melyik tölti el nagyobb örömmel, azt nehéz lenne eldönteni. Alighanem ő maga sem tudja.

Ez a hirtelen félbemaradó krónika még nem a Nemzeti

Színház leendő igazgatójának önarcképéhez fűz fontos információkat. Sokkal inkább annak a lázadó ifjúnak a hevületét tükrözi, aki cikkeiben és felszólalásaiban hadat üzen a 19. századból itt felejtett színháznak, az elődöknek, a divathullámoknak. Mire az egész magyar színházi szakmát meghökkentő és sokakat felháborító igazgatói kinevezésére sor kerül, még sokat változnak az indulatai. Berlini élményei feloldódnak, alkalmazkodnak az új helyzethez. Megalkuvások árán jut el odáig, hogy revideálja Reinhardt-tal kapcsolatos nézeteit, és ifjúkori álmait némileg feladva próbáljon korszerű *rendezői* színházat csinálni a Nemzetiből. A kritika mégis egy *korábbi* eszmény nevében fordul ellene. „Mennél díszesebb formában jut kifejezésre a színpadon a rendező művészete, annál inkább úgy érzem, hogy az egész csupán egy pompás gyászszertartás, amely mögött a költő fekszik a ravatalon, vagy más szóval: a rendezés virágai mindig a dráma sírján tenyésznek a legdúsabban.” – Így érvel egy vitában a drámaíró védelmében Kárpáti Aurél,¹⁰⁸ amire Németh Antal ezt válaszolja: „Én viszont hiszek abban, hogy a halott költőt egyszer mégis az igazi rendező kelti majd életre azon a »ravatalos« színpadon.”¹⁰⁹

Hihetetlen munkabírása viszont, amelyet híven tükröz ez a napló is, már huszonöt évesen meghökkentő. Gondoljunk bele, mi mindenről *nem* szól ez a fü-

lása után Marokkóba, majd Hollywoodba ment. 1945-től Kanadában dolgozott. Az *élő holttestet* Berlinben és Moszkvában forgatta 1929-ben.

¹⁰⁸ Kárpáti Aurél (1884–1963) kritikus, színháztörténeti szakíró, a magyar színikritika kiemelkedő alakja, Németh Antal nemzeti színházi tevékenységének legelszántabb bírálója.

¹⁰⁹ Kárpáti Aurél – Németh Antal: *Beszélgetések a színházról II. Költő és rendező*. In: Színpad, 1936. 7–8. 163.

zet: az egyetemen végzett stúdiumokról, a közben elkészülő doktori disszertációról,¹¹⁰ amely gazdag elméleti életművének kiemelkedő darabja, a rendszeresen hazaküldött újságcikkekről, tudósításokról valamint azokról az órákról, amikor nem színházban, koncerten, moziban, vagy az egyetemen tartózkodik. De nem szól a politikáról sem. Nem reagál a nemzeti szocialista párt és a kommunisták mozgolódásaira, amelyek vészesen jelzik a weimari köztársaság idilljének végét. Csak akkor figyel fel a politikára, amikor az beleavatkozik a művészetbe. Amikor jobboldali szervezetek Klemperert támadják *A bolygó hollandi* miatt. Ez a naiv, apolitikus magatartás egész életén át végigkíséri. Akkor is, amikor 1944 márciusában, néhány nappal Budapest német megszállása előtt, elkészíti a Nemzeti Színház műsortervét a következő évadra.

Egy 1972-ben megjelent színháztörténet mégis így értékelte igazgatói tevékenységét: „színházvezetése a tengelypolitika jegyében erősen jobboldali és nacionalista vonásokat mutatott, amelyek elsősorban műsorpolitikájában és németországi vendégjátékaiban jutottak kifejezésre.”¹¹¹

Közben minden félmondatában, odavetett megjegyzésében nyomon követhetjük az érlelődő színházi rendező egyéniségének kialakulását. Előadás-elemzései egy színházcsinálásra készülő fiatalember ízlésének, nézeteinek kibontakozását tükrözik. A koncertekről szóló jegyzeteiben egyre inkább visszahúzódik a zenei pályát választó „bennfentes”. A film iránti vonzalma pedig még nem jutott el odáig, hogy a filmrendezői pályáról álmodjon. Még néző. Ideális mozinéző. Még megkönnyezi Emil Jannings játékát Sternberg filmjében. Könnyesre neveti magát Chaplinen. Majd csak akkor fordul alkotóként a film felé, amikor a színházi pályán már tökéletes biztonsággal mozog. Annál fájdalmasabb, hogy a korabeli magyar filmgyártás átlagából messze kimagasodó egyetlen filmjét azok a „kollégák” gáncsolták el, akik egész életükben a kommersz és a bóvli között egyensúlyoztak.

De a berlini tanévben Németh Antal kiváló ízléssel választja ki a némafilm utolsó évtizedének remekműveit is. A hőskorszak nagy filmiskoláján, Eisensteinen, Pudovkinon, Robert



Az *utolsó parancs* című film plakátja Emil Jannings portréjával (forrás: wikipedia.org)

¹¹⁰ *A színháztudomány esztétikájának vázlata*, 1929.

¹¹¹ *A színház világtörténete*. Bp., 1972. Főszerkesztő: Hont Ferenc, szerkesztő: Staud Géza. II. kötet, 1088.



Németh Antal Peéry Pirinek küldött fényképe a húszas évek végéről
(forrás: színhaz.net)

Wienén, Dreyeren, Pabston nevelődve lesz majd képes arra, hogy 1944-ben megalkossa Madách-filmjét.

Ettől teljes önéletrajz ez a napló. Az apró részletekben mutatja meg az egészet. A múltat meg a jövőt. És attól szomorú olvasmány, hogy mi, olvasók már előre tudjuk a végét.

Géza Balogh: Antal Németh's Berlin Diary

The founder of director's theatre in Hungary, Antal Németh (1903–1968), who graduated from Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar (Faculty of Arts, Pázmány Péter University) in 1925, received a one-year scholarship to Humboldt University, Berlin, in the spring of 1928. The young man, past his first stage direction (he had put Strindberg's mystery play, *Easter*, on stage in Nyíregyháza, Hungary, in May 1928), decided beyond any doubt that he would choose stage direction as a career, so he would study theatre theory and history besides stage direction and scenography in Berlin and keep a detailed diary of the 1928/29 academic year there. On the basis of this diary the essayist reconstructs the twenty-five-year-old Antal Németh's budding ideas about modern theatre, his outspoken commentaries on the German performances he saw, and, above all, the achievements of stage directors Max Reinhardt and Leopold Jessner. It also transpires from the diary that it was then that he discovered Bertold Brecht and the exciting new form language of Russian theatre and film for himself. Likewise, important paragraphs are quoted in the essay on the principles and effectiveness of courses in



A Koldusopera ősbemutatójának Caspar Neher festette plakátképe (forrás: musicologie.org)

stage direction at the university in Berlin. Antal Németh highlights that trainee directors there are “not getting theories but are allowed to experiment by themselves. They are independent!” He adds that he would be willing to lead a similar stage studio in Budapest. In the view of former student Géza Balogh, the supreme value of this precious document is that “it reflects the rebellious zeal of the young man who in his articles and speeches declares war on theatre stranded here from the 19th century, on predecessors as well as trends of fashion”. The study has been written at the request of *Szcenárium* editors for the 50th anniversary of Antal Németh's death.



Nemzeti színházakról – másként

A kerekasztal beszélgetés 2. része

Sara Margrethe Oskal (1970, Guovdageaidu/Kautokeino, Norvégia) számi drámaíró, színész és filmrendező. Magyarországon legutóbb a 2018. március 23-án *Számi társadalom és művészet a századfordulón* címmel a Károly Református Egyetemen rendezett tudományos konferencia díszvendége volt. Ekkor készítette vele Csáji László Koppány és Szász Zsolt (szerkesztő: Csáji László Koppány; operator-rendező: Nagy Attila János) azt a video-interjút, mely a 2018-as MITEM szakmai programja keretében, a „Nemzeti színházakról – másként” kerekasztal-beszélgetés alkalmából, április 21-én került levetítésre. Oskal ebben az interjúban azt a kérdést járja körül, hogy az élő lokális hagyományt az adott etnikum hiteles képviselője hogyan tudja a globalizálódó világ kulturális „kódjaként” működtetni, megtermékenyítve a kortárs színházat. A kerekasztal-beszélgetés első részét és a video-interjú szövegét a Szcenárium májusi számában közöltük. Most a kerekasztal-beszélgetés második részét tesszük közzé, melyben a megszólalók a video-interjú megtekintése után Oskal felvetéséhez kapcsolódva folytatták a vitát.



SZÁSZ ZSOLT: Három nappal ezelőtt láthattuk Tovsztogonov Nagy Drámai Színházának *Vihar* című előadását Andrej Mogucsij rendezésében. Az ezt követő közönségtalálkozón hangzott el a társulat vezető színésztől, hogy a próbák alatt mindvégig azt a bizonyos „oroszk kódot” keresték, mellyel érvényesen tudnák alakítani a kortárs világszínház nyelvezetét. De ezt a kérdést általánosabb értelemben is érdemes fölvetni. Mi az európai kód? A kereszténység? A görög dráma? A kereszténység előtti európai mitológiák? A beszélgetés első részében Vidnyánszky Attila arról számolt be, hogy a Nemze-

ti színpadán ő a ránk, magyarokra jellemző történeteket és megszólalási módokat keresi. S ennek csak egyik megnyilvánulási formája a művészi produktum, illet-

ve a nemzet képviselte nemzetközi szinten is. Legalább ennyire lényeges, hogy a felnövekvő magyar gyermek mivel és hogyan identifikálja önmagát. A Sara Margrethe Oskallal való beszélgetésben is szó volt a meséről, a szülő–gyermek, unoka–nagy szülő viszonyról. De úgy látom, mindnyájunkra nagy hatással volt ez a video-bejátszás. Mintha a benne fölvetett lokalitás–globalitás problematika mindenkit telibe talált volna. Először Csáji László Koppánynak, a világutazó kulturális antropológusnak adnám meg a szót.



CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY: 1969-ben egy neves norvég szerző, Fredrik Barth (1928–2016) írt előszót az általa szerkesztett *Ethnic Groups and Boundaries* című kitűnő kötethez. Ebben kiemelte, hogy az etnikai kérdések és az identitás újradefiniálása elkerülhetetlen. Az etnicitás nem nacionalizmus, hanem az a természetes jelenség, ahogy az ember saját másságát felismeri és reprezentálja. Általában valamilyen határhelyzetben erősödik fel ennek igénye. Ez katalizálja. Mi itt, Magyarországon egészen más történelmet megélve jutottunk el a mába, mint ahogyan a franciák vagy az angolok, vagy mondjuk

az indiaiak, ahol politikai nemzetépítés folyik immár több száz éve. A „hungarus” identitás az etnikai sokféleséget sokáig közös nevezőre tudta hozni, a 19. század volt a nagy átmenetek kora. Azonban még 1896-ban is, amikor nálunk a millenniumi kiállítás zajlott, a népi műveltséget reprezentáló „Falu” felépítésekor 24 házat emeltek a Városligetben (a szintén erre az alkalomra épült Vajdahunyadvár mellett), ebből 12 képviselte a magyar anyanyelvűek kultúráját, a többi a nemzetiségeket. Teljesen természetes volt annak idején, hogy mondjuk a Felvidéken egy hungarus tudatú, német anyanyelvű mecenzéfi mánta család átküldje a gyereket a legközelebbi szlovák faluba, vagy egy magyar faluba, hogy megtanulja szomszédai nyelvet, mert ez volt a természetes módja egymás megértésének. Ez kölcsönös volt, sok magyar is elküldte nyelvet tanulni gyermekét a szomszédos szlovákokhoz, és viszont. Nagyon sok a tennivaló, úgy érzem, ezen a téren, hogy helyreállítsuk azt a világot, mely organikusabb és empatikusabb volt, mint a mai. És ez nemcsak az etnikai kérdésre vo-



Temes megyei bolgár ház a millenniumi kiállítás néprajzi „Falu”-jában, 1896-ban
(fotó: Klösz György, forrás: wikimedia.org)

natkozik. Kulturális antropológusként egy olyan világot szeretnék, ahol az ember a számára idegen, más kultúrából érkezők léthelyzetébe is belegondol. Ezáltal saját magát is árnyaltabban látja, jobban megismeri. Ez a törekvés nagyon jól látszik Oskál munkásságában is. A párhuzamosan érvényesülő globalizációs és lokalizációs tendenciákat nevezik meg a nyolcvanas évektől a „glokalizáció” fogalmával. Az univerzalizásra való törekvés, a más kultúrák iránti fogékonyság és saját lokális értékeink felkarolása kiegészíti egymást. Ez a két dolog korántsem áll ellentétben egymással, nem zárják ki egymást. Nem kell görcsösen az egyikhez vagy a másikhoz csapódni, sokkal természetesebb e két perspektíva egyidejű érvényesülése. Oskál munkássága jó példa erre.



SIRATÓ ILDIKÓ: Ha európai identitásban gondolkodunk, azon kell gondolkodnunk, hogy mikor tört meg az organikus világszemlélet. Ez a fordulat az első világháború végéhez köthető, amikor nemcsak megerősítették a korábbi nemzetállamokat, hanem meghirdették az egynyelvű államok primátusát is. Ez óriási csapás volt. Mindenki, aki Magyarországon él, és iskolában tanult idegen nyelvet, tudja, miről beszélek. A többnyelvű kultúra nem úgy alakul ki, hogy a másik nyelvet a tananyag részeként sajátítjuk el. Mint ahogy nem ideológiai direktívák elvárásainak megfelelően kellene nekünk

európainak lenni, hanem természetes módon. Ebben a folyamatban a művészetnek óriási szerepe van, sokkal nagyobb, mint az oktatásnak. Azt hiszem, erre felé kellene keresni azt a közös európai kódot is, amelyre Zsolt utalt.

S. E. WILMER: Nemcsak a nyelv megőrzéséről van itt szó. Hiszen a magunk anyanyelvével olyan közegben is kommunikálunk, ahol nem beszéljük ezt a nyelvet. Az ilyenfajta kommunikációban a film médiumának van döntő szerepe, hiszen annak a közönsége jóval nagyobb, mint a színházé. S az olyan filmek, mint amilyet az előbb láttunk, elérhetőek lehetnek az interneten, a YouTube-on is. Nemrégiben nagy érdeklődéssel néztem végig a YouTube-on a Grönlandi Nemzeti Színház egy darabját, amelyet más északi országokkal együtt készítettek és vittek színpadra a grönlandi Nuuk-ban, mely egy meglehetősen eldugott, alacsony lélekszámú település (Grönland 17 000 lakost számláló fővárosa – *a szerk.*), ahol tehát nem sokan láthatták az előadást. A kultúrájukból, mitológiájukból, újra felfedezett taburendszerükből tudtak így valamit felmutatni, s ezt büszkén, nemzeti nyelvükön, az inuiton (eszkimón) tették. Tehát a lokális, helyi bennszülött nyelvet használták az előadás során, de miután feltették az internetre, már





Nuuk, Grönland fővárosának panorámaképe (fotó: Paul Cziko, forrás:wikimedia.org)

nemcsak a nuukiai láthatták azt, akik néhány százan voltak jelen, hanem most már akár több millióan is. Ezeknek a filmeknek az az értékük, hogy a médián keresztül még szélesebb körben meg tudjuk osztani azt, amit *mi* tudunk. Az ír példa is nagyon tanulságos ebből a szempontból. Az ottani Nemzeti Színháznak eredetileg két nyelve volt, az angol és az ír, az alapítói viszont nem beszéltek írül! Így az angol vált a színház domináns nyelvévé. Kezdetben csak egy-két ír előadást tartottak, de mivel mint nemzeti intézménynek muszáj volt a nemzeti nyelven is játszani, a színészeknek meg kellett tanulniuk írül, hogy életben tudják tartani a nyelvet. A közönség viszont limitált volt ezeken az előadásokon, mivel sokkal többen nézték az angol nyelvű darabokat. Ma már nem visznek színre ír nyelven drámát, mert nincs rá elég közönség. Ez nagy kár, hiszen lehetne ezeket felirattal is játszani. 1904-ben, amikor a Nemzeti Színház létrejött, már haldoklóban volt az ír nyelv, az angol uralom alatt a közoktatásban be volt tiltva, így nagyon kevesen beszéltek anyanyelvüként. Furcsamód a lengyel mára nagyon elterjedté vált Írországon, már többen beszélnek lengyelül, mint írül, úgyhogy kíváncsi vagyok, színre kerülnek-e majd lengyel darabok az ír Nemzeti Színházban.



BALKÁNYI MAGDOLNA: Amikor magyarként Írországon jártunk, ez a kérdés úgyszintén fölmerült. Mert kétségkívül meghatározó tendencia a globalizáció, mindenki meg akarja értetni magát az egész világgal, ezért angolul akar tudni. Ebben a szituációban nagyon nehéz a fiatal generációval megértetni, hogy nem feltétlenül ez a jó irány. Igaz, hogy az ír fiatalok nagyon szívesen elmennek a nyugati szigetekre táncokat, meg dalokat tanulni, de valahogy a mindennapi életükbe ez már nem épül be, annyira más a valóság ma már. Két dolgot szűrtem le az eddigi beszélgetésünkből: az egyik, hogy

a kultúra természeténél fogva nem homogén. Amikor a magyar Nemzeti Színház jelenlegi törekvéseit azzal támadják, hogy ez az intézmény valami idejétmúlt, maradi szemlélettel viszonyul a nemzeti identitásunkhoz, azért veszélyes, mert ez a szemlélet egy homogén kultúrafelfogásból indul ki. Számomra Stephen munkája azért példaértékű, mert az ő megközelítése mindig történeti. Ez a másik kulcsszó szerintem, a történetiség. Mert csak történelmi kontextusba helyezve lehet bármiről is érvényeset mondani. A történelem folyamatos változása viszont nem azonos a fejlődéssel! Még mindig annyira átjárja a gondolkodásunkat ez a 18. századi német fejlődés-eszme, hogy a változásról csak mint fejlődésről

beszélünk, mely fogalomban benne van a tökéletesedésnek és az elmaradottság leküzdésének a képzete. Azt hiszem, valahogy meg kellene szabadulnunk végre ettől a felfogástól, mert különben egy olyan homogén kultúrát feltételezünk, mely egyenes vonalúan halad és fejlődik, legyőzi a rosszat, a régit és elhozza az újat, a jót. Ebből a nézőpontból óhatatlanul pozitív–negatív minősítést kapnak a kultúra jelenségei.

SIRATÓ ILDIKÓ: Abszolút igazad van. Mindig vigyázok is, hogy ne írjam le ezt a szót véletlenül sem, mert a kultúrában nincs fejlődés. Jobb, ha változási folyamatról beszélünk. Amit mint érdekességet szeretnék hozzátenni, hogy amikor Írországból jártam, láttam én is ezt a fő tendenciát a nyelvvel kapcsolatban, de találkoztam egy nagyon izgalmas, ellentétes irányú jelenséggel is. A 2006-os dublini konferencia idején hallottam az utcán jártomban-keltemben úgy 10–12 fiatal férfit, amint telefonon vagy egymás közt írül beszéltek. Úgy használták, mint egy titkos nyelvet. Persze ez kevés a nyelv túléléséhez, de érdekes volt, hogy ilyen is létezik. Ezek a nyelvhasználók fiatal értelmiségiek lehettek, de tudjuk, hogy sokféle módja van a változásnak. A történetiséghez még visszatérnék, ahhoz a kérdéshez, hogy miként kapcsoljuk be a múltat a mai kultúránkba. Az általános az, hogy nem a múlttal foglalkozunk, éljük a mai napot, találkozunk a mai helyzetekkel, kérdésekkel és problémákkal, és válaszokat, megoldásokat keresünk a művészet segítségével. A kultúra, a művészet és a nemzeti identitás történeti kérdéseivel a tudósok foglalkoznak, az átlagembereket ez nem nagyon hozza ez lázba. De mivel a magyar kultúra (is) a történeti identitástudat megtartá-



Színházi családok, színházi dinasztiák, az OSZK Színházi Tárának kamara-kiállítása 2018 júniusában (fotó: Bodnár Patrícia, forrás: magyarhirlap.hu)

sára épül, tanítani akarjuk, továbbéltetni azt, ahogyan erre Vidnyánszky Attila és Zsolt is utalt. Ez évszázadok óta jellemző a magyar kultúrára, nem minden kultúra ilyen. Mindenesetre a közösségi (társadalmi) emlékezet nálunk is nagyon fontos. Amit a beszélgetés elején kérdeztél, Zsolt, hogy hogyan tudjuk elérhetővé tenni például a Nem-

zeti Színházzal kapcsolatos dokumentumainkat, ismereteinket, ez leginkább az archívumaink és esetleg egyes színházak részéről merül fel, a közönséget nem feltétlenül érdekli. Ki az, aki ma szeretné a színházi élményét azzal megtámogatni, hogy utánajár az adott színdarab előtörténetének, a színházi kifejező-eszközök eredetének? 29 éve tanítok a felsőoktatásban, nem vagyok biztos benne, hogy ezek a dolgok sokakat érdekelnek. Számunkra fontos az öndefinícióhoz, hogy alátámasszuk az identifikációnkat. Természetesen rendszeresen láthatunk szín-

háztörténeti kiállításokat, ám ezek nem magukra a színházi előadásokra, a műalkotásra vonatkoznak, hanem azokra az elemekre, amelyek megőrizhetők. Nagyon kreatívnak kell lenni, hogy sikerüljön a dokumentumok, képek, esetleg tárgyak segítségével valamit a műalkotás lényegéből megőrizni, hatásából, az élményből földézni. Nem mindig sikerül, legtöbbször szinte lehetetlen.

SZÁSZ ZSOLT: Én nem lennék ilyen skeptikus. Számomra a történelem nemcsak a múltról szól, hanem élő valóság. Visszautalnék arra a félmondatomra, melyet a beszélgetés első részében mondtam, hogy tudniillik az iskolában megismert irodalmi alkotások egyúttal a történelmi tudatunkat is meghatározzák. Amikor a történettudomány valamikor a 19. század közepén önálló diszciplínává válik, ezzel párhuzamosan megindul a regényirodalom, ami, ha úgy tetszik, mai fogalommal élve szociológia, vagy akár mitológia egy személyes történeten keresztül. Ma már ez a nemzeti regényirodalom szerintem úgyszintén releváns történeti forrás, amelyből például egy-egy kiállítás megtervezésekor meríteni lehetne. Én erre alapoznám egy új diskurzus lehetőségét, akár közgyűjteményi szinten is. Hiszek abban, hogy a klasszikusokon keresztül sokkal jobban tudnánk aktivizálni akár az archív tárgyi dokumentumokat, akár a hozzájuk kapcsolódó tényirodalmat is. De vajon Csáji László Koppánynak van-e hozzáfűzni valója ehhez? Vagy kulturális antropológusként máshonnan közelítene mindahhoz, ami e beszélgetés során eddig felmerült?

CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY: Azt gondolom, az ember per definicionem időbeli lény. Nincs emberi csoport sem történelmi tudat, idő-olvasat nélkül. Még ha ez az idő ciklikus is. Az idő az egyik legelemibb tapasztalatunk. Ha az ausztráliai őslakosok álomidő fogalmára gondolunk, vagy arra, hogy a *Manasz*-ban úgy mutatkoznak be a lovasnomádok, akik nem írtak maguknak történelmet, hogy felsorolják heted-nyolcadfziglen az elődöket, és ezáltal a kompatibilitásukat bizonyító verbális személyi igazolványukat mutatják fel, akkor érdekes következtetéseket vonhatunk le. Vagy ha megnézzük, hogy az Amerikai Egyesült Államok történetében hogyan alakultak ki a saját emlékezethelyeik a Vadnyugattól a Brooklyn-hídig. Minden egyes emberi csoport történeti tudattal rendelkezik, ami természetesen változik, hiszen része a diszkurzív valóságnak. Történelempéünköt a mindenkori jelenben hozzuk létre, alkotjuk újra, de ezt a „mát” sok szempontból meghatározza a múlt – ez a kölcsönhatás a diszkurzus természetéből adódik. Sok törekvés van jelen egymással párhuzamosan. Ez pontosan beleillik a Magda által felvázolt nem homogén kultúra-elképzelés-



Egy képkocka Bolotbek Samsijev: *Manasz* (1965) című filmjéből (forrás: filmtett.ro)

be. Ha valaki egy műalkotással részt vesz a történelemképet alkotó diskurzusban (lehet ez egy nemzeti színház is), nem tudja megkerülni azt, hogy ő egy történeti lény, és egyszerre alakított, de magatartása révén alakító is. Akárhogyan is vesz részt a diskurzusban, építő vagy elhomályosító jelleggel, nem tud kilépni belőle. Azt gondolom, fejlődésről beszélni egyszerre lehet is, meg nem is. Az avantgárd és a posztmodern megtanított minket arra, hogy nem lehet egyféleképpen modellezni a világot, nem lehet egyetlen, objektív és mindenre kiterjedő értékrendet mércének tekinteni – hozzá mérni a fejlődést –, de ettől még fejlődés létezik, gondoljunk csak arra, hogy amikor a kommunizmust le akartuk bontani '89-ben, igenis fejlődésnek éreztük, hogy szabad választásokat írtak ki. Amikor fölépült az új Nemzeti Színház, fejlődésnek éltük meg, hogy ez megtörtént. Hogy mit tudtunk és tudunk kezdeni ezzel az értékkel, majd elválik. Saját életünkben is érzékelhetünk fejlődést, aki nem törekszik erre, az nihilista.

SIRATÓ ILDIKÓ: Igazad van, a kérdés az, hogy az érték növekszik-e vagy sem. Nincs régi érték, vagy új, ebben az értelemben nem beszélhetünk értéksorrendről. Az ember gyarapodónak érzi magát, és a társadalomban is gyarapodás van, ha valami új születik, és a művészetben mindig új születik, hiszen az alkotás minden esetben újat teremt. Az ember saját maga hoz létre valamit, ami addig nem volt. A komparatiztika sem értékeket hasonlít össze, hanem különböző jelenségeknek az összevethető pontjait vizsgálva mutat meg különbségeket, de azt nem mondhatja, hogy ez vagy az értékesebb.

S. E. WILMER: Én az eddigi mondandómat úgy foglalnám össze, hogy az identitás rendkívül komplex dolog, saját magunkban is többféle forrása lehet, a család, a közösség, a környezet révén. Hozzáadódik a munkánk, és még sok minden más, hiszen nagyon sok szerepet játszunk az életünkben. Nehéz ezt szilárd formában megörögzíteni, hiszen az identitásunk folyamatosan változik, mi magunk is másként közelítünk hozzá időről időre. Az egyik legfontosabb, hogy jól érezzük-e magunkat a választott identitásunkban, vagy sem, hiszen ez befolyásolja, hogyan reagálunk bizonyos helyzetekre. És ugyanúgy igaz ez a társadalomra is, hogy jól érzi-e magát a bőrében. Például jól érzi-e magát idegenek között? Beszéltünk itt a helyi közösséggel, a szomszédsággal való kapcsolatok fontosságáról. Természetesen mindig van egy félelem az idegentől, a tőlünk eltérő értékeket követőktől...

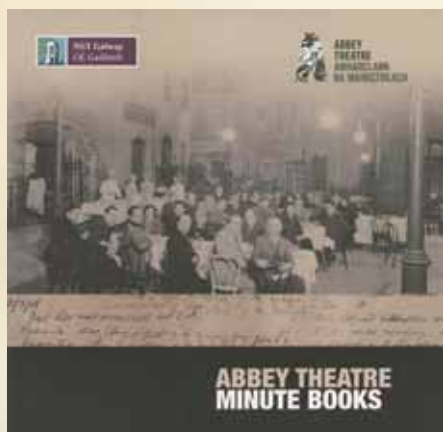
SZÁSZ ZSOLT: Sajnálom, hogy ezen a legérzékenyebb ponton kell berekesztenem a beszélgetést. A professzor úr által elmondottakra reagálva úgy gondolom, az idei MITEM programja is bizonyítja, hogy a Nemzeti Színház nyitott azokra a színházakra, amelyek a mienkétől különböző kulturális kóddal dolgoznak, másfajta művészi identitást képviselnek, mint mi. Reményem szerint ez a vita is meggyőzhette a hallgatóságot arról, hogy ezek a témák minket valóban érdemben foglalkoztatnak. S megköszönve a szereplők közreműködését jelezni szeretném, hogy az itt fölvetett kérdések továbbgondolásának a folyóiratunkban továbbra is helyet kívánunk adni.

A beszélgetést lejegyezte: Ungvári Judit

National Theatres – Differently

(Part 2)

The United States of Europe or a federation of equal European nation states? What mission can national theatres have in today's globalised world? What makes the theatre of an old or new nation state “national”? What is a national theatre for an autonomous ethnicity without a sovereign state? What theatre could a people of a common language living in several different countries, without a sovereign state or autonomy but with an archaic culture of its own, have? Answers to such and similar questions were sought by the participants at the professional roundtable discussion at MITEM on 21 April 2018, organised by *Szcenárium*. The first part of the discussion appeared in the May issue of the journal and the second one is published here, which was subsequent to the video interview with Sami dramatist, actor and film director Sara Margrethe Oskal (1970, Guovdageaidu / Kautokeino, Norway). In it Oskal raises the question of how a genuine representative of a given ethnic group may operate living local tradition as the “code” of the globalizing world, fertilizing contemporary theatre (the interview transcript was also published in the May issue of *Szcenárium*). Following on this intimate confession, the participants in the roundtable continued the exchange of views in a more personal tone, mentioning their own experience and ideas about the cultural phenomena affecting them closely. And here is a brief introduction of the participants: theatre scholar S. E. Wilmer, Fellow Emeritus at Trinity College, Dublin. For more than a decade, he has been a member of the STEP international research team established for the comparative study of the theatres of seven Western and Eastern European countries. The main focus of his varied interests (American and Finnish drama and theatre, Beckett) is national theatres and their changing functions; the creation of identity in contemporary theatre. Speakers included Magdolna Balkányi, associate professor at the Institute of Germanistic Studies, Debrecen University; her area of research is contemporary German drama and theatre, issues of Hungarian–German relations and drama translation; she led the Hungarian branch of STEP for ten years; Ildikó Sirató, head of Theatre Collection, Széchenyi National Library, associate professor at Pannon University, expert on Estonian and Finnish theatre; her main research area is the history of Hungarian and European national theatres; and László Koppány Csáji, poet, cultural



anthropologist, ethnographer, fellow at the University of Pécs; with his areas of research being ethnicity research, cultural constructs, discourse analysis. During the discussion, general manager and director of the National Theatre, Budapest, Attila Vidnyánszky asked to speak and reflected on the participating experts' ideas by recalling the prosperous periods of the institution he led and outlining the current operating model. Moderating the event were Magdolna Balkányi and Zsolt Szász, editor-in-chief of *Szcenárium*.

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

Irta
Mach
Imre.



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, a mű tizenegyedik, 1895-ös kiadásának borítója
(forrás: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madach_Imre_-_Az_ember_tragediaja.jpg))



HUBAY MIKLÓS

A dráma kristályrendszere

Esszé a *Tragédiáról**



Az önmagát felépítő katedrális

Ha egyedül tudok maradni Sztregován a kastély Oroszlánbarlangjában, mindig megkísérlem a lehetetlent: próbálom elképzelni, kitalálni, átélni, hogy 13 hónapon át hogyan kapta Madách Imre az impulzusokat műve írásához. Mindig előre, mindig felfelé, mindig a kompozíció mágneses terében maradván – mellékútra nem tévedve, egyetlen fattyúhajtás nélkül. 13 hónapon át a motívumok, gondolatok szakadatlan áradásában.

Az első három színhez támaszt adott a Biblia. Azután Ádám álmának első nyolc színéhez támaszt adott a történelem Egyiptomtól Londonig. Ám az utána következő három színhez – a Falanszterhez, az Úrhöz és az eszkimó-színhez nem adott fogódzót semmiféle élmény vagy értesülés. És most, jó 150 évvel a *Tragédia* megszületése után láthatjuk, hogy e három, annak idején információk nélkül megrajzolt jövőképek szinte minden sora célba talált, beteljesedett.

Nem tudok más magyarázatot adni erre a csodára, mint azt, hogy a dráma architektúrája – ha egyszer meglegjünk a kristályosodási képletét, az az öntörvénye szerint kimozogja magát, és magától is felépül a katedrális, anélkül hogy szüksége lenne másolnia, tükröztetnie az úgynevezett valóságot.

Az Igazsághoz a dráma belső logikája biztosabban elvezet, mint a tapasztalat vagy egyéb adalék.

Egyik idő a másiknak mestere

A *Tragédia* a történelmi színekben Ádám férfitá érése és megöregedéseéről szól. A világtörténelmi óra szerint: lassú folyamat ez. Hisz hosszú az út Egyiptomból az eszkimók közé. Az álom-óra szerint: ez a folyamat varázslatosan gyors volt. Ádám álmában összeült meg, olyan hirtelen, mint Vörösmarty versében az Isten.

* Vö. „Aztán mivégre az egész teremtés?”, Napkút Kiadó, Budapest, 2010.



Zichy Mihály: Az ember tragédiája, illusztráció, XV. szín, papír, szén, 790x503 mm, 1887 (forrás: mng.hu)

Felébredve, Ádám megint ifjú lesz. A madáchi műnek egyik legrejtettebb jelentésű effektusa ez. Mi lehetett Madách mondanivalója azzal, hogy az emberiség sorsához párhuzamos kísértő vonalként meghúzta az egyén biológiai életpályáját? Azt hiszem, Madách egy újabb és szuggesztíven nyomós érvet akart mondani az emberiség fejlődésének és pusztulásának szükségszerűsége mellett. A madáchi koncepció szerint az élet a földön mindenképpen véges, az emberiségre és az egyénre ugyanazok a biológiai törvények érvényesek. Életre vannak ítélve mindketten – s ugyanarra az életre. (Ne felejtsük el a madáchi tételt: „Minden mi él, az egyenlő soká él, a százados fa, s egy napos rovar...”.) Itt most, az időnek abban a relativitásában, amelyet Madách a *Tragédia* zárt rendszerében előállított:

Ádám és az emberiség egyenlő soká él. Ádámnak álmában megfutott életpályája az emberiség hasonlóképpen determinált életpályáját hangsúlyozza s jelképezi.

Költői és lenyűgöző jelkép ez arról, hogy az emberiségnek is csak egyetlen élete van. Jó jelkép. S a madáchi koncepcióhoz szükséges is. Hiszen bármilyen végelgyengülés vagy katasztrófa végez is a fajjal, az utolsó egyedek akkor is még a maguk életét élik, s nem a fajuk kihalását gyászolják. Az utolsó előtti bölény borja nem szükségképpen életunt.

Ádám színváltozása a színek során azonban – mint egy pontos óra – mutatja annak a másik élőlénynek, az emberiségnek, ideje lejártát. Az eszkimó-szín – az utolsó percek. S mégis: majd a felébredésnél, a stopperóra mutatója visszaugrik a nulla pontra. „Ádám ismét, mint ifjú” – írja a 15. szín instrukciójában Madách.

Úgy látszik, semmi akadályja sincs, hogy esetleg megint starthoz álljon Ádám is, és az emberiség is. Ezt is jelenti Ádám visszaifjodása: Rajta! Próbáljuk meg!

A dráma: az idő egésze (1.)

Ha idegen olvasónak adom kézbe Madách *Tragédiáját*, azt mondom neki, olvassa el előbb a legvégét, s csak utána kezdje el az elejénél, mert annak az ismerete, hogy mire megy ki a játék, nem fogja lelohasztani az érdeklődését, viszont növelni fogja a dráma aktualitásán ébredő izgalmát.

A lenni vagy nem lenni alternatíva a végén, amely – ebben csodálatom legjobban Madách zsenialitását – Ádám esetében egyszerre jelentheti a főhős öngyilkosságát és az ő személyében mint ősapáéban az egész emberi nemét: ez az alternatíva a dráma előző tizennégy színében előkészületként már jelen van. Ennek a nagyon is aktuális alternatívának az izgalma aláfűt a *Tragédia* minden sorának.

A dráma időbeli kifejlődése nem mond ellent annak, hogy a drámát egyetlen nagy kiterjedésű pillanatnak tekintsük. (Nem véletlen, hogy annyit emlegetünk drámai pillanatok, amelyekben sűrítve érezzük jelen az eseményeket.)

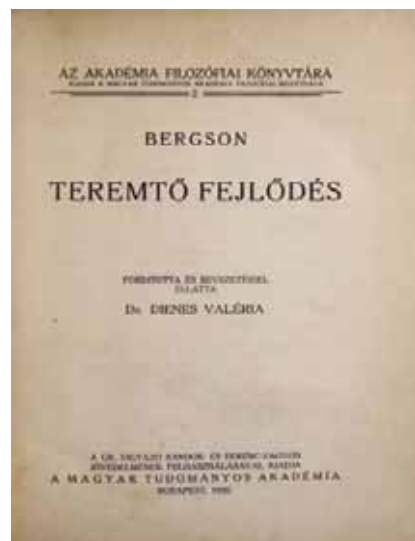
A bergsoni kategóriák – idő és tartam – egyszerre (és jóval hangsúlyosabban, mint az életben) érvényesek a drámai élményben. A két-három órás játékidőn belül teljes luciditással van jelen minden legkisebb szó és mozdulat. A kibontásra készen – előre sejtetve eshetőségét – minden még hátralévő szó és mozdulat. A befejező pillanata a drámának ezért adja azt az élményt, amelyről – József Attila szavával – úgy mondhatjuk: „kész az idő egésze”.

Minden esetben ajánlható a dráma elemzését a dráma befejező pillanatának a világánál lefolytatni, s különösen helyénvalónak látszik ez a módszer Madách művénel. A mítoszi kezdet (a Bibliából jól ismert eseményekkel), utána a világtörténet nagy jelenetei könnyen adhatják azt az érzést az olvasónak – és a szokott magyarországi rendezésekben: a nézőnek –, hogy amit olvas, lát: az evolúció eposza, holmi illusztrációsorozat ahhoz, amit a Bibliából s a világtörténelemből amúgy is tud. (Ó, az az elviselhetetlen történelmi revü, amiben a rendezők elúsztatták Ádám ismételten megélt tragédiáit! Azok a hús-vér athéni polgárok és agg eretnekek, akikről a rendezők nem is veszik észre, hogy rémálomképek, és hogy egymást az ismétlődő álmok kényszerével követik.)

Persze mondhatják erre a tenyeres-talpas álomképek rendezői, hogy a londoni színing minden megfelel az ismert történelemnek, s hogy a londoni szín utáni három kép is megfelel annak, amit mi, a XX. század végét megélt emberek alapvető szorongásainkban tapasztalunk. Tehát hogy az álomképek két lábbal állnak a földön, korhű díszleteik között. S hogy így az álomképekben Madách semmi újat nem hoz – az itt-ott szellemes kommentárokon kívül.

De igen! Egy, egyetlenegy mozzanatot hoz. És ez a lényeg. És ez nem is csak holmi új nézőpont: ez archimedesi pont. E pontról emelheti ki Madách – sarkaiból is – a világot. Sarkaiból: a mítoszból, a világtörténetből. Ez a lenni vagy nem lenni pillanata.

Az a pillanat, amelyben Ádám öngyilkos is lehetett volna... És mégse lett az.



Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*, fordította: Dr. Dienes Valéria, Akadémiai Kiadó 1930 (forrás: scribd.com)

Az idő egésze (2.)

„Dicsőség a magasban Istenünknek, Dicsérje őt a föld s a nagy ég” – ez a drámakezdő glória, s mint minden személyi-kultikus istenítés (még ha Istent isteníti is), túl szép, semhogy konfliktusmentes legyen. Nemsokára bele is fog szólni Lucifer disszonáns hangja.

Amikor én a *Tragédiát* rendezem – hisz rendezem, mert interpretálhatom Firenzeben és Rómában olasz tanítványaimnak, és most neked is, oh, nyájas magyar olvasó –, az angyalok karának uniszónójába máris beleidézem Ádám ordenárén megfogalmazott rikoltását a *Tragédia* végéről: „Egy ugrás, mint utolsó felvonás... / S azt mondom: vége a komédiának. –”

Ezzel az áthallással szól csak teljes értelműen az elején az az áhítatos glória: [Meguntam az] „Éretlen gyermek-hangu égi kart, / Mely mindég dicsér, rossznak mit se tart.”

Az idő egésze (3.)

A múlt, a jelen, a jövő fogalmai között elmosódik Madáchnál a határ. Az első ember előre megéli a világvégét – egy értelmetlen világnak a végét –, és bár öngyilkos lehetne a teremtés hajnalán: nem végez magával. Jöjjön, aminek jönnie kell. A dráma Madáchnál a múlt, a jelen és a jövő egyidejűségében jelenik meg. Szinte minden nagy drámában megvan az idő relativitására a törekvés, és kivételes pillanataiban ez sikerül is. Ezeket a pillanatokat a közönség döbrent csendje szokta jelezni.

Mesteri tömörítés

„Hozsánna néked, Jóság!” – mondja Ráfael főangyal, és leborul. A teremtés rendje hibátlan, Isten trónja felé imádat árad, szól a szférák zenéje. Semmi jele nincs a disszonanciának.

Kis szünet. Aztán kirobban a konfliktus, és 78 sorral később Lucifer bejelenti e Rend megdöntését, a világkatasztrófát – e frissen teremtett világnak a katasztrófáját. Csak 78 sor – ebből is több mint a fele Lucifer két tirádája, merő filozófia, az anyag tulajdonságairól, a nonszensz emberiségről, az akarat szabadsá-



Zichy Mihály: Az ember tragédiája, illusztráció, l. mennyei szín, papír, szén, 790×503 mm, 1885 (forrás: mng.hu)

gának a dilemmájáról s magának a Teremtésnek a determináltságáról a Semmi által stb., stb. Ez a két tiráda 43 sor. Marad tehát 35 sor a szorosan vett cselekményre.

Ez a 35 sor tele van azóta közmondásossá lett, tömör mondatokkal. Lucifer első tirádájára, amellyel kétségbe vonja a Teremtés értelmet, sikerét, az Úr replikája – ma már klasszikusok.

„Csak hódolat illet meg, nem bíralat.”

Ugyanilyen tömör a viszonzóválasz is, ami kemény labdaként pattan vissza Luciferből:

„Nem adhatok mást, csak mi lényegem.”

S aztán a többi:

„Fukar kezekkel mérsz, de hisz nagy úr vagy.”

És ennek folytatása:

„S egy talpalatnyi föld elég nekem.

Hol a tagadás lábát megveti,

Világodat meg fogja dönteni.”

A mondatoknak ez a tömörsége, kristályosodása az uralkodó drámai feszültség kísérőjelensége. Csak rendkívüli erők ütközésében teremnek meg az efféle gyémántmondatok. Talán mondanom se kell, hogy a luciferi tirádák kibontásához is ugyanez a feszült légkör kell. Filozofálni drámában csak a vagy-vagy pillanataiban lehet, e pillanatoknak térfogatát kitágítva a maximumig. Terjengősség és tömörség: két egymást váltogató halmazállapot. Az egyik a drámai feszültség próbája – lássuk, mennyi filozófiát bír ki? –, a másik a drámai feszültség eredménye – a felgyorsított röptű, súlyos-kemény mondatok.

A válságfolyamatok gyorsulását és ritmusát is tanulmányozhatjuk itt. A tökéletes teremtés megünneplése után 78 sorral a túlzó pesszimizmussal nem gyanúsítható Angyalok Kara is tudja: ez már a világvég kezdete.

A jövő mítosza – Egy anyagból szöve a kezdet és a vég

Ami művében a mítoszok rétegéből való – Madách azt megőrzi mítoszként. Meg se kísérli, hogy a történelmi tények közé sorolja, hogy beállítsa a ráció fényébe, ahol a mitikus világmagyarázatok – mint napfényen a csírák – óhatatlanul elfonnyadnának, vagy csak mint naiv gyermekmesék vegetálhatnának.

Nagyon nem illik a XIX. század írójához az a kritikátlan, iróniátlan komolyság – zavartalan hit? s épp egy hitetlennél? –, amellyel Madách előadja a teremtés mítoszáét, a bűnbeesést s az isteni vigaszt – ezt a legutóbbit már mint saját leleményét. A XIX. század vallástörténészei és ősvallástörténészei ritkán vették komolyan a mítoszt, legfőlegbb költői értékeit becsülték.

Madách éppoly jól tudja, akár a mai ember, hogy a mítosz – a maga jelkép-rendszeréből ki nem forgatva – az eredet problémájától mindig is nyugtalanított emberi szellemnek a maga-megnyugtatója – mint ahogy az alvó ember külső zaj által megzavart nyugalmanak biztosítéka: az álomkép.

November 20 1860		November 1860	
1 Kensington 151	headman 1859	Feb 11	1860 Mar 20
2 Barchinon 181	4 Egyptum	252	2
3 Calanpin videt 214	6 Ruma	266	3
		290	4
11 London	592	13	15
12 Calanpin	444	15	17
		176	18
		202	19
			20
			21
			22
			23
			24
			25
			26
			27
			28
			29
			30
			31
			32
			33
			34
			35
			36
			37
			38
			39
			40
			41
			42
			43
			44
			45
			46
			47
			48
			49
			50
			51
			52
			53
			54
			55
			56
			57
			58
			59
			60
			61
			62
			63
			64
			65
			66
			67
			68
			69
			70
			71
			72
			73
			74
			75
			76
			77
			78
			79
			80
			81
			82
			83
			84
			85
			86
			87
			88
			89
			90
			91
			92
			93
			94
			95
			96
			97
			98
			99
			100

A Tragédia szerkezeti vázlata, Madách kézírata (forrás: oszk.hu)

A talányosság, a többértelműség a mítosz ebbeli funkciójából következik. Ezért lehet oly talányos az utolsó szó is a *Tragédiában*, az „Ember, küzdj”, az Ádámra váró világtörténelem gondjai közt a korszakonkénti nekibuzdulás ösztökéje. Ennél többet nemigen szedhetett össze magának útravalóul az ember.

A művészi alakítás bravúrként hat, hogy Madách egy anyagból szövi műveiben a mítoszt és a történelmet. A természeténél fogva álomszerű mítosz mellé a nem mitikus, történeti színeket is álomba mártja. A mű szerves egységét biztosító bravúr ez. De egyéb is. A történelemből kilépő Ádám nemcsak az eredetéről kapott mitikus képet, hanem a történelemlről is.

Madách a *Tragédiában* tulajdonképpen megteremti a jövő mítoszt.

Az oly halandó ideológiák

A *Tragédia* kompozíciója oly sűrű szövésű és koherens, hogy zavarba esik a színházi rendező, ha szünetet kell kijelölnie benne. Márpedig szünet nélkül nem szögezheti ülőhelyéhez a nézőt három-négy, vagy ki tudja, hány órára. Különösen

Bár Madách maga is megszakítja ezt az álmot színváltozásokkal. A színek szerinti tagolás a *Tragédiában* konvencionális adó, amellyel Madách kötelességtudóan fizet a XIX. századi dramaturgiának. Az álomfolyamatban Péter apostol és a bizánci Pátriárka között szinte semmi hézag, csak ugyanazon jelenségnek más-más arculatát látjuk.

Szinte lehetetlen szünetet iktatni az álomfolyamatba. Nemcsak ennek onirikus természete miatt, hanem azért sem, mivel Madách számára éppen nem az egyes ideológiák (kultúrák, világnézetek) hitvédelme volt fontos, hanem sokkal inkább mulandóságuk, kérészeletük.

üdvtanát a magyar nép talán azért is bírta elviselni, mert jó előre megkapta hozzá Madáchtól a védőoltást. Aztán '56-ban elemi erővel kitört az eladdig féken tartott „Na, ebből elégünk volt!” A gyilkoló miazmákat már mindenki érezte. Még a főmarxisták is.

Férfi és Nő

Apuleiusnál Ízisz elmondja, hogy csak ő van, s minden más istennő csakis az ő helyi elnevezése (Ciprusban: Vénusz, Krétában: Diána, Athénben: Minerva, Szicíliában: Proserpina, de a sötét Hekaté is ő...).

Ádám az örök újrakezdés, Éva az örök változás.

HUBAY MIKLÓS

A bál után

Egyfelvonásos variáció az eszkimó-szín témájára

„Ez óra
Csodálatos átvizsgálása ám
A gazda nélkül készült számvetésnek”
(Madách Imre)

Szereplők:

A FÉRFI

A NŐ

HANGOK

ÁDÁM HANGJA

ÉVA HANGJA

AZ ÚR HANGJA



Az *ember tragédiája* vége felé Ádám, az első ember, találkozik az emberiség túlélőivel – túl a világtörténelem utolsó katasztrófáján, túl a természeti környezet pusztulásán, egy túlszorodási hullámon is túl, amely már: a kihalás. A szembeállítás Ádám megretten, és elmenekül. Riadalmát fokozza, hogy a Nő, a földön élő utolsó Éva szerelmet akart tőle, a Férfi meg kerítőként működött. De Ádám idejekorán elmenekült, s az utolsó emberpár egyedül maradt. A függöny lemegy. A *Tragédia* más színen folytatódik.

Az itt következő jelenetben szintén az utolsó emberpárt látjuk. Csakhogy a jelenet ott kezdődik, ahol Madách abbahagyta.

A jelenet során néha be-behallatszik egy-egy mondat a *Tragédia* folytatásából. Csakugyan folytatódik-e valahol? Amikor az emberiség az utolsókat rúgja, vajon valahol magyarázatot ad-e csakugyan az Isten arra, ami történt? Vagy csupán a színházi emlékeink játszanak velünk? Ki tudja?

A világvége-szituáció eléggé rendkívüli ahhoz, hogy benne egyéb rendkívüli dolgok is megtörténhessenek.

Az utolsó földi emberpárnak ez a kétszemélyes idillje figyelmeztetőnek készült. Az eszkizáció a pusztulást a mindennapiság, a megszokottság színeiben lopja a közelünkbe. Ez az idill figyelmeztetni akar, nehogy későn vegyük észre: csak egyetlen emberiség volt.

(1968)

Díszletnek elég ama bizonyos veres, sugártalan golyó a szereplők feje fölött.

Oldalt víkendház. Előtte hozzá való alumíniumbútorok. Hátralüggő, amely éppen most csapódik lassan össze. A függöny fonákját látjuk, a színpad felől.

A hangok, amelyeket néha hallunk, teátrálisak, öblösek, visszhangosak. Egy másik térből hallatszanak ide.

ÁDÁM HANGJA

„Öleljem ezt, ki egy Aszpáziát
Tartok karomban!...
Segítség, Lucifer! el innen, el,
Vezess jövőmből a jelenbe vissza,
Ne lássam többé ádáz sorsomat...”

(A hang elvész.)

(A Férfi és a Nő egymás mellett állnak, mintha valaki után néznének. Fiatalok, civilben vannak. Mellettük, ha tesszik, a szőrmés eszkimógúnya, ledobva a földre.)

A FÉRFI

Ez meglépett innen. Jó neki.

A NŐ

Irigyled?... Olyan rémes vagyok?
Csakugyan?

A FÉRFI

Vagyunk. Rémesek vagyunk. Mi vagyunk a legrémesebb emberpár a világon. De ha akarod: a legszeretreméltóbb emberpár a világon. És a legeslegszebb emberpár a világon. És a legeslegrondább emberpár a világon... Egyetlen emberpár a világon. Most már mindenben mi vagyunk a felsőfok. Nincs többé konkurencia.

Például nyugodtan elmondhatjuk, hogy te vagy a legelegánsabb asszony a világon. Ezt is megértük.

A NŐ

Ez megijedt tőlünk. Amikor engem meglátott.

A FÉRFI

Ne izgulj, szívem, senki sem fog többé megijedni tőled. Ez volt az utolsó emberformájú látogatónk. *(Tréfálkozni próbál.)* Ha még sokan volnának, akiket megijeszthetnénk, nem is volnánk olyan ijesztőek. Tudod, mi az abszolút szörnyeteg? Madárijesztő – madár nélkül.

A NŐ

Mért ijedt meg tőlem?

A FÉRFI

Képzeld.

A NŐ

Ki volt ez?

A FÉRFI

Mit tudom én? Az emberiség ősapja, aki eljött bűcsúvizitbe az emberiség utolsó képviselőihez.

A NŐ

Hagyd már ezeket a vicceidet!

A FÉRFI

Ha pár hónappal ezelőtt azt mondtam volna neked az ágyban, amikor eloltottuk az éjjeliszekrényen a lámpát: drágám, képzeld, mi leszünk az utolsó emberpár a világon, az nem lett volna vicc?

A NŐ

Mindig ilyeneket mondtál. Rájár az eszed az ilyen nonszensz ötletekre.

A FÉRFI

Igyekeztem lépést tartani a világtörténelemmel. Sajnos, megelőzött... Emlékszel, mit mondtam, amikor a televízióban láttuk, hogy a pápa imádkozik a békéért?

A NŐ

Akkor se érdekelt, akármit mondtál. Halálosan untam. Nekem semmi érzékem nincs az effajta szellemességekhez... De ha szerinted most már minden képtelen dolog megtörténhet, ez a látogatónk mért ne jöhetne vissza?

A FÉRFI

(egy fokkal gyengédebben) Azért, mert ez csak egy emlék volt.
(Magához vonja a Nőt.)
(Valami zaj hallatszik. Mintha tapsolnának.)

A NŐ

Hallod? Tapsolnak...

A FÉRFI

Gondolod? Az éjszaka meg, képzeld, villamoscsöngetésre ébredtem. Megnéztem az órám. Két óra volt. Éjjel kettőkor még járnak a villamosok? Furcsa – gondoltam.

A NŐ

Kár, hogy nem költöttél föl. Milyen jó lett volna egyszer megint villamoscsengetést hallani... Veled együtt.

A FÉRFI

Lehet, hogy te nem is hallottad volna... Csak az én fülem csengett.

A NŐ

Mért? Ezt a tapsot is hallottuk mind a ketten. Együtt is tudunk hallucinálni. Vajon kinek tapsoltak?

A FÉRFI

Nem nekünk. Hidd el!

A NŐ

Neki tapsoltak. Hogy megszabadult innen. Őt ünneplik.

A FÉRFI

Tetszett neked?... A látogatónk?

A NŐ

(Mosolyog, vállat von.)

A FÉRFI

Tetszett volna?

A NŐ

Bolond vagy. Te is mondtad, hogy csak egy emlék volt... Talán igaz se volt.

A FÉRFI

De izgató emlék!

A NŐ

(nevet) Csak nem vagy féltékeny? Te is jókor kezded! Na, gyere, táncoljunk!... Tedd fel a lemezt!

A FÉRFI

Nem táncolok.

A NŐ
Miért?

A FÉRFI
Nincs kedvem.

A NŐ
Semmihez sincs sohase kedved... Így
nem lehet élni! (*Leül.*)
(*Kiterít egy ócska újságot. Ceruzát vesz
elő. Látnivalóan keresztretjvényt fejt.*)

A FÉRFI
Amíg a rádióban még lehetett zenét
fogni – nem mondom. De tekerni azt a
vízözön előtti gramofont! Azzal az ócs-
ka tűvel! Azzal az egyetlen recsegő le-
mezzel... (*Dühösen fújni kezdi:*) „A bál
után merengve, visszaemlékezünk...”

A NŐ
Hallgass már!... Latin üdvözlés. Há-
rom betű.

A FÉRFI
Mondd! Hányadszor fejtetd már
ugyanazt a keresztretjvényt?

A NŐ
Miért? Tudnál nekem esetleg új ke-
resztretjvényeket szerkeszteni?

A FÉRFI
Nem tudnék.

ÁDÁM HANGJA
„Rettentő képek, óh, hová levétek?
Körültem minden úgy él,
úgy mosolyg,
Mint elhagytam...”
(*Aztán csend.*)

A FÉRFI
(*kissé száraz torokkal*) Ave. A latin üd-
vözlés... Hallottad?... A hangot.

A NŐ
Te is?

A FÉRFI
Ja.

A NŐ
Mik ezek a hangok?

A FÉRFI
Nem tudom... Emlékek.

A NŐ
Olyan, mintha visszhang volna...
Hogyha mi nem leszünk, mi is vissz-
hangzunk majd tovább?

A FÉRFI
Kinek?
(*Csend.*)

A NŐ
Persze.

A FÉRFI
Inkább olyan, mintha valahol folyta-
tódna tovább az előadás.

A NŐ
Hol valahol?

A FÉRFI
Nem valahol, hanem valamikor... Az
időben. „Körültem minden úgy él, úgy
mosolyg...” Ez is volt. Emlékszel?...
Egy másik időben.

A NŐ

Nem! És nem is akarok emlékezni! Az emlékek már a könnyökömön jönnek ki. *(Beletemetkezik az újságba.)* Hogy mondtad? Ave?

A FÉRFI

A latin üdvözlés is emlék. A halálba induló gladiátorok üdvözlik a császárt. Ave!

A NŐ

De nincs közöm hozzá! Nem voltam császár és nem voltam gladiátor! Steril emlék! Ave.

A FÉRFI

Azért vagyunk mi is olyan halandók, mint a gladiátorok. Ha nem jobban... Utolsó üdvözléssel felírjuk egy kereszt-rejtvény kockáiba: Ave.

A NŐ

(Összegyűri az újságot.)

A FÉRFI

Holnap mivel fogsz szórakozni?

A NŐ

(odamegy hozzá) Veled.

A FÉRFI

Tudod, mit? Inkább etesd meg a svábbogarakat. Sokkal több fantázia van bennük, mint bennem. Napról napra növekednek, és remekül szaporodnak. Jót tett nekik a sugárzás. Lehet, hogy egyszer az egész föld az övéké lesz. Kíváncsi vagyok, hoznak-e létre majd olyasmit, mint Szent Tamás fi-lozófiája.

A NŐ

Hiába. Már ott tartok, hogy ezek a vicceid se zavarnak. Bárhogy szeretném, nem zavarnak. Még nevetni is tudok rajtuk. Azt hiszem, ez a szerelem jele.

A FÉRFI

Vigyázz! Lehet, hogy én se vagyok több egy emléknél. Nem szeretnék becsapni. Hiszen valamikor csak-ugyan szerettük egymást... *(Ránéz.)* Egy másik időben.

A NŐ

Próbáld meg... Most is.

A FÉRFI

Csakhogy én is egy steril emlék vagyok, drágám. Éppen neked való emlék.

A NŐ

(Hirtelen pofon üti.)

A FÉRFI

(Némán elkezd röhögni.)

A NŐ

Most min röhögsz?

A FÉRFI

Hogy még csak bíróság sincs, hogy elválasszon minket. Az egész naprendszerben nincs egyetlen válóperes ügyvéd sem. És nincs egy hű barátnő, akinek egy eszpresszóban kiönthet-néd a szíved.

A NŐ

(tehetetlenségében kirobban) Nem bírom! Nem bírom! Hová lett, aki itt

járt?... Jöjjön vissza! Hahó! Mért ment el innen? Mért hagyott itt?... Nem bírom tovább! Ezt nem lehet tovább bírni... Ezt a közönyt! Nem lehet... Hallja meg mindenki!

A FÉRFI

Nem fog visszajönni senki.

A NŐ

De, de... Muszáj... Hát nincs senki, aki hallja? *(Csendesen sírni kezd.)*

A FÉRFI

Itt vagyok.

A NŐ

Menj innen! A cinikus vicceiddel...

A FÉRFI

A legcinikusabb vicc az volt, hogy rábeszélte, ne legyen több gyerekünk.

A NŐ

Most mit akarsz? Örülsz, hogy kínozhatsz?

A FÉRFI

Csak visszaadtam a pofont. Nem volt valami nagy öröm.

A NŐ

Én beszéltelek rá, jó. És engem?... Minden újság tele van képekkel, hogy a modern asszony nem szül összeviszsa. Tele volt. Hogy milyen boldog az az anya, aki megtervezi a családját. Hogy rajtunk múlik, hogy ne legyen népesedési robbanás. A túl sok gyerek... Hogy kétezerben túlszűfolt lesz a föld...

A FÉRFI

Ettől most már igazán nem kell tartanunk, drágám.

A NŐ

És kellett a prémium is.

A FÉRFI

Mire is kellett?

A NŐ

Nem tudom. Kellett.
(Mereven ül.)

A FÉRFI

A családot megterveztük. A sterilizálásért járó prémiumot elköltöttük. Az emberiség újratervezésében rám most már ne számíts.

A NŐ

Hátha az a rengeteg sugárzás, ami azóta ért minket...

A FÉRFI

Gondolod, csodát tesz? Új pátriárka lesz belőlem?

A NŐ

Meg kell próbálni.

A FÉRFI

Épp ez hiányzik!

A NŐ

Vedd elő a gyerekek fényképét! Mért dugdosod folyton?

A FÉRFI

Azt hiszed, majd megint ugyanolyan gyerekeink lennének?... Monstru-

mok lesznek! Ha lesznek! De nem lesznek!

A NŐ

Milyenek? Mégis...

A FÉRFI

(*idegességében kiabál*) Esetleg nem lesz se kezük, se lábuk. Emlékszel a Contergan-bébikre? Olyanok voltak, mint a fókák.

A NŐ

Tovább!... Na!

A FÉRFI

Hülyeség! Most ezzel is kínozni akard magad?

A NŐ

Dehogysis! Beszélj róluk... (*Felnevet.*) (*Csend.*)

A FÉRFI

Mi van veled?

A NŐ

Elképzeltem, hogy szoptatok egy ilyen picinyt. (*Csend.*)

A FÉRFI

(*leül. Maga elé beszél*) Az emberiség egyszer úgyis elpusztul – mondtam magamban. Ha most pusztul el, legalább látom a világtörténelem legnagyobb eseményét... Világvége. Megszólalnak a haronák... De ki gondolta volna, hogy ilyen lesz? Ilyen semmilyen. Csak mint egy gyermektelen házaspár élete.

A NŐ

(*csak áll, merően*) Mondd, nagyon rossz itt velem?

A FÉRFI

Kuss! Fogd be a szád!... Annak mondtam. A szózatnak.

(*Csend.*)

A barátod is kezdi elveszíteni törhetetlen optimizmusát. Ennek igazán örülök... Már kezd gyanakodni: hát-ha mégse ez a lehető legjobb világ. Figyelted?

A NŐ

Ne beszélj másról!

A FÉRFI

Gyermekkoromban olvastam egy cikket a galapagoszi óriásteknősökről. Abból az alkalomból, hogy éppen kipusztultak. Fénykép is volt róluk. Borzasztó szomorúan néztek ki. Lát-nivalóan minden óriásteknős tudta, hogy ők most éppen kihalnak.

ÁDÁM HANGJA

„Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.”

A FÉRFI

(*felugrik*) Ez már több a soknál! Pofa be, odaát! Mondtam.

(*Csend.*)

Minden rádióadó régen elhallgatott. És ez meg most kezdi. Hát már egy nyugodt világvégém se lehessen?

A NŐ

Nagyon szellemes vagy... Szóval?

A FÉRFI

Szóval, mért akarod, hogy én vidámabb legyek, mint hasonló helyzetben az óriásteknőcök? Mondd, csakugyan, hát nem kár ezért a szegény emberiségért? Nem érdemelné meg, hogy egy kicsit megsirassuk? „Megtört szívvel tudatjuk, hogy a mi egyetlen és még reményekre jogosító fajunk élte virágjában váratlanul elhunyt.” Azt nem szokás kiírni, hogy öngyilkos lett. Azt lehet odaírni esetleg, hogy „tragikus körülmények között”. És ez pontosan fedi is a tényeket.

A NŐ

Tulajdonképpen hogy történt?

A FÉRFI

Fokozatosan. Előbb csak bokáig voltunk benne. Közlekedési balesetek, időjárás-jelentések, haditudósítások. Féktávolságon belül az autóbusz elé szaladt. Ittasan vezetett. Betört a mellfront. Minden eddiginél nagyobb arányú bombázást hajtott végre. Így jöttek a hírek. Éveken át. Mindennap ugyanaz. Beleszoktunk. S aztán egyszer csak nyakig voltunk benne.

A NŐ

Mondd, szerinted a gyerekek tudták?

A FÉRFI

Mit?

A NŐ

Hogy ők már hiába születtek meg.

A FÉRFI

Lehet, hogy ezért voltak olyan neveletlenek. Ki-ki úgy tiltakozik, ahogy

tud. (A nő mozdulatára, aki a kunyhó felé indult.) Hová még?

A NŐ

Átöltözöm.

(El a kunyhóba.)

A FÉRFI

(Kiveszi a tárcáját, fényképet vesz elő, kiteszi maga elé. Nézi.)

A NŐ

(hangja, bentről) Mit csinálsz?

A FÉRFI

(nézi a fényképet, merően. Mellékesen mondja közben) Befejezem a kereszt-rejtvényedet... Kislány, latinul. Többes szám. PUELLAE. Fiú, latinul. Egyes szám. PUER.

A NŐ

(hangja, bentről) Te igazán mindent tudsz!

A FÉRFI

Ahhoz képest, hogy mérnöki diplomám van. És hogy megbuktam latinból. (Erőltetetten nevet.) De úgy látszik, most az emberiség minden tudása az én fejembe szállt. És persze a tiedbe. Nem érzel olyasmit, hogy te is mindent tudsz? A szerelem istene? Na?

A NŐ

(hangja, bentről) ÁMOR!

A FÉRFI

Most te kérdezz!

A NŐ

(hangja) Ki volt Aszpázia?

A FÉRFI

Nem igaz! Tudom! Periklész felesége.
És ki volt Periklész?

A NŐ

(hangja) Aszpázia férje!

A FÉRFI

Halála előtt az ember visszaemlékezik
az egész életére. Úgy látszik, az em-
beriség is. És pont a mi fejünket bé-
relte ki erre a célra. Nem mondom!
Lesz mivel szórakoznunk. Amíg leper-
getjük ezt a legutóbbi ötezer évet!...
A hosszú téli estéken idézze fel Napó-
leon csatáit! (Hirtelen.) Mondd! em-
lékszel rá, amikor a kisfiunk a bicik-
lijét kapta?
(Csend.)

(a fényképet nézi) Szereltem rá neki egy
harmadik kereket is, nehogy felborul-
jon. Hogy féltettük!... Képzeld el, az
autósztládák megmaradtak, és mind
üresek. Most minden veszély nélkül
végigbiciklizhetné akár az egész föl-
det. Hogy élvezné a kis hülye!
(Bentről felhangzik egy ócska gramofon-
ról egy ócska keringő: „A bál után me-
rengve...”)

A NŐ

(Kijön a víkendházból. Estélyi ruhában,
ügyetlenül megcsinált frizurával, kifest-
ve, kicsit kihívóan, és ugyanakkor egy kis
bocsánatkérő mosollyal.)

A FÉRFI

Csakugyan te vagy a legelegánsabb asz-
szony az egész naprendszerben!
(Le se törli az előbbi könnyeit, úgy nevet.)

A NŐ

Szabad egy fordulóra, uram?
(S hogy a férfi nem mozdul, egyedül kezd
el keringőzni. Énekel is hozzá, együtt a
gramofonnal.)

A bál után merengve
Visszaemlékezünk.
Abból mit sem feledve,
Mi történt velünk.
Be sok szív maradt árván
Mulatság hajnalán.
Álom lett sokak reménye
A bál után.

(A gramofon valahol elakadt, és folyton
ismétel.)
(ének közben odaszól a Férfihoz) Iga-
zítsd meg!
(Énekel tovább.)

A FÉRFI

(Felugrik, bemegy a víkendházba.)
(A gramofon elhallgat.)

A NŐ

(Dúdolva magában a dallamot keringő-
zik tovább.)

A FÉRFI

(Kijön. Kezében egy régi típusú vastag
gramofonlemez. Hozzácsapja egy kőhöz.
Széttörik.)

A NŐ

(Megáll. Értetlenül, szótlán csodálkozás-
sal bámul a Férfira.)

A FÉRFI

Valamit én is elpusztíthatok, nem?
(Leül.)

A NŐ

Ma volt a házassági évfordulónk. *(Leül ő is. Fázósan.)* Az időjárás is hogy megváltozott.

A FÉRFI

Lehet, hogy jön egy új jégkorszak is. *(Leveszi a zakóját. Ráadja a nőre.)* Persze, nem most. Úgy a következő húsz-ezer évben... *(Visszaül előbbi helyére.)* Figyeled? Azok a hangok is hogy elhallgattak.

A NŐ

Megsértődtek. Hogy rájuk kiabáltál.

A FÉRFI

Látod? Megöltém minden hangot körülöttünk. A világegyetem mozog tovább. De hang nélkül.

A NŐ

Mikor táncoltál velem utoljára?

A FÉRFI

Szilveszterkor. Hajnalig táncoltunk.

A NŐ

Láttam egyszer egy színdarabot. A nő rávette a férjét, hogy csináljon neki gyereket. Nem emlékszel a részletekre?

A FÉRFI

Nem.

A NŐ

Azt mondtad, te mindenre emlékszel.

A FÉRFI

A szellem alkotásaira. El tudom fűtyülni a IX. szimfónia kórusát. A prak-

tikus dolgokra nem emlékszem. Biciklit, például, nem tudnék csinálni a gyerekünknek. Pedig van gépészmérnöki diplomám. Igaz, hogy gyereket se...

A NŐ

Pedig...

A FÉRFI

Nincs pedig.

A NŐ

Az utolsó felvonásban a nő bejelentette a gyereket. Most se emlékszel?

A FÉRFI

Akkor az egy Deus ex machina volt. Az nem számít. A cilinderből előhúznak egy csecsemőt. Itt a vége, fuss el véle! Hogy a nézők ne legyenek öngyilkosok a ruhatárban.

ÉVA HANGJA

„Tudom, fel fog mosolygni arcod,
Ha megsugom. De jőj hát közelebb:
Anyának érzem, óh, Ádám, magam.”
(Csend.)

A FÉRFI

Ez volt az? A színházban?

A NŐ

Nem. Nem hiszem. Ez ki volt?

A FÉRFI

Az őszanya.

A NŐ

Kinek az őszanya?

A FÉRFI

Az emberiségé. Szóval: a tied meg az enyém. Talán nem tudod, hogy rokonok vagyunk – kishúgom? Amint látod, az ősszüleink remek formában vannak. Talán valami csillagon töltötték a legutóbbi hónapokat.

A NŐ

Én is kiabálni fogok. Hogy nem érzem anyának magam. Nem igaz az egész!

A FÉRFI

Kinek akarsz kiabálni? Ki hallja meg?

AZ ÚR HANGJA

„Emelkedjél, Ádám, ne légy levert, Midőn látod, kegyelmembe veszlek újra.”

A NŐ

Ez ki? Ez ki volt?

A FÉRFI

Az Úristen. Persze, hisz ő is benne volt a pakliban.

A NŐ

Neki kiabáljunk vissza!

A FÉRFI

Hahó! Isten! Hol vagy?
(Csend.)

A FÉRFI

Süket.
(Csend.)

A NŐ

Isten! Hol vagy?
(Csend.)

A FÉRFI

Megkukult. Vagy nincs is. Nem is volt. Vagy ha volt, szörnyethalt.
(Csend.)

De az is lehet, hogy csak visszaadja a kölcsönt.

A NŐ

Miféle kölcsönt?

A FÉRFI

Egy régi kölcsönt... Isten, hol vagy?!
Lapít valahol. Bújócskázik velünk.
– Isten, hol vagy?! – „Elbújtam, mert félek tőled!” – Ez az. Minden oka megvan rá. Üres a méhed. Üres az ég.
(Csend.)

A NŐ

Istenem!

A FÉRFI

Légy nyugodt. A tengerben biztosan maradtak cápák. Mielőtt megrepedne a szíved.
(Nevet.)

A NŐ

Hol van a gyerekekről a fénykép?
Mért dugod el mindig?

A FÉRFI

Ott van az asztalon.

A NŐ

(Lassan feláll, odamegy, felveszi a fényképet, nézi.)

A FÉRFI

Ugye, milyen édesek?

A NŐ
Azok.

A FÉRFI
Milyen édes volt az a kis légvédelmi árok is, amit a pici bölcsőjének ástunk. Emlékszel? *(Magát és a Nőt kínzó nevetéssel.)* Az árkocskára?

A NŐ
(Összegyűri-tépi a fényképet.)

A FÉRFI
Te is pusztítasz?

A NŐ
Folyton rájuk gondolsz, az a baj. *(Odamegy a férfához, lekuporodik melléje.)* Ne törődj velük! Nincs senki, aki bejöjjön a hálósobába. Nincsenek ősapák, nincsenek ősanyák, nincsenek gyerekek. Felejtsd el, ami volt. Nincs senki, senki. Ha volna Isten, ő láthatna minket meredt szemével valami háromszögből. De nincs. Te mondtad. Senki sincs, aki megláthasson minket. Érted már? Nincs senki, aki kilesse a szerelmünket. Nincs senki, akitől ezentúl félni kelljen. Én is becsukom a szemem, ha akarod. Azt csinálhatunk, amit akarsz. Nem lát meg többet senki, senki.
(Keze a férfi ölében.)

A FÉRFI
Mondd, mire is kellett az a prémium, amit a családtervezésért kaptunk?

A NŐ
De drágám, hisz azon vetted a biciklit a fiunknak.

A FÉRFI
Persze...

A NŐ
(suttog) Ne sírj! Ne izgasd magad! Próbálg felejteni.

A FÉRFI
Persze.

A NŐ
Jó így?

A FÉRFI
Jó... Hogy hajszolta magát az emberiség! Most ennek vége. Lazíthatunk. Darwin többé nem érvényes. Egy félmillió éven át érvényes volt. Küzdelem a létért.

A NŐ
Jobb így.

A FÉRFI
Persze. Mint egykor a paradicsomban. *(Nevet, aztán füttyent egyet, mint a rigó.)*

A NŐ
Te voltál?

A FÉRFI
Persze.

A NŐ
Milyen ügyes vagy. Villamoscsengést nem tudsz utánozni?

A FÉRFI
Azt nehéz.

A NŐ

Emlékszel, milyen zsúfoltak voltak a villamosok? Én imádtam a zsúfolt villamosokat. Amelyik a körúton járt! Micsoda édes, boldog, szédítő zsúfoltságban voltak benne az emberek! Hogy szerethették egymást.

A FÉRFI

(kis malíciával) Gondolod, hogy az volt az emberiség aranykora? Ott, a villamos lépcsőjén lógva?

A NŐ

(nem zavartatja magát) Honnan is volt annyi ember a világon?

A FÉRFI

Volt.

A NŐ

De honnan?

A FÉRFI

Hát születtek.

A NŐ

És most ennek vége van?

A FÉRFI

Vége.

A NŐ

Mért?

A FÉRFI

Mert elfelejtkeztünk róla, mi hülyék, hogy csak egyetlen emberiség van.

(Csend.)

Illetve volt.

(A vörösen izzó nap fénye egyre feketébb lett. Lassan sötétség borul a színpadra.)

A NŐ

(élénken, és egyre élénkebben) Mondd, szívem – és mi történt az utolsó emberpárral?

A FÉRFI

Nem mutatták. A látogatójuk ott hagyta őket, és erre lement rájuk a függöny. Úgy látszik, ők nem érdekeltek a közönséget.

A NŐ

A függöny mögött csak csináltak valamit?

A FÉRFI

Lemosták a festéket, és hazamentek vacsorázni.

A NŐ

És ha csakugyan ők voltak az utolsó emberpár?

A FÉRFI

Akkor csak ültek ott hülyén, a leeresztett függöny mögött. És várták, hogy mi lesz velük.

(Felül. Merőn néz maga elé.)

(Kis csend.)

A NŐ

(szintén felül) Mi lesz velünk?

A FÉRFI

Most már semmi... Elment az utolsó látogatónk.

A NŐ

Tulajdonképpen mindenünk megvolt, hogy boldogok legyünk...

A FÉRFI

Ja.

(Méltóságteljes, teátrális öblögetéssel felhangzik a szózat. Egy csöppet ki is világosodhat erre a szín.)

AZ ÚR HANGJA

„Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!”

(Csend.)

A NŐ

Szóltál valamit?

A FÉRFI

Nem... Miért? Hallottál valamit?

A NŐ

Nem.

(Csend.)

A FÉRFI

Akkor menj, és etesd meg a svábbogarakat. Szeretném, ha túlélnének minket... Azért mégis más, ha lesz valaki, aki emlékezik ránk... Tudja, hogy voltunk.

(Függöny)

Miklós Hubay: The Crystal System of the Work; After the Ball

Miklós Hubay (1918–2011), Kossuth Prize-winning dramatist, translator, founder of the Hungarian Digital Literature Academy, was born a hundred years ago. The publication of these two pieces by him, however, is not only justified by the centenary, but also by the fact that Imre Madách's dramatic poem, *The Tragedy of Man*, translated into several world languages, will be staged by Attila Vidnyánszky at the National Theatre, Budapest, in October this year. Hubay's first writing (*The Crystal System of the Work*) is an essay on the Tragedy as a whole, with its special concept of time in the centre. In his view, "drama with Madách appears in the simultaneity of past, present and future" – which reflects some kind of an apocalyptic attitude to life. "The first person anticipates the end of the world – the end of a meaningless world – and although he could commit suicide at the dawn of creation, he will not do it. He can take the next thing that comes along" – as Hubay summarizes the cathartic moment at the end of the work, which is, at the same time, the beginning of the journey and history of mankind. The one-act play titled *After the Ball*, a variation on the subject of the Eskimo scene of *The Tragedy*, is closely related in spirit to this essay. Stage space is doubled in this absurd piece: while Madách's *Tragedy* is being performed on the main stage, the two actors trapped on the chamber stage, already as civilians, are playing the role of the last human couple. The moment of Ádám and Éva's awakening seems to them to be of the past, since – being childless as they are – their present does not lead to the future. Indeed, the absurd state of the world in Hubay's drama is to be recognized in that we, similarly to the last human couple, have all continuously been under judgement already, being both behind and ahead of the world catastrophe which we, so-called innocent victims, ourselves have caused and are causing day by day.



KIRÁLY NINA

Az emberiség vagy az ember tragédiája?¹



„Into this valley of perpetual dream,
Show whence I came, and where
I am, and why –
Pass not away upon the passing stream.”²

(P. B. Shelley: *The Triumph of Life*)

Madách *Tragédiájának* idegen nyelvre való átültetéseiben, ahogyan ez végigkövethető a *Madách Színről színre* című kiadványban megjelentetett és Praznovszky Mihály által összeállított fordítások bibliográfiájában³, alapjában véve három variációval találkozunk a cím fordítását illetően: „az emberiség tragédiája” (angol, lengyel, orosz, román, dán), „az emberi tragédiája” (norvég, olasz, orosz) vagy az „emberi szomorújáték” (finn); „emberi szomorú ének” (örmény), „az ember végzete” (japán); és az „Ádám látomása” (héber). Ezt azért fontos figyelembe venni a külföldi színpadi interpretációk értékelése során, mert sok esetben eleve eldönti Madách költeményének filozófiai („fausti”) színműként vagy (kozmosz) misztériumjátékként való olvasatát. Lamartine az 1836-ban írt *Jocelyn* előszavában így értelmezte az „emberiség-költemény” (poeme

¹ Király Nina tanulmánya először 2002-ben, a *Napút* második számában jelent meg. Jelen szöveg ennek javított, szerkesztett változata.

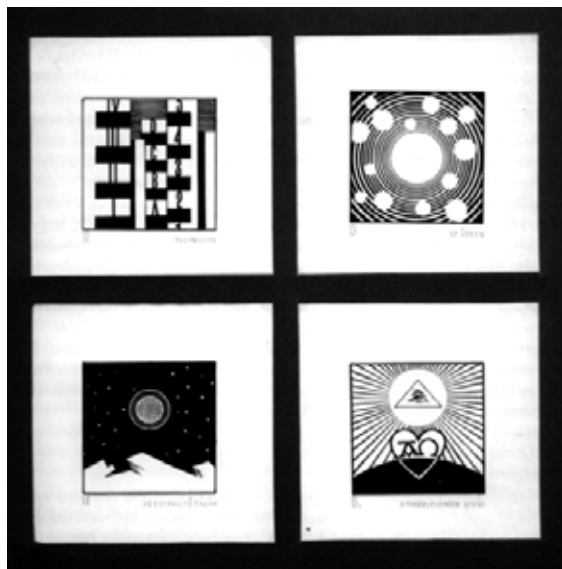
² „Az örök álom völgye fogva tart. / Mutasd meg, honnan jöttem, hol / vagyok, s miért – / Ne tűnj tova a sodró áramokkal.” (Részlet P. B. Shelley az 'Élet győzelme' c. költeményéből. Ford.: Pálfi Ágnes, a szerk.)

³ *Színről színre. Látványtervek Madách: Az ember tragédiájához*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1999. Melléklet: *Madách Imre: Az ember tragédiája a világ nyelvein*. Összeállította: Praznovszky Mihály; *Madách Imre: Az ember tragédiája a színpadon*. Szakirodalmi válogatás, 1983–1999. Összeállította: Both Magdolna

d'humanité, Menschenheitsdichtung) lényegét: „Az eposz többé sem nem hősi, sem nem nemzeti, hanem több annál: „emberi”; tárgya: „az ember” sorsa, azok a szakaszok, amelyeket az emberi szellemnek be kell járnia, hogy céljához elérjen az Isten útján.”⁴

Az e költemények típusához tartozó művek, így Byron *Manfrédja* és *Káinja*, Hugo *A századok legendája*, Shelley *Megszabadított Prometheusa*, valamint a már hagyományos párhuzamot képező lengyel romantikus triász költeményei – Krasiński *Istentelen színjátéka*, Słowacki *Kordíánja* és Mickiewicz *Ősökje* – alkotják azt az európai irodalmi kontextust, amelyben *Az ember tragédiáját* elemezni szokták. Ha azonban megvizsgáljuk a felsorolt „emberiség költemények” jelenlétét a francia, angol, német, lengyel és magyar színháztörténetben, azaz végigkövetjük, hogy ezek milyen helyet foglaltak el az elmúlt másfél évszázad folyamán a nemzeti repertoárban, akkor kiderül, hogy éppen Madách *Tragédiája* az, amely majdhogynem vetekszik a lengyel romantikus drámák színpadi jelenlétével. Persze nem szabad elfelejtenünk, hogy a cenzúra miatt a lengyel romantikus drámákat sokáig nem lehetett játszani, első virágkoruk a két világháború közötti időszakra esik, utána néhány kivétellel csak az 1956 után kerülhettek újra színpadra. De később is nemegyszer váltottak ki politikai vihart, ahogy ez 1968-ban is történt a Dejmek-féle Mickiewicz-rendezéssel a varsói Nemzeti Színházban.

Madách művéről tehát azt lehet elmondani, hogy talán a leginkább játszott drámai költemény volt. A *Tragédia* bécsi (1934), hamburgi (1937) és frankfurti (1940) előadásainak köszönhetően még a második világháború előtt sem maradt visszhang nélkül Európában. Sajnálatos módon nem valósultak meg a Jaschik Álmos által a müncheni Prinzregenten-Theater számára kidolgozott látványorientált tervek (1931–32), sem Horváth János díszlettervei, illetve színpadkonstrukciója a római Teatro Reale dell'Opera és a veronai Arena számára. Zömében az „emberiség eszmetörténete” olvasat dominált Magyarországon és külföldön egyaránt, ami igazolni látszott Arany János megjegyzését, miszerint a költő hibájának azt tartja, „hogy erősebben gondol, mint képzel”. Ezt a „képzetlenséget” a látványtervezők általában a nagy történelmi tablókkal próbálták pótolni, hiszen az előadás első bemutatója a magyar színpadon a történelmi hitelesség meinin-



Jaschik Álmos hanglemezborító-tervei a *Tragédia* 12–13–14. és 15. színére (forrás: Jaschik Álmos a művész és pedagógus, Noran, 2002)

⁴ Magyar Bálint: *Az ember tragédiája színpadi felfogása napjainkig*. Bp., 1963, 29.

geni szellemében valósult meg.⁵ Holott, ha nem az „emberiség drámájának” tekin-
tenénk a *Tragédiát*, akkor leginkább Shelley költeményének a főmotívuma juthat-
na érvényre: „Mit érne azt mondanom, hogy tekints erre a keringő világra? Mit, ha
szóra bírnod a Sorsot, az Időt, az Alkalmat, a Véletlent és a Változást? Minden do-
log alája van vetve ezeknek, kivéve az örök Szeretetet.” (II. felv. IV. színpadkép).⁶

Éppen ezt próbálta megvalósítani például Giorgio Strehler is befejezetlenül
maradt Faust-projektjében, amelyet par excellence európai vállalkozásnak gon-



J. W. Goethe: *Faust-törédek*, Piccolo Teatro,
Milano, 1988/89/90/91, r: Giorgio Strehler,
a képen a Faust halála utáni jelenet
(fotó: Luigi Ciminaghi, forrás: peroni.com)

dolt. „Rajta keresztül láthatóvá vá-
lik a *Faust*ban összefoglalt humán
kultúra egésze, nagysága, emberi ér-
tékei, s mindannak a szép, magasz-
tos és megszámlálhatatlan dolognak
(jónak és rossznak) a szintézise, me-
lyet a »homo europeus« adott a vi-
lágnak” – írta Strehler, aki szerint
„a *Faust* végső, utolsó üzenet a világ-
nak (a közönség a világ mikrokoz-
mosza) a színház által”. De Strehler
nem a hatalmas tömegjelenetekre,
nem a látványos megoldásokra kon-
centrált, hanem Faust lelkiállapotá-
ra és fejlődésére összpontosított, hi-
szen ő maga játszotta Faust szerepét

hetvenéves korában. Strehler Goethe teljes szövegét adta elő, ezzel akart szakítani
Berlioz-Boito melodramatikus, operaszerű *Faust* előadásmódjával. Mikor Streh-
ler változatában Faust a halála után újra megjelenik, mozdulatlanul, fehér lepelbe
csavarva, lárvára vagy bábra emlékeztet, ami képileg a mennyei kar általában ki-
hagyott szavait hivatott megjeleníteni: „Freudig empfangen wir / Diesen im Pup-
penstand” – („az új szellem, noha báb még, öröm nekünk”). Goethe itt az embe-
ri lelket pillangóként, azaz Faustot a végső üdvözülés előtti állapotában ábrázolja.

Strehlernél is, mint Shelley *Prometheus*ában, a költemény befejezése „az örök
szeretetet”, a „nőiség, az anyák és az anyaság diadalát” jelenti. A *Faust* utolsó

⁵ Szikora János a Magyar Nemzetben (2002. febr. 14., 15. old) megjelent interjúbán
viszont éppen a *Tragédia* vizuális értékeiről beszél, amelyek mindenekelőtt Madách
szerzői instrukciókból olvashatóak ki: „Madách szerzői utasításai ugyanis majdnem
olyan inspiráló erővel hatottak rám, mint maga a szöveg. Megnyitották a fantáziá-
mat, arra figyelmeztettek, hogy amit Madách ír, az komolyan kell venni. Ezért nagyon
sok instrukcióját elfogadtam, sőt igyekszem megjeleníteni. Például a bizánci boszor-
kányszombatot, amelyet rendszerint elhagynak, megpróbálom az író kívánsága nyo-
mán megvalósítani. »A hegyoldalról félvad csapatok zúdulnak alá« szerzői utasításá-
nak apokaliptikus képe is arra inspirált, hogy vizuális eszközökkel megjelenítsem.”

⁶ Magyar Bálint: id. mű, 33.

sorainak megfelelő színpadképben csak női alakok vannak jelen – „sötét ruhás, szent asszonyok, akik betakarják Faustot egy hatalmas leppellel, mielőtt eltűnik az Anyák misztikus birodalmában”. Strehler ekképpen magyarázta ezt a jelene-
tet: „Ezzel Goethe a halhatatlanságba vetett hitét fejezi ki. Csak az átváltozás, az élet ciklikussága révén lehetséges a megújulás, az öröklét.”⁷

Ezt a szüntelen átváltozást a Népek Tavasza 1848-as eseményein keresztül lát-
tatja a lengyel költő, C. Norwid is 1857-ben megírt és 1863-ban megjelent köl-
teményében (*Quidam*), tehát szinte egy időben a madáchi *Tragédia* születésével:
„Sunt quidam de hic stanibus qui – Máté. XVI 28”. „A hős csak-csak valaki – akár-
ki – quidam! Semmit sem cselekszik, csak keresi és vágyik a jóra, azaz ahogy mon-
dani szokták, semmit sem csinál – viszont sokat szenved.” Egyébként a költemény
– Madáchéhoz hasonlóan – a csalódással végződött szerelmi kapcsolattal vet szá-
mot, ugyanis az egyik női szereplő – Zsófia – az antik görög világot képviseli, amely-
ben nem maradt helye őszinte érzelmeknek. A fragmentális felépítést sok elemző a
montázstechnikához hasonlítja, mellyel Norwid a jelenben a múltat keresi a pers-
pektíva és a síkok váltakoztatásával, a múltbeli fragmentumokkal pedig a jelent ábr-
ázolja.⁸ Szinte hallani véljük Madách 1843–44-ben írt *Csak tréfa* című darabjából
Lorán szavait: „Mi a jelen? – Perc szülte fuvalom, / Mely múlt s jövődönnek csók-
jából ered, / Elcsattan, s múlt reményeinek román / Halotti hamvul szenderegni.”

Figyelemre méltó jelenség, hogy külföldön Madách *Tragédiájához* nem a hi-
vatásos színházak nyúlnak elsősorban, hanem fiatalok – színiiskolák növendé-
kei, stúdió- és gyermekszínházak, valamint bábművészek. Ők nem az „álom a
történelemtől” motívumát látják benne, hanem a mindenkori etikai problé-
mák megjelenítését, Ádám jelen idejű vándorlását, egy igazságos világrend utá-
ni vágyát, s nem mellesleg azt, hogy folyamatos útkeresése során számos vallást
és kultúrát megismer. Ez volt jellemző a szabadkai *Madách-kommentárok* „hap-
pening”-előadására is, amelyet 1985-ben adtak elő a szabadkai Népszínházban
szerb és magyar nyelven. Az előadást előkészítő tanulmányokat egy évvel ké-
sőbb adták ki Dragan Klaic és Szive-
ri János szerkesztésében. Valójában
ez a Madách-projekt ugyanolyan
szellemben készült, mint Giorgio
Strehler fent említett *Faustja*.

Grégoire Callies, a strasbourgi
ifjúsági színház – TJP – igazgatója
több éven keresztül készült *Az em-
ber tragédiája* megvalósítására, járt
Budapesten is, anyagot gyűjtött az
Országos Színháztörténeti Múzeum



Madách kommentárok, a *Tragédia* több helyszínen
játsszott feldolgozása, Népszínház Szabadka, 1985,
r: Ljubiša Ristić (forrás: vajdmagy.blogspot.com)

⁷ Christopher Balme: *Giorgio Strehler's Faust Project*. Világszínház '98. Nyár, 65.

⁸ Cyprian Norwid: *Pisma wybrane*. Poematy. Warszawa, 1968, 127.



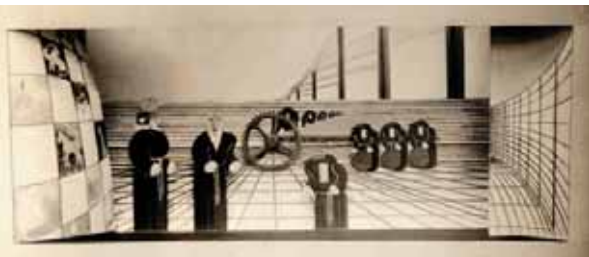
Luisa Spinatelli, a *Faust-töredékek* jelmeztervezőjének rajza Strehler Faust-figurájához (forrás: piccoloteatro.org)

és Intézet archívumában, és 1998-ban létrehozta az élő színészekkel és bábokkal játszott előadást. Szerinte Madách drámája most is rendkívül aktuális, hiszen „a létezés alapvető kérdéseire keresi a választ, s legfőképpen arra, hogy érdemes-e folytatni a küzdést”. És ahogy ezt Strehler *Faust*-előadása vagy Shelley említett költeménye példázta, a szerelmespár viszontagságai az örökkel való szeretet szimbólumává válnak.

Az élő színészekkel és bábukkal játszott előadások igen elterjedtek az utóbbi időben, ami a színházi formanyelv sajátos megújulását jelzi: a báb hol a szereptől való elidegenítés eszköze, hol pedig épp ellenkezőleg, összekötő kapocs a színész, a szerep és a narráció között. A *Faust*ban, Mickiewicz *Ősökjében*, Madách *Tragédiájában* viszont ott vannak a dráma szövegé-

be belekomponált vásári jelenetek, amelyek a hagyományos népi „ördögökre”, Faust- és Mefisztó-figurákra és a hozzájuk kapcsolódó közismert jelenetekre, meseszövegekre épülnek. Ezek a betétek hivatottak feloldani a tragikus, katartikus pillanatokat, ahogyan ez például több Bergman-filmben is megtörténik. Mint tudjuk, a Madách-bábelőadások létrehozásának kezdeményezője Németh Antal volt, aki a megvalósítás során Budapestről folyamatosan instruálta a Párizsban élő és dolgozó Blattner Gézát, az Arc-en-Ciel bábszínház vezetőjét, A. Tóth Sándort és a többi bábművészt: Walleshausen Zsigmondot, Fried Tivadart, Olcsay Kiss Zoltánt, Kolos-vary (Kolozsvári) Zsigmondot, Koffán Károlyt és másokat. Természetesen a bábelőadásban egy igencsak lerövidített szövegre lehetett

támaszkodni, amint az Blattner Géza visszaemlékezéséből is kiderül: „Csekélyke magyar és francia hozzájárulással valóságos tojáštáncot kellett végigjárnunk, hogy kellő köntösben tudjuk kihozni az egyórás időtartamú misztériumjátékot. Szó sem lehetett az egész *Tragédia* lejátszásáról, és így az álomképeket összesűrítettük olyképpen, hogy Lucifer egy nagy sorskerék előtt kommentálta a tűnő évszázadokat. A kere-



Madách: *Az Ember tragédiája*, Arc-en-Ciel bábszínház, Párizs, 1937, a Falanszter-jelenet tervezője: Beöthy István, r: Blattner Géza (forrás: modemart.hu)

ket forgató színész magát az emberi sorsot inkarnálta, olyképpen, hogy maszkot húzva az arcára, fél testével merült fel a színpadnyílásból, így forgatván el a kerék küllőiben alulról beillesztett képeket”.⁹ Az előadást Grand Prix-val tüntették ki a Párizsi világiállításon, s így a strasbourgi fiatal művészek már rendelkeztek a magyar bábművészek által megteremtett francia „hagyománnyal”.

Olaszországban a magyar irodalom és színház iránt elkötelezett Giorgio Pressburger rendezésében került színre Eleonora Duse Színházában 1989-ben a római Színművészeti Akadémia (Accademia nazionale d'Arte Drammatica) tizenhárom végzős növendékének vizsgaelőadása, amelynek igen jelentős magyar sajtóvisszhangja is volt.

A nemzetközi hírű lengyel filmrendező, Krzysztof Zanussihoz is közel állt a Madách-mű filozófiai, erkölcsi és vallási problematikája: hőseinek vívódásai, a létezés esszenciájának keresése, hitük megőrzése talán legjobban egyik filmjének a címével fejezhető ki: *Constans*.

Amikor utoljára Budapesten járt, kiderült, hogy tervbe vette Madách *Tragédiájának* színpadra állítását olasz színészekkel, szabadtéri játékként a Firenze melletti Migniatóban, ahol már több ízben rendezett színházi előadást.

Kérdésemre, hogy mi az, ami annyira vonzó számára Madách drámájában, ezt válaszolta:

„Nagyon régi vágyam volt megrendezni a *Faustot*. Ez eddig nem adatott meg, de Strehler után és a projektjét övező viták után ez nem látszik időszerűnek. Viszont *Az ember tragédiáját* Goethe *Faustja* és Mickiewicz *Ősökje* között látom. Már néhányszor felmerült bennem a *Tragédia* színrevitelének gondolata, de még mindig nincs határozott válasz az olaszok részéről, ezért nem tudok több konkrétumot mondani. *Az ember tragédiája* sok lehetőséget ad a nagyszabású szabadtéri előadásra. A szöveget természetesen már meghúztam, és összesen tizenkét színésszel szándékozom színpadra vinni. A darab rendkívül gazdag vizuális megvalósításra ad alkalmat, hiszen az álombeli víziók nem igénylik a naturalisztikus színpadképet. Mindenekelőtt virtuális díszletezésre gondolok, ami televíziós technikai eszközökkel érhető el. Eddigi szabadtéri előadásaimat is multimédiás látvány jellemezte. Természetesen nem szeretném teljesen mellőzni a történelmi kontextust, ezért arra gondoltam, hogy a színpadon elhelyezett vásznon vetítésre kerülnének a történelmi korszakokra utaló festmények, amelyek egyre inkább veszítenének konkrétságukból, és a kozmikus vízió felé nyitnának. Azonban ez semmiképpen sem az emberiség tragédiájának ábrázolása lenne, ahogy ezt a korábbi fordítások suggerálták, hanem »az ember« sorsa, útkeresése, szenvedése azon a tövises úton, amelyen haladva meg szeretné teremteni az értelmes világot. S bár többször is elveszti abbéli reményét, hogy ezt elérheti, hite saját erejében töretlen, és ez az Isten akaratával összhangban van. Isten be-

⁹ Mészáros Emőke: *Az ember tragédiája bábszínpadon*. Színháztudományi Szemle, 32. Bp., 1997, 64.

végezte tökéletes alkotását – a gép forog –, a történelem viszont, ami az emberi kéz műve, újabb és újabb megpróbáltatásoknak teszi ki az embert, jobb, tökéletesebb formák megteremtésére készítve őt az Isten akarata szerint. Nem lohadhat a küzdés heve, mert az alkotás, a létezés célja éppen ez.¹⁰

¹⁰ Krzysztof Zanussi, interjú, 2002. 02. 27. Csak egy példa Zanussi *A nyugodt nap éve* című filmhez írt forgatókönyv záró jelenetéből: „Kolorádóban, az emlékek völgyében voltak. Alkonyatkor ugyanolyanok voltak, mint találkozásaikkor. Két magányos sziluett a metafizikai természet hátterén, amelyről Andrej Tarkovszkij azt mondta, hogy ez az örökkévalóság ablaka”. – Krzysztof Zanussi: *Scenariusze filmowe*. II. Warszawa 1985, 316.

Nina Király: The Tragedy of Man or Mankind?

According to theatre historian Nina Király (1940-2018), who has died recently, Madách's epoch-making work, *The Tragedy of Man* belongs in such “mankind poems” as Byron's *Manfred* and *Cain*, Hugo's *La Légende des Siècles*, Shelley's *Prometheus Unbound* as well as ones by the Three Bards of Polish Romantic literature – Krasiński's *Godless Comedy*, Słowacki's *Kordian* and Mickiewicz's *Forefathers' Eve*. She points out that it is exactly Madách's *Tragedy* which is almost as powerful in stage presence as Polish romantic dramas: this work did not remain unnoticed in Europe even before the Second World War, as demonstrated by its staging in Vienna (1934), Hamburg (1937) and Frankfurt (1940), respectively. It is a remarkable phenomenon abroad that Madách's *Tragedy* is not preferred by professional theatres in the first place, but by drama school students, studio and children's theatres, puppeteers – those who are not interested in the motive of a “dream about history” in this work, but the representation of the timeless ethical issues and Adam's present-time peregrination, his desire for a just world in the midst of getting to know so many religions and cultures. Of these interpretations, the “happening” titled *Madách-Annotations* in Szabadka (Subotica) in 1985 is highlighted. Mention is made of the work's puppet play adaptations, too, initiated by Antal Németh and Géza Blattner (their production was awarded the Grand



Krzysztof Zanussi

Prix at the Paris World Exhibition in 1937). Reference is also made to the *Tragedy* directed by Grégoire Callies in 1988, which opened at the Youth Theatre in Strasbourg, and Giorgio Pressburger's 1989 rendering at the Academy of Dramatic Art, Rome, which had a most significant Hungarian press coverage. At the end of the writing, an interview with Krzysztof Zanussi is quoted, who was about to create a monumental open-air production of the work: “God has accomplished his perfect creation – machine is running – but history, which is the work of human hands – makes man face new and new ordeals, urging him on to create better and more perfect forms, according to the will of God. The fire of this struggle must not dwindle because it is the purpose of creation and existence.”



Király Nina Jászai Mari díjas színháztörténész 1940-ben született Moszkvában. 1962-ben a Lomonoszov Egyetemen végzett a neves szemiotikus, Jurij Lotman tanszékén, majd az MTA aspiránsaként 1966-tól 1968-ig művészettörténeti doktori tanulmányokat folytatott Varsóban. 1973-ban a művelődéstörténeti tudományok kandidátusa lett. 1984 és 1990 között a krakkói Jagelló Egyetem vendégtanára volt színháztudományi szakon. 1993-tól 1999-ig az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum igazgatójaként működött. Dolgozott Tadeusz Kantor műhelyében, Anatolij Vasziljev színházában, Jerzy Jarockival a krakkói Sary Teatr-ban és a Márta István által vezetett budapesti Új Színházban. 2006 és 2013 között a debreceni Csokonai Színház, majd haláláig a budapesti Nemzeti Színház munkatársa volt, ahol a nemzetközi kapcsolatokat építette lényeglátó tanácsaival. Az idei MITEM Fesztivál előadásain és közönségtalálkozóin még aktívan részt vett, a 2016-os Kantor-centenárium eseményeit dokumentáló kötet júniusi megjelenését azonban már nem érthette meg. Augusztus 24-én a Nemzeti Színházban barátai, pályatársai és tanítványai emlékeztek rá.

Ma már egészen biztosan tudom, hogy Király Nina a mesterem volt. 25 éven át. A mester–tanítvány viszony a nyugati kultúrában is jelen van, csak sokkal rejtőzködőbb módon működik, mint a keletiben. Persze mester csak az lehet, aki odaadó tanítványa valakinek. Nina elsősorban Tadeusz Kantortól, majd Anatolij Vasziljevtől tanult. Mindent hozzájuk mért: nincs kompromisszum, így vagy úgy, de hozzájuk kell felnőni – sugallta mindnyájunknak. Amikor az OSzMI-ban az igazgatóm volt, én pedig egy útját kereső fiatal pályakezdő, a mesterei iránti odaadása olykor már-már agyonnyomott. Az ember azt érezte, hogy Kantor és Vasziljev után már nincs is színház, mukkani sem lehet. Meg kellett vívnom a magam függetlenségi harcát, ki kellett egyenesednem, és azt mondanom: „jó, bizonyára soha nem érek a nyomukba, de engedtessek meg, hogy egy kis mécses én is gyújtsak, egy kiskanálnyt én is hozzátegyek az óceánhoz.” És Nina akkor kezdett komolyan venni, amikor ezt végre ki mertem mondani. Hogy talán annyit nem, mint ők, mint ő, de valamit mégis tehetek. Elkísért, ameddig csak elkísérhetett. Derűsen, tágasan, láthatatlanul egyengetve az utamat. És most elengedte a kezem. A köszönöm itt kevés... Menni kell tovább.





Király Nina-emlékest a Nemzeti Színházban 2018- augusztus 24-én.
A képen Király Anna, az est házigazdája
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Vidnyánszky Attila emlékezik.
A kivetítőn a Király Nina által szervezett centenáriumi Kantor-kiállítás megnyitójának felvétele
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Király Nina Tadeusz Kantorral Krakkóban a nyolcvanas évek közepén
(fotó: Janusz Podlecki)



Király Nina Anatolij Vasziljevvel a kilencvenes évek közepén
(a családi fotóarchívumból)



PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Az örök kerítő

Király Nina 1940–2018



A lengyel felvilágosodás színházáról írott, a világ nagy egyetemein ma is tanított kandidátusi disszertációjának az opponense voltam. A bankett után Gyulával hármásban tettünk egy kört az Akadémia sötéten hallgató épülete körül, amelynek az elfoglalására készültünk. Rá bíztuk a szereposztást, és ő Rank doktor szerepével tisztelt meg engem a *Nórából*. Ezt játszottuk tehát mindig a nagyképpően üres szemináriumokról tartva hazafelé, egészen többszörös nagymama- és nagypapa-korunkig. Megöregedvén én egyszer csak Cyranónak kezdtem azonban képzelni magamat, Ninát pedig Roxána szerepe felé csábítottam. Ő azonban szilárdan kitartott Ibsen mellett. És neki lett igaza. Rostand és Roxána, meg én együtt sem értünk fel ugyanis a szereppel, amelyet személyiségének a kisugárzása révén ő maga épített fel magának.

Egy ízig-vérig mai, modern hősnőről van szó! – aki leányfővel beleszeretett egy magyar ösztöndíjasba, és ujjongó felfedezés-lázban leélte vele az életét. Nem Párizsban, nem Moszkvában, Varsóban, Krakkóban vagy Bukarestben, hanem a mi jó öreg Budapestünkön. Nem Rostand, talán nem is Ibsen, de egy Gombrowicz illik hát sokkal inkább hozzá!

Amíg mi Gyulával tudósilag képzelődtünk, addig Nina felkészítette és a világba röpítette két, sokra hívatott gyermekét, valamint a pesti és a krakkói egyetem több tucat tehetséges fiatalját. Azután jött Beregszász, Debrecen és a MITEM. És még mindig nem tudtam rávenni, hogy nekiálljunk a Közép-Európa új színházáról tervezett munka megírásának. Ehelyett egyre többet járt ki Vácra, a szerveződő Dunakanyar Színház fiataljaihoz. Csak nagy sokára értettem meg, hogy nem velem akar ő könyvet írni, és nem is Banu professzor úrral, a Sorbonne tanárával akar versenyezni.

„Szellemi guide” – állítja magáról Georges Banu a mai európai színházban betöltött szerepéről szólva. „Szellemi kerítő” – így nevezném én azt a szerepet, amelyet életének második felében Nina választott magának. És komolyan hiszek ennek a szükségesebb, sőt értékesebb voltában. Ezzel ugyanis olyan élet-

művet alkotott, amely most még Párizsban sem kapható. Azt tette, amit tennie kellett. *Itt és most.* A professzor úr remek esszéekben adta elő a maga virtuális Cseresznyés kert előadásának a vízióját. Nina meg körbejárta a Világot, hogy találjon egy rendezőt, akiben kedvet tud ébreszteni egy előadáshoz, amelyet a Nemzeti Színház nézői látni akartak, látniuk kellett. Aztán vacsorát főzött, és a Tállyáról hozott szamorodnit kortyolgatva csendesen elbeszélgettek a rendezővel mindenféléről. És amikor látta, hogy a fiatalok végre egymásra találtak, mosolyogva gratulált a bemutatón.



Király Nina, Jurij Lotman és Király Gyula
a Rét utcai lakásban az 1980-as évek elején

Gombrowicznak még a háború előtt írott, de számunkra ma is talán a leg többet mondó remekművét, az *Yvonne, burgundi hercegnőt* a kijevei Jaroszlav Fedorisin vitte színpadra a Dunakanyar Színházban. Különböző fesztiválokön négy fődíjat is nyert már ez az előadás, amikor a beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház kölcsön-autóbuszával a Gombrowicz Fesztiválra indultunk vele.

Nem sokkal előbb Zsámbéki Gábor rendezte meg a darabot Varsóban. Yvonne makacs hallgatásában a fővárosi közönség akkor bumfordiságot látott csupán. Az „intellektuális”, az „abszurd” és a „kegyetlen” színház egykori sztárjai ott voltak most is a fesztiválon. A Narodowy legendává vált *Hamletje*, Daniel Olbrychski például a Királyt játszotta. Fáradtan és *míszesen*, nagyon vigyázva a híres térdízületeire.

Mi meg azt hittük, hogy most aztán *őszintén mainak* kell lenni. Bebonyítani, hogy a mi új elitünk már nem az arisztokrata középosztály üres, felszínes életét akarja élni! De azért, hogy meg ne sértsük őket, bekaptuk a csupa-szálka kárászokat, amelyeket Yvonne-nak készítettek elő. Ezzel nem mentettük meg persze Nina kedvencét, az Yvonne-t játszó Pataki Szilviát, de kinyilvánítottuk legalább, hogy mi *valóban* egy hercegnőhöz méltónak tartjuk a teljesítményét.

Nem úgy, mint a Marseille-ből jött „pszichológiai-kísérleti” együttes, amely a fődíjat kapta. Mint született európeerek, ők befogadták a franciául sem tudó kis vadócot, és elszórakoztak vele egy ideig, persze. De közben senkinek sem lehetett kétsége felőle, hogy mélyen megvetik, és csak *post mortem* hercegnőként ismerik el magukkal egyenrangúnak.

Előadás után Nina szobájában gyülekezünk. Minden hazug bók helyett elmondja, hogy ez egy szakmailag igen rangos fesztivál, amelyen a részvétel is nagy megtiszteltetés. Gratulál mindenkinek a jó szerepléshez, Allának a magasan díjazott látványtervhez. Megdicséri a rendezőt is az utolsó jelenetért, melyet katartikusnak nevez. Azután felém fordul, és váratlanul a *Cyrano* befejezéséről beszél, amelyet viszont egyáltalán nem tart annak. – A haldokló Cyrano bevallja Roxánának, hogy

valójában nem az ifjú lovag, hanem az ő leveleibe volt szerelmes. Mindenki nagyon érzékenyül: „Istenem, miért nem lehet egyszerre két férfit szeretni?”

– Dehogyan lehet! – mondja Nina. Csak ahhoz Shakespeare színészek kel-
lenek. És példaként ismét az *Yvonne* befejezését hozza fel. – Az udvar, amely ki-
végezte a pimasz barbár lányt, aki nem óhajtott „felzárkózni”, szintén nagyon
érzékenyül. Ide értve Fülöp herceget is, aki a legcsúnyább játékot űzte vele.
Gombrowicz azonban nagy Shakespeare-ismerő volt. És lehet úgy is játszani ezt
a szerepet, hogy megértsük: *kétségbeesetten* szerelmes volt ő ebbe a lányba. A *való*,
az *igazi* élet lehetőségét pillantotta meg benne, amelyről olyan sokat hallott, de
amelyre, amint most éppen kiderült, ő már tökéletesen alkalmatlan volt. Yvonne
sem volt érzéketlen a *rendhagyóan* szép ifjú iránt, ezért újra és újra próbára tette.
A királyné azonban, aki polgári foglalkozására nézve nem csupán költő volt, de
szajha is, egy *igazi* hercegnőt nézett már ki utódául. – *Így szokás*, nyugtatja meg a
jövendő királyt, kedvesen, okosan. Ezek a darab utolsó szavai. Egy *igazi* herceget
megnyugtатnak talán. De nekünk végigfutott tőlük a hátunkon a hideg.

Én pedig nagyon elszégyelltem magam. Megértettem, amit Nina akkor már
tudott. Hogy könyvei, cikkei és sok évtizedes professzori munkája mellett, min-
den szeretetünk és jó szándékunk ellenére, bizony csak Yvonne szerepe jutott
neki itt közöttünk. De hibátlanul végigjátszotta. *Ezért* nem írt meg és nem mon-
dott ki ő olyan sok mindent. Tudta, hogy egy egész udvarnyi akadémiai „ille-
tékes” ügyel rá, hogy az etikett be legyen tartva. – *Így szokás*. Ezért hát, inkább
hallgatott. De egy *hercegnő* félreérthetetlen módján tette ezt. – *Másoknak* akart
segíteni abban, hogy kimondják, amit kell. Így ez lett a legnagyobb műve. – El
nem múló hála és tisztelet érte!

László Peterdi Nagy: The Immortal Matchmaker

Theatre historian Nina Király, holder of Jászai Mari Award, was born in Moscow in 1940. She graduated from the department of noted semiotician Yuri Lotman, Lomonosov University, in 1962, then studied art history at a post graduate course in Warsaw between 1966 and 1968. She received a PhD degree in cultural history in 1973. She worked as a visiting professor at the Theatrology Department of the Jagiellonian University in Kraków between 1984 and 1990. She was the director of OSZMI, Hungarian Theatre Museum and Institute from 1993 to 1999. She also worked in Tadeusz Kantor's workshop, at Anatoly Vasiliev's theatre, at Stary Teatr in Krakow with Jerzy Jarocki and Új Színház (New Theatre), Budapest, headed by István Márta. Between 2006 and 2018 she was the artistic consultant for international projects at Csokonai Színház (Csokonai Theatre), Debrecen, Hungary and at the National Theatre, Budapest, under Attila Vidnyánszky's direction. Nina Király lived 77 years. A memorial was held for her by friends, colleagues and pupils at the National Theatre, Budapest, on August 24. The personal essay by László Peterdi Nagy was read out there to evoke both the scholarly colleague, whom he made friends with at the beginning of his career, and the extraordinary female wisdom, which he admired most about her.



Új igazgató a Gyulai Várszínház élén

Elek Tibort Szász Zsolt kérdezi

– Több évtizede zajlik a vita arról, hogy a színházi előadás hogyan viszonyul az irodalmi szöveghez, amelyből kiindult. Ma, amikor a színház posztdramatikus korszaka lecsengőben van, ez a kérdés új módon vetődik föl. Hiszen kifejezetten szövegszínházak is vannak, lásd például Zsótér Sándor munkásságát, vagy a verbatim mozgalom térhódítását. Személyedben olyan valaki került a Gyulai Várszínház élére, akit irodalomtörténészként évtizedek óta foglalkoztat az irodalom, a dráma és a színház kapcsolata. Elég, ha csak a Békéscsabai Jókai Színházban éveken át zajló drámaíróversenyekre gondolunk. De említhetjük a Bárka és a Bárkaonline folyóiratot is, mely nagy figyelmet szentel a kortárs drámának és színháznak. Indulásodat két szellemi centrum határozta meg: a Görömbei András által képviselt magyar iskola a Debreceni Egyetem Bölcsészkarán, és az Ilia Mihály nevével fémjelezhető szegedi műhely, mely szoros erdélyi kötődése mellett nagy teret szentelt a legújabb hazai avantgárd törekvéseknek is.

Az utóbbi évtizedekben én elsősorban irodalomtörténészként és kritikusként működtem, de részben színikritikusként is. Már a 80-as évek második felében is írtam például a Gyulai Várszínház előadásairól az akkori békéscsabai folyóiratban, az Új Aurórában, sőt még a Bécsi Naplóban is. Idén jelent meg tizenharmadik könyvem, egy irodalomtörténeti monográfia Grendel Lajosról, és előtte egy beszélgetés-kötetem a kortárs erdélyi irodalomról (*Párbeszédben a kortárs „erdélyi” magyar irodalommal*). De akár már össze lehetett volna állítani az elmúlt évtizedekben írott színházi kritikáimból, tanulmányaimból is egy kötetet. Az idén huszonöt éves Bárka folyóirat főszerkesztőjeként kezdettől arra töreksem, hogy a kortárs irodalmunkban jelenlévő legkülönbözőbb ízlésirányoknak és stílustörekvéseknek adjak helyet, határoktól függetlenül, a legmagasabb színvonalon. Februárban jelentettük meg a Bárka-díjasok an-



tológiáját, melyben a mai magyar irodalom színe-java szerepel. Nagyon sokan drámát is írnak közülük. Folyóiratunkban Zalán Tibortól Háy Jánoson át Acsai Rolandig drámaszövegeket is közlünk, Zalántól a Jókai Színházzal önálló drámakötetet is megjelentettünk¹. Magával a színházművészettel is foglalkozunk, hiszen nemcsak irodalmi, hanem művészeti és társadalomtudományi folyóirat is vagyunk. Kezdetől nagy hangsúlyt helyeztünk a kortárs színházi törekvések nyomon követésére. Elsősorban a régió két színházára, a Gyulai Várszínházra és a Békéscsabai Jókai Színházra fókuszálva, de tágabb kitekintéssel a debreceni DESZKA Fesztiválra, a POSzT-ra és az erdélyi fesztiválokra, színházakra is. Amióta tíz éve az online folyóiratunk elindult, erre még több lehetőségünk van. Úgy érzem tehát, hogy az én pályámon szervesen kiegészíti egymást ez a két terület. Ezen belül folyamatosan jelen van az a téma is, amit fölvetettél, hogy miként jelenik meg az irodalmi szöveg a színpadon, hogyan lesz belőle előadás.

– Radnóti Zsuzsa *Lázadó dramaturgiák* című kötetében 1957-től 2003-ig követi nyomon a magyar drámairodalom alakulástörténetét. Meglátása szerint a Kádár-rezsim időszakában a drámaírók rendszerkritikája elemi módon hatott a közönségre, kialakítva egyfajta jelbeszédet, melyet mindenki értett. Ő a maga részéről fájjalja, hogy a színháznak ez a fajta társadalmi funkciója elhalványult. Te soha nem ebből a fővárosi nézőpontból közelítettél a kortárs drámához. Ez nyilván összefügg azszal is, hogy erdélyi szerzőkkel, Sütő Andrással és Székely Jánossal foglalkoztál behatóan. Hogyan látod ezt a ma már több mint hat évtizedes folyamatot, mindennek előtt azt a csaknem harminc évet, mely a rendszerváltozástól napjainkig tart?

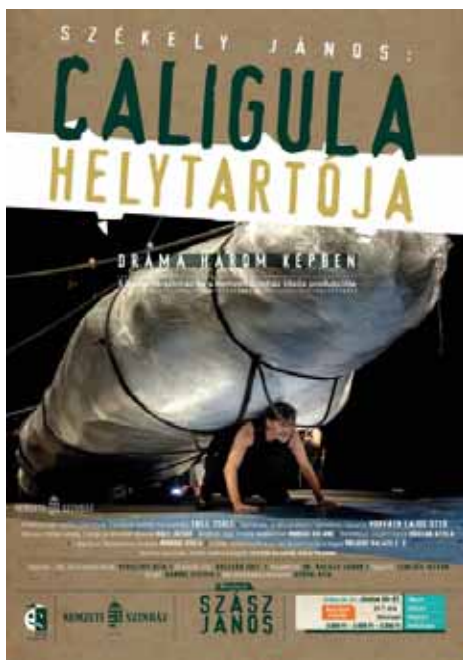
Abban, amit Radnóti Zsuzsától idéztél, kétségtelenül van igazság. A mindenkori hatalomhoz való viszony artikulálása a színpadon mindig is nagy izgalmat tud kelteni, akár esztétikai értelemben is. Az ilyen jellegű drámai művek magukra tudták irányítani a közönség figyelmét a diktatúra idején, Magyarországon és Romániában is. Bár például Székely János darabjait ott be sem lehetett mutatni, ezért, éppen negyven évvel ezelőtt itt, Gyulán volt az ősbemutatója a *Caligula helytartójának* Harag György rendezésében. Ennek az évfordulónak az apropóján tértünk vissza ehhez a kulcsműhöz ebben az évadban. De ez a darab is jó példa arra, hogy a szerzőnek nem szabad leragadnia a regionális vagy napi politikai aktualitások szintjén. Ha olyan egyetemes érvényű egy mű mondanivalója, mint Székely János drámájának, egy másik történelmi korszakban is ugyanolyan erővel képes hatni, sőt, új jelentésekkel is gazdagodhat. Nekem meggyőződésesem, hogy a *Caligula helytartója* bármikor, a világ bármely pontján előadható. Mert hatalom mindig is volt, mindig is lesz. És amíg lesz, ezt a drámát nem kell aktualizálni. Szász János sem próbálkozott aktuálpolitikai színezetet adni a történetnek, az előadás mégis nagy hatással volt a nézőkre. Körülbelül tíz évvel ezelőtt, amikor társadalmi-politikai kontextusban

¹ Zalán Tibor: *Szín-játékok*, Békéscsabai Jókai Színház (szerk. Fekete Péter és Elek Tibor), Békéscsaba, 2014.

vizsgáltam a kortárs drámatermést², én még pozitívabban láttam a drámairodalom helyzetét, perspektíváit, mint ma. Úgy találtam, hogy a rendszerváltozást megelőző és követő évtizedben a drámák túlnyomó többsége behatóan foglalkozott az akkori magyar valósággal. Az utóbbi években viszont én is érzékelek egyfajta kimerülést, tanácstalanságot ezen a téren. Kevés jelentős drámai alkotással találkozom, nincsenek nagy kirajzások, csoportosulások, elszigetelt életművek vannak. Jelennek meg darabok, de a színházakban ezek többnyire csak kamaratermekben kerülnek bemutatásra, nem jutnak el a nagyszínpadig. Szüksége volna drámairodalomunknak új impulzusokra, hogy a kortárs magyar valósággal vagy akár a történelmünkkel kezdjen el ismét foglalkozni, de nem tudom, ezek milyen irányból jöhetnének. Érdekes lehet a hatalomhoz való viszony kérdése ma is, de ezen kívül az életnek számos más drámai vetülete van.

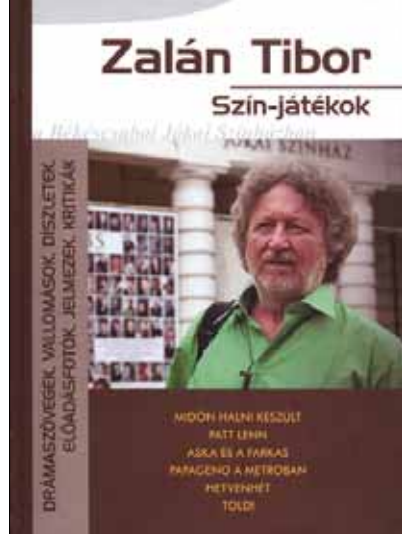
– Egy szerzőt azért kiemelnék: Zalán Tibort, aki Békéscsabán veled együttműködve létrehozott egy olyan szellemi műhelyt, melynek igen széles a műfaji spektruma: a történelmi drámától a gyerek- és bábdarabokon át a középkori farce-ig és a Toldi-átíratig Zalánnak hat darabja jelent meg a fentebb már említett kötetben. Ez a témabőség és ez a fajta folyamatos dialógus a szerző, a színpadi alkotó és az irodalmár között afelé az ideál felé mutat, melyet Spiró György Shakespeare színházában látott megvalósulni. Azt nevezetesen, hogy esetében a dráma szerzője egyben színész és színházi vállalkozó is volt. Hogyan alakult ki közöttetek Békéscsabán ez a termékeny együttműködés?

Ebben a folyamatban nagy szerepe volt Fekete Péternek, aki 2007-től közel tíz éven át vezette a Békéscsabai Jókai Színházat. Az ő menedzser-szemlélete nagyon jó hatással volt az egész társulatra. Ő ajánlott állást Zalán Tibornak és vette át a Bárka folyóiratot is kiadóként, melyet addig a megyei könyvtár tartott fenn, amikor a megyei kulturális intézményeket átszervezték. De ez a szoros együttműködésünk sajnos már a múlté: Fekete Péter két-három éve már nem igazgató, jelenleg államtitkárként tevékenykedik, én pedig tavaly óta a Gyulai



Székely János: *Caligula helytartója*, a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház közös produkciója, r: Szász János (forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

² Elek Tibor: *A kortárs magyar drámairodalom és a rendszerváltás*, Bárka, 2009/3.



Zalán Tibor: Szín-játékok a békéscsabai Jókai Színházban, Békéscsaba, 2014

lai Várszínházat vezetem. Tehát már csak múlt időben beszélhetünk arról a mozgalmas időszakról, amikor drámaíró versenyeket rendeztünk és drámapályázatokat írtunk ki, drámakötetet adtunk ki. Tavaly a rendszerváltoztatás harmincadik évfordulójához közeledve az új békéscsabai igazgató, Seregi Zoltán kezdeményezésére még kiírtunk ugyan egy műfaji megköteletől mentes drámapályázatot a Jókai Színházzal közösen. Érkezett is közel száz pályamű, mely ezt a történelmi korszakot dolgozta föl, de a komoly összeggel járó földjákat a zsűri nem tudta kiosztani. Hat

darabot pénzjutalomban részesítettünk, de Seregi Zoltán, úgy látom, nem igazán talál köztük bemutatásra érdemeset.

– Miből adódik vajon ez a szárnyaszegettség? A szerzők történelemhez való viszonyából és/vagy poétikai felkészületlenségéből?

Elsősorban az esztétikai, dramaturgiai fogyatékokból. A téma megközeletése is többnyire elég egysíkú a pályaművekben, de ennél is nagyobb baj, hogy többségüket szerzőik nem írták meg igazán jól, nehezen élnének meg a színpadon.

– Nekem az a fixa ideám, hogy a közoktatással is baj van. Néhány évvel ezelőtt Kiss Gy. Csaba az Írószövetségben rendezett egy konferenciát, amelyen arról számolt be, hogy a kötelező irodalom tananyagban belül nálunk a dráma a legmostohábban kezelt műfaj. Véltetően ebből fakad, hogy a magyar közönség nem eléggé igényes, a szokatlan színpadi nyelv befogadására kevésbé képes. Mit lehetne itt tenni?

Az biztos, hogy az iskolában kellene kezdeni a színház világának, a színházi nyelvnek a megismertetését. Külön programokat kellene indítani a színház és az oktatás világának közelítésre, mint ahogy a kortárs irodalom és az oktatás világának közelítésére is. Valószínűleg szükség volna professzionális drámaíró képzésre. Ez egy olyan mesterség, amelyet meg kell, és valószínűleg meg is lehet tanulni. Persze csak akkor, ha valakiben megvan a tehetség, az a bizonyos szikra. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen például van ilyen képzés, de másutt nem tudok róla. Pedig nagyon kellene, mert ez is egy lehetőség volna új alkotók felfedezésére. Talán az Előretolt Helyőrség Íróakadémia keretei között erre is lesz lehetőség. Ma már azt sem lehet mondani, hogy nincs nyitottság a színházak részéről a drámaírók felé, bár ezen a téren is bizonyára lehetne még javítani.

– A legutóbbi felfedezett, Székely Csaba is erdélyi, és ő is egy nyári drámaíró táborban tűnt föl.

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, a drámaíró képzés során írta meg a Bányavirág első változatát kötelező feladatként. Aztán persze sokan segítettek neki, köztük színházi dramaturgok is. A vezető tanára egyébként Horváth Péter volt.

– Eszerint ebben az erdélyi képzésben magyarországi szakemberek is részt vesznek. Érthetetlen hát, hogy itthon miért nincs hasonló iskola. A színház vonatkozásában Erdélyben jóval komplexebb a szemlélet, nincs olyan elmélet-ellenesség sem, mint nálunk.

Az elmúlt öt évben én is tanítottam Marosvásárhelyen a Balassi Intézet lektoraként kortárs magyar irodalmat. Ezért is tudom, hogy Székely Csaba mellett más hasonló felfedezettjük nekik sem volt. Inkább tehetséges prózaírók próbálkoztak a drámaírással. Például Szabó Róbert Csaba, vagy a fiatalabbak közül Potoczki László, akinek a darabját be is mutatták.

– Igazgatásod első nyara Gyulán számomra azt bizonyítja, hogy itt is a komplexitás és a műhelyszerű működés jellemzi az általad meghirdetett programot. A bemutatókkal, a Shakespeare Fesztivállal, a workshopokkal és filmvetítésekkel, az Erdélyi hét megrendezésével, valamint az Előretolt Helyőrség Kárpát-medencei Irodalmi Gálájával is elsősorban a fiatalokra koncentráltál.

Az itteni hagyományokat továbbgondolva, továbbépítve igyekeztem több oldalról közelíteni a színházhoz. A Shakespeare Fesztivál idején a Nagy András és Kovács Vanda vezette workshopon elemezték és megvitatták a középiskolásokkal az előző nap látott Shakespeare-előadásokat, és jeleneteket próbáltak velük a *Hamlet*ből. A klasszikus *Hamlet*-filmeket is azért vetítettük le, hogy egy másik műfaj felől is rálássanak a műre. Megrendeztük a hagyományos tudományos konferenciánkat, és sor került egy kortárs drámaíróval való találkozásra is. Idén Térey János, a POSzT válogatója volt a meghívottunk, aki többek között a Vígszínház *Hamlet*-előadásáról is beszélt. De kitértünk a beszélgetésben új könyvére, a *Káli holtakra* is, melyben az egyik fő motívum egy fiktív *Trianoi Hamlet* című előadás. (A *Bárka* 5. számában olvasható majd a beszélgetésünk és a konferencia három előadásszövege is.) Az idei tematikus, *Hamlet és társai* című Shakespeare-fesztivál fő attrakciójának a Gyulai Várszínház, az Aradi Kamaraszínház és az Aradi Ioan Slavici Klasszikus Színház hármas koprodukciójaként színre vitt *Rosencrantz és Guildenstern halott* című, híres Tom Stoppard-darabot szántam. Nekem ez a mű régóta egyik kedvencem, ezért is ajánlottam Tapasztó Ernőnek, mert olyan rendezőnek tartom, aki a maga vagabund módján közel áll e mű groteszk, abszurd világlátásához.

A fiatalokhoz visszatérve, az Erdélyi hét idején is volt számukra workshop, amit Árkosi Árpád tartott, és valóban számos más módon is próbáltam



Gyulai Várszínház Igazgatósága: Tapasztó Ernő, dr. Elek Tibor és dr. Görgényi Ernő, Gyula Város polgármestere (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhas.hu)



Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott*, a gyulai bemutató plakátja (forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

jét felhasználó *Bunkerrajzoló* című Likó Marcell élet-rekonstrukció mind-mind nekik (is) való volt. Olyan fiatal alkotók produkcióit is meghívtuk, akiknek a színházi eszközei, színpadi beszédmódja is közelebb áll a fiatal generációhoz. Ilyen például Benkő Bence és Fábián Péter, ifj. Vidnyászky Attila és a Sztalker Csoport, vagy az IttÉsMost Társulat, amely *Remix* című improvizációs színházi előadását slam poetry-kkel fűszerezte. A Békéscsabai Jókai Színház színistúdiói, a maguk fiatalos színházi szabadságukkal, utcára is vitték a *Hamletet*.

– *Hogyan értékeled első évadod eredményeit? Milyen terveid vannak jövőre?*

Amit vállaltunk, szinte maradéktalanul, és a visszajelzések szerint is eredményesen, sikeresen megvalósítottuk. Az összművészeti fesztiválprogram keretei között a legkülönbözőbb korosztályok és közönségrétegek számára, a legkülönbözőbb műfajokban kínáltunk minőségi élményeket, negyvenhét napon át több



Székely János: *Dózsa*, a képen a címszereplő, Bartus Gyula (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

megszólítani a fiatalok különböző korosztályait. A kisebbeknek voltak báb- és gyerekelőadások, amelyeket a szüleik is nagyon élvezhettek, például *A helység kalapácsa*t vagy *A rettentő görög vitét*t, a *Micimackót*, a *VANmeSét* vagy a *Búboska* című családi mesemusicalt, amelynek nálunk volt a magyarországi ősbemutatója. A középiskolás és egyetemi korosztály számára az egész Shakespeare Fesztivál érdekes lehetett, benne egy Tiger Lillies-koncerttel, de a Kosztolányira emlékező *Hajnali részegség*, a Babitsot rendhagyó módon továbbbíró *Elza, vagy a világ vége*, a *Barbárok* táncjáték feldolgozása, a *Zrínyi 1566* című rockopera, a Vad Fruttik zené-

mint hetven produkciónk volt. Öt saját, illetve más színházakkal közös bemutatónk mindegyike szakmai és közönségsikert aratott, és e darabok tovább játsszása is biztosított: a Székely János Napok programsorozatát például október 17–18-án mutatjuk be Budapesten a Vigadóban, illetve a Nemzetiben. A Vigadóban lesz látható az *Én és a világ* című önálló előadói est Székely költészetéből (Henn János marosvásárhelyi színművész parádés előadásában), és a Nemzetiben a *Caligula* mellett a *Dózsa* monodráma (Bartus Gyulával, Árkosi Árpád rendezésében), de később

másutt is műsorra tűzik majd Erdélyben és Magyarországon. Orbán János Dénes és Venczel Péter *Búbocska* című ördögmusicaljét októbertől játssza a Kolozsvári Magyar Opera. (Erről jut eszembe, hogy a nyári évadunkban tizenhárom kortárs magyar szerző darabjának előadását láthatta a közönség a már említett Benkő Péteréktől Lackfi Jánoson, Székely Csabán, Tóth Máté Miklóson át Verebes Ernőig, Zalán Tiborig.) A *Rosencrantz és Guildenstern halott* című előadásunk is látható lesz ősztől Aradon, s remélhetőleg különböző fesztiválokon is. Gyulán látta e produkciót az European Shakespeare Festivals Network lengyel ügyvezető igazgatója, Joanna Snieżko-Misterek, és nagy esély van rá, hogy jövőre a gdański Shakespeare Fesztiválon is bemutatkozhatunk vele. A mi Shakespeare Fesztiválunkat is eredményesnek tartom, örülök, hogy a megrendezését nehezítő minden külső körülmény ellenére sikerült biztosítani a folytatását. Mint ahogy az Erdélyi Hét elnevezésű színházi fesztiválunk is életképesnek és folytatásra érdemesnek bizonyult: az erdélyi színházak örömmel jöttek, a közönség pedig nagy érdeklődéssel fogadta a jobbnál jobb előadásokat. S végül, természetesen, folytatjuk a Nemzeti Színházzal való közös vállalkozásunkat is, mely azt célozza, hogy az elmúlt évtizedekben háttérbe szorult nemzeti klasszikusaink újra előtérbe kerüljenek: jövőre Weöres Sándor Napokat tartunk, csúcspontjaként *A kétfejű fenevad* bemutatásával.

New Director to Head Gyula Castle Theatre

Tibor Elek is Interviewed by Zsolt Szász

As a literary historian, Tibor Elek has for decades been interested in the relationship between literature, drama and theatre. As the editor-in-chief of the 25-year-old journal *Bárka* (Ark) in Békéscsaba, he is anxious to offer publicity to a wide range of tastes and styles in the contemporary Hungarian literature of the Carpathian Basin. In the interview with him as the new director of the Várszínház (Castle Theatre), there are several related topics touched upon: the experience of drama writing contests organised jointly by *Bárka*, the literary journal which has established a national reputation by now, and the Jókai Theatre in Békéscsaba; the need for training the new generation of playwrights; and the desirability of works dealing with historical themes as well as the reality of our age. According to the interviewer, the first summer of Tibor Elek's administration at the head of the Várszínház in Gyula shows that the programme he has set up is characterized by complexity and workshop-like operation. The new director underlines that this series of events with stage premieres, the Shakespeare Festival, workshops and screenings, the Transylvanian Week and the Carpathian Basin Literary Gala by 'Előretolt Helyőrség' (Outpost Garrison), mainly focused on young people, which will continue to be the primary goal in the future. Over forty-seven days, the audience could see more than seventy productions, including those five which were created here on the spot and, as the director says, were so successful that the companies have a good chance to present them in their respective theatres or at other foreign and domestic festivals, too.



PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT

Fej vagy írás?

Tapasztó Ernő *Hamlet*-adaptációja Gyulán

Nagy merészségre vall a Gyulai Várszínház új igazgatójának, Elek Tibornak az a döntése, hogy idén a *Hamlet* köré szervezte a 14. Shakespeare-fesztivált. Július 9-e és 15-e között e művet öt változatban láthattuk: bekerült a programba a Víg-színház Eszenyi Enikő rendezte előadása, melyet a közönség Budapesten tekinthetett meg; a Neptun Brigád tantermi projektjével, a *Hamlet*mannel szerepelt; a világszerte ismert Kolyada társulata Jekatyerinburgból egy meglepő *Hamlet*-értelmezéssel rukkolt elő; *Hamlet, ki van ott?* címmel az angol Flute Theatre adaptációja volt látható a fesztivál nagyszínpadán; a román Unteatru monológokból összeállított *Hamlet*je a kamarateremben került színre. E gazdag kínálatot a Várszínház saját produkciója, a Tapasztó Ernő rendezte *Rosencrantz és Guildenstern halott* teljesítette ki, mely Tom Stoppard világhírű átirata alapján készült. De látható volt Háty János *Hamlet*-motívumokat felhasználó kortárs darabja is, a *Rák Jóska, dán királyfi*, a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház művészeivel. A színpadi kínálatot filmvetítések, a békéscsabai diákok utcaszínházi jelenetei, és az angol Tiger Lillies zenekar teltházas *Hamlet*-koncertje egészítette ki. A középiskolás korosztálynak meghirdettek egy témába vágó workshopot, valamint *Hamlet és társai* címmel megrendeztek egy tudományos konferenciát. Elek Tibor ezúttal is elbeszélgetett egy kortárs magyar íróval a Shakespeare-hez fűződő viszonyáról; idén Térey Jánost faggatta többek között a *Káli holtak* című új regényéről, amelyben hangsúlyos szerepet kap egy fiktív *Trianoni Hamlet* című előadás.

A legnagyobb érdeklődés a Gyulai Várszínház, az Aradi Kamaraszínház, az Ioan Slavici Klasszikus Színház és a londoni Tiger Lillies zenekar közös bemutatóját, Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című produkcióját kísérte.

Tapasztó Ernő rendezőnek nem volt könnyű dolga, hiszen magyar és román ajkú színészeit egymástól ezer kilométeres távolságra lévő színházakból, a közreműködő Tiger Lillies zenekart pedig egyenesen Londonból sikerült szerződtetnie. Az ilyen nyári színházi vállalkozásoknak ráadásul mindig azzal kell szembenéznünk, hogy a bemutató helyhez kötöttsége folytán a produkció csupán

egynyári fecske marad. De ha elég erős a rendezői koncepció – ami ebben az esetben bízvást elmondható –, van esély arra, hogy az előadás a rendező saját színházában repertoár-darabbá váljon, illetve hogy más magyar színházakba és külföldi fesztiválokra is eljusson.

Abszurd téridő kezelésével már maga a Stoppard-átirat is egyfajta flexibilitásra ösztönöz. A múlt század hatvanas éveiben Tom Stoppard hasonlóan fordult szembe az úgymond „klasszikus” Shakespeare-színhátság hagyományával, mint a 19. század első harmadában Londonban fellépő „illegitim” színházak. Schandl Veronikának az idei konferencián elhangzott előadásából megtudhattuk, hogy az „igazi” Shakespeare-t akkoriban csak a londoni Drury lane és a Covent Garden játszhatta az arisztokrata angol közönségnek, ami egy operai gesztusokra épülő, mesterkelt színházi nyelvezetet eredményezett. Ugyanakkor az „illegitim” társulatok csak az úgymond „lebutított” Shakespeare-t játszhatták. Azt a közép-kori játékmódra emlékeztető *burlettát*, mely a helyzetkomikum, az akrobatika, a napi politikai aktualitások, a vokális és vizuális elemek egyvelegéből állt össze.

Tom Stoppardnak volt hát mire támaszkodnia, amikor radikálisan új színpadi művének formanyelvét létrehozta. De Tapasztó Ernő mostani rendezése is azt bizonyítja, hogy ez a fajta teatralitás valójában közelebb áll Shakespeare szellemiségéhez, színészi és színműírói gyakorlatához, mint az idei gyulai fesztivál többi *Hamlet*-adaptációja. Talán csak Nikolay Kolyada rendezése állítható vele egy sorba.

Mindkét produkció a paródia és a szakra kettősségére, folyamatos egymásba játszatására épül, ami Magyarországon még mindig újdonságnak számít nemcsak a közönség, hanem a színházi szakma köreiben is. Ezt jelzi, hogy a *Rosencrantz*



William Shakespeare: *Hamlet*, Kolyada Theatre, r: Nikolay Kolyada
(fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)



Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott*, a Gyulai Várszínház, az Aradi Kamaraszínház és az Aradi Ioan Slavici Klasszikus Színház közös bemutatója, 2018, r: Tapasztó Ernő, a képeken Köleséri Sándor (Claudius) és Éder Enikő (Gertrud) látható (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

és *Guildenstern halott* július 14-i premierjén hatan hagyták el a nézőteret annál az ominózus jelenetnél, amikor a Claudius játsszó, törpe termetű Köleséri Sándor színművész a Gertrudist alakító Éder Enikővel annak szoknyája alá bújva orális szexet imitál. Így ők már nem láthatták, hogy a jelenet végén a királyné mint Szűz Mária a halott Krisztust és/vagy a kis Jézust tartja a karjaiban, fölötte a mennyek királynőjének koronájával. Ez a fényváltozással is kiemelt képvtárs radikálisan veszi le a napirendről azt a szimplifikáló olvasatot, hogy Claudius már testi adottságai folytán is eleve alkalmatlan a királyi trónra. A jelenetsor zavarba ejtő és provokatív: a nézőkben keltett zavar azt jelzi, hogy a „másság” elfogadása korántsem csupán az „épek” társadalmának intellektuális belátásán múlik. Zsigeri ellenállásunkon – minket legalábbis – az a kiváló színészi játék lendített át, mely Claudius figurájában nem a gyilkos trónbitorló bűnbánatra való képtelességét, hanem az őt alakító színész emberi méltóságért való elszánt küzdelmét láttatja – színéről és visszajáról egyaránt. Mellesleg ez a jelenetsor arra is kiválóan alkalmas, hogy a groteszk hatásmechanizmusát a maga élő valóságában hozza közel a kortárs színház nyelvét érteni vágyó fiatal közönséghez.

De a Hamletet alakító Lung László Zsolt sem az a sudár termetű hősszerelmes, mint az angolok Hamlet-ikonja, Laurence Olivier. Ennek a mezítelen, kövérkés fiatalembernek, akár egy partra vetett hálnak, szó szerint semmije sincs. S mintha már arra sem emlékezne, milyen előzmények után került ebbe a méltatlan helyzetbe. Ő Angliából nem apja halálát megbosszulandó tér vissza, hanem Ophéliájához (Alexandra Gítlan), aki az előadás nyitóképében egy vízzel teli üvegkoporsóban hever, mint egy félhalott zombi. De ez a köztes létállapot nemcsak őrá jellemző, hanem a többi szereplőre és az előadás egészére is. Korunk általános vi-

lágállapotát tükrözi, mely immár nem a kizökkent idő hősie helyretolási kísérleteiről nevezetes. Sokkal inkább jellemző rá Ophelia és Hamlet infantilis kommunikáció képtelensége, és a címszereplők digitál-idiotizmusa (lásd a mobil telefon hangjával mint lézer-karddal való bajvívás és a „fej vagy írás” pénzfeldobás jelenetét). De ugyanilyen aktualitással bír Rosencrantz és Guildenstern megválaszolatlan kérdése, hogy vajon miféle játékszabályok irányítják a cselekedeteinket.

Feltűnő az is, hogy ebben a mai világban a férfiaság mintha végképp leértékelődött volna. A női nem dominanciája viszont nagyon is szembetűnő: ezt erősíti a Színészkirály (Megyeri Zoltán) mellett felléptetett Tragédia játszós (Julia Pop) is, aki nemcsak egy kihívó, domina-jelmezes díszölt alakít, de kiválóan idézi fel az eredeti *Hamlet*-darab vívójelenetét is.

Meglátásunk szerint e rendezés legfőbb erénye a halál mint végső referencia középpontba állítása. Az előadás csúcspontja a Színészkirály jelenete, aki a haldokló Mercutio monológjának megidézésével azt tanúsítja, hogy továbbra is egyedül a művészet képes uralma alá vonni ezt a tartományt – a magunk halálát. Ugyanezt erősíti az előadás keretes szerkezete, mely Polonius és a Sírász szerepének összevonása révén szilárdul meg (mindkettőt Lovas Zoltán alakítja). S ezt hangsúlyozza a rendező a díszletek többféle funkcióban való működtetésével: a koporsók például színpadi emelvényekként is szolgálnak.

Nagyon reméljük, hogy ezt a figyelemre méltó produkciót a közeljövőben nemcsak a nemzetközi fesztiválok közönsége, hanem a hazai nézők is minél nagyobb számban megismerhetik.



Guildenstern – Gulyás Attila és Rozenkrantz – Tege Antal között
a háttérben a tragédia játszós, Julia Pop (fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)



Köleséri Sándor és Alexandra Gíttan (Ophelia) jelenete, háttérben a Tiger Lillies zenekar
(fotó: Kiss Zoltán, forrás: gyulaivarszinhaz.hu)

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: Head or Tails?

Ernő Tapasztó's *Hamlet*-Adaptation in Gyula

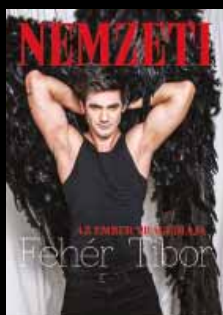
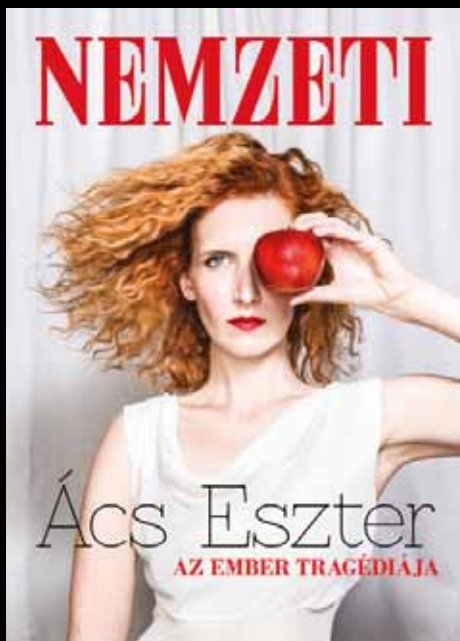
The 14th Shakespeare Festival in Gyula this year was organised around *Hamlet* by the new director of the event. The play was presented in 5 versions between 9th and 15th July. The keenest interest was taken in the joint production by Gyulai Várszínház (Gyula Castle Theatre), Aradi Kamaraszínház (Arad Chamber Theatre), Ioan Slavici Classical Theatre, Arad and Tiger Lillies, London: Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Ernő Tapasztó's directing is based on the duality and continuous interplay of parody and the sacred, which, according to the author couple praising the companies' excellent production, is still a novelty in Hungary not only to audiences but also to the theatre profession. To illustrate this, they highlight, above all, the acting of Sándor Köleséri, an artist with dwarfism, who "in the role of Claudius does not show the inability of the murderer usurper to repent, but the determined struggle for human dignity of the actor playing Claudius' part – doing it both the right and wrong sides". In their view, the key scene of Köleséri with Enikő Éder as Gertrudis is also well suited to bringing close the action of mechanism of grotesque to the young audiences who want to understand the language of contemporary theatre. At the same time, the nonsense of the infantile communication between Ophelia and Hamlet and the "digital idiotism" of the title characters reflect the general situation of the world today, which, as is stated, is no longer noted for heroic attempts to set right time out of joint. The main virtue of the direction, as the authors see it, is putting death as the ultimate reference into focus. The zenith of the production is found in the scene of the King of Acting (Zoltán Megyeri), who, by evoking the monologue of the dying Mercutio, testifies that it is still art alone which is capable of taking control over this domain – our own death.



NEMZETI SZÍNHÁZ
1837
KÖZÖS NÉZŐPONT



2018/19



nemzetiszhaz.hu



/nemzetiszhaz



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



NEMZETI KÖZTUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



szcenárium
munkacsoport



apamok
és avak

„Az ostoba Berlin újra megmutatta, (...) hogy nem ért a művészethez, és a művészi radikalizmus csak álarc. Hetek óta támadják jobboldali szervezetek Klemperert a *Fliegende Holländer* miatt... Hagyomány-gyalázást emlegetnek, pedig talán a legszebb operaelőadás, amit életemben láttam. Tegnap már a parlamentben is interpelláltak! Egy szocialista köztársaságban (sic!) sem fenékiig tejfel a művészek élete! A Lessingtheaterben pedig egy szeniális és szellemes előadás után egyesek fütyülni kezdtek! A Lokal Anzeiger szégyennek nevezte a bemutatót! Hiába. Azt az egyet meg kell hagyni, annyira mégsem ostobák, hogy ne értsék a színes-mozgalmas mímus-játékká feloldott szatírárt.” (Németh Antal)

„A »hungarus« identitás az etnikai sokféleséget sokáig közös nevezőre tudta hozni (...) még 1896-ban is, amikor nálunk a millenniumi kiállítás zajlott, a népi műveltséget reprezentáló »Falu« felépítéskor 24 házat emeltek a Városligetben (...), ebből 12 képviselte a magyar anyanyelvűek kultúráját, a többi a nemzetiségeket. Teljesen természetes volt annak idején, hogy mondjuk a Felvidéken egy hungarus tudatú, német anyanyelvű (...) család átküldje a gyereket a legközelebbi szlovák faluba, vagy egy magyar faluba, hogy megtanulja szomszédai nyelvét...” (Csáji László Koppány)

„Ádám színeváltozása a színek során – mint egy pontos óra – mutatja annak a másik élőlénynek, az emberiségnek, ideje lejártát. Az eszkimó-szín – az utolsó percek. S mégis: majd a felébredésnél, a stopperóra mutatója visszaugrik a nulla pontra. »Ádám ismét, mint ifjú« – írja a 15. szín instrukciójában Madách. Úgy látszik, semmi akadálya sincs, hogy esetleg megint starthoz álljon Ádám is, és az emberiség is. Ezt is jelenti Ádám visszafjordása: Rajta! Próbáljuk meg!” (Hubay Miklós)

„[Tapasztó Ernő *Hamlet*-adaptációjának] legfőbb erénye a halál mint végső referencia középpontba állítása. Az előadás csúcspontja a Színészkirály jelenete, mely a haldokló Mercutio monológjának megidézésével azt tanúsítja, hogy továbbra is egyedül a művészet képes uralma alá vonni ezt a tartományt – a magunk halálát. Ugyanezt erősíti az előadás keretes szerkezete, mely Polonius és a Sírásó szerepének összevonása révén szilárdul meg (mindkettőt Lovas Zoltán alakítja). S ezt hangsúlyozza a rendező a díszletek többféle funkcióban való működtetésével: a koporsók például színpadi emelvényekként is szolgálnak.” (Pálfi Ágnes – Szász Zsolt)

„A számunkra leginkább érzékenyítő gyermek-feladat az előadás végén érkezett el. Amíg a színpadon a *Passió* utolsó jelenetei zajlottak, a gyerekek csendben, titokban ezer mécesst hordtak szét a csíksomlyói Hármashalom oltár háttérében lévő hegyoldalra. Mint megannyi szentjánosbogár repkedtek, vitték a fényt, lelkesen, odaadón, hogy végül a keresztre feszítés háttérében felgyuladjanak a csillagok – a feltámadás, az új élet előfutárai.” (Nagy Éva Veronika)

