

szcenárium

„Az egyetemes életnek pusztulnia kell, hogy megújulhasson”
– Várkonyi Nándor • Saigon hulló könnyei – Jean-Pierre Thi-
baudat • „Az idő falának tövéhez érkeztünk” – Paul Viriliót Till-
mann A. J. kérdezi • „Tanulás újratöltve”? – a Nemzeti Szín-
ház hozzászólása a készülő NAT-hoz • „Az értelmes szó az em-
beri tudat mikrokozmosza” – L. Sz. Vigotszkij • Németh Antal
1932-es színházi naplója Balogh Géza kommentárjaival • „Érde-
mes fiatalnak lenni” – a hatvanéves Szalma Tamással Szász Zsolt
beszélget • Kiss József a száz éve született Hubay Miklósról



A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VI. évfolyam 8. szám, 2018. november

SZERZŐINK

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

Kiss József (1962) színész, drámaíró, a Szolnoki Szigligeti Színház művészeti vezetője

P. Gulyás Márton (1980) filmesztéta

Pálfi Ágnes (1952) költő, a Szcenárium szerkesztője

Pintér Szilvia (1987) színház- és drámapedagógus, a Nemzeti Színház munkatársa

Rideg Zsófia (1970) a Nemzeti Színház dramaturgia

Szalma Tamás (1958) színész, a Kaposvári Egyetem tanára

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

Thibaudat, Jean-Pierre (1940) újságíró, színházi kritikus

Tillmann J. A. (1957) filozófus, esszéíró, egyetemi tanár

Várkonyi Nándor (1896–1975) irodalom- és művelődéstörténész

Vígotszkij, L. Sz. (1896–1934) pszichológus, esztéta, nyelvész

Virilio, Paul (1932–1918) filozófus, urbanista, a dromológia teoretikusa



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: **Király Nina** (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög 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@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

SZÁSZ ZSOLT: Hús körömmel

25 éves a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház • 3

kultusz és kánon

VÁRKONYI NÁNDOR: Bűnbeesés (2. rész) • 5

mitem 2019

JEAN-PIERRE THIBAUDAT: Saigon hulló könnyei

Avignoni Fesztivál, 2017

(Fordította: Rideg Zsófia) • 13

orbis pictus

„A háború volt az egyetlen egyetemem”

Paul Virilióra P. Gulyás Márton emlékezik • 18

„Ellenállókká kell válni”

Paul Viriliót Tilmann J. A. kérdezi • 22

Művészetre nevelés és közoktatás

A Nemzeti Színház hozzászólása a készülő NAT-hoz

(A Mellékletben Pálfi Ágnes – Szász Zsolt és Pintér Szilvia írásai) • 34

L. SZ. VIGOTSZKIJ: A gondolat és a szó (részletek) • 51

arcmás

„Gondolat nélkül nincs jó mássalhangzó”

Szalma Tamással Szász Zsolt beszélget • 68

nemzeti játékszín

BALOGH GÉZA: Németh Antal színházi naplói (III) • 81

KISS JÓZSEF: Találkozásaim Hubay Miklóssal • 101



Az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház 25 éves jubileuma alkalmából felavatott,
Fedák Sári ábrázoló egészalakos szobor Beregszász főterén.
Alkotója Kolodko Mihály ungvári szobrászművész (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

Húsz körömmel

25 éves a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház

Nem hívtatok, de aktuális nemzeti színházi megbízatásom miatt nem is tudtam volna elmenni hozzátok az ünnepségre Beregszászba. Pedig személyesen is érint, mi köt össze bennünket azon túl, hogy Nyírbátorban, az általam vezetett Szárnyas Sárkány Fesztiválon 1995-től 2011-ig minden évben fölléptettelek benneteket, majd pedig 2002 óta Vidnyánszky Attila dramaturgiaként alkotói viszonyba kerültünk egymással. 2010-ben volt egy *Csongor és Tünde* rendezésem is nálatok. Erre az előadásra legnagyobb meglepetésemre a minap egy huszonéves kárpátaljai írójelölt emlékezett vissza lelkesen. Sokszor mégis úgy érzem, a szemetekben még mindig betolakodó vagyok.

Mi az, ami ennek ellenére mélyen összeköt bennünket? Ha egy szóval kell válaszolnom: Trianon!

Én annak a generációnak vagyok a tagja, amelynek még voltak mesterei. Az enyémet Bíró Lajosnak hívták, festőművész volt. Beregdarócon született 1927-ben, az 1920-ban meghúzott trianoni határ innenső oldalán, tíz kilométerre Beregszásztól. Csak most, halála után nyolc évvel értettem meg, mi hajtotta őt, a tizenhét évesen az orosz fronton megsebesült hadapródot, majd az '56 után börtönbe került csonkaberegi magyart arra, hogy a festészet mesterfogásain túl ellenállásra neveljen minket, ami a művészi szabadság belépője. Tizenhét éves „frontharcos” voltam én is akkor már, amikor a keze alá kerültem. Otthonról apám szavajárása egybecsengett az ő tanítói indulatával: „Ha fene fenét eszik is, ezt meg kell csinálni!” Úgy gondolom, a beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház jelmondata, akár kimondtátok egymás közt, akár nem, valami hasonló lehetett.

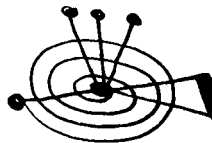
Ha visszaemlékszem az együtt töltött 23 évre, egyetlen képpel is jellemezni tudom ezt az összmagyar odaszánást. 2010-ben a debreceni Csokonai Színház színpadán, a *Mesés férfiak szárnyakkal* főpróbáján ülünk néhány kiválasztottal a forgószínpadra telepített nézőtéren. A darab szerint a szovjethatalom éppen aktuális diktátorai mint evilági istenek a kozmoszt is birtokba akarják venni, hogy végre szűnjön meg az égi és földi hatalom közötti határ. Megszólal a szimfonikus nagyzenekar, amire a Beregszászból szerződtetett Trill Zsolt, Kristán Attila, Ivaskovics Viktor és Rácz József nekifeszül a játékeret a nézőtértől elválasztó vasfüggöny alá, s miután sikerül mozgásba hozniuk, a több tonnás monstrum öt méter magasba emeli őket. Hosszú percekig lebegnek ég és föld között. Ezt látva odarohannak a színház műhelyfőnökéhez, és azt kérdezem: Hegesztettetek legalább egy kis kapaszkodót a fiúknak a vasfüggöny aljára? – Nem kérték, válaszolja a mester.

Tíz ujjal a földbe, tíz ujjal az égbe kapaszkodni – ez ma is a ti halált megvető bátorságotok.

Szász Zsolt



Cé'ez liturgikus nyelvű (etióp) mágikus
kézirat 1750-ből, Phanuel arkangyal
(az ördögűzés angyalának) ábrázolásával,
British Library (forrás: twitter.com)



VÁRKONYI NÁNDOR

Bűnbeesés (2. rész)*

A természet elleni bűn

Kifejtettük már, hogyha a mítosz minden mondanivalóját a természet nyelvén, képekben, regealakban adja elő, ez a mítoszteremtő ember alkatából következik, de láttuk azt is, hogy a ránk maradt, elhomályosult, átalakult mondákban még egyre felismerhető a rejtett, mélyebb értelem, a dolgok szellemi jelentősége. Minden természeti, anyagi, testi tünetnek és változásnak szellemi tünet és változás felel meg, s fordítva. Mindkettőjük mögött egyazon közös valóság áll, melynek tér- és időbeli megnyilatkozásai a természetben és az ember testében játszódnak le, a szellemieket pedig az ember pszichéje fogja fel és hordja magában. (Képlátó psziché, vö. Schopenhauer: „Minden ősgondolkodás képekben történik.”)

A mitikus ember kezdettől fogva tudatában van ennek; tudja, hogy minden természeti jelenségnek megvan a szellemi, metafizikai jelentése, és hogy a szellemi események a természet révén anyagi formában manifesztálódnak. A paradicsomi állapot nemcsak lélekalkatot jelentett, hanem életformát is, és ennek az életformának kellett, hogy meglegyen a hozzászabott természeti környezete, amelyben kialakulhatott, fenntarhatta magát. A mítosz mindezt persze a maga eszközeivel érzékelteti: nem egzakt természettudományt művel például, hanem ideálisat: a természetben rejlő eszmét állítja eléink tiszta, fokozott alakban. A mítosz és a monda ideális természetrajzot, ideális történelmet nyújt, azaz értékel, és éppen ezáltal tárja eléink az időn és téren kívüli értelmeket.

Így válik érthetővé és így értendő az a hagyomány, hogy a paradicsomi időkben ember és állat együtt élt, nem bántotta egymást, és közös nyelven beszélt. Ugyanekkor a Föld gyümölcsei munkálás nélkül érték meg, dúsabbak voltak, s Isten csak azután változtatta kisebbé a kalászt, s azóta kell keservesen megdolgozni érte.

* Vö. Várkonyi Nándor *Az elveszett paradicsom*, Pannónia Könyvek, Baranya megyei Könyvtár, 1988, 224–234. A fejezetet rövidítve közöljük.

Ebből a szemléletből következik, hogy minden nagy természeti, geológiai és éghajlati eseménynek szellemi, sőt morális értelme és jelentősége van. A nagy földkorszakokban nemcsak az élet formái változnak meg, hanem a világ és az élet szellemi-erkölcsi alkata is. Ha a hüllő-fajták uralmát az emlősöké váltja fel, a világ arcáról, szellemi atmoszférájából is tűnni kezd a rettentő, démoni jelleg, enyhül a sárkány-isten lidércnyomása, s szelídebb, érthetőbb, elviselhetőbb, lebíráhatóbb testi-lelki környezet váltja fel. A nagy világhatalmasztrófák sem törnek ki mélyebb ok nélkül: A vízözönben a földkerekség minden népe Isten büntetését látja „az ember gonoszságának megsokasodása” miatt. De az emberrel együtt az egész természet bűnözik ilyenkor, vét önmaga és Isten ellen, dekadenciába esik, elfajul maga az egyetemes élet, s pusztulnia kell, hogy megújulhasson. Geológia, éghajlat, növény- és állatvilág mind gyökeres változáson esik át. – Az egzakt tudomány a maga nyelvén így beszél, midőn korokra osztja a Föld, az élet tör-



Huitzilopochtli ember alakú ábrázolása a Codex Telleriano-Remensis-ben (forrás: wikipedia)

ténetét: Az egyik elhanyaglik, *dekadenciába* esik, klíma, flóra, fauna elkorcsosul, kipusztul, új keletkezik. Miért pusztult el? Mi volt az életerő sorvadásának oka? – stb. nem kérdi. A nem „egzakt”, hanem „természetes ember” azonban megkérdi, s tudja a feleletet is. Fontos, hogy a természet, az életerő hanyatlása (leírása) morálisan is megfogalmazható („dekadencia”). Ahogy például a „vad”, „elfajult”, s hasonló szavaknak két jelentésük van: egy természeti (vad állat = vadon élő, szelídítetlen) és egy morális (vadállat = féktelen, kártékony). – Az amerikai műveltség bölcsője, az indiánok kieresztő fészke: Anahuac [Anavak] erősen vulkáni jellegű vidék, s amennyire kinyomozható,

az indiánoknak egyetlen közös, mindenütt feltalálható mítosza arról szól, hogy amikor a kegyes Quetzalcoatl uralmát felváltotta a vérengző Huitzilopochtlié, a megbántott Isten a „kiáltó hegyek”, catszi-tepetl szájával intette népét...

A mítosztörténet azt az eszmét sugallja, hogy a nagy katasztrófák, vízözönök, földrész-csuszamlások, éghajlatcserék egy-egy új bűnbeesés, elfajulás kísérő tüneteinek, illetve párhuzamos természeti megnyilatkozásai. Mi volt az az új bűn, melyet az ember és természet elkövetett, midőn Noé idejében a Föld arca és az élet formája ismét megváltozott? (A harmad- és a negyedkor határán.) A változás, a romlás emberfölötti arányú volt, mintha egy hatalmasabb szellemvilág lá-

zadt volna föl. Ha erre gondolunk, eszünkbe jutnak a lázadó angyalok és a lázadó ember mítoszai. Ez a két történet az elő-ázsiai hagyományban egybefolyik, a görög mítoszban pedig egyesül a két lény: a lázadó maga a tökéletes ember, az androgün. De minden hagyományon átüt valami emberfölötti nagyságra, hatalomra való emlékezés; s ez a roppant hatalom vele arányos gonoszságba süllyedt, és megrontotta a világ kozmikus rendjét.

Alapszövegül a Bibliát vehetjük: „Mogsokasodván az emberek, és lányaik születvén, látták az Istennek fiai az emberek lányait, hogy szépek, és vőnek maguknak feleségeket mind azok közül, akiket megkedvelének (...) Erőszakos emberek [hatalmas hősök] pedig valának akkor a Földön. Tudniillik, miután Istennek fiai bemenének az emberek leányaihoz, és ezek fiaikat szülének nekik, azok közül támadának a hatalmas, régtől fogva elhíresedett férjfiakhoz hasonlók [hősök]. Látván tehát az Isten, hogy felette nagy az emberek gonoszsága a Földön, és szívüknek gondolatja szünet nélkül csak rosszra törekedik, megbáná, hogy embert teremtett a Földön, és belső szívbeli fájdalmat érte. Annak okáért monda: eltörlöm az embert, kit termeték, a Föld színéről, és pedig az emberrel együtt a barmokat is, a csúszó-mászó állatokat és az égi madarakat, mert bánom, hogy teremtem őket. (...) A Föld pedig romlott vala Isten előtt, és megtelék a Föld erőszakossággal. Tekinte azért Isten a Földre, és íme, meg vala romolva, mert minden test megrontotta vala az ő útját a Földön. [Tehát nemcsak az ember.] Monda azért Isten Noénak: Minden testnek [minden élőnek] vége elérkezett előtttem, mivelhogy a Föld erőszakossággal telt meg általuk; és íme, elvesztem őket egybe.” – Világos, hogy nem csupán az ember, hanem az egész természet, minden élő megromlásáról szól a könyv, azért veszi el őket az Isten az emberrel „egybe”. De mi volt a bűn? A *Biblia* erőszakról, gonoszságról, hamisságról beszél; *Henóch könyve* valamivel többet mond, de pontos feleletet ő sem ad:

„Amikor az emberek nemzedékei mogsokasodtak, azokban az időkben az embereknek szépséges és bűbajos leányaik születtek. Az angyalok, az Ég fiai pedig látták, hogy szépek, és megkívánták őket, és azt mondták egymásnak: menjünk, és az emberek leányai közül válasszunk magunknak asszonyokat és hozzunk velük világra gyermekeket.



Henóch könyve, etióp kódex, 15. század, magántulajdon, London (forrás: pinterest.fr)

Azázél pedig, aki valamennyiük feje volt, így szólt: félek, nem szabad kedveteket lelteni ilyesmiben, s végül nekem kell majd e nagy bűnért megfizetnem. – Ők azonban mindnyájan felelének: mi mind megesküszünk és egymást átok terhe alatt kötelezzük, hogy ezt a szándékunkat nem adjuk föl, hanem igenis végbevisszük. – És mindnyájan megesküdtek, és egymással átok terhe alatt szövetkeztek.

Valamennyiüknek feje pedig Azázél volt, a vezetők pedig Aratnak, Kimbra, Sammané, Daniéli, Arodros, Somiéli, loméli, Chochariél, Jechezkél, Batriél, Sathiel, Atrél, Tamiéli, Barakiél, Anantha, Oóniól, Ramiél, Aseal, Rákiéli és Túriéli. Ezek és a többiek velük együtt mind leszálltak Hermón hegyére, és vőnek maguknak asszonyokat, és mindegyik választott a maga számára, és meglátogatták őket, és egyesültek velük. Megtanították őket a varázsszerekre, és megmutatták, miképpen kell növényeket és gyökereket szedni.

Az asszonyok pedig teherbe estek, és hatalmas óriásokat szültek, kiknek magassága a háromezer könyököt is meghaladta. S ezek az embereknek minden vagyonát felfalták, amíg már senki sem tudott mit enni. Ekkor az óriások megharagudtak, és elkezdték az embereket enni. És elkezdtek vetkezni a madarakkal és az állatokkal és a csúszó-mászókkal és a halakkal, és felfalták egymás húsát, egymás vérért pedig megitták. A Föld pedig e törvénytelenység láttán jajveszékelni kezdett.

Azázél pedig megtanította az embereket kardot és kést, pajzsot és vértet készíteni, és megmutatta nekik az érceket és az ércből való munkát és karkötőt és ékszer és a mesterséget, hogyan kell a szemeket festeni, miképpen kell a szemöldököt kirajzolni, és megmutatta a ritkánál ritkább és drágánál drágább követ és festékeket és cserére alkalmas dolgokat.

A Földön pedig nagy és szörnyű istentelenség terjedt el, és az emberek lealacsonyodtak és útjaikon mint az eszeveszettek tévelyegtek. Azázél a lázadókat, Armoros a varázsszavak tudósait, Rákiéli a csillaglátókat, Chochiél a rejtett jeleket, Sadiél csillagjóslást, Seriéli a Hold tudományát tanította. Az emberek pedig egyre pusztultak és kiáltoztak, és hangjuk az Égig hatolt.

Michaél, Uriéli, Rafaél és Gabriél akkor az Égből letekintettek a Földre, és látták a sok vért, amit a Földön kiontottak, és az igazságtalanságot, amit a Földön elkövettek. És akkor így szóltak egymáshoz: a meggyalázott Föld jajkiáltása hallatszik. Már elérte az Ég küszöbét. Az emberek lelkei panaszkodnak és azt mondják: miért nem ítél a Magasság Ura e szörnyűség fölött?

És akkor így szóltak a királyok királyához: Te vagy az urak Ura, az istenek Istene, a királyok Királya, uralmad kiterjed a világ minden nemzedékére, neved szent, és téged dicsér az örökkévaló idő. (...) Láttad, mit követett el Azázél, hogyan tanította a Földön az igazságtalanságot, és az őskorok titkát, amelynek otthona az Ég, hogyan árulta el. Hogyan fedte fel az embereknek a rejtélyeket ama Azázél, akinek hatalmat adtál, hogy társai fölött uralkodjék. És azok bementek az emberek leányaihoz a Földön, és náluk háltak, és magukat az asz-

szonyokkal tisztátalanná tették, és őket a bűnökre megtanították. Az asszonyok pedig óriásokat szültek, és a Földet elárasztotta az erőszak. Most pedig a megöltek lelkei panaszkodnak és kiáltoznak, és hangjuk egészen az Ég küszöbéig hat, és sóhajtasuk felszáll s nem hallgat el, látva az erőszakot, ami a Földön történik. Te mindent tudsz, még mielőtt megtörténik, tudod ezt is, és hogy miért történik, és még azt sem mondd meg nekünk, hogy mit tegyünk értük?”

Isten ekkor elküldi az arkangyalokat a fellázadt „Felvigyázókhoz”, hogy hirdessék ki előttük ítéletét. Noénak megüzeni, hogyan mentse meg magát és háza népét, az emberiség magvát, Henócho pedig elragadtatásba ejti, s így közli vele parancsát:

„Még mielőtt ez történt, Henócho elragadták, és az emberek közül senki sem tudta, hová ragadták el, hol van, és mi történt vele. És minden cselekedete a Felvigyázókra és amaz időknek szentéletű embereire irányult. – És én, Henóch, az urak Urát, a királyok Királyát áldottam, s akkor íme egy hang szólalt meg, az angyalok hangja szólított engem, és így beszélt hozzám: – Henóch, igazság hirdetője, eredj, mondd meg az Ég Felvigyázóinak, kik a magas Eget és az örök, szent lakóhelyet elhagyták, és magukat asszonyokkal úgy szennyezték be, ahogy az emberek fiai teszik, asszonyokat vettek maguknak, és a Földön romlásba süllyedtek.

Nem fognak békére és megbocsájtásra lelni. És mert örülnek gyermekeiknek, meg fogják látni ezeknek véres halálát, és gyermekeik vesztén jajveszékelní fognak. Könyörögni fognak, de sem könyörületben, sem békében nem lesz részük soha.

Henóch tehát hírül vitte mindezt az angyaloknak.

Aztán elmentem, és mindnyájukkal beszéltem. Azok pedig féltek, és rémület és rettegés fogta el őket. Megkértek tehát arra, hogy írjak nevükben könyörgő írást, hogy bocsánatban részesüljenek, és az írást vigyem el az Ég Urához. (...) Én pedig szellemük bűneiért és tetteikért és mindenért, amiről szó volt, a könyörgő írást megírtam, hogy ezzel számukra bocsánatot és kegyelmet nyerjek. Akkor aztán elmentem Dán földjére, és a Dán vize mellé leültem, Hermón nyugati oldalától Délre, és a könyörgő kérvényt hangosan felolvastam...” De Isten a kérést elutasította, és a kárhozát ítéletét megerősítette.



V. M. Vasnyecov: *Mihály arkangyal küzdelme a sárkánnyal*, olaj, vászon, 292×190 cm, 1914–15, Vasnyecov-ház Múzeum, Moszkva (forrás: smr.ru)

Bőven idéztük Henócho, s látjuk, hogy könyve nem ad igazi kulcsot kezünkbe, ha az angyalok és az általuk elfajított emberiség vétkének titkát akarjuk felfedezni. Erőszakot, háborút, bujálkodást, csalást Káin óta mindig műveltek az emberek, s Henóch a terhükre ró minden tudományt, ami nélkül pedig a Paradicsomon kívül meg nem élhettek volna. Különösen kárhóztatja az írás tudományát, noha maga is bőven él vele. Vannak, akik azt mondják, azért nem értjük, mi volt ez a bűn, mert már nem tudjuk elkövetni; mások szerint ennek az emlékezetére hozták be a körülmétkedést.

[...]

Egy zsidó monda a következő hagyományt tartotta fenn. „Pőreségüket fel akarva jártak Káin ivadékai, s férfi-asszony olyan volt, mint a barom. Levetették ruháikat, a földre hajították, meztelenül mentek az utcára, piacra, s minden fajta kurvaságot műveltek: a férfi anyjával vagy lányával pározott, és testvérének asszonyával, nyíltan az utcán, és szívüknek minden indulata csak erre irányult. És az angyalok, akik lehullottak szent voltak magasságából, látták Káin leányait, amint pőreségüket fölfedve járkáltak, és szemöldöküket kifestették ringyókhoz hasonlóan, és elcsábultak általuk, s asszonyokat vettek közülük. Ámde az angyalok lénye tűzláng, – ha emberek leányaival állnak össze, nem emésztik-e el ezeknek testét? Nem, mert miután lehullottak szent voltak magasságából, erőre és alakra az emberekhez hasonlóvá lettek, és földi testbe öltöztek. Tőlük származtak aztán az óriások, és kezüket kinyújtották rablásra, fosztogatásra és vérontásra. Az óriások gyermekeket nemzettek, és úgy szaporodtak, mint a négylábú állatok; asszonyaik hatot is vetettek egyszerre.”

Ha emlékszünk az arról mondottakra, hogy mint változott meg a bűnbeeséssel a paradicsomi ember és a természet kapcsolata, akkor megértjük az alábbi zsidó monda jelentését is: A vízözön idején ember és állat egyaránt eltévelyedett útjáról. Mind azt vette asszonyul, akit szépnek talált, s egymással cserélgették asszonyaikat. A kutya nőstényfarkassal állt össze, a ló számarkancával, a kakas pávatyúkkal, a szamár kígyóval, a kígyó madárral. Maga a föld is ringyózkodott ekkor. Búza magot vetettek bele, és vadzabot termett; ez a gaz, mely ma is nő, a vízözön idejéből származik.

Valami végletes és egyetemes nemi elfajulás szele csapja meg az embert ezekből a hagyományokból akkor is, ha csupán emberek közötti promiszkuitásról van szó. De hogy kik-mik voltak mindennek az elfajulásnak kútfői: a bukott angyalok, e démoni lények és ivadékaik, az „óriások”, sejteni is alig lehet. Micsoda harmadkori vérfertőzés titkát szellőzteti ez a felháborodás? Csak azt érezzük, hogy a felháborodók sem igen értik már az igazi okát. E különös démonok, „angyalok” megjelennek az ókori állatpederasztia egyik fészken, Szodomában is, a város férfiai eszüket vesztik miattuk dühödt gerjedelmükben, s a vendéglátó Lótot meg akarják ölni. Az apostolok Szodoma bűnét mindenestre az angyalokéval állítják párhuzamba. Péter írja: „Szodoma és Gomorra városait elhamvasztotta, végromlásnak kárhóztatta [Isten], például tevén azokra nézve, akik

istentelenkedni fognak, és (...) megszabadította az igaz Lótót, aki az istenteleneknek fajtalanságban való forgolódása miatt elfáradt.” Júdás apostol még világosabban szól: „Miképpen Szodoma és Gomorra és a körülöttük lévő városok is, melyek azokhoz [az angyalokhoz] hasonlóan paráználkodtak, és más test után [!] jártak, például vannak előttünk. (...) hasonlóképpen ezek is álomba merülvén a testet megfertőztetik.”



A. Bavari: *Sagra della fellatio* fotómontázs, 168,5×100 cm, 2004 (forrás: alessandrobavari.com)

A természetellenes elfajulás útján ettől csak egy lépés a magzat-ölés és az emberevés, amire már Henóch tesz célzást, és a háború, mely együtt jár vele. Ettől fogva minden tudomány és képesség a bűnt szolgálja, s ezért találjuk meg ezek bő listáját mindenütt, nemcsak Henóchnál, hanem Baruchnál, az un. *Jubileumok* könyvében, Iosephus Flaviusnál és más népek mondáiban is. Az elfajulás, a platóni hübrisz (mértéktelenség, elvetemültség) az atlanták bűne, ez az androgünöké is, kiknek „nagy és emberfölötti volt az erejük, érzékeik pedig elvetemültek” (Platón). Erről ír Saxo Grammaticus: „Az idők előtt háromféle emberfajta volt: szörnyű külsejű emberek, hatalmas testalkatúak, óriások, aztán nagyszellemű emberek éltek, akiknek megvolt a képességük az igazlátásra, a jóslásra. Aztán jöttek a közönséges emberek.” A földgolyó túlsó felén szintén tud róluk a hagyomány, az azték Ixtlil Xochitl írja: „Mindenki egyetértően állítja, hogy az óriás kinamék voltak az ország első lakói. Iszonyú szörnyetegek, undok bűnök művelői, réműletei minden népnek. De végre utolérte őket a sors, és miközben a természet megrendült, a tengerek kiléptek medrűkből, és a hegyek tűzhányókká tornyosultak, az elkeseredett istenek megölték őket.” A peruiak elmondták a spanyoloknak a tiahuanacoi romok történetét: ősidők előtt, amikor még nem volt Nap, hanem csak a Hold és a csillagok az Égen, óriások éltek Tiahuanacóban, a paloták és templomok építői. Ekkor próféta jött közéjük, és hirdette a Nap jövetelét. De az éjszaka fiai nem akartak tudni a Napról, és megkövezték a prófétát. A Nap azonban mégis feljött, s az istentelen nemzetséget sugárnyilaival megsemmisítette. A szoborkoloszusok ezeknek az óriásoknak a tetemei. – A monda másik változata szerint a Nap azért pusztította el az óriásokat, mert emberáldozatokkal fertőzték meg a Földet a fogyó Hold istennője, Ka-Ata-Killa tiszteletére. Hogy teljesebbé tegyük a példatárat, kiegészítjük egy természeti nép, az észak-amerikai pomoidiánok bűnbeesés-mítoszával; a mozanatok azonossága bizonyára meglepő: Az emberek első fajtája szörnyű kegyetlenné lett, mert túlságosan nagy hatalommal bírtak; repülni tudtak, kúszni tudtak. Elkezdtek vérfertőzést művelni. Marumda (ember alakú démon) mondta, hogy

a nagy vizek reájuk fognak jönni, és elpusztítanak minden embert. Meg is történt ezen a módon. Csak néhány család élte túl az özönvizet.

[...]

Összegezzünk. Arról szóltunk az imént, hogy a földkorszakok változásaikor nemcsak a földgolyó arca, tengerei–szárazai, nemcsak az élet formái, állat- és növényfajtái változnak meg, hanem mintegy a „szelleme”, a morális légköre is. Világbíró hatalmas fajták, nekünk idegenszerű lények, állatok, növények hanyadának el, dőlnek pusztulásba, de nem csupán fizikailag, hanem magukkal víve mindazt, amit mi „Tudásnak, bűnnek, erénynek” nevezünk. Bármilyen legyen az ember származása körül az igazság, tény, hogy tud ezekről a letűnt világokról, s átélte, magában hordja szellemi-erkölcsi, azaz metafizikai jelentésüket. Emlékei arról tanúskodnak, hogy az utolsó nagy földkorszak egy emberfölötti arányú hanyatlás, elfajulás bűnével terhelt pusztult el a vízözön kataklizmáiban. Milyen lények voltak e bűnök szülői és elterjesztői, nem tudjuk megmondani, de a bűn gyökerét, mivoltát fölismerhetjük: a legnagyobb, amit földi lény elkövet: a természet ellen való bűn, a vér bűne. Minden lénynek fizikailag is megvan a maga kiszabott helye a természetben, megvannak életének törvényei, melyeknek áthágásával nemcsak magát és fajtáját dönti romlásba, hanem megbontja a természet egyetemes rendjét is. Ezt pedig a természet nem tűri el, kérlelhetetlenül megtorolja. A mitikus szemléletben, amely a teljes ember teljes szemlélete, a természet fölött Isten alakja és törvénye áll, az ő fogalmazása szerint tehát az istentelenség egyenlő a természet elleni bűnnel és minden eltévéléddel, amely az élet törvényeinek útjáról letér.

[...]

Nándor Várkonyi: The Fall

(Part Two)

Besides Béla Hamvas (1897–1968) and Katalin Kemény (1909–2004), cultural historian Nándor Várkonyi (1896–1974) was a 20th century reformer of the Hermetic philosophical tradition and a creator of its characteristically Hungarian kind. The first passage from the chapter titled “The Fall” from his book *Az elveszett paradicsom* (*Paradise Lost*, 1988), published in the October issue of *Szcenárium*, throws light upon the Biblical story of the first human couple’s expulsion from the Garden of Eden through the sources of the mythical memory of mankind. Now the publication of this chapter, incorporating passages with the expressive subheadings “Crime against Nature” and “A Depraved World”, is continued. The fully expounded basic idea that “Universal existence must perish in order to be renewed” throws light from the cultural historian’s perspective upon the world-renowned mystery play, *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) by Imre Madách (1823–1864), which can be seen in Attila Vidnyánszky’s new direction at the National Theatre, Budapest, from October this year.



JEAN-PIERRE THIBAUDAT

Saigon hulló könnyei

Avignoni Fesztivál, 2017

El kellett jönnie a napnak, amikor Caroline Guiela Nguyen elindul, hogy megkeresse Saigon nyomait Ho Si Minh-város alatt. És lám, a „Les hommes approximatifs” (*Hozzávetőleg emberek*) elnevezésű társulatával létrehozta letisztult, egyszerű *Saigon* eladását, amit lehet szerelmes dalként hallgatni, regényként olvasni vagy filmként nézni. Olyan színház ez, amely többes számúvá tágítja ki a száműzetés témáját. Románc a feledhetetlen felejtésről.

Az előadásról jövet, a Fesztivál ideje alatt elszállásoló barátaim Avignontól 30 km-re eső háza felé autózva rágyújtottam egy Toscanóra. Egyike ez azoknak a remek olasz szivaroknak, melyeket Bernard Dort¹ szívott, ami felidézte bennem elhunyt barátom alakját, aki oly sokat tett a színház emlékezetéért, szinte hallani véltem fátyolos hangját, nevetését. Az Aubanel gimnáziumból jöttem, ahol az utolsó avignoni előadását láttam a *Saigon* produkciójának, mely a száműzetés emlékeit sírja és siratja el. Már a premieren ott kellett volna lennem, de eltévesztettem a helyszínt, és végülis sokkal jobb volt ez így, hogy az utolsó előadásra mentem el, mert ez egy olyan darab, amelyben nincs visszatérés, mely végleges elutazásokról szól, a soha nem szűnő hiányról, az elválásról, egyszerűen: a könnyekről.

Elválasztott szerelmesek, hulló falevelek

Ezeket a könnyeket (mindegy, hogy egy WC magányában ömlenek pataokban, vagy mint egy duzzasztógát vize vissza vannak tartva a szem peremén) hiába töröljük fel, soha nem száradnak fel teljesen, akár a vázában feledett virágok, melyek

¹ Bernard Dort (Metz, 1929 – Párizs, 1994) neves színháztörténész, esszéista, aki hosszú évekig meghatározó egyénisége volt a francia színházelméletnek. Magyarul *Nyílt realizmus* c. írása olvasható a Korszerű Színház sorozatban. (*a ford.*)



Les hommes approximatifs (Hozzávetőleg emberek) Társulat: *Saigon*, 2017,
r: Caroline Guiela Nguyen (fotó: Jean-Louis Fernandez, forrás: nachtkritik.de)

hervadásukban még emlékeznek pompázó, friss állapotukra, és nem akarják látni a poshadt vízben rothadó szárukat. A szép előadások, a felejthetetlen előadások – és a *Saigon* ilyen – örömmel töltönek el bennünket, de miután hazamentünk és egyedül maradtunk, eltávolodnak, és elfog minket a felejtésnek ez a kifinomult szomorúsága. Mindent szerettünk benne, és mindent szerettünk volna megjegyezni belőle, de már eltűnőben van, porladni kezd. A *Saigon* a maga módján erről beszél, arról, ahogy a szeretett lénytől, a szülőföldtől való elválás megnyit egy soha be nem temethető, örökké tátongó szakadékot, feltép egy soha be nem hegedő sebet.

Mivel a levegőt a Misztrál áramlata kissé felfrissítette, nyitott ablakkal reszesztettem. Bekapcsoltam a rádiót, a France Culture adót. Egy hang, melyet nem ismertem fel, a *Hulló leveleket* (Les feuilles mortes) énekelt. Arra gondoltam, hogy némely estéken minden bizonnyal ezt a népszerű dalt is énekelték Madame Anhh Tran



Hulló levelek, Marcel Carné filmjének a sanzont hirdető plakátja 1947-ből (forrás: archive.com)

Nghia vietnámi éttermének karaoké szegletében – egyedülálló helyszín a *Saigon* előadásában (Alice Duchange látványterve). Lambert Wilson hangja volt, az avignoni Calvet Múzeumból egyenes adásban közvetítve, mint azt a szám végén a műsorvezető, Blandine Masson tudomásunkra hozta. Olyan gyakran hallottam ezt a dalt Yves Montand-tól gyerekkoromban, hogy megdermedtem Wilsont hallva, pedig ahogy Montand énekli Jacques Prévert szavait Josef Kozma (ford. megj.: Kozma József) zenéjére, azt mindig túl modorosnak éreztem. De mégis valahogy szerettem ezeket az elhajlásokat, ahogyan például Depardieu énekli meg a barátnőjét, Barbarát.

Ez is megvan a *Saigon*ban. De méginkább hasonlít az előadás ahhoz a dalhoz, melyet Serge Gainsbourg komponált a *Hulló levelek* nyomán (ó annyira szeretném, ha emlékeznél...). Prévert versében az „elvált szeretők léptei”, melyeket a homok (az emlékezet) eltüntet, egyszermind ezek a száműzetések is, melyek az előadás egyedüli és olykor álomszerű – valahogy Wong Kar Wai és David Lynch közötti – helyszínének tér-idején haladnak át. Madame Anh Tran Nghia alkalmi amatőr színésznő, aki profi konyhát vezetett hosszú időn keresztül egy vietnámi étteremben – ki tudja? – talán épp egy *Saigon* nevű étteremben, minthogy több száz ilyen van Franciaországban (ellenőriztem: *Saigoni lépcső* volt a neve).

1940, 1956, 1996...

Az előadás szándékos összevisszaságban idézi fel a Történelmet, de minden együtt van itt. A francia gyarmatosítás Indokínája; az 1956-os Dien Pien Phu-i csatavesztés után függetlenné vált Vietnám; azoknak a franciáknak és vietnámiaknak a távozása, akik még vízumot tudtak szerezni; Franciaország által toborzott vietnámiak, akik fegyvergyárakba jöttek dolgozni 1940-ben, amely gyárak német fennhatóság alá kerültek, mielőtt a szövetségesek bombázásai alatt megsemmisültek, maguk alá temetve ezeknek az embereknek az életét, akik tört franciasággal vagy még inkább saját szavaikkal fejezték ki magukat; az 1996-os év, amikor az idős száműzöttek végre engedélyt kaptak a szülőhazájukba való visszatérésre. Minderről beszél a *Saigon*, töredékesen, célzásokkal. Egy felfordult világban. Soha nem a beszéd ürügyén, mindig konkrét szituációkban.

A *Saigon* az előadásban először megszólaló külső hangtól (egy női hangtól, mely a franciát vietnámi akcentussal, akadozva beszéli) fejezetről fejezetre, akár egy színházi regény fűzi egybe, párolja egyetlen hosszú dalművé e száműzetés-történetek gyümölcseit. Azokét, akik Saigont elhagyva egy félévszázad múl-



Az 1956-ot felidéző jelenet (fotó: Christophe Raynaud de Lage, forrás: festival-avignon.com)

tán Ho Si Minh-városba térnek vissza, egy olyan anyanyelvet használva, melyet a mai vietnámi fiatalok már nem értenek. Edouard-ét, ennek az Indokína-bolond franciának a száműzetését, aki csak három vietnámi szót ismer tízévnyi ottlét után, és akinek sikerült elutaznia onnan Minh-nel, vietnámi menyasszonyával, de annak családja nélkül. A fiatalasszonyét, aki Ivry-Sur-Seine városában, az övéitől elszakítva él egy férjjel, aki őszintén szereti őt, túllépve a benne rejlő gyarmatosító macsón. A vietnámi fiatalembert, aki a franciáknak énekelt, és akinek a menyasszonya sírva rimázkodott, hogy hagyja el az éppen függetlenedő országot, mert az élete veszélyben van: végül a lány megbolondul, mert nem kap híreket, a fiú pedig agresszív magányba menekül, amivel mégsem sikerül meggátolnia egy francia lányt abban, hogy beleszeressen. Madame Gauthier száműzetését, e saigoni fehér polgárasszonyét, aki az elutazás napján, kicsit bűnösnek érezvén magát, Anh-nak, a gyermekeire vigyázó fiatal vietnámi lány anyjának szól, hogy jöjjön és töltsön magának a kristálypohárba. A nevezett Anh száműzetését, akinek 1942 óta semmi híre sincs a fiáról, és az anyja saigoni, majd párizsi éttermében székel, csak kicsit beszélve és alig értve a franciát, de a lánya tolmácként szolgál neki. Ennek az idős vietnámi házaspárnak a száműzetését, akik meg tudták szokni Franciaországban, de a fiuk, aki nem érti az anyja által beszélt nyelvet, sehogy sem képes megtalálni a lelki egyensúlyát stb.

E kompozíciót két dolog ellenpontozza: a vissza-visszatérő narráció, valamint a szerelmesdalok, melyeket a pódiumon felállított mikrofon előtt énekelnék (itt mondják el a házasságkötő beszédek is az esküvők napján). Piaf, Christophe... Ezek a dalok egyben a feltörő vallomások pillanatai is, megkapóak, szinte jegesek, s e pillanatokban is, ahogy gyakran az előadás során, David Lynch az, aki határozottan földidéződik bennünk, nem pedig Marguerite Duras, ahogyan arra számtani lehetett volna. Ez az előadás egyúttal *in petto* egy átütő előadás a (francia) gyarmatosításról, anélkül, hogy ez a szó egyszer is elhangozna benne.

Saigontól Ho Si Minh-városig

Természetesen elképzeljük, hogy Caroline Guiela Nguyen (aki a rendezést jegyzi, és a darabot írta a színészeivel) sokat belevitt magából ebbe az ugyanakkor egyáltalán nem önéletrajzi előadásba – ő, a „Viet khen”, a külföldi vietnámiak lánya. Hűséges színészeinek (Caroline Arrouas, Dan Artus, Adeline Guillot, Pierric Plathier) társaságában tett több vietnámi utazása és a párizsi 13. kerületben² tett látogatása után írt egy könyvet, melyet a próbák első napján, mintegy alapként, odaadott a három professzionális francia színésznek, valamint a nyolc alkalmi amatőr vietnámi színésznek, akik vagy Franciaországban élnek, vagy onnan jöttek: Tri Truc Ly Huynh, Hoäng Lê, Phü Hau Nguyen, My Chau

² Vietnámi negyed Párizsban. (A ford.)



Caroline Guiela Nguyen portréja az avignoni fesztivál hirdetőményén 2017-ben (forrás: twitter.com)

Nguyen Thi, Thi Thanh Thu Tố, Anh Tran Nghia, Hiep Tran Nghia. Ez egy meglepő felhozatal a különböző nyelvekből és akcentusokból, időről időre feliratokkal kiegészítve. Nem mindig értünk mindent, a francia nyelv olykor nagyon ki van forgatva magából, és ez rendjén is van így, mert ezáltal jobban értjük, mi zajlik ezekben az emberekben, akik két ország, két nyelv között lebegnek.

Végül, a szavakon túl, elsiklanak mellettünk olyan kérdések, amelyek nem annyira válasz nélkül maradnak, mint inkább valahogy felfüggesztve: nem minden mondódik ki, vannak dolgok, amiket sosem fogunk megtudni, közli velünk a külső hang. Határozottan emlékszem viszont az előadás utolsó szavára, mielőtt áramszünet-szerű hirtelenséggel kialszanak a fények: ez a szó a *könnyek*. És ahogy George Did-Huberman egyik legutolsó könyvében rámutatott: a könnyek (*larmes*) fegyverek (*armes*) is.

Rideg Zsófia fordítása

Jean-Pierre Thibaudat: Saigon's Falling Tears Festival d'Avignon, 2017

French theatre critic Jean-Pierre Thibaudat is not unfamiliar to the theatre profession in Hungary: he was jury member at POSzT (Pécs National Theatre Festival) in 2014 and co-moderated, with the translator of his present essay, Zsófia Rideg, the successful professional programme titled *Egy generáció, két ország, három emblematisz színész* (*One Generation, Two Countries, Three Emblematic Actors*) to present Dorottya Udvaros, Évelyne Didi and François Chattot at MITEM (Madách International Theatre Meeting) in 2015 (see the roundtable transcript in the October 2015 issue of *Szcenárium*). His present paper praises Caroline Guiela Nguyen's *Saigon*, produced by the director's company named *Les hommes approximatifs*, to feature and expectedly attract a great interest at MITEM 2019, National Theatre, Budapest. The greatest virtue of the production Thibaudat saw in Avignon is that 20th century history is brought to life through personal stories. A vivid description is given of how French Indochina comes to life on stage; as does Vietnam becoming independent after the defeat of the battle at Dien Pien Phu in 1956; as do the lives of refugees and those Vietnamese people who went to work in French arms factories in 1940, which then came under German rule and were destroyed during the Allied bombings; and as does the year 1996 when old exiles were eventually granted permission to return to their home country. It transpires from Thibaudat's personal account that *Saigon*, evoking a world turned inside-out through concrete situations, fragments and allusions, is a cathartic production calling forth elemental emotions.



„A háború volt az egyetlen egyetemem”

Paul Virilióra P. Gulyás Márton emlékezik



Annak idején, 1996-ban, amikor a mozi 100 éves születésnapját ünnepelték, én 16 éves voltam, és filmrajongó. Szabadidőmet művészmozikban töltöttem. Néztam az Örökmozgó és a magyar televízió „100 éves a mozi” sorozatát. Természettudományos pályára készültem, mégis az ELTE filmelmélet és film-történet szakán kötöttem ki. Okos és felkészült tanáraimnak köszönhetően megtanultam, hogyan „működik” a film formanyelve, elbeszélés-technikája, milyen eszmei, filozófiai áramlatokat fedezhetünk fel egy-egy alkotás mögött. Buñuel, Fellini, Kurosawa, a francia új hullám rendezői voltak a kedvenceim, faltam a klasszikusokat.

Meg kell hogy valljam, ebben az időszakban én a techno-optimisták köréhez tartoztam. Amatőr szinten programoztam is Pascal nyelven, élveztem az információ hozzáféréseinek új módzatait. Ekkor még nem volt mindenkinek mobilja, sem email címe, de aki akart, az könnyen hozzájuthatott. Én magam örültem, hogy van vezetékes telefonom és „tárcsázós” internetem, de a magánlevelezésemet papíron folytattam. Ma már nosztalgiával tekintek vissza ezekre az időkre. Ami pedig a filmeket illeti, az utóbbi 10–15 év filmjei többnyire csalódást okoznak. Kevés kivételtől eltekintve Baudrillard szavai jutnak eszembe róluk: „olyan, mintha a művészet saját kukájában turkálna, és saját rothadó hulladékában keresné a megváltást”. Sokan elsiratták már a filmművészetet, nem célok ezt tenni, azt azonban nem lehet nem regisztrálni, hogy valami végleg megváltozott. Mindezt nem tudom függetlenül vizsgálni attól, hogy szemünk előtt zajlott, zajlik egy technikai forradalom, mely nemcsak a mozit változtatta meg, hanem az egész kultúránkat és érzékelésmódunkat. (Nem véletlen, hogy a kortárs filmelméleti diskurzusokban nagy szerep jut a digitális technológiával készült hollywoodi filmeknek.) A digitalizációnak általában a pozitívumait emelik ki, melyek egy részét én is elismerem. Ugyanakkor aggodalommal tölt el, hogy nem tudjuk kivonni a hatása alól magunkat. Ma már nem lehet, hanem kötelező a mobiltelefon és az email-cím, vásárláskor, munkahelyünkön mindunt-

lan szoftverek, algoritmusok ellenőrzik, irányítják tevékenységünket. A technikai-kommunikációs eszközök olyan ütemben váltják egymást, hogy már nem is emlékszünk rá, tegnap milyen eszközökkel kommunikáltunk. És főleg: nincs idő számot vetni arról, mit veszítünk és mit nyerünk ezzel. A változás sebessége oly nagy, hogy nem tudunk az új kihívásokra felkészülni, megfelelő fékrendszereket és védekező módszereket kidolgozni.

Ha a vonaton vagy villamoson utazunk, az utasok nagy része szemlesütve bámul a mobiljába, üti a billentyűket, bolyong a virtuális térben, kiszakítva magát a jelenlétből...Az úgynevezett alfa nemzedék, akik már születésük előtt érintkeztek a technológiával, előbb tanulja meg az érintőképernyőjét használni, mint a cipőfűzőjét bekötni vagy biciklizni... Annak a kérdése pedig, hogy az a mobil, amit szorongat a kezében, vagy bármely más technikai eszköz, hogyan és mitől működik, egyre kevésbé merül fel megválaszolandó kérdésként. (Már az X, Y és Z generáció tagjai körében is feltűnő ez a jelenség.)

A személytelen, jelenlét- és arc nélküli kommunikáció, a távdiszkurzusok, a fórumokon való kommunikáció, a chatelések formailag és tartalmilag szélsőséges, felelősség nélküli gondolatokra, kijelentésekre csábítanak, hiszen bármikor el lehet tűnni a cyber-térben minden következmény nélkül.



Pedagógusok gyakran panaszkodnak arra a fiatalok körében terjedő jelenségre, hogy egyre inkább csak azok az információk számítanak, melyek minimális erőfeszítést igényelnek, egyébként a fiatalok hamar elunják magukat, és legszívesebben „átklikkelnének” valami pörgősebbre... A gyors vizuális ingerek hatására csökken a koncentráció és a figyelem időtartama, ami a tanulási képességeket negatívan befolyásolja. A fiatalabbak között tapasztalható, hogy gyakran nem tudják elkülöníteni az offline és online tér közötti különbséget, és ez személyiségfejlődésükre is hatással van. Az online tér egy külön világot hozott létre, számtalan kapcsolódási lehetőséggel, sok élménnyel, de ez egyben a szakemberek szerint is gyakran ingerlékenységet, irritáltságot, szorongást eredményez. A szakirodalomban FOMO jelenségnek hívják, amikor attól félünk, hogy lemaradunk, ha nem vagyunk jelen a világhálón. Ha nem „posztolhat”, „lájkolhat”, „pinnelhet”, „taggelhet”, ez valamiféle szociális nyomást gyakorol a fiatalra: aki kimarad, az lemarad, akinek nem lájkolják annyit a fotóját, az nem menő. A valós élmények megosztása helyett az élménymegosztás lett a sokszor csak felszínes élmény.

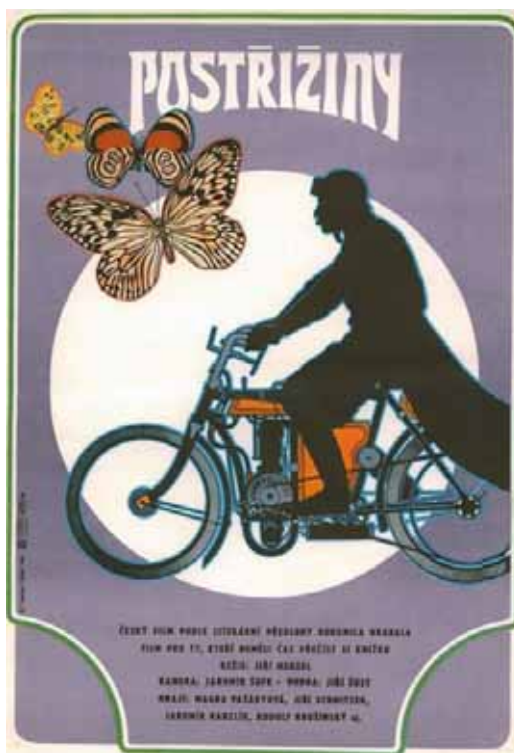
A média és a kultúra fogyasztása a fiataloknál ma már egyértelműen az internet köré szerveződik, minden más csak ezt kiegészítve, ennek alárendelve működhet. Felmérések szerint a kultúra fogyasztásának vannak olyan formái, melyek szinte teljesen hiányoznak a fiatalok életéből: például az opera, a ko-

molyzenei koncert, a prózai színház. A különbség a fiatalok szemében a pörgős és nem pörgős művészeti ágak között van, sikerre inkább az előbbieket számíthatnak.

Az újabb és újabb fejlesztésű hardwareken és szoftvereken keresztül az infotechnológiai ipar egyre inkább beszippantja az egyént, a lelket és a tudatot, és ugyanakkor valahol, valaki mindent tudhat, láthat. A felgyorsult idővel zsugorodik a világ, és benne az emberi szabadság. Eszembe ötlük Hrabal *Sörgyári Capricciója*, mely éppen a modern kor előtti idillikus állapot felbomlásának a kezdetéről szól, lírai, ironikus hangnemben, azt a pillanatot ragadva meg, amikor az idő felgyorsulni, a tér rövidülni kezdett. Majd' másfél század telt el azóta, két apokaliptikus háborúval, miközben ezek a változások exponenciálisan gyorsultak fel, és ma már az emberi létet veszélyeztető mértéket kezdenek öltetni.

Minden kommunikációs forradalomnak vannak pesszimista és optimista olvasatai. Platónnál az írásbeliség kritikája jelenik meg (formailag ezért választja a dialógust, ami átmenet a szóbeliség és az írásbeliség között), Jean-Jacques Rousseau (egykori enciklopédista) híres értekezésében azt fejtegeti, hogy a tudományok és a művészetek haladása nem járult hozzá boldogulásunkhoz, megrontotta az erkölcsünket és kárt tett az ízlés tisztaságában. A mai digitális forradalom egyik nagy szkeptikusa, kritikusa a nemrég elhunyt Paul Virilio. „A háború volt az egyetlen egyetemem... Ha valaki megkérdezi, milyen tanulmányokat végeztem, azt mondom: háborút. Háborús tanulmányokat folytattam.”, vallja magáról Virilio¹. Pedig szerénységre nincs oka edukációja tekintetében: tanult építészetet, üvegfestést és urbanisztikát, majd fenomenológiát a Sorbonne-on.

Saját maga azonban elutasítja a „filozófus” megnevezést. Beke László szerint „Virilio kiemelkedő gondolkodói érdeme az ún. 'dromológia', vagyis sebességtan kidolgozása – egy kultúraelméleté, melynek lényege, hogy korunkban a „tér”, a „terület” helyett mindinkább az idő tényezője, illetve ezek viszonya, a sebes-



A *Sörgyári capriccio* című regényből készült Jiří Menzel-film (*Postřižiny*) plakátja 1980-ból (forrás: toldimozi.hu)

¹ Beszélgetés Paul Virilióval, *Vigilia*, 1989/6, 448.

ség válik fontossá. Megfigyelhető ez a folyamat mindenekelőtt a hadászat, a kommunikáció és az urbanisztika területén, de ennek az elméletnek megvannak a konzekvenciái a művészetben, a filozófiában, a pszichológiában, vagy akár a teológiában is.”²

Nem szisztematikus filozófiát művel, írásai kinyilatkoztatás-szerűek, rendhagyóak abban a tekintetben is, hogy bennük hírek, anekdoták, urbanisztikai, szociológiai megfigyelések keverednek kategorikus kijelentésekkel



P. Virilio portréja a „Káosz Háza” szabadtéri múzeum kerítésfalán St-Romain-au-Mont-d’Or-ban
(forrás: publicseminar.org)

A posztstrukturalizmushoz és a posztmodernhez közelálló, de valójában nehezen besorolható konzervatív gondolkodó. Magam pesszimista nem Virilio könyveinek hatására lettem. Amikor írásai a 2000-es évek elején először kerültek a kezembe, aggályaimat, sejtéseimet foglalta össze, rámutatott a felszín alatti mélyebb összefüggésekre.

Az itt közölt beszélgetés végén, melyet 1996-ban Tillman J. A-val folytatott, Virilio az ellenállás stratégiáját ajánlja számunkra. Kérdés, hogy ez a stratégia valóban esélyes-e még. Ki-kí a maga területén veheti fel azt a bizonyos kesztyűt. Hogy a házunk tájáról hozzak példát: mostanában van forrpontján a nemzeti alaptantervről indított társadalmi vita, mely arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészeti nevelés programjában nem kap elegendő hangsúlyt a színház és a drámajáték, ami az órakeret csökkentésében is tetten érhető.

Kutatók szerint az emberi kommunikáció 55%-át az arckifejezések, 38%-át a paranyelv (hangszín, beszédtempó stb.) elemei alkotják. Amikor azt tapasztaljuk, hogy a kommunikációban rohamosan csökken a valódi jelenlétben létrejövő párbeszéd a virtuális kommunikáció javára – akkor a színház, a színházi előadás befogadásának képessége és a drámajáték szerepe felértékelődik...

Virilio magyarul megjelent könyvei:

Az eltűnés esztétikája, Bp., 1992.

Tiszta háború (Sylvère Lotringer-rel), Bp., 1993.

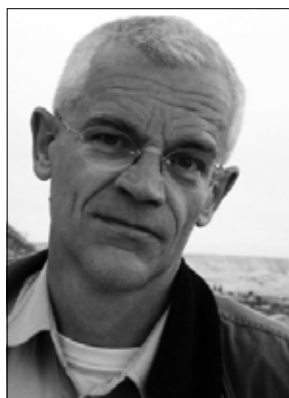
Az információs bomba, Bp., 2002.

Háború és televízió, Bp., 2003.

² Paul Virilio – Sylvère Lotringer: *Tiszta háború*, Balassi Kiadó, Budapest 1993. Szerkesztői megjegyzések (Beke László) 152.

„Ellenállókká kell válni”

Paul Viriliót Tillmann J. A. filozófus kérdezi¹



Tillmann A. József

– Ön a sebesség, a háború, a médiumok filozófiai problémáiról írott munkái révén ismert világszerte, mégis urbanistának nevezi magát. Mit jelent ez az Ön számára? Egyáltalán minek tekinti tevékenységét?

Az „urbánus” városi embert jelent. Nem csupán azt, aki felépíti és megszervezi, hanem azt is, aki ki-gondolja a várost. A város és a filozófia fogalmai számomra elválaszthatatlanok egymástól. Ha urbanizmusról beszélünk, egyúttal a filozófia és a politikai gondolkodás születéséről is beszélünk. Úgy vélem, hogy a legtökéletesebb politikai forma a városi forma. Vagyis nem egyszerűen a közlekedés vagy a lakhatóság törvényei alapján szerveződő lakosságkoncentráció problémájáról van szó. Tehát ha azt mondom: urbánus vagyok, akkor azért vagyok az, mert a filozófia maga urbanisztikus. A filozófia nem az erdőben született, nem a mocsárban és nem is a tengerben, hanem a tereken, a városokban, Akademosz kertjeiben. Az urbanizmusra tehát elsősorban mint a filozófia eredetére hivatkozom, vagyis az emberek egy pontban történő összegyűlésére, amelyből aztán megszületik a politika, a polisz, és természetesen a technikai gondolkodás. Nincsen város technikai gondolkodás nélkül. A városban jön létre az arzenál, itt születik meg a „szervezett háború” a testetlen zűrzavar helyén.

– A mai városra mégsem ezek a problémák jellemzőek.



Paul Virilio (1932–2018)

Napjainkban nem is annyira az urbanizáció, mint a metropolizáció problémája vetődik fel mint fontos kérdés. Arról van szó, hogy néhány nagyváros főváros szerepet kezd betölteni, mégpedig a nemzetfogalom határain túlmutató értelemben. Van néhány nagyváros a világon – Szingapúr, Milánó vagy London, New York és így tovább –, amelyek lassacskán metropoliszi hatalomhoz jutnak, vagyis városvilágokká válnak. Már nem is földrajzi értelemben létező térként jelennek meg, ahogy egy nemzet, hanem az önálló világgá válás horizontján. A telekommunikációnak, az információáramlás technológiáinak köszönhetően létre lehet hozni olyan városokat, amelyek egy adott pillanatban az egész világra kiterjedő befolyással bírnak.

¹ Vö. *Ezredvégi beszélgetések*, Kijarat Kiadó, 1998, 356–370.

Ha Franciaországot nézem: körülbelül két olyan várost találunk, amely még ki tudja vonni magát Párizs vonzásköréből. Ez elképesztő! Toulouse-ról és Lyonról van szó. De már Lyon is kezd veszíteni vonzerejéből Párizssal szemben, a TGV és társai hatására (a TGV, a Train Grand Vitesse = Nagy sebességű vonat átlagosan 260 km/óra sebességgel közlekedik). A népességkoncentráció felgyorsulása párhuzamosan halad a közlekedés és az információközvetítés sebességének megnövekedésével. A sebesség ugyanazt jelenti a városfejlődésben, amit a gazdagság a tőkés felhalmozás esetében.

– *Mivel jár a sebességnek ez a növekedése? Milyen új jelenségek kísérik ezt a folyamatot?*

A sebesség mindig is a gazdagság rejtett oldala volt. Nem érthetjük meg a történelmet anélkül, hogy megértenénk, milyen mértékben határozta meg a lovasság, a hajózás, majd később a vasút és végül napjainkban a repülők sebességének megnövekedése a tőkét, a gazdaság alakulását. Csakhogy, elődeinkkel ellentétben, mi már elfelejtettük, hogy nincs gazdagság sebesség nélkül. A gazdagság bizonyos szempontból magában rejtja a sebességet. Az utóbbi húsz év során minden munkámban arra törekedtem, hogy a sebességet helyezzem előtérbe a gazdagsággal szemben, és nem azért, mert felsőbbrendűnek tartom, hanem mert ez az, amit leginkább szeretnénk elrejteni. Nem a pénz az, amit elrejtünk, hanem a sebesség, vagyis az a képesség, hogy cselekedjünk, hogy interakcióba kerüljünk a többi emberrel, a legtávolabbi vidékekkel, és így tovább.

Magától értetődik tehát, hogy a sebesség első forradalma a közlekedési eszközök forradalma, a gőzgép és a vasút feltalálása. Ezek által aztán lehetőség nyílik az ipari városok létrehozására. A 19. században olyan ellentét lép föl a város és a falu között, amelynek hatására a falu fokozatosan elnéptelenedik majd. Persze a huszadik században is megfigyelhetjük a közlekedési eszközök forradalmát, ha a repülőgépeket és a gyorsvonatokat tekintjük, de leginkább az azonnali átvitel forradalma jellemző. Vagyis: a 19. század még csak a vonat, az autó és az első repülőgépek relatív sebességét használta fel, mi pedig már az abszolút sebességet, a végsebességet, a fény vagy az elektromágneses hullámok sebességét állítottuk munkába. A város-falu szembenállásból így a huszadik században először is központ–periféria szembenállás alakult ki, mára pedig nomádok és letelepedettek közötti szembenállás. De az utóbbiakon nem a hagyományos értelemben vett letelepedettek értendők, hanem azok, akik mindenhol otthon vannak, akik walkmanjeik, számítógépeik, mobiltelefonjaik segítségével „telekommunikálnak”. Másfelől pedig ott vannak azok, akik sehol sincsenek otthon: a bizonytalan helyzetűek, a munkanélküliek, azok, akik ingáznak egyik jelentéktelen állástól a másikig, vagy akik meghalnak az utcán, nevezzük bár őket akár „traveller”-nek, akár „homeless”-nek.

Mit látunk tehát? 19. század: a közlekedési eszközök forradalma, város–falu szembenállás; 20. század: központ–periféria szembenállás, az elhagyatott külvárosok tragédiája, nemcsak Franciaországban, máshol is; és végül a 21. szá-



Magángéppel utazó „travellerek”
(forrás: jetpartners.aero)



New York-i hajléktalan, „homeless”
(forrás: willagevoices.com)

zad: nomádok és letelepedettek szembenállása, de olyan nomádoké, akik közlekednek, akik, hogy úgy mondjam, egyszerre szegények és gazdagok. Az, aki egy gyorsvonaton vagy egy hiperszonikus repülőgépen ül – az letelepedett. Nem nomád. Nem közlekedik, hanem elküldték, feladták, mint egy csomagot. Semmiben sem hasonlítható Marco Polóhoz vagy a nomád törzsekhez vagy a cigányokhoz és így tovább.

– A közlekedési és kommunikációs technológiák sebességének növekedése a társadalmak belső rendjét is egyre döntőbb mértékben meghatározza.

Bizonyos szempontból azt mondhatjuk, hogy a rend, a legvégső rend: a dromokratikus rend, vagyis a sebesség rendje. Sebességsztyálok léteznek, amelyek megfeleltethetők a gazdag-ság-osztályoknak. Amikor társadalmi osztályokról beszélünk, valójában a gazdagságra, a felhalmozáson alapuló osztályokra

gondolunk. Elfelejtjük azonban, hogy ez a felhalmozás csak a sebességen keresztül érhető el. Márpedig a sebesség napjainkra fontosabbá vált, mint a felhalmozás. Még ha léteznek is napjainkban különlegesen befolyásos holdingok, ezek maguk is a tőzsdék közötti automatikus információáramoltatás felgyorsulásának gyümölcsei; ez az, amit virtuális buboréknak vagy a globális piac kereskedelmének nevezünk. Tehát az abszolút sebességre épülő kapitalizálódás tanúi lehetünk. Mi vagyunk az első olyan társadalom, amely munkába állította az abszolút sebességet. Az idő falának tövéhez érkeztünk. Elértük a sebesség végső határát: az elektromágneses hullámok sebességét. Ezzel nem csupán a Wall Street-i részvényjegyzést megkönnyítő programok létrehozására nyílik lehetőség, hanem a fejlett és fejlődő országok közötti interakcióra, „táv munkára”, „táv műveletek” végrehajtására is.

– Ám ez a pénzügyi műveletek esetében azzal a következménnyel jár, hogy egy tőzsdekrach a Föld egész gazdaságának összeomlásához vezethet.

Azt mondhatjuk, hogy a világpiac kaszinóvá alakult át. Vagyis egy olyan hely-lé, ahol nem is annyira az értékekkel, hanem inkább az anyagtalansággal játszanak. A pénz régi fogalma egy értékkel bíró anyag, például a nemesfémek képzetét idézi. Aztán következik a bankjegy, vagyis a három dimenzióról két dimenzióra térünk át. Majd ebből a bankjegyből egy idő után kialakul a csekk, a Travelers Cheque stb. Ma pedig, a monetikus rendszerek világában, a pénz nem több mint pillanatnyi elektromágneses impulzus, vagyis nem más, mint sebesség és informatikai művelet. Tehát a gazdagság szubsztanciája válik anyagtalanná, és ez a folyamat magának a világnak az anyagtalanná válását, megfoghatatlanná válását tükrözi. A világ és a benne lévő értékek, és nem csupán a tőzsdei értékek, hanem minden érték megfoghatatlanná válik, anyagtalan lesz. Ez a jelenség tulajdonképpen balesetszerű: egy balesettel van dolgunk. Hadd idézzek fel egy mára jóformán teljesen elfelejtett mondatot. 1954-ben Einstein azt mondja, hogy három bomba létezik: az első most robbant fel – Albert Einstein mondja ezt –, ez az atombomba, a második az információs bomba lesz – nem informatikáról beszél, a szó akkor még nem létezik –, a harmadik pedig a demográfiai bomba. Mi tehát az informatikai bomba robbanásának nemzedéke vagyunk. És azt hiszem, elfogadhatjuk, hogy az azonnali interakciónak minden esetben, beleértve a tőzsdét is, militáns felhangja van, és ugyanazt jelenti a társadalom számára, amit a rádióaktivitás az anyag számára. Vagyis egy bomlási folyamat: olvadás és hasadás tanúi vagyunk.



Greta Garbo által szignált Travellers Cheque
1960-ból (goldinauctions.com)

Olyan jelenséggel találjuk magunkat szemben, amely minden tekintetben a rádióaktivitáshoz hasonlítható, amely nem más, mint minden jelentés, minden egység szétrobbanása. Ezt neveztem én „totális balesetnek”. Valahányszor feltaláltunk egy technikai újítást, „feltaláltunk” egyben egy újfajta balesetet, egy akcidentst, mely az adott szubsztanciát jellemzi. Tehát a vonatot a vasúti szerencsétlenség, az elektromosságot az áramütés, a hajót és tengerjárókat a hajótörés és így tovább. De ezek „helyi” balesetek, vagyis egy adott helyszínhez köthetők. Azonban a telekommunikációval, és az ezt jellemző azonnalisággal és közvetlenséggel, a totális baleset lehetőségét „találtuk” fel. És ez igen fontos tény, mivel filozófiai téren hoz alapvető változást. A „helyi” katasztrófák csakis az anyag jelenlétében mehetnek végbe, maga a baleset pedig esetleges és az anyaghoz való viszonyában jelenik meg. Azért fulladunk vízbe, mert a hajó elsüllyed. A totális balesetben viszont már nem egy anyagnak, nem valamely szubsztanciának vagyunk részei, mint például egy süllyedő hajóban, hanem magának az akcidentnek, a balesetnek. A baleset mint olyan vált korlátlaná és szükségszerűvé, mi-

közben az anyag viszonylagos és esetleges lett. Ez a jelenség valósággal filozófiai forradalom, amely azzal az előbb említett időfallal van összefüggésben, amelynek, mintegy nekiütköztünk.

– Személyes vetületben a növekvő sebességek, sűrűsödő hatások sokasága feldolgozhatatlan élménymeggel, az agyi „kapacitás” elégtelenségével, az emlékezet fáradásával jár.

Az emlékezet tartalma a felejtés sebességének függvénye. Ez azt jelenti, hogy információátíró képességünk az információk elsajátításának, illetve elfelejtésének sebességével van összefüggésben. Sajátos ritmus áll fenn az elsajátítás és a felejtés között. Az új technikai eljárások azonban annyira felgyorsították az információáramlást, hogy a memorizálás ideje egyre rövidebb lesz. Ha azt kérdezném most öntől, hogy mi volt a két nappal ezelőtti tévéhíradó programja, képtelen lenne megmondani. Ha viszont azt kérdezném, hogyan kezdődik Kubrick *Doctor Strangelove*-ja vagy mondjuk az *Elfújta a szél*, azt biztosan meg tudná mondani.

Láthatjuk tehát, hogy az információáramlás felgyorsulásával párhuzamosan, mintegy arra válaszolva, a felejtés folyamata is felgyorsul. Ezt nevezem én a felejtés iparosításának. A múltban az írásnak, az olvasásnak és a beszédművészetnek köszönhetően létezett a kézművességnek egy ága, amelyik az emlékezettel foglalkozott: a levéltár. A levéltár az emlékezet kézműipara. Az azonnali információszolgáltatás és az előbb említett rendszerek hatására azonban létrejött a felejtés ipari változata. Ez azt jelenti, hogy egyre kevésbé emlékezünk a dolgokra. Az emlékezethez vezető út egyre kevésbé járható, így az ember elveszíti múltját. Afféle örök jelenben él. Ez a „világidő”, amely a helyi idők helyébe lép, jelzi a jelenidő előretörését a jövő és a múlt rovására. Az örök jelenidőbe érkeztünk. És az örök jelenidő éppen az emlékezet ellentéte.

Vagyis az ember elérte azt a sebességet, amelyik jóval meghaladja saját információfelfogó, tehát döntéshozó képességének a sebességét. És ami számomra teljességgel elfogadhatatlan, az az, hogy kizárólag mint fejlődést értékeljük ezt

a jelenséget. Ha ezt a sebességnövekedést egyértelműen a haladás jelének tekintjük, az csupán azért van így, mert még nem ismertük fel a sebesség politikai jelentőségét, mert a sebességre nincs gazdaságpolitikánk. Márpedig az embert a sebesség fogalmán kívül helyezni annyira, mint ember nélküli történelmet teremteni. Embertelen történelmet, ahogy Lyotard barátom nevezné. Tehát ez aberráció. Nincsen emberen túli haladás. Az ember a világ végpontja. „Homo est closura mirabilium Dei” – mondja Hildegard von Bingen. Az ember Isten végső csodája. Nem létezik javított változata, nincsen bionikus ember, nincs ember



feletti ember. Vegyük az evolúció fogalmát: maga a kifejezés is az embertől származik. Az élőlények evolúciójának kivetítése a gépekre nem más, mint aberráció. Ez nem technikai fejlődés, ez visszalépés, a filozófia végzetes visszafejlődése.

– *Ennek a fejlődésnek legfőbb előmozdítója a hadiipar. Onnan származik a legtöbb technikai újítás és találmány – a televíziótól az Internetig.*

A hadiipar számára a sebesség mindig meghatározó tényező volt. Soha nem érthetjük meg a múltbéli csaták történetét a lovasság, azaz a sebesség figyelembevétele nélkül. Az egész történelem a ló kérdése köré épül. A hadiipar mindig is felhasználta a közlekedési eszközök, a lövedékek és a hírek sebességét. Például az ókorban a legfejlettebbnek számító fegyverek először a védekezést szolgáló fegyverek voltak, tehát a városfalak vagy a katonák pajzsa. Mindvégig a fegyver és a páncélzat párharcáról van szó. És eredetileg a páncélzat az erősebb, nem a fegyver, mivel csak a kalapácsot és a kardot ismerik, és ezekkel nem jutnak messzire. Sőt, még a nyíllal sem igazán, azt kell hogy mondjam. Kezdetben tehát nyilvánvaló, hogy a védelmi fegyverek csinálják a történelmet; fel is épülnek a városfalak, amelyek képesek ellenállni a lovasságnak, de nem lesznek képesek ellenállni a tűzértségnek. Így amikor feltalálják az első gépet – ne felejtsük el, hogy az első gép az ágyú volt, ez az első robbanómotor –, tehát amikor feltalálják a tűzértséget, a védelmi fegyverek hatékonysága viszonylagossá válik. A városfalakat egyébként le is bontják. Vagyis a védelmi fegyverek uralmát a pusztító fegyverek uralma követi, a tűzértségtől kezdve egészen az atombombáig. Egészen Hirosimáig.

Erre azután a népek közötti hatalmi viszonyok megtartása érdekében nukleáris töltetet hordozó rakétákat fejlesztettek ki, amelyek egyre jelentősebb sebességhatárokat értek el: 40 ezer km/órás kilökési sebességet egy föld-föld rakétával, és így tovább. Nem is érthetnénk meg az elrettentés politikáját, vagyis a pusztító fegyverek bukását ennek a minden eddiginél gyorsabb járműnek a feltalálása nélkül, amely képes a Földet elhagyni, önállósulni. A Hold meghódítása is köztudomásúan a rakétakísérleteknek köszönhető. Az elrettentés politikája tehát a fegyverek újfajta rendszerét eredményezte. Először is a hiperszonikus járműveket – 28 ezer km/órás sebesség: ezt már nevezhetjük hiperszonikus járműnek. Valamint a kommunikációs fegyvereket: a műholdakat és természetesen az olyan rendszereket, mint az Arpanet, vagyis olyan világméretű telekommunikációs rendszereket, amelyek képesek védelmet biztosítani egy nukleáris háború hatásaival szemben. Hát így született az Internet, eredeti nevén Arpanet. Ez a Pentagon és a fent említett rendszerek függvénye.

Tehát a három fegyver: védelem, pusztítás, kommunikáció. Ma a kommunikációs fegyverek korszakát éljük. Ezt nevezik az amerikaiak infoszférának. Számukra a háború már nem is annyira a geoszférában, vagyis a földgolyó területén, a földrajz kereteiben játszódik, mint inkább az infoszférában, azaz az információ, az azonnali információ, a fénysebességgel terjedő információ szintjén. És ennek megfelelően az Egyesült Államokban ma minden, a hadügyek fejlesztésével



A cyber-teret megjelenítő elektrografika
(forrás: wordpress.com)

kapcsolatos munka a szóban forgó információs háború megszervezésére irányul, amely háborút már teljesen új technológiák segítségével lehetne kirobbantani, a cyber-térre, azaz a kibernetikus térre építve, amelyről az Internettel kapcsolatban lépten-nyomon hallhatunk.

– Ez a virtuális, elektronikus tér egyre inkább előtérbe kerül, és átalakítja a valóságérzékelést.

Azt mondhatnám, hogy valamilyen másodlagos valóság megteremtésének vagyunk tanúi. Társadalmunk mindeddig az aktuális térben,

az aktuális valóság létező terében élt, leszámítva persze az álmok és álmodozások virtuális világát. Vagyis az anyagi létezők világában éltünk. Olyan világban, ahol távolságok, mélységek, kiterjedések és színek vannak. A virtuális valósággal viszont egy párhuzamos valóságot kezdtünk létrehozni. Mintha – és ez már a 21. századra vonatkozik – egy „sztereóvalóság” lépne életbe. A valóság új értelmezést nyer azért, hogy megjelenik egy virtuális tér, és mintegy ráépül a valóságos térre. Úgy gondolom, hogy ezzel a jelenséggel magának a valóságnak a kettéhasadásához érkeztünk, és ezzel a ténnyel ezentúl számolni kell.

A cyber-teret bizonyos szempontból talán az utolsó gyarmatbirodalomnak is tekinthetjük. Mert mit is teremtünk az Internettel vagy a cyber-térrel? Egy új terjeszkedési területet. A gazdasági hatalom, a politikai hatalom, a katonai hatalom mind-mind kiterjednek már az egész világra. Az egész világot a levegőbe repíthetjük, amikor csak akarjuk; szétrombolhatjuk, amikor csak akarjuk: az atommal vagy akár egy tőzsdekrach-hal stb., stb. Terjeszkedési területre viszont szükség van. És mivel nincsenek más világok – hiába hódítottuk meg a Holdat, csak az űrt találtuk, nincs más lakható bolygó –, mi mást tehetnénk, mint hogy kitalálunk egy virtuális gyarmatot. Megteremtjük ezt a virtuális teret, hogy legyen hol tovább játszani a játékot, a nagyhatalmak játékát, amelyben a főszerepet ezideig a különböző birodalmak – a francia, illetve angol gyarmatbirodalmak vagy akár a szovjet birodalom – kapták. Úgy vélem, hogy a huszadik század egyrészt felszabadította a valóságos gyarmatokat, másrészt azonban megteremtette a legutolsó gyarmatbirodalmat, a virtuális gyarmatbirodalmat. Ezt igen jelentős eseménynek kell tekinteni. És az sem véletlen, hogy a folyamat középpontjában az amerikaiak állnak. Ne felejtjük el, hogy Amerika az egyetlen gyarmat, amit nem szabadítottak fel. Így csakis önnön mását alkothatja újra. Ezzel nem az amerikaiak ellen akarok beszélni, csak megállapítok egy ténnyt. Minden gyarmatot felszámoltak, hivatalosan is, kivéve egyet: az Amerikai Egyesült Államokat.

Ez pedig csakis saját hasonmását tudja létrehozni. És a cyber-térrel létre is hozza az utolsó gyarmatot, a virtuális gyarmatot. Az Internet pedig csupán a bevezető termék, az elindulás. Ez csak a kezdet. Mert mit is csináltunk eddig, miután meghódítottuk, mondjuk Afrikát? Csupa szemfényvesztő holmit, üveggyöngyöket, esernyőket adtunk a néger királyoknak, miközben elvettük tőlük csodálatos primitív művészetüket. Amit cserébe adtunk, csupán szemfényvesztés. És azt kérdezem magamtól, hogy vajon ezek a ma felajánlott új elektronikus technológiák nem ugyanilyen szemfényvesztő eszközök-e, amelyeknek valódi rendeltetésük, hogy segítségükkel elvegyék tőlünk kultúránkat és gyökereinket, ahogy mi is elvettük a harmadik világ népeitől kultúrájukat és gyökereiket, mielőtt a halál és a betegségek martalékául hagytuk volna őket.

Úgy gondolom, hogy a világot fenyegető veszély nem más, mint a gyarmatokat fenyegető veszély – a kiapadás, mégpedig nem csak a készletek kiapadása, a levegő, a víz, a természeti kincsek kimerülése, hanem az emberi lények kimerülése is. És ebben az esetben nem lesznek kivételezettek, vagy csak nagyon kevesen, a világ urai, néhány holding, mint a Murdock-, Maxwell-, Bill Gates-, Time Warner- vagy Berlusconi-félek.

– Ugyanakkor a hálózat hívei ettől a „forradalmi” technológiától a modernitás szinte mindahány vágyának valóra váltását remélik, a korlátlan kapcsolatot, a bárhol való, egyidejű jelenlétet, totális demokráciát stb.

A távjelenlét hihetetlen forradalmat jelent. A szellem, a kísértet megjelenését. Egy távolságban ható lény megjelenését. Ez alapjaiban rengeti meg a filozófiát. A jelenlét kérdése az alany és a tárgy kérdéskörének alapvető része. A távjelenlét problémája viszont az átjutásra, a feedbackre, az interakcióra, az adás azonnaliságára helyezi a hangsúlyt az adott cselekvés esetében – azaz nem csak egy kép vagy egy hang, hanem egy cselekvés átviteléről, távcselekvésről van már szó. Távnézés, távhallgatás, távcselekvés. A Föld méretei a semmivel válnak egyenlővé az információátadás módszereinek felgyorsulása, valamint a hiperszonikus közlekedési eszközök gyorsasága miatt. 8 ezer km/óra – ezt veszik célba ma az amerikai kutatások. Márpedig azzal, hogy a Föld semmivé válik, maga az ember válik semmivé. Mi más lenne akkor ez, mint egy minden eddigénél hatalmasabb baleset kiváltója, minden katasztrófák katasztrófája; egy totális baleset, amely az anyagi valóság helyébe lép majd.

Földünk túlságosan kicsi és lakhatatlan lesz, éppen mert minden pillanatban körüljárható. Nem csak anyagi mivoltában lesz sérült a Föld a környezetszennyezés miatt, hanem olyan bolygóvá válik, ahonnan maga az ember van kirekesztve. Úgy vélem, hogy olyan baleset születésének vagyunk tanúi, amelyhez hasonlót ember eddig még nem látott; olyan katasztrófának, amely minden filozófia végpontja kell hogy legyen. A környezetvédelem kérdése mögött ott látjuk a filozófia jövőjének a kérdését is. De nem elég csupán a zöldek által képviselt vagy a vizek szennyeződésével foglalkozó környezetvédelmet tekinteni – ez sokkal súlyosabb probléma: a létezés problémája. A távjelenlét olyan jelenség, amelyhez



Cyber-szexről szóló cikk képillusztációja
(fotó: Profimedia/Red Dot, forrás: nlcfe.hu)

hasonlót kizárólag a vallásos gondolkodásban találunk: a szellemekben, illetve az angyalokban. Ezzel magyarázható az angyal-kép napjainkban – még a materialistáknál is – tapasztalható újbóli felbukkanása. Én nem vagyok materialista – keresztény vagyok. Így kénytelen vagyok azt gondolni, hogy az angyal-kérdés kör megjelenése a materialistáknál a technikai lény tényleges számbavételének megkerülésére szolgál.

– Ez a kibernetikus „angyal” azonban materializálódni is képes, sőt a cyberszex technológiája révén nemi jegyeket is ölthet.

A legjelentősebb virtuális jelenség egy eszköz: a virtuális kapu. Egy kalitkát kell elképzelnünk, amelyben megjelenik előttünk házigazdánk szellemképe; a kalitkába belépve pedig mi jelenünk meg az ő virtuális kapujában, New Yorkban vagy akár Párizsban, a távolságok nem számítanak. Vagyis jelenlétem többé már nem hús-vér lényemet jelenti, hanem elektrofizikai megjelenésemet, hogy ne kelljen a metafizikai jelzõt használnom. Ugyanakkor ez egy teljes értékű jelenlét. Egy adatkosztüm, egy képernyősisak és egy pár adatkesztyű segítségével láthatom a virtuális kapumban megjelenő látogatót, hallhatom a hangját, kezét foghatok vele, még érezhetem is a testét. Sőt – és pillanatnyilag ezzel kapcsolatban folyik a legtöbb kutatás – akár még a távszeretkezés is lehetővé válik. Ez a cyber-szexualitás. Ez nem tréfa, inkább filozófiai dráma. Ez a virtualitás. Semmi köze az álom vagy a freudizmus problémaköréhez, inkább azt mondanám, hogy félelmetesen fizikai természetű. Úgy gondolom, hogy egy technofil aberrációval van dolgunk, amely a perverziók sorában a zoofília mellé zárkózik fel. A szeretkezést mint a valóság legmagasabb fokát tekintem, mivel két test egymásba hatolásáról van szó. Egy lény valós jelenlétének legmagasabb foka egy másik lény számára nem más, mint a szeretkezés. Ebben megegyezhetünk. Mindezt anyagi értelemben gondolom. Az állatvilággal kapcsolatban már ezt megelőzően ismertünk egy sajátos perverziót: az állatokkal való párosodás lehetőségét, a zoofíliát. Most azonban egy újfajta perverziót találtunk fel, vagyis már nem zoofíliáról, hanem technofíliáról kell beszélünk: egy géppel szeretkezünk. Egy olyan lénnel, aki nincs is itt. Egy szellemképpel. Ez a Villier de L'Isle-Adam által jövendölt Éva. A nagy mítosz. Nem is gyönyörörről van már szó itt, hanem magáról az utódnemzésről, vagyis az emberiség jövőjéről. Ne hagyjuk figyelmen kívül, hogy a gyönyör mögött, amelyet egy lénynek egy másikban való fizikai jelenléte jelent, alapvetően az emberiség fennmaradásának biztosítása áll. És pont ez az, amit az új, virtuális valóság, a cyberszex, a távszexualitás megkérdőjelez. Ezzel megint egy totális balesethez érkezünk: a technikai eszköz az emberi faj fennmaradását

veszélyeztetni. Mindössze annyi kell, hogy a gép teljesítőképessége összehasonlíthatatlanul nagyobb legyen, mint egy nőé, illetve egy férfié. Ezen dolgoznak most Japánban, a gésák országában, talán nem véletlen, hogy pont ott.

– Milyen szándékok viszik ebbe az irányba a fejlődést?

Csak a technika hatalomvágya van mögötte. A tudomány maga is végtelenssé vált. Végtelen sportokról szoktunk beszélni. Mit takar ez a kifejezés? Olyan sportokat, ahol az ember az életét teszi kockára az eredmény kedvéért. Mit jelent ez? Azt, hogy napjainkban a tudomány – azért, hogy tökéletes eredményt érjen el – még a tudománynak mint tudásnak az életét is kockára teszi. A tudomány mint örület áll előttünk, ez a végtelen tudomány. A tudománynak mint tudásnak az öngyilkossága. Azt hiszem, a második világháború során az atombombával, a fajirtással elég közel kerültünk ehhez. Nem foghatjuk fel, amit Mengele tett, nem foghatjuk fel a táborokat anélkül, hogy figyelembe vennénk a tudomány teljes hatalmának a pusztítás szolgálatába való állítását.

A hatalomvágy nem feltétlenül egy konkrét személy alakjában ölt testet – újra kellene olvasnunk Nietzschét. A hatalomvágy benne foglaltatik az emberi alkotásban. Mindennek, amit ember alkotott, hatalma van a továbbfejlődésre. És éppen a vallások vagy a filozófia nyújtotta bölcsességen múlik, hogy ennek a továbbfejlődésnek gátat vessenek. Nincs olyan bölcsesség, amely ne lenne egyben fékező erő. Mindenfajta bölcsesség fékező erő. A részecskegyorsítóban nem találjuk a bölcsességet – csak a hatalom őrjöngését. Találunk persze embereket is, például a futuristák, a futurista fasiszták, akik már jóval a világháborúk előtt megjósolták a technikának mint gyilkos erőnek a hatalmát. De az igazi hatalomvágy az eredményben van, vagyis: az eredmény az eredményért való, ez a hatalom l'art pour l'art mozgalma. És a technika-tudomány világméretűvé, sőt világegyetem-méretűvé fejlesztette ezt, hiszen a Mars felé tartó űrszondával már új bolygók felkutatását tűztük ki.

– Lehetséges-e egyáltalán más irányú fejlődés? Van-e mód arra, hogy az ember hathatósan ellenálljon – személyes és közösségi szinten?

Nem érthetjük meg a technikát etikai támpont nélkül. Az embert, emberi mivoltának nagyságát kizárólag a rossz felől megközelítve foghatjuk fel. A rossz elismerésével leszünk képesek felismerni az ember nagyságát, vagyis a jót. És ezzel most nem valamely vallás felfogására hivatkozom. Ugyanígy a technika is kizárólag akkor lehet hasznos, ha küzdünk az általa hordozott rossz ellen. Például a balesetekkel szemben. Minden műszaki tárgy hordoz magában valamilyen negatív erőt. És minden műszaki fejlődés éppen abból a harcból születik, amit ez ellen a negatív erő ellen folytatunk. Ennek értelmében a jelenlegi helyzet is csak akkor fordulhat jóra a demokrácia, az alapvető szabadságjogok vagy az igazságszolgáltatás szempontjából, ha harcolunk az új technikai eljárások negatívumai ellen. Vagyis műkritikusként kell viselkednünk: egyrésztől szeretnünk kell a technikát – szó sincs arról, hogy át kellene háritanunk a technikára azt a felelősséget, ami minket, embereket terhel. Ehelyett inkább a lehető legnagyobb

elővigyázatossággal kell megítélnünk, mert ahogy mondani szokás: aki igazán szeret, az büntetni is tud. Ha szeretek, akkor egyben képes vagyok azt is megmondani, ha valamit nem szeretek. Még ezen a téren is van némi szabadságunk. Ám attól a perctől kezdve, hogy a technikát mint jótevőnket, mint az emberiség üdvözülésének lehetséges módját kezdjük imádni, attól kezdve bálványimádással, a technika istenítésével van dolgunk, ami egyébként már el is kezdődött az elektromosság feltalálásával – az elektromosságot mint tündért képzeltük el. Csernobil előtt. Ma pedig ugyanezt tesszük az Internettel: Hurrá! Ez egyszerűen csodálatos! Éljen az elektromos demokrácia! – Ez örület.

A 20. században élünk, a nagy katasztrófák századában. A 20. század, Camus kifejezésével élve, könyörtelen és egészében megbocsáthatatlan. Hogy miért? Azért, mert mindent megélt: a legnagyobb katasztrófákat: Auschwitzot, Hirosimát, Csernobilt. Persze a szememre vethetné, hogy nagyon is különböző dolgokat veszek egy kalap alá. Igen ám, de a technika szempontjából összetartoznak, mindegyik mögött ott találjuk a technikát. Nem érthetjük meg a világ kipusztítását – mert nem csupán egyetlen népről van szó – a technika, a rossz útra tért technika által kínált pusztító erő megértése nélkül. Elég újraelolvasni a nürnbergi pert, és rögtön kitűnik, milyen mértékben állították a technikát a halál és a holocaust szolgálatába. Jelenleg is egy ilyen helyzet előtt állunk: harcolnunk kell a fejlődés ellen. Hogy ez ellentmondana minden logikának? Épp ellenkezőleg: ha nem küzdünk a fejlődés ellen – kollaboránsok vagyunk. Vagyis közreműködünk a technika istenné emelésében, anélkül, hogy tanultunk volna a 20. század tragikus eseményeiből, pedig lett volna miből.

Hadd idézzem fel befejezésül Jákob és az angyal jelenetét. Azért térek erre mindig vissza, mert számomra ez egyike a legszebb képeknek. Ismétlem: én keresztény vagyok, s minden keresztény a zsidó–keresztény kultúrán nevelkedik. Vagyis az *Ótestamentumon* és az *Újtestamentumon*. A kettőt nem lehet elválasztani, nem is választjuk el egymástól. A *Bibliában* pedig a legkülönlegesebb mozzanat az egyistenhit feltalálása. Az egyistenhit feltalálása nem más, mint az ember istennel folytatott harcának feltalálása. Nem az ellene, hanem a vele folytatott harcról van szó. Ez egy különleges kép. Ábrahám, Izsák, Jákob – az egyistenhit három feltalálója. Mózesről most nem beszélünk, csak erről a háromról. Közülük az utolsó Jákob: hisz Istenben – ez természetes, hiszen ő is, akárcsak Ábrahám ott van Isten megteremtésének pillanatánál, ha nevezhetjük így, még ha ez egy kölcsönös teremtés is. Mégis, mivel foglalkozik egy teljes éjszakán keresztül? – Istennel harcol. De ennek a harcnak a célja nem a halál, hanem az élet. Saját Istene ellen harcol – de miért? – Azért, hogy ember maradhasson, hogy ne váljon saját Istene rabszolgájává. És Istennek tetszik ez. Azért szereti Jákobot, Ábrahámot és Izsákot, mert emberek, és nem bálványimádók.

Azért különösen érvényes ez a kép, mert ebben a pillanatban mindannyian a technika bálványimádóivá kezdünk válni. Ha majd mi is küzdeni fogunk a technika ellen ugyanúgy, ahogy Jákob tette, attól a naptól bennem is újraéled

majd a technikába és a filozófiába vetett hit. Csak azt tudom, hogy ma a legnagyobb szükség arra van, hogy ellenállókká váljunk. Ellenállókká kell válni. Ellenállást kell kifejteni – ahogy egy elektromos ellenállás is lehetővé teszi ugyan az áram továbbhaladását, de akadályozza is; ellenállás nélkül minden elég, minden romba dől. Fel kell tehát építeni az ellenállást a technika-tudomány oldaláról fenyegető megszállással szemben. A technika-tudomány megszáll minket, elfoglalja az egész világot. És nekünk választanunk kell, hogy kollaboránsok leszünk-e vagy ellenállók. Az ellenállás kidolgozása a jelen helyzetben legalább annyira fontos a világnak, mint amennyire a második világháború alatt fontos volt Európa számára.

1996

“We Must Become Resistance Fighters”

J. A. Tilmann’s Conversation with Paul Virilio

French philosopher, urbanist, world-known theorist of speed, (military) technology and media, Paul Virilio (1932–2018) died on 10 September this year. This conversation with him was made by philosopher J(ózsef) A(dalbert) Tilmann in 1996. He first asks the philosopher how increasing the speed of transport and communication technologies is transforming the internal order of societies. Virilio outlines the process of capitalisation based on the absolute speed of mass communication, as a result of which, he says, the substance of world economy becomes immaterial. Mention is made of the world-scale crisis phenomena of “the integral accident” caused by “the information bomb”, above all the depletion of human brain capacity which leads to oblivion, global amnesia, the state of “eternal present”, the phasing out of the dimensions of future and past, the collapse of man’s decision-making ability. Moving on to the question of military industry, Virilio explains that we live in the era of communication weapons, with all our research focussed on organising the information war. The virtual, electronic cyber space is the superpowers’ last playing field or colony, while the exhaustion of natural resources – water and air – has to be reckoned with. As regards telepresence and cybersex, he pins it down that this is such border crossing as when the technical instrument threatens the survival of the human race already. Is there still a chance to set our face against technology’s “lust for power”? We must choose between becoming collaborators or resistance fighters – this response of Virilio’s is a very important warning to us now when the social debate on the National Core Curriculum in progress is actually about the crucial issue of the lives and chances of our children and grandchildren. As an introduction to the interview, the subjective essay (titled *War Was My Only University*, pp. 18–21) of film aesthete Márton P. Gulyás (b. 1980) is published, in which his personal example illustrates how the world-scale processes discussed by Virilio have affected his generation, coming of age in the years of information explosion.

Művészetre nevelés és közoktatás

A Nemzeti Színház hozzászólása a készülő NAT-hoz

Augusztus végén történt közzétételét követően a Nemzeti Színház művészeti műhelye behatóan foglalkozott a Nemzeti Alaptanterv szövegével. Vidnyánszky Attila négy személyt bízott meg azzal, hogy az intézmény nevében fogalmazzuk meg mondandónkat: Szabó Ágnes vezérigazgatói megbízottat, Szász Zsolt bábművészt, dramaturgot, a Szcenárium felelős szerkesztőjét, Pálfi Ágneszt, a folyóirat szerkesztőjét, aki korábban gimnáziumban és egyetemen is tanított irodalmat, valamint Pintér Szilviát, a Veszprémi Pannon Egyetemen frissen végzett drámapedagógusát, aki színházunk ifjúsági programjainak felelőseként napi szintű kapcsolatban áll számos általános- és középiskolával.

A NAT társadalmi vitájának három nyilvános eseményén vettünk részt: az egri Esterházy Károly Egyetem szeptember 20-i „Tanulás újratöltve – A tartalomfejlesztés új lehetőségei” elnevezésű rendezvényén, a szeptember 26-i, a Tanárképzők Szövetsége által meghirdetett „Nézőpontok – NAT 2018” – elnevezésű vitaforumon, valamint az EMMI-ben október 24-én tartott egyeztető tárgyaláson.

A szeptember 26-i vitaforumon elhangzott előadások és hozzászólások nyomán úgy döntöttünk, hogy mindennek előtt azokat a javaslatainkat fogalmazzuk meg, amelyek megvalósításában magunk is részt tudunk vállalni. Ami a NAT tervezetere vonatkozó kritikai észrevételeinket illeti, azokhoz a pedagógusokhoz csatlakozunk, akik ezen a fórumon a művészeti nevelés

háttérbe szorulását nehezményezték, amelyen belül minket természetesen legfájdalmasabban.

Az alábbiakban mondandónkat három téma köré csoportosítjuk:

1. A pedagógus-társadalom és a színházak együttműködése
2. A magyar népi műveltség (hon- és népismeret) helye, szerepe a színházban és a közoktatásban
3. A dráma- és színház-pedagógia helye, funkciója a közoktatásban és a színházi gyakorlatban

Mind a három témához olyan háttéranyagokat mellékelünk, melyek a társadalmi-politikai és kulturális horizont felrajzolása mellett további konkrét javaslatokat tartalmaznak.



Csépe Valéria kormánybiztos a „Tanulás újratöltve – A tartalomfejlesztés új lehetőségei” elnevezésű konferencián (fotó: Szántó György, forrás: uni-esterhazy.hu)

1. A pedagógus-társadalom és a színházak együttműködése

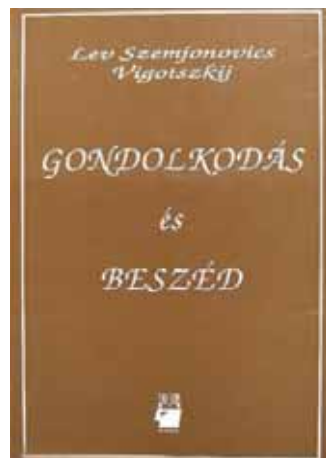
A 2013-ban bevezetett új előadó-művészeti törvényben kötelező közfeladatként szerepel a nemzeti és kiemelt státuszú színházak számára a közoktatás szereplőivel való folyamatos kapcsolattartás és kooperáció (Lásd EMTV IV. fejezet, 17. § f.), ami a színház- és drámapedagógia iskolai alkalmazásának hatékonnyá tételét szolgálja. Meglátásunk szerint ehhez a tanárok ilyen irányú továbbképzésére is szükség volna, s e program megvalósításában ezeknek a színházaknak ugyancsak kulcsszerepet kellene vállalniuk. Kiváló példa erre a békéscsabai modell, a Mindentudás Színházi Egyeteme, valamint a Szolnoki Szigligeti Színház által kezdeményezett Ádámok és Évák ünnepe, mely mára országos mozgalommá terebélyesedett. Ezt a területet a budapesti Nemzeti Színház is kiemelten kezeli (működő projektjeinkről és terveinkről lásd az első mellékletben a 2018-as új vezérigazgatói pályázat Pintér Szilvia által fogalmazott „Ifjúsági programok” fejezetét).



A Nemzeti Színház hirdetőplakátja 2018-ból
(forrás: nemzetiszhaz.hu)

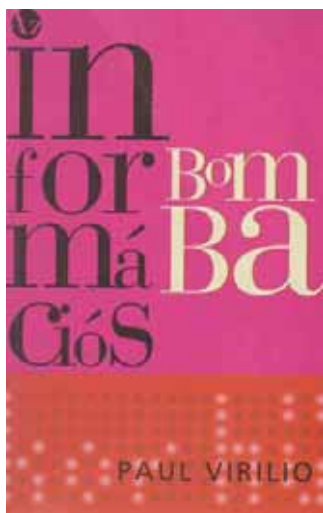
Mire szeretnénk ráirányítani a figyelmét a színházi nevelés iránt elkötelezett általános és középiskolai tanároknak az általunk ajánlott továbbképzés keretében?

A NAT tervezetében az egyik legfontosabb célkitűzés, hogy gyermekeink sikeresen kommunikáló felnőttekké váljanak. Hiszen ez – mint a tervezet szövege ismételten leszögezi – a társadalomba való beilleszkedés, a munkaerőpiacon való érvényesülés alapfeltétele. E megközelítés az alkalmazkodóképesség fejlesztésére helyezi a hangsúlyt, a kommunikáció pillanatnyi hasznára, sikerére. Nem a nyelvhez való alkotó viszonyt kívánja kialakítani a gyermekben, mely pedig – ahogyan mi látjuk – a mélyebb szövegértés és a termékeny dialógus alapja. A művészetek általában, s kitüntetetten az irodalom és a színház ezt a mindinkább háttérbe szoruló képességet hivatott fejleszteni, túlmutatva a kommunikáció pragmatikus felfogásán, s egy hosszabb távú stratégiát



L. Sz. Vigotszkij könyve,
a 2000-es kiadás címlapja
(forrás: moly.hu)

érvényesítve, melynek középpontjában az érző és gondolkodó ember eszményképe áll. „Az idegen gondolat igazi és teljes megértése csak akkor lehetséges, ha feltárjuk valós érzelmi-akaratú indítékát” – állítja L. Sz. Vigotszkij, a 20. század neves pszichológusa. Ennek alátámasztására számos példát hoz fel. Gribojedov *Az ész bajjal jár* c. drámájának egy részletével például azt illusztrálja, hogy Sztar-



Paul Virilio: *Az információ bomba*, Mágus Design Stúdió, 2002 (forrás: regikonyvek.hu)

nyiszlavszkij hogyan deríti föl a kimondott szavak mögött azt a „rejtett gondolati háttér”, mely a szereplőket valójában mozgatja (az idézett passzust lásd az ebben a lapszámunkban tőle olvasható *A gondolat és a szó* című tanulmánya végén).

Azok számára, akik az irodalom és a színház nyelvének erre a többletére úgy tekintenek, mint amely a most felnövekvő generáció számára nem a világban való eligazodást segíti elő, hanem bonyolultságánál fogva akadályozza a minél gyorsabb érvényesülést, a nemrég elhunyt filozófus, Paul Virilio vízióját ajánljuk: „Az események emberi ésszel aligha követhető felgyorsulása (...) a kollektív bizalmat is aláássa. (...) Elérkeztünk az idő falához, a sebesség végső határához, elértük (...) az elektromágneses hullámok sebességét. (...) most éljük az Einstein által

már régen »megjósolt« információs, vagyis informatikai bomba korát.” (A vele készült beszélgetést, amelyből ez az idézet való, lásd ugyanebben a lapszámunkban). Úgy gondoljuk, ezzel a katasztrófa-tudattal szemben a színház továbbra is egy olyan élhetőbb alternatívát képvisel, melyet a felnövekvő nemzedék számára pedagógusként és/vagy színházi alkotóként kötelességünk felmutatni, hozzáférhetővé tenni.

2. A magyar népi műveltség (hon- és népismeret) helye, szerepe a színházban és a közoktatásban

Tudomásunk szerint a hon- és népismeret elnevezésű tantervi modul ma még jelen van a közoktatásban. E fontos témakör a jelenlegi tervezetben azonban ebben a formában már nem szerepel. Mi pedig ezt a 2012-ben bevezetett NAT egyik legfontosabb témakörének tartottuk, amit az is bizonyít, hogy a Csokonai Színház részéről akkor is hozzászólunk a vitához (lásd a második mellékletet). Ebben a programadó írásban a színház-antropológia eredményeire alapozva arra mutattunk rá, hogy a gyermek fejlődésében az identitáskeresésnek ez az új horizontja, a család után a nemzet nagyobb közösségéhez való tartozás vágya a kamaszkodás időszakában (10–14 életév) természetes belső szükségletként jelenik meg. Kíváncsunk volna szerintünk, ha az új NAT-ban is megjelenne ez az antropológiai megközelítés, mely tapasztalataink szerint jóval hatékonyabb módszerekre támaszkodik, mint az ideológiai típusú meggyőzés eszköztára. (A Nemzeti Színház e célkitűzés jegyében készült előadásait az első mellékletben olvasható pályázati anyag „Ifjúsági programok” fejezete tartalmazza.)

A Nemzeti Színház Művészeti Műhelyének munkatársai 2014 óta napi kapcsolatban állnak a hagyományos népi kultúra legrangosabb alkotóműhelyeivel, a Magyar Nemzeti Táncegyüttes mellett a Hagyományok Háza és a Fonó Budai Zeneház szakmai vezetőivel, valamint a Táncművészeti Egyetem oktatóival és az Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület szakembereivel. Így tudomásunk van arról, hogy ma már a népi műveltség teljes spektruma oktatható formában áll rendelkezésre az óvodások-



Kakasdi betlehemezők 2015-ben a Néprajzi Múzeumban (forrás: neprajz.hu)

tól a középiskolás fiatalokig minden korosztály számára. A NAT összeállítóinak nagy a felelőssége abban, hogy ez a műveltségi terület – beleértve a színházat kiemelten érintő szakrális dramatikus népi szokáshagyományt – minden szinten képviselve legyen a közoktatásban és az alapfokú művészeti iskolákban. (E témához Tömöry Márta és Szász Zsolt írását ajánljuk, mely *Örömondók – A betlehemes szokáshagyomány esélyei a változó időben* címmel a Szcenárium 2013-as szeptemberi számában jelent meg). Azt javasoljuk, hogy a természet rendjéhez igazodó évköri ünnepeket az új NAT létrehozói tekintsék olyan alapnak, melyel már az óvodás- és a kisiskolás korú gyermekek is találkoznak, s melyre felmenő rendszerben, egészen az érettségig, évről-évre ráépíthető a népi műveltségben ránk örökölt tárgyi és szellemi hagyomány egyre bővülő köre, beleértve a nemzeti történelmünk sorsfordító eseményeire való évenkénti megemlékezést is.

3. A dráma- és színház-pedagógia helye, funkciója a közoktatásban és a színházi gyakorlatban

Pintér Szilvia, a Nemzeti Színház főállású alkalmazottja, az „ifjúsági programok” felelőse idén államvizsgázott drámapedagógiából (Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Tanári mesterképzési szak, 2018). Azt a kérdést kapta előzetesen kidolgozásra, hogy a készülő NAT-ban milyen helye, szerepe kellene hogy legyen a drámapedagógiának. Javaslatának lényege, hogy az általános iskola első osztályától a 11. évfolyamig minden héten egy drámapedagógiai tanóra legyen beépítve a tanrendbe, tematikájában évfolyamonként más-más tantárgyhoz kapcsolódva. A kérdésre adott válaszának vázlatát lásd a harmadik mellékletben.

Mellékletek

1. melléklet

IFJÚSÁGI PROGRAMOK

A Nemzeti Színház az elmúlt öt évben missziójának tekintette, hogy az ifjúság minél változatosabb programok révén kerüljön közelebb a színház világához. Erőnk szerint tesszük azért, hogy programjainkba ne csak a Budapesten, de a vidéken és a határon túl élő diákokat is bevonjuk, és megfeleljünk annak az elvnek is, hogy középiskolai tanulmányaik során minden diák legalább egyszer eljusson a Nemzeti Színházba.

A repertoár egy része az irodalom általános és középiskolai oktatásába is bekapcsolható (*János vitéz*, *Egri csillagok*, *Bánk bán*, *Csongor és Tünde*, *Szentivánéji álom*) és a középiskolai történelemórákhoz is köthető (I. világháború: *Fekete ég – A fehér felhő*; 1956: *Tóth Ilonka*).

A SZ.I.N.változás névre keresztelt ifjúsági programmal szólítjuk meg óvodától az érettségig a különböző korosztályokat az előadásokhoz kapcsolódó foglalkozásokkal, eseményekkel. Szervezünk vetélkedőt, és a diákszínházi-körök munkáját is támogatjuk, segítjük.

Az ifjúsági programok köre a diákok számára följánlott ingyenes előadásokkal az ötödik évadra vált teljessé, továbbá azzal, hogy megszületett a *Bánk bán* és a *János vitéz* tantermi, utaztatható változata.

A következő évadok kiemelt feladata a „tantermi-ifjúsági” repertoár fejlesztése és működtetése lesz.

#nemzetiadiakokert

„Nemzeti a diákokért” elnevezésű, a legtöbb diákot elérő programunkat 2017 szeptemberében indítottuk: négy előadásunkat, a *János vitézt*, a *Csongor és Tündét*, a *Tóth Ilonkát* és a *Fekete ég – A fehér felhő* című darabokat a diákcsoportok (és kísérőtanáraik) számára ingyenesen látogathatóvá tettük. A következő évadban a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* kerül be ebbe a körbe.

2017 szeptembere óta összesen 28 előadást játszottunk ezekből a produkciókból, és további 6000 előjegyzésünk van az évad végéig.

„Missziók”

A 2017/2018-as évadban indítottunk el egy új kezdeményezést: *János vitéz* és *Bánk bán* előadásainknak elkészítettük utazó, illetve osztálytermi változatát. A *János vitéz*-misszió és a *Bánk*-misszió különlegessége, hogy a kőszínházi előadásokban résztvevő egy-egy kaposvári egyetemi osztály tagjai szerepelnek benne. Egy olyan kb. egyórás, a fiatalok világhoz közelálló értelmezést adva, amelyet akár egy osztályteremnyi térben is el tudunk játszani. Az iskola hívására „házhöz visszük” az előadást olyan kis településekre is, ahonnan csak nehezen vagy egyáltalán nem jutnának el a Nemzeti Színházba. Tervezzük ennek a sorozatnak a folytatását: a közeljövőben elkészítjük ugyanilyen formában a *Csongor és Tünde*, valamint *Az ember tragédiája* osztálytermi „misszióváltozatát” is.

Vidéki és határon túli iskolai csoportok színházlátogatása

Kiemelten fontosnak tartjuk, hogy minden általános- és középiskolás diák tanulmányai során legalább egyszer eljusson a Nemzeti Színházba. Ahhoz, hogy ezt a vidéki és a határon túli magyar fiatalok a fővárosiakkal egyenlő feltételekkel tehessék, kezdettől fogva igyekeztünk terheiket csökkenteni. 2015-től kezdődően rendszeresen nyújtottunk támogatást: a hazai csoportoknak utazási, a határon túliaknak utazási- és szükség szerint szállásköltségeit vállalta át a színház. Ha mód nyílt rá, pályázatokat nyújtottunk be a költségek fedezésére, s ha bezárultak (a sajnos egyébként sem széles körű) lehetőségek, saját forrásból álltuk a fenti tételeket. Egy-egy megyei KLIK-kel együttműködve többek között olyan kistélepülések iskolásai is eljuthattak életükben először a Nemzeti Színházba, akik még Budapesten sem jártak.

A teljesség igénye nélkül néhány hazai település, ahonnan e támogatásnak köszönhetően először láthattak nemzeti színházi előadást a fiatalok: Árpádhalom, Barcs, Bordány, Kisbodak, Csanytelek, Csengele, Dunatetétlen, Felsőnyárád, Héhalom, Lébény, Lengyeltóti, Máriapócs, Mezőkeresztes, Nagymágocs, Okány, Ruzsa, Ságújfalu, Zákány-szék. Határon túlról érkeztek: Beregszász, Csap (Ukrajna); Bonchida, Csíkcsomortán, Csíkszereda, Farkaslaka, Marosvásárhely, Szatmárnémeti, Szilágycseh (Románia); Bácskertes, Zenta (Szerbia).

A 2015/2016-os, illetve a 2017/2018-as évadban összesen 80 vidéki és határon túli iskolának nyújthattunk támogatást a Kárpát-medencei Családszervezetek Szövetsége, a Klebelsberg Intézményfenntartó Központ, a Hármashalom Alapítvány, a PADOC Alapítvány segítségével. Ez több mint 3000 tanuló családjának tette lehetővé, könnyítette meg a színházi élményhez jutást. A csoportok maguk választották ki a megnézni kívánt előadást, előtte bepillanthattak a kulisszák mögé, az előadás mélyebb befogadását segítő, drámapedagógusunk által vezetett ráhangoló beszélgetéseken, foglalkozáson is részt vettek.

Találkozások

2017-ben a fent részletezett támogatást egy olyan lehetőséggel gazdagítottuk, amelynek keretében a határon inneni és túli testvériskolák tanulói az előadás megtekintésén túl egymással is találkozhattak a Nemzeti Színházban. Az előadások előtt a testvérvárosok diákjai drámapedagógiai játékokon keresztül még jobban megismerhették egymást. Nagyszerű érzés volt megtapasztalni, hogy a testvérvárosok hazai közösségei egyéb programokkal is készültek a határon túlról érkező barátaik számára. Vasvár így találkozott Bácskertes és Csap; Lengyeltóti Farkaslaka; Solymár és Máriapócs Csíkcsomortán csoportjával. Az eredményeket, a találkozások örömteli pillanatait látva ezt a kezdeményezést mindenképpen folytatni szeretnénk.

Előadásokhoz kapcsolódó színház-pedagógiai foglalkozások

Előadásaink alkalmával két- és háromlépcsős színház-pedagógiai foglalkozásokat tartunk az általános- és középiskolások számára. Az előadások megtekintését megelőző és/vagy követő foglalkozások igény szerint megtarthatóak az iskolában és a színházban is. Hangsúlyt fektetünk arra, hogy ebben a programban se csak budapesti vagy Pest megyei iskolák vegyenek részt; már eddig is számos kistélepülés és falu iskolájában jártunk.

A „színházra nevelés” programunk foglalkozásait olyan előadásokhoz ajánljuk, melyek – mint fentebb már említettük – az iskolai tananyag részét képezik, mint a *János vitéz*, a *Csongor és Tünde*, a *Szentivánéji álom*. A 2017/18-as évből pedig a *Bánk bán*, az *Egri csillagok* nagyszínpadi előadásához ajánljuk a foglalkozásokat, főállású színház- és drámapedagógusunk vezetésével.

Ráhangelő beszélgetések, közönségtalálkozók

Az általános és középiskolás csoportok kérésére az adott produkció dramaturgia és/vagy rendezője az előadások előtt egy órával azok befogadását, értelmezését segítő, mintegy negyvenperces bevezetőt tart. Az előadások után ugyancsak az iskola előzetes kérésére a színészek és az előadás dramaturgia beszélgetnek a csoporttal a darabbal kapcsolatos élményeikről, az esetlegesen felvetődő kérdésekről.

Ádámok és Évák Ünnepe

A Szolnoki Szigligeti Színház által évekkel ezelőtt indított kezdeményezést első évadunktól a magunkénak valljuk. A budapesti középiskolák számára általunk meghirdetett vetélkedő minden évben más-más megadott téma színpadi feldolgozására hívja a fiatalokat. A népballadák, a bibliai történetek, Az *ember tragédiája*, a 18. századi iskoladramák után a 2017/18-ban, az Arany-émlékévben Arany János balladáit kerütek sorra.

A diákok tanáraik és színházunk mentorainak segítségével készülnek fel. A mentorok a csoport igényéhez mérten vesznek részt a felkészülésben: készek tanácsadásra, a szöveggel való foglalkozásra, színészi gyakorlatok vezetésére, rendezésre. A csoportok a Magyar Kultúra Napján a Nemzeti Színház nagyszínpadán megrendezett gálán mutatják be előadásukat, melyet szakavatott zsűri értékeli.

Jutalmuk a közösen megélt színpadi élmény varázsán túl egy utazás valamely irodalmi és/vagy színházi „zarándokhelyre” – jártunk pl. Madách nyomában Csesztvén, Alsósztyregován; az Arany-émlékévben Nagyszalonta volt a cél.

Az Ádámok és Évák Ünnepeén évről évre 200–250 diák lép fel, az elmúlt öt évadban összesen mintegy 1200 diák vett részt a programban.

Nemzeti színházstörténeti vetélkedő

A Nemzeti Színház történetét, jeles előadásainak, művészeinek emlékét felidéző négyfordulós vetélkedőnk során a négyfős középiskolás (10., 11., 12. osztályos) csapatok kreativitásukat és kutatóképességüket is összemérhetik egy kijelölt központi téma kapcsán. A verseny első három fordulója interneten zajlik, a kb. száz jelentkező csapat közül a legjobb hat jut be a színházban megrendezett döntőbe, és méri össze tudását. A felkészülés anyagát és az internetes elődöntők feladatait nagy körültekintéssel állítjuk össze, a döntőn pedig a tárgyi tudás mellett egy kisebb színpadi produkció bemutatásával rátermettségüket is bizonyíthatják a diákok.

Örömkre szolgál, hogy volt már határon túli döntőszünk, illetve hogy a 2017-es döntőben túlsúlyban voltak a vidéki csapatok, s az első helyezett is egy zalaegerszegi csapat lett.

A döntőbe jutott hat iskola mindegyike értékes nyereménnyel térhet haza, a győztes csapat legizgalmasabb ajándéka pedig az, hogy egy napra előadással, színpadi beszédorá-

val kitelepiul hozzájuk a Nemzeti Színház; megismerhetik a színházi sminkelés és fodrászat műhelytitkait, kötetlenül beszélgethetnek a színészekkel, dramaturgokkal.

A 2018-as vetélkedő témája Arany János és Madách Imre volt.

Kölyöknapok

A 4–10 éves korosztály számára rendezzük a Kölyöknapokat, de tapasztalatunk szerint a családok a kisebb gyerekeiket is magukkal hozzák. A népszokásokhoz, az egyházi évhez és a nemzeti ünnepekhez kapcsolódóan minden hónap egyik vasárnapján tartjuk ezt a félnapos ingyenes rendezvényt. A délelőtti folyamán a Néprajzi Múzeumból érkezett múzeumpedagógusok az ünnepkörhöz kapcsolódó kézműves foglalkozásokat tartanak. Rövid színházi program, bábszínházi előadás és koncert, táncház is várja a kicsiket. A meghívott együttesek legtöbbször vidékről vagy a határon túlról érkeznek.

Adventi kölyöknapok

Rendezvényünk kiemelt eseményei az adventi Kölyöknapok. A négy egymást követő vasárnap az adventi gyertyagyújtás után a betlehemes játékok, karácsonyi népszokások, énekek jegyében telik. E programjainkat olyan nagyfokú érdeklődés kíséri, hogy a legutóbbi évadban már a nagyszínpadon biztosítottunk helyet számukra. (Ez alkalmanként több mint 500 főnyi közönséget jelent.)

Kulisszajárás

Népszerű a fiatalok körében az előadás előtti épületbejárás: egy kb. negyvenperces séta keretében bemutatjuk a színház épületét, a játszóhelyeket és a színpadtechnikát, valamint a kelléktárat és az öltözőket. is.

Csodaceruza

2017 őszén megállapodtunk a Csodaceruza című igényes gyermekirodalmi magazinnal, hogy egyik számát a 180. évadát ünneplő Nemzeti Színháznak, illetve az *Éden földön* és a *János vitéz* című előadásainak szenteli. A lapszám bemutatóját a szerkesztőkkel közösen tartottuk a novemberi Kölyöknapunkon.

2. melléklet

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt

Nemzetmentés – másként

Hozzászólás a 2012-es Nemzeti Alaptanterv vitájához

Először is szeretnénk elnézést kérni a címzettektől, hogy a társadalmi vita lezárásának utolsó napján és úgymond „kerülő úton” tesszük közzé hozzászólásunkat¹. Ugyanis későn figyeltünk fel rá, hogy ez a vita már február eleje óta zajlik. (...)

¹ Írásunkat a Parlament Oktatási Bizottságának akkori elnökéhez, Pokorni Zoltánhoz közvetlenül juttattuk el.

Mindenekelőtt üdvözljük a vállalkozást, különösen azt a szándékot, ami az identitástudat megőrzésére, megerősítésére irányul (legalábbis a nyilatkozatok szintjén). Olyan, a pedagógiában is jártas alkotó művészekként viszont, akik pályánk során számtalanszor találkoztunk az identitásvesztés problémakörével, nem hallgathatjuk el idevonatkozó kritikai észrevételeinket, melyek a tantervbe újonnan beépülő drámapedagógiai képzéshez, illetve annak tervezetéhez kapcsolódnak.

Az anyag egészére vonatkozóan az a meglátásunk, hogy megfogalmazói éppen annak kimondásában nem elég bátrak, hogy mit is értsünk az identitás, az önazonosság fogalma alatt. Úgy véljük, e bátortalanság okai mindenek előtt a kultúra-értelmezés zavaraiiban, tisztázatlanságában keresendők. Ez lehet a magyarázata annak, hogy noha egy jó szándékú és alapos munka született, mégis csupán egy módszerelvű és pragmatikus szemléletet képvisel, juttat érvényre. Azt a jelenleg uralkodó európai illetve globális trendet követi, mely az oktató tananyagot a praktikus és a világon bárhol beváltható ismeretek és készségek tárházaként képzi el. S mivel nem mer szembefordulni ezzel a tendenciával, lemond arról, hogy a Comenius-i értelemben vett szabad, önálló gondolkodásra képes személyiségeket neveljen. Ebből az anyagból nem derül ki, miféle „identikus” embereszmény lebeg a készítők szeme előtt. Holott ebben a gazdasági, kulturális és civilizációs korszakváltóban, amikor az egészséges személyiségfejlődés útjában számtalan gátló tényező játszik közre (a családok felbomlása, a kisebb és nagyobb közösségek szétesése stb.) erre volna a legnagyobb szükség.

Sajnálatos, hogy az általános iskola első osztályától bevezetendő alaptanternem épül rá szervezen a valaha oly sikeres magyar óvodapedagógiai modellre. Különösen fontos ezt hangsúlyozni a jelenlegi népesedési adatok tükrében, illetve annak tudatában, hogy a kormányzat a roma kisgyermekek kötelező óvodai nevelésének bevezetését tervezi. A születési arányszámokat ismerve ez kulturális értelemben olyan új kihívásokat fog jelenteni, melyekkel már most kalkulálni kellene, és nemcsak az óvodapedagógia területén. Csupán eme tényező figyelembe vételével az eddigieknél mélyebben gondolhatnánk újra a kultúráról és civilizációról vallott nézeteinket. Új módon téve föl a kérdést, hogy mi az a sajátosan magyar többlet, mely nyelvünknek és hagyományos kultúránknak köszönhető. Kodály országában és a mára már világhírű magyar agykatatók eredményeinek figyelembevételével fenti állításunk talán nem tűnik túlzónak. Hivatkozhatnánk a távol-keleti országokra is e tekintetben, akik elég sikeresek például a Kodály-módszer adaptálásában, de néhány jó hazai mintára (többek között a Winkler Márta-féle „Kincskereső iskola” eredményeire) is.

Gondolatok az ének-zene, tánc- és dráma-fejezetek kapcsán

Volt szerencsénk személyesen ismerni a kortárs magyar drámairodalom doyenjét, Hubay Miklóst, aki hosszú élete során minden lehetséges fórumon felemelte szavát a drámai műnem iskolai oktatásának ügyében. Ő ezt a tárgyat mindig tágabban értelmezte, és nem csupán a szépirodalom részének tekintette. Már egyik első tanulmányában (*Nemzeti színjátszás – drámai magyarság*, 1941) rámutat: a magyarság megmaradásának egyik sorskérdése, hogy képesek vagyunk-e közös történelmünket, irodalmi nyelvünket voltunkat egyeztetni személyes identitástudatunkkal – úgy is, mint felelős értelmiségiek, akiken most és mindenkor múlik, hogy a társadalom egésze át van-e itatva a magyar éthosz tudatával. Mi, akik eddigi pályánk során több területen – a gimnáziumi

és egyetemi katedrán, az irodalomban, a báb- és színházművészetben, a közművelődés, a fesztiválszervezés és az ünnepszervezés gyakorlatában, valamint elméleti síkon is – találkoztunk ezzel a problémahalmazzal, azt állítjuk, hogy Hubay Miklós felvetése továbbra is időszerű.

Dramáról és ezzel párhuzamosan színházról lévén szó, hadd hívjuk fel a figyelmet azokra a folyamatokra is, melyek paradigma-váltó módon napjainkban zajlanak a színházi közegben és a színházi felsőoktatásban, de a szélesen értelmezett társadalmi közbeszédben is (politika, kontra kultúra). Ahogyan az a legutóbbi egyeztető fórumon is kiderült (*Színház a gödörben*, 2012. jan. 16.), a honi színjátszás mai válsága már nem arról szól, mint a rendszerváltozás idején, amikor az volt a kérdés, hogy ez a közösségi forma túléli-e a kommunikációs robbanás okozta sokkot (a televíziózás és a médiapolitizálás „bumm”-ját). Manapság attól kell félnünk, hogy egyre kevésbé tartható fenn az a feltételrendszer, melynek köszönhetően a polgári kultúra eredetileg létrejött. A színház mint a polisz terméke pedig éppen ennek a kultúrának a legfontosabb, kitüntetett intézménye. Nem véletlen az sem, hogy az újítás és a radikalizmus nevében fellépő „fiatal” színházi alkotók (pl. Schilling Árpád), már nem a klasszikus színházi térben, hanem a drámapedagógia vagy a szociális terápia színterein képzelik el saját munkásságuk lehetséges folytatását, és egyre inkább a kultúra-értelmezés terén provokálják az aktuális kulturális vezetést. Nemcsak a Krétakör Színház vagy a KÁVA Kulturális Műhely háza táján, de a fővárosi művész-színházak és a vidéki nagy társulatok gyakorlatában is egyre nagyobb hangsúllyal jelennek meg a színház- vagy drámapedagógiai szempontú programelemek, melyek mind arra hívják fel a figyelmet, hogy a színházművészet a funkcióváltás stádiumában van, egyenes párhuzamban az osztálytársadalmi méretű deklasszáció folyamatával, a közösség polgári mentalitásának gyorsuló ütemű hanyatlásával).

Büszkéek lehetünk, ha a népi kultúra erősödésére, a világon egyedülálló tánc- és mozgásművészet eredményeire, a népzene akadémiai szintű oktatására gondolunk. De a színház- és drámaelmélet vonatkozásában még az a kézenfekvő gondolat sem merült föl, hogy ezen a téren is szükség volna a saját tradíciók kutatására és megismertetésére. Azt a sajnálatos tényt is komolyan kellene vennünk, hogy hovatovább már a színpadról is eltűnik a jó hangsúlyokkal bíró, kifejező, szép magyar beszéd, ami a legfontosabb célkitűzése volt a reformkor színházcsinálóinak. Nem jutott el az országos nyilvánosságig az sem, hogy az Európában szintén egyedülálló, még élő szakrális dramatikus szokásanyagunk megmentésére létrehozott Nemzetközi Betlehemes Találkozó immár 21 éve hozza felszínre azokat a több évszázadra visszanyúló teátrális értékeket, melyek mind beépíthetők lennének a napi színpadi és az általános iskolai gyakorlatba is. Természetesen ahhoz, hogy ez így legyen, szükségünk volna egy hazai gyökerekből táplálkozó kulturális antropológiai szemléletre is. Úgyis igaz, hogy nem teljesedett ki a magyar népi játékok tudományos igényű funkció- és jelentésvizsgálata, és ez megnehezíti, hogy a népzene és a néptánc művelése ne a versenyszellemet, hanem a társas kapcsolatok kiépítését erősítse. Kárhoztathatjuk továbbá azt is, hogy a hazai drámapedagógia bizonyos angolszász szocializációs modelleket követve egyfajta paralizált társadalmat vizionál, melyet ezzel a módszerrel kíván aktivizálni, mozgásba hozni az iskolás korosztályok közegeiben és szintjén. A színházi felsőoktatásban pedig nem készítik fel a leendő színészeket arra, hogy ha alkalmasint nem jut hely számukra a világot jelentő deszkákon, miképpen vehetnének részt a közoktatásban mint drámatanárok. Volt pedig törekvés arra, hogy pl. a drámapedagógia a színészkép-

zésben önálló tantárgyként szerepeljen (sajnos, ma egyre inkább azt látjuk, hogy már a nyelvi alapképzés sem megfelelő színvonalú az intézményben).

Mit tehetünk a fentiek tudatában? A magunk részéről ezzel a hozzászólással párbeszédet szeretnénk kezdeményezni. Az alábbiakban közléstünk egy vázlatos alapvetést, melyet eredetileg a Csokonai Színház pedagógiai programja számára készítettünk, korosztályos bontásban. Ez a 2011-ben készült rövid anyag is tartalmazza azokat az elemeket, melyek véleményünk szerint a személyiségfejlesztés, az identitásképzés alapjai lehetnek, és hasznosíthatóak volnának a drámatanításra ki nem képzett pedagógusok számára is.

Óvodáskor (3-tól 6–7 éves korig)

Ebben a korban a gyermeknek még „önmagánál nagyobb” önképe, kozmikus önérzékelése van (lásd József Attila: „Elefánt voltam...”)

Ami a „*kimeneti*” célt, a comeniusi szabad ember ideálját illeti, ma már természet-tudományosan igazolt, hogy ebben az életszakaszban dől el, a gyermek fejlődése, szocializációja az *autizmus* vagy az *autonómia* irányában indul-e meg.

Az életdráma szempontjából ekkor az a feloldandó konfliktus, hogy a családból kiszakított gyermek nevelésében hogyan lehet egyidejűleg érvényesíteni az óvodai közösségbe való integrálódást úgy, hogy közben ne nyomjuk el, hanem erősítsük a gyermek természet adta autonómia-igényét. Ez a cél olyan dramatikus játékokkal érhető el, melyek a gyermek *énjét* aktivizálják, helyezik a középpontba, érzékelésének, érzékszerveinek, fizikai adottságainak fölfedezését segítve elő.

A színházi praxis felől nézvést az alábbi gyakorlat-típusok ajánlottak:

- Ritmus- és memória-fejlesztők (versnyelv, testnyelv, testhangok, rezonátorok, belső hangok)

- Szómagia (értelmen túli nyelv, név- és szóátvitel, saját név hangalakja)

- Verses mondókák, találós kérdések, csúfolók, kiszámolók nyelvi nonszenszek

- Saját testre koncentrált vizuális játékok (nyomhagyás, nyomkeresés, testjelek, testfestés, maszk, jelmez, szerep, alakoskodás)

- A gyermek és az élő/élettelen tárgyak viszonyának drámája (saját tárgy, spontán jelenetképzés az otthoni macival, növények ültetése, öntözése, állatok gondozása)

- Teátrális formák: „én és az árnyékom”, árnyjáték rögtönzött szövegalkotással, dia-vetítés, bábjáték (gyermek a paraván mögött, bábbal)

- Műfajok: tulajdonság-leíró gyermekversek és állatmesék (nem erkölcsi példázatok!), felnőttek élet-meséi

- Teatralizálható ünnep: a karácsony (testvér születése, betlehemezés) és a húsvét (létszintek megélése: növény – állat – ember, tojáskeresés, tojásfestés)

Mindenki figyelmébe ajánljuk azokat a világhírű magyar művészet-pedagógusokat, akik a fenti szempontokat érvényesítették munkájuk során (például Bartalus Ilona zenepedagógus, Foltin Jolán táncpedagógus, Szabados Árpád képzőművész, a GYÍK-műhely alapítója, Kecskés András a *Tengertánc*-program létrehozója...)

Kisiskoláskor (6–7-től 10 éves korig)

A hangsúly az énkép kialakításáról a világ elsődleges modellálására, az elvonatkoztatás és a tanulás képességének megszerzésére, az írás és az olvasás készségének kiművelésére, az embereket, a társadalmat irányító szabályok megismerésére tevődik át.

A kérdés az, hogy a gyermeket a szabálykövetés életstratégiája felé orientáljuk-e, vagy ahhoz segítjük hozzá, hogy önálló szabályalkotásra legyen képes.

Ebben az életkorban azzal kell számolnunk, hogy – miközben ekkor már hangsúlyosan kiütözköznek a gyermekek közötti alkati és képességbeli különbségek – minden gyermeket igazából ugyanaz a konfliktus tart fogva: az „elvegyülés” és a „kiválás” (lásd József Attila) egyidejű késztetése. Feladatunk annak elősegítése, hogy a gyermek ne belesimuljon, „elvegyüljön” a kollektívában, és ne is deviánsként „váljék ki” belőle, hanem önálló szabályalkotó képességének fejlesztése révén majdani felnőttként közösségteremtő egyéniség váljék belőle. Arra is figyelniünk kell, hogy e korosztály jellemzője a csoportképészenben a nemi elkülönülés, és a különmű csoportokon belül a domináns egyedek identifikációjának karakteres volta. Fiúknál ez a „bandavezér”, lányoknál a maneken vagy „Barby-baba” effektusban érhető tetten. Színházcsinálókként ezt a fajta szerep-fixációt mindenképpen oldanunk kell, mint ahogy a szülő sikerorientált szerepeltetési mániáját is, amire az írás–olvasás áttételének beiktatása a legalkalmasabb a drámajátékok, színjáratékos gyakorlatok megtervezésekor. Ebben az életkorban az a legfontosabb, hogy értő olvasót, „kisdramaturgot” neveljünk a gyerekből, felismervén azt az igazságot, hogy a sokat emlegetett szövegértés előfeltétele az írott szöveghez való aktív viszony létrehozása. Ez segíti hozzá a gyereket ahhoz is, hogy az olvasott művet ne végeredménynek, hanem kiindulópontnak tekintse (ami nem mellesleg a színészi praxis lényege is).

Ebben az életkorban soha ne egyenesen, hanem kerülő úton közelítsünk a célhoz!

Az alábbi gyakorlat-típusokat az összművészeti jelleg és a műfajok egymásba való átválthatóságának jegyében ajánljuk:

- kép alapján szövegalkotás (vers és/vagy próza) – szöveg alapján képalakítás
- kép alapján történetképzés – történet megjelenítése képen vagy képsorozatban, képregényben
- történetképzés távol eső fogalmak, szavak felhasználásával (ami a fantasztikum és a szóvicc forrása is)
- rövid jelenetek alkotása és előadása megadott szavak alapján (lásd a Stand up comedy és a Beugró műsorának dramaturgiáját)
- táncetűdők a gyerekek által improvizált zenére
- szöveg, zene, mozgás – közösen létrehozott farsangi műsor az egyéni képességek kiaknázásával

Dramatizálásra különösen ajánlottak azok a művek, amelyek eposzi teljességgel modellezik a világ keletkezését, az emberélet beavatási útvonalatát: népmesék, teremtésmítoszok, a Lamb-testvérpár Shakespeare-meséi, *Kíncskereső kisködmön*...

Ajánlott színházi előadások: *A kékruhás kislány története* (Kecskeméti Ciróka Bábszínház – rajzfilmen is hozzáférhető); *Háry János*; *Szegény Dzsoni és Ámika*; *Varázsfuvola*; *Diótörő*; *Péter és a farkas*; *Fából faragott királyfi*; a Betlehemes Találkozó (akár résztvevőként is).

Felsőtagozatos korosztály (10-től 14 éves korig)

Az én-tudat ebben az életszakaszban megerősödik, és ideális feltételek esetén helyes önismeretre alapozott *öntudattá fejlődik*.

E folyamat kulcsfogalma a *tükör*, az a drámai alapszituáció, amikor önmagunkat a nemileg azonos másikon, a barátan vagy barátnőn keresztül szemléljük, ismerjük meg. Fontos tendencia a családtól való érzelmi függetlenedés, a nemzedéki csoporttudat kialakulása, ami egyúttal a nemzetségbe, nemzetbe való belépés alapfeltétele. Ehhez választ magának a gyermek ös- vagy hős(nő)képet, amellyel fantáziájában teljes mértékben azonosulni képes. A világ most ember-áttételű életmodelleken keresztül tárul fel, válik számára foghatóvá. Nem véletlen, hogy szerencsés esetben ebben az életkorban lesz regényolvasóvá is. Színházba járó nézőként is ekkor van esélye arra, hogy az idegen világokat a sajátjaként szemlélje, s hogy a *színpadi fikció* és *stilizáció* hatásmechanizmusát értelmileg felfogja és feldolgozza.

A drámajáték iránt is ekkor a legfogékonyabb, bármely érdekes témával meg lehet nyerni az együttműködésre. Ennek a fajta nyitottságnak negatív aspektusa, hogy könnyen fanatizálható, motorikussága folytán nincs ellenszere a multimédia akciófilmjeinek és militarizáló játékprogramjainak lehengerlő hatásával szemben. E hatás kivédésében nekünk kell segítenünk, ha nem akarjuk, hogy kiskamaszaink kriminalizálódjanak. A klasszikus ifjúsági regényirodalom még mindig a legjobb szövetségesünk lehet ebben, s nem kellene olyan – igazából felnőtteknek szóló – pszichologizáló műveknek átadni a terepet, mint a nemrégiben kötelező olvasmányként választható *Legyek ura*.

A pedagógus és a színházi szakember együttműködése elsősorban a *regények* feldolgozásában és *színpadi adaptációjában* lehet gyümölcsöző (*Egri csillagok*; *Koldus és királyfi*; *Tizenöt éves kapitány*; *Robinson Crusoe*; *Tom Sawyer*; *Pál utcai fiúk*; *Légy jó mindhalálig*, *Abigél...*).

Néhány ötlet a gyermekeknek ajánlható feladat-típusokra:

- Írd meg kétszer nyolcsoros strófában *A koldus és királyfi* történetét!
- Barátoddal játszd el tükörjátékban a koldus és a királyfi első találkozását!
- Bontsd jelenetekre, rajzold meg és add elő képmutogató játék formájában a *Pál utcai fiúk* történetét!

– Staféta-szerűen meséljétek el egyes szám első személyben *Nemecsek* történetét!

Megjegyezzük, hogy e korosztály számára (Szabó Magda *Abigéljén* kívül) a kerettantervben jószerint nincsenek olyan regények, melyeknek női főhőseivel a lányoknak azonosulni lehetne. Erre ad jó lehetőséget viszont Shakespeare *Szentivánéji álom* c. műve; iskolai színpadi adaptációjában a barátság iker-problematikája tematizálható elsősorban, s cselekménye egyúttal a *nyári napforduló* rituáléjaként is értelmezhető.

Ajánlott színházi előadások: *Ludas Matyi*; *Háry János*; *János vitéz*; *Toldi*; *Énekes mádár*; *Szentivánéji álom*; *Szeget szeggel*; *Athéni Timon*; és a fent említett regények színpadi adaptációi (színházi felvételek, játékfilmek, rajzfilmek is).

Középiskolások (14-től 18 éves korig)

E korszak tétje a *személyiséggé válás*, az önmaga előtt vállalható és mások számára felismerhető egyéniség megszületése vagy elsikkadása a felnőttkor küszöbén. A nagy kamasz áll a legközelebb ahhoz az ideál-képhez, melyet a drámairodalomban az önmaga határait feszegető romantikus hős képvisel. Vagy ahogyan Németh László a tragédiák

hősét definiálja: az ember, aki túl sok a világnak. És valóban: az ifjú ember szexuális érése ekkor hormonálisan felgyorsul, fizikailag és szellemileg már csúcsteljesítményekre képes, erkölcsi ítéletalkotásában éleslátó és kegyetlen. Nem könnyű ezekkel a primér élményekkel nap mint nap együtt élnie, gyakran érzi úgy, hogy önmagának is sok, nemcsak a világnak. Miközben azt látja, hogy körülötte azok a társai érvényesülnek, akik ezt a vulkanikus működést kordában tudják tartani; elfogadják az iskola és a család fegyelmező rendszabályait, s hajlandók mindent megtenni azért, hogy a felnőtt életben mielőbb sínre kerüljenek. Akikben viszont az autonóm személyiséggé válás belső kényszere az erősebb, köztük az úgynevezett „művészeltek”, ösztönösen láznak e korlátok ellen.

Ennek a korosztálynak *adekvát műfaja a dráma*, ami az iskolai tananyag összeállításában is érvényesül: ez alatt a négy év alatt ismerkednek meg a tanulók azzal a körülbelül tíz klasszikus alapművel, melyek értő olvasat esetén útjelzőként szolgálhatnak számukra a nagybetűs Élet konfliktushelyzeteiben.

Kötelező és/vagy választható művek a teljesség igénye nélkül (a szokásos tantervekben is nagyjából ezek szerepelnek): *Antigoné*; *Rómeó és Júlia* (vagy *Hamlet*) *Goethe*; *Faust*; *Bánk bán*, *Csongor és Tünde*; *Az ember tragédiája*; *Nóra*; *Sirály*; *Kurácsi mama*; *Tóték*; *Ionesco*: *Kopasz énekesnő* (vagy Beckett: *Godot-ra várva*); ezt kiegészítendő ajánlható továbbá Bódy Gábornak a reformkort megidéző filmposza, a Weöres Sándor *Psyché*-je nyomán készült *Nárcisz és Psyché*.

Éppen ezért kárhoztatható az a drámapedagógiai gyakorlat, mely csupán szocializációs szempontokat vesz figyelembe akkor, amikor a klasszikus művekben ábrázolt tragikus élethelyzetekre a hétköznapiakból vett példákkal kínál pszichologizáló álmegoldásokat. Ez a mégoly jó szándékú attitűd nem közelebb visz, hanem eltávolít a műtől, az irodalomtól, a színháztól – végső soron magától a valóságtól is. Ettől jön létre a József Attila-i „*valósághiány*” közérzete, melyben az ember újabb pótszerekekhez folyamodik (lásd valóságshow, celeb-képző vetélkedők stb.)

Színházpedagógiai szempontból mindenféle módszer elsődleges célja, hogy az életre készítsen fel. Így nem kerülhetjük el annak bevallását, hogy egy évtizede még egy olyan következmények nélküli országban élünk, ahol minimális esélyünk volt arra, hogy igazunk legyen, hogy az érdekeinket személyesen képviselni tudjuk (a dráma pedig nem más, mint perszonifikálódott érdekek ütközése, harca). Ha most arra adjuk a fejünket, hogy egy ilyen programmal akarjuk önmagunkat és az ifjúságot aktivizálni, ennek hatásos formája leginkább az esztétikai minőségekkel való kreatív, virtuóz játék lehet annak demonstrálására, hogy jogunk van a szabad gondolkodásra.

Három témajavaslat az esztétikai minőségekkel való játékra:

– A *Szentivánéji álomból* játszassuk el Píramus és Thisbe jelenetét komédiaként, majd romantikus tragédiaként!

– Vegyük Goethe *Faustja* I. részének cseh bábverzióját, és a jelenetekre készítsünk élőkép-színházat először függönnyel elválasztva egymástól minden képet, majd függöny nélkül úgy, hogy a képek folyamatos mozgásban alakuljanak át egymásba!

– Állítsuk színre Goethe *Faustjának* első részét komédiaként a bábverzió nyelvezetét használva mintának!

Melléklet 3.

Pintér Szilvia szakdolgozatának kivonata:

Pedagógia – mese – játék – dráma – színház kapcsolata
a Nemzeti Színház ifjúsági programjainak fényében

A pedagógia és a színház egyaránt rendelkezik olyan, mindkét területen megtalálható tanulási formával, amely az informális tanulás útján a diák teljes személyiségére képes hatni. A mese, a játék és a dramatikus cselekvés nemcsak az egyén, de az emberiség szellemi, lelki és fizikai fejlődésének is az alapja. Szakdolgozatomban a pedagógia, a mese, a játék, a dráma és a színház kapcsolatára hívom fel a figyelmet a szakirodalom feltárása által. Ezt a kapcsolatrendszerrel a színházi nevelés/színház-pedagógia mint interdiszciplína foglalja magába.

Számos esetben találkoztam azzal a problémával, hogy a diákok motiválatlanok egy-egy kötelező irodalmi mű tananyagként való elsajátítása során, kiváltképp, ha azt gyermeknek, túlságosan mesésnek vagy a nyelvezete miatt érthetetlennek tartják. Olyan tanulást és tanítást kiegészítő módszert mutatok be, mellyel ezek az akadályozó tényezők leküzdhetőek a tanulás, tanítás folyamatában.

Kutatásomban arra vállalkoztam, hogy átfogó képet alkossak egy konkrét intézményben, a Nemzeti Színházban megvalósuló színház-pedagógia programokról. Saját foglalkozásterveket készítettem két előadáshoz, azok oktatáshoz kapcsolódó eredményességét, hasznosságát téve vizsgálatom tárgyává. A két klasszikusnak számító előadás egyike verses mese, a *János vitéz*; a másik pedig egy filozofikus mesejáték, a *Csongor és Tünde*.

Önkitöltős kérdőívek segítségével arra törekedtem, hogy számszerű adatok helyett egyértelmű visszajelzéseket kapjak. A kérdőíveket olyan pedagógusok és diákok töltötték ki, akikkel az elmúlt két hónapban találkoztam a *János vitéz* és/vagy a *Csongor és Tünde* előadásaihoz kapcsolódó foglalkozásokon.

Pintér Szilvia válasza az államvizsgán feltett kérdésre (2018 tavaszán)

A kérdés:

Az MTA tantárgy-pedagógiai kutatócsoportjai a Nemzeti Alaptanterv megújításáért dolgoznak – a csoportok között nem szerepel a drámapedagógia megnevezés. Ha javaslatot kéne tenni az Akadémiának, hogy szerepelhetne a drámapedagógia a megújított tantervekben?

A válasz:

Drámapedagógia: ennek eszköztára igen széles, hiszen multidiszciplináról van szó.

- Minden évfolyamban heti 1 órában drámapedagógia tantárgy cím alatt az óra-rendbe beépítve;

- Ez az óra a vezető, szakmailag képzett (!) tanár közreműködésével más tantárgyhoz kapcsolódna.

- 1–2. évfolyamon: osztályfőnöki és ének-zene órák

Érzékelés, megfigyelés, felismerés, emlékezet, fantázia, megjelenítés játéka, mely a közösségalkotást is szorgalmazza, beszédre késztetés, ritmus, tér, térköz, tájékozódás, irányok.

– 3. évfolyamon: testi és lelki egészségre nevelés

Mentálisan is fejleszteni a diákokat a környezetükben való aktív életmódra. Többek között előtérbe kerülhet a kommunikációs eszközök használata, ennek veszélyei. Nyitottnak lenni a diákok kérdéseire, problémáira, azokat cselekvésre épülő helyzetgyakorlatok, példák feldolgozásával szemléltetni.

– 4. évfolyamon: a magyar irodalom és nyelvtan órák

A szöveg értelmezését és tanulását elősegítő gyakorlatok, olvasás fejlesztése; fantázia-gyakorlatok,

A megszokott iskolai, tanórai keretből kilépve, társművészet bevonásával;

– 5. évfolyamon: idegennyelv órák

Beszédképesség fejlesztés; valós szituációk eljátszása, kifejezések, szavak cselekvés általi rögzítése

– 6. évfolyamon: történelem órák

A történelmi események kutatáson alapuló írásos feldolgozása, társművészetek bevonása; egy esemény komplex áttekintése.

– 7. évfolyamon: magyar irodalom órák

Különböző beszédműfajok kommunikációs technikáinak alkalmazása és értékelése hétköznapi kommunikációs helyzetekben. Különböző stílusok és stílusrétegek felismerésének gyakorlása különböző rendeltetésű szövegekben.

– 8. évfolyamon: drámapedagógia gyakorlatok egy téma keretében (osztályfőnöki óra keretében akár)

Közösség, énkép, identitás. A diákok által is választható témák feldolgozása. Csoportmunka, második félévben bemutatandó gyakorlatok. Az évfolyam adja az iskolai, nemzeti ünnepeinkhez kapcsolódó műsort, melynek célja az egész iskola aktív bevonása.

– 9. évfolyamon: osztályfőnöki óra

Tematikus gyakorlatsorok segítségével fejlessze a tanulók önkifejezési képességét, bátorítsa őket megnyilatkozásaikban, erősítse csoporton belüli együttműködésüket.

Ön- és társismereti gyakorlatok (ismerkedő játékok, interakciós gyakorlatok), páros, kiscsoportos és csoportos bizalomgyakorlatok

– 10. évfolyamon: magyar irodalom

Vers- és drámafeldolgozások egy-egy író, költő életpályája mentén; hangsúlyt fektetve az adott kor komplex áttekintésére; kutató munka a társművészetek bevonásával.

– 11. évfolyamon: történelem

Tanártól elvárt: kapcsolattartás a tantárgy oktatójával.

A gyakorlatok rögzítése írásos és/vagy video-dokumentum formában.

(Részlet abból a kiadványból, melyet 2018 szeptemberében juttattuk el a nat@nat.gov.hu e-mail címre.)

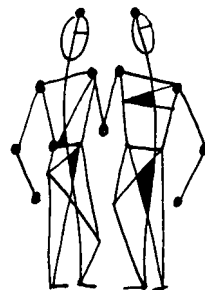


A „Tanulás újratöltve – A tartalomfejlesztés új lehetőségei” konferencia hallgatósága
2018. szeptember 20-án Egerben (fotó: Szántó György, forrás: uni-esterhazy.hu)

Arts Education and Public Education

The National Theatre's Contribution to the Forthcoming National Core Curriculum

Following its publication at the end of August, the draft of the NAT (NCC – National Core Curriculum) was given detailed consideration by the National Theatre's art workshop. Three persons were entrusted by general director Attila Vidnyánszky with preparing a written submission in the name of the institution: puppet artist, dramaturg, editor-in-chief of *Szcenárium* Zsolt Szász; Ágnes Pálfi, editor of the journal, who, as a teacher of Hungarian and Russian language and literature, previously also held jobs at a grammar school and university; Szilvia Pintér, a recent graduate in drama pedagogy from Veszprémi Pannon Egyetem (University of Pannonia, Veszprém), who, as youth programme coordinator of the theatre, keeps in touch with numerous primary and secondary schools on a daily basis. The document mainly includes proposals which can be implemented by the active participation of the National Theatre, Budapest, in the future. As far as critical remarks on NCC are concerned, the authors joined those teachers who have been complaining – at discussion forums on the draft – of the marginalisation of arts education, within which it is the omission of theatre and drama pedagogy that has, naturally, left theatres feeling aggrieved most. Their points are organised into three themes: *1 Co-operation between educators and theatres 2 The place and role of Hungarian folk culture (homeland and ethnographic studies) in theatre and public education 3 The place and role of drama and theatre pedagogy in public education and in the practice of theatre making.* Such background material is attached to these topics as, apart from delineating a socio-political and cultural horizon, contains further concrete proposals.



L. SZ. VIGOTSZKIJ

A gondolat és a szó

(részletek)

Lev Szemjonovics Vigotszkij (1896–1934), a „pszichológia Mozartja” két tudományterületen is maradandót alkotott. Oroszul 1924-ben publikált *Művészetpszichológiája*, amelyben 1915 és 1922 között született tanulmányait gyűjtötte egybe, 1968-ban jelent meg magyarul¹. Hazai tudományos közéletünk akkoriban kezdte megismerni az orosz századelő szerteágazó elméleti felfedezéseinek kezdeményezőit, így Vigotszkijt is, aki a 19. századi esztétikai gondolkodást a nyelvtudomány és a pszichológia legújabb eredményeiből kiindulva helyezte új alapokra, a műelemzés eladdig ismeretlen szempontrendszerét dolgozva ki. Meseelemzéseit, Hamlet-tanulmányát, katarzis-elméletét és műfaj-tipológiáját bizvást ajánlhatjuk azoknak a pedagógusoknak, akik diákjaik fogékonyságára, érzelmi intelligenciájára apellálva a műalkotások hatásmechanizmusát szeretnék mélyebben megismerni. Ennél is aktuálisabb azonban, hogy most, amikor javában zajlanak a készülő új Nemzeti Alaptanterv körüli viták, ismét elővegyük A gondolat és a szó című Vigotszkij-tanulmányt, mely korszakos jelentőségű könyvének² záró fejezete. E terjedelmes tanulmány számunkra most különösen fontos részleteit tesszük közzé, abban a reményben, hogy Vigotszkij bőséges próza-, vers- és drámaidézetekkel alátámasztott felvetései a beszédfunkciók fejlődéséről, a külső és belső beszéd formai és szemantikai differenciálódásáról termékeny szempontokat adhatnak ahhoz a diskurzushoz, mely a NAT kapcsán a művészeti nevelést, ezen belül a drámapedagógia hasznát állítja a középpontba.

¹ L. Sz. Vigotszkij *Művészetpszichológia* (Ford. Csibra István), Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1968. Az orosz eredeti címe: Лев Семёнович Выготский *Психология искусства*, Moszkva, 1965.

² Uő: *Gondolkodás és beszéd*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1967. Az eredeti mű címe: *Мышление и речь*, Moszkva, 1956. A magyar fordítást az orosz eredetivel Pálfi Ágnes vetette egybe, melynek során kisebb korrekciókra is sor került. Tőle származnak a Vigotszkij elméletének egészére kitékintő lábjegyzetek is.

Vizsgálatunkat azzal kezdtük, hogy megkíséreltük tisztázni azt a belső viszonyt, amely a gondolat és a szó között áll fenn a filo- és ontogenetikai fejlődés legszélsőbb fokozataiban.³ Megállapítottuk, hogy a gondolat és a szó fejlődésének kezdetén, a gondolkodás és a beszéd történelem előtti időszakában semmiféle határozott kapcsolat és összefüggés nem mutatható ki a gondolat, illetve a szó genetikai gyökere között. Ezek szerint úgy látszik, hogy a gondolat és a szó között általunk keresett belső kapcsolat nem ősi, kezdetől fogva adott érték, amely az egész további fejlődés előfeltétele, alapja és kiindulópontja, hanem csak az emberi tudat történelmi fejlődése során keletkezik és alakul ki, tehát nem az emberré válás előfeltétele, hanem terméke.

Még az állati fejlődés legmagasabb pontján – az emberszabású majmoknál – sem látszik a fonetikai tekintetben teljesen emberszabású beszéd összefüggésben lenni az – ugyancsak emberhez hasonló – értelemmel. A gyermeki fejlődés kezdeti stádiumában is kétségtelenül megállapíthatnánk egy intellektuális-értelmi működést megelőző állapotot, valamint egy beszéd előtti állapotot a gondolkodás fejlődésében. A gondolatot és a szót nem fűzik egymáshoz ősi szálak. Ez a kapcsolat a gondolat és szó fejlődése során alakul ki, változik és erősödik.

[...]

Annak feltárása, hogy a szójelentések nem állandóak, nem konstansak, változók és fejlődnek, nagy és alapvető felfedezést jelent, amely egyedül képes arra, hogy kivezesse a szákcútból a gondolkodásról és beszédéről szóló egész tanítást. A szó jelentése nem konstans. Változik a gyermek fejlődése közben. Változik a gondolkodás különféle funkcionálása során. Inkább dinamikus, mint statikus képződmény. A jelentések változékonyságának megállapítására csak akkor kerülhetett sor, amikor helyesen meghatározták magának a jelentésnek a természetét. E természet mindenekelőtt az általánosításban nyilvánul meg, amely minden szóban bennfoglaltatik mint alapvető, fő mozzanata, hiszen bármelyik szó már általánosítás is.

De ha egyszer a szó jelentésének belső természete változhat, ez azt jelenti, hogy változik a gondolkodás viszonya is a szóhoz. Hogy a gondolat szóhoz való kapcsolatának változékonyságát és dinamikáját megértsük, a jelentésváltozás genetikai sémájának, melyet fő kutatásunk során fejtettünk ki, be kell mutatnunk mintegy a keresztmetszetét. Tisztáznunk kell a verbális, *a szóbeli jelentés funkcionális szerepét a gondolkodás aktusában*.

[...]

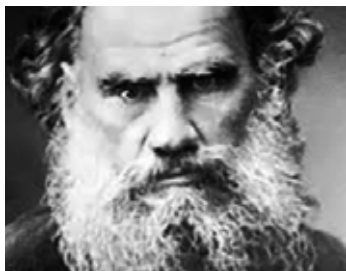
³ Lásd a *Gondolkodás és beszéd* előző hat, egymásra épülő fejezetét: A probléma és a kutatási módszer (11–24); A gyermeki beszéd és gondolkodás problémája J. Piaget elméletében (25–86); A beszéd fejlődésének problémája W. Stern elméletében (87–98); A gondolkodás és a beszéd származástani gyökerei (99–132); A fogalom fejlődésének kísérleti kutatása (133–204); A tudományos fogalmak fejlődésének vizsgálata a gyermekkorban (205–324).

Most megpróbáljuk bemutatni teljes egészében valamely reális gondolkodási folyamat bonyolult építményét és a vele kapcsolatos bonyolult folyamatot, a gondolat megszületésének első, homályos mozzanatától kezdve szóbeli megfogalmazásának végleges kialakulásáig. E célból a genetikai síkról át kell térnünk a funkcionális síkra, és nem a jelentések fejlődésének menetét és struktúrájuk változását kell körvonalaznunk, hanem *a jelentés funkcionálásának folyamatát az élő, verbális gondolkodásban*. Ha ez sikerül, akkor ezzel ki is tudjuk mutatni, hogy a fejlődés minden egyes fokán a szóbeli jelentésnek nemcsak saját struktúrája van, hanem [e] struktúra által meghatározott sajátos viszonya is a gondolkodás és a beszéd között. De, mint ismeretes, a funkcionális problémákat akkor a legkönnyebb megoldani, ha a kutatásnak valamely tevékenység fejlett, magasabb rendű formáival van dolga, ahol a funkcionális struktúra egész óriási bonyolultsága tagolt és érett formában van képviselve. Ezért tegyük félre egy bizonyos időre a fejlődés kérdését⁴, és vizsgáljuk meg a gondolat és a szó kapcsolatait a fejlett tudatban.

Amint ezt megkíséreljük, rögtön kitárul előttünk egy olyan óriási, bonyolult és végtelen finomságú kép, amely felépítésének kifinomultságával felülmúlja mindazt, amit e téren a leggazdagabb képzeletű kutatók tudtak felfázolni. Beigazolódnak Tolsztoj szavai, melyek szerint a szó viszonya a gondolathoz és az új fogalmak képzése a léleknek igen bonyolult, titokzatos és finom folyamata⁵.

⁴ Vigotszkij a francia nyelvfilozófus, Jean Piaget (1896–1980) koncepcióját bírálva fejt ki erről a kérdéskorról a maga nézeteit. A gyermek három éves korára kialakuló egocentrikus beszédének pszichológiai funkcióját a belőle kialakuló belső beszéd funkciójával rokonítja, amely már olyan „önmagáért való beszéd, mely a legintimebb módon szolgálja a gyermek gondolkodását”. Ugyanakkor kísérletekkel igazolja, hogy az egocentrikus beszéd – a belső beszédhez való formai hasonlósága, tagolatlansága mellett – a gyermek részéről még az értő hallgatóságnak szánt külső beszéd, mely hét éves korára egyrészt átadja helyét a szocializált, mások számára is érthető külső beszédnek, másrészt a „fokozatos individualizálódás”, a gyermek „belső szocializálódása” folytán „átmő a belső beszédbe”, „magának való beszéddé” válik. Vö. uo., 349–363. (a szerk.)

⁵ „A gyermeknek alkalmat kell adni (...) új fogalmak és szavak szerzésére a beszéd általános értelméből. Ha egyszer egy érthető mondatban érthetetlen szót hall vagy olvas, s másszor ugyanezt más mondatban hallja, homályos, új fogalom kezd kialakulni benne, és végül véletlenül szükségét érzi majd a szó használatának – használni fogja, s a szó és a fogalom egyaránt sajátjává válik. (...) De a gyermeknek tudatosan új fogalmakat és szóformákat adni véleményem szerint éppoly lehetetlen és hiábavaló, mintha a gyermeket az egyensúlyi törvény alapján tanítanánk járni. Egy ilyen próbálkozás nem viszi előre a tanulót, hanem csak eltávolítja a kitűzött céltől, éppúgy, mint a durva emberi kéz, amely úgy akarná elősegíteni a virág kinyílását, hogy erőszakkal feszegeti szét a szirmokat s ezzel tönkre is teszi azt.” Lásd uo. 210–213. Az idézett passzus a nagy orosz író, Lev Nyikolajevics Tolsztoj pedagógiai tanulmányai-ból való (Tolsztoj, L. N. *Pedagógicseszkije sztatyi*, Kusiereva, 1903). (a szerk.)



L. Ny. Tolsztoj
(1828–1910)

Mielőtt áttérnénk a folyamat felvázolására, elébe vágva a további ismertetés eredményeinek, kifejtjük azt az alapvető gondolatot, amelynek továbbfejlesztésére és megvilágítására szolgál az egész további kutatás. Ezt a központi eszmét általános formában is kifejezhetjük: a gondolat viszonya a szóhoz mindenekelőtt nem dolog, hanem folyamat, mozgás a gondolattól a szóig és ellenkező irányban – szótól a gondolatig. A pszichológiai elemzés fényében ez a viszony fejlődő folyamatnak bizonyul, amely számos fázison és stádiumon áthaladva mindazokat a változásokat szenved, amelyeket leglényegesebb ismérveik alapján a szó szoros értelmében vett fejlődésnek nevezhetünk. Persze, ez nem életkori, hanem funkcionális fejlődés, de maga a gondolkodási folyamat mozgása a gondolattól a szóig: fejlődés. A gondolat a szóban nem kifejezést nyer, hanem végbemegy. Ezért beszélhetünk a gondolat keletkezéséről a szóban (a lét és nemlét egysége). Bármely gondolat igyekszik valamit valamivel egyesíteni, egy és más között kapcsolatot teremteni. Minden gondolatnak van mozgása, lefolyása, kibontakozása, egyszóval a gondolat valamely funkciót, munkát teljesít, valamely feladatot old meg. A gondolatoknak ez a menete mint számos síkon áthaladó belső mozgás, mint a gondolat átmenete a szóba és a szó átmenete a gondolatba valósul meg. Ezért az analízisnek, ha tanulmányozni kívánja a gondolat és a szó viszonyát mint mozgást a gondolat és a szó között, mindenekelőtt azokat a fázisokat kell vizsgálnia, amelyekből ez a mozgás össze tevődik, meg kell különböztetnie azokat a területeket, amelyeken a szóban testet öltő gondolat keresztül megy. Itt több dolog tárul fel előttünk, „mintsem bölcselmünk álmodni képes”.

Analízisünk eredményeként magában a beszédben két területet különböztethetünk meg. A kutatás azt mutatja, hogy noha a beszéd belső, értelmi, szemantikai oldala és külső, hallható, kimondott oldala teljes egységet alkot, mind-egyik a maga külön mozgástörvényeinek engedelmeskedik. A beszéd egysége nem homogén és egyenmű, hanem összetett egység. A beszéd szemantikai és hangosan kimondott oldalán végbemenő mozgást mindenekelőtt számos olyan tény mutatja, amely a gyermek beszédfejlődésének területéhez tartozik. Itt csak két fő tényre mutatunk rá.

Köztudomású, hogy a beszéd külső oldala úgy fejlődik a gyermeknél, hogy a szót két vagy három szó összekapcsolódása, majd az egyszerű mondat kialakulása, a mondatok kapcsolódása követi, s még később következnek az összetett mondatok és a mondatok teljes sorából álló összefüggő beszéd. A gyermek tehát a beszéd hallható (fáziás) oldalának elsajátítása során a részekről az egész felé halad. De köztudomású az is, hogy jelentésére nézve a gyermek első szava is teljes mondat – egyszavas mondat. A beszéd szemantikai oldalának fejlődésében

Köztudomású, hogy a beszéd külső oldala úgy fejlődik a gyermeknél, hogy a szót két vagy három szó összekapcsolódása, majd az egyszerű mondat kialakulása, a mondatok kapcsolódása követi, s még később következnek az összetett mondatok és a mondatok teljes sorából álló összefüggő beszéd. A gyermek tehát a beszéd hallható (fáziás) oldalának elsajátítása során a részekről az egész felé halad. De köztudomású az is, hogy jelentésére nézve a gyermek első szava is teljes mondat – egyszavas mondat. A beszéd szemantikai oldalának fejlődésében

a gyermek az egésztől, a mondattól indul el, és csak később sajátítja el az értelmi egységeket, az egyes szavak jelentéseit, miközben összevont, egy mondatban kifejezett gondolatát az egymással összefüggő értelmes szóbeli jelentések sorára tagolja. Így, ha a beszéd szemantikai és hallható oldala fejlődésének kezdeti és befejező mozzanatát megragadjuk, könnyen meggyőződhetünk arról, hogy ez a fejlődés ellentétes irányokban halad. A beszéd értelmi oldala fejlődésében az egésztől a részek felé, a mondattól a szó felé halad, a beszéd külső oldala pedig a résztől az egész felé, a szótól a mondat felé.

E tényező egymagában is elegendő ahhoz, hogy meggyőzzön bennünket az értelmi (belső) beszéd és a hangzó (külső) beszéd mozgása megkülönböztetésének szükségességéről. A két területen végbemenő mozgás nem egyezik, nem olvad össze, hanem (...) ellentétes irányban valósul meg. Ez egyáltalán nem jelenti a két beszédterület közti szakadást, vagy a két oldal bármelyikének autonóm, független voltát. Ellenkezőleg, a két terület megkülönböztetése az első és elengedhetetlen lépés a két beszédterület belső egységének megállapításához. Ez az egység feltételezi, hogy a beszéd mindkét oldalának saját mozgása van, amelyek közt bonyolult kapcsolatok állnak fenn. Ámde a beszéd egységének alapját képező kapcsolatok tanulmányozása csak akkor lehetséges, ha analízis segítségével megkülönböztettük azon oldalait, amelyek között ezek a bonyolult kapcsolatok egyáltalán létezhetnek. Ha a beszéd mindkét oldala egy és ugyanaz volna, megegyezne és egybeoladna egymással, akkor a beszéd belső felépítésében egyáltalán nem lehetne szó valamely kapcsolatról, hiszen egy dolognak önmagában véve nem lehetnek kapcsolatai. Példánkban a beszéd két oldalának ez a belső egysége, ahol a két oldalnak ellentétes irányú mozgása van a gyermeki fejlődés folyamatában, nem kevésbé plasztikusan ütközik ki, mint különbözőségük ténye. A gyermek gondolata elsődlegesen mint zavaros, tagolatlan egész születik, éppen ezért a beszédben egy-egy szóban kell kifejeződnie. A gyermek mintegy kiválasztja gondolata számára a testre szabott szót. Amilyen mértékben a gyermek gondolata széttagolódik és áttér a részekből való építkezésre, olyan mértékben halad a gyermek beszédében a részekről a tagolt egész felé. És fordítva is, olyan mértékben, amint a gyermek a beszédben a részekről a tagolt egész felé halad a mondatban, lesz képes a gondolatban is áttérni [a] tagolatlan egésztől a részekre. Tehát a gondolat és a szó kezdetől fogva nem készül egy kaptafára. Bizonyos értelemben azt mondhatnánk, hogy inkább ellentét van köztük, mint egyezés. A beszéd felépítésére nézve nem a gondolat felépítésének egyszerű tükrökepe. Ezért nem húzható rá a gondolatra, akár a készruha. A beszéd nem a kész gondolat kifejezésére szolgál. A gondolat, miközben beszéddé válik, átalakul és megváltozik. A gondolat a szóban nem kifejezést nyer, hanem megvalósul. Ezért a beszéd értelmi és hangtani oldala fejlődésének ellentétes irányú folyamatai éppen ellentétes irányuknál fogva alkotnak valódi egységet.

Egy másik, nem kevésbé fontos tény a fejlődés későbbi korszakára vonatkozik. Mint már említettük, Piaget megállapította, hogy a gyermek előbb sajátítja



J. Piaget (1896–1980)

el a „mert”, „annak ellenére”, „miután”, „habár” kötőszóknál félbemaradt mellékmondatok bonyolult szerkezetét, mint ezeknek a mondattani formáknak megfelelő értelmi struktúrákat.⁶ A nyelvtan a gyermek fejlődésében megelőzi a logikát. A gyermek, aki helyesen és adekvát módon használja azokat a kötőszókat, amelyek ok-okozati, időbeli, ellentétes, feltételes és más összefüggéseket fejeznek ki, spontán beszédében és [az] adott szituációban iskoláskorának egész ideje alatt nem tudatosítja e kötőszók értelmi oldalát és nem tudja őket szabadon használni.

Ez azt jelenti, hogy a szó szemantikai és fáziás oldalának mozgásai [a gyermek] fejlődése, a bonyolult mondattani szerkezetek elsajátítása során nem felelnek meg egymásnak. A szó elemzése kimutathatná, hogy a nyelvtannak és a logikának ez a kettőssége a gyermeki beszéd fejlődésében, mint az előbbi esetben is, nemcsak hogy nem zárja ki azok egységét, hanem ellenkezőleg, csak ez teszi lehetővé a jelentésnek és a szónak ezt a bonyolult, logikai kapcsolatokat kifejező belső egységét.

Kevésbé közvetlenül, de azért még erőteljesebben ütközik ki a beszéd szemantikai és fáziás oldalának eltérése a fejlett [magasabb fejlettségű] gondolatok funkcionálásában. Ahhoz, hogy ezt kimutassuk, vizsgálódásainkat a genetikai területről a funkcionális területre kell ráirányítanunk. Előbb azonban meg kell jegyeznünk, hogy a beszéd genezisééről szerzett tények [tényszerű ismereteink] is lehetővé teszik, hogy néhány, funkcionális viszonylatban is lényeges következtetést vonjunk le. Ha, mint láttuk, a beszéd értelmi és hangtani részének fejlődése a korai gyermekkor egész folyamán ellentétes irányban halad, teljesen érthető, hogy bármely pillanatban, bármely ponton is vizsgáljuk a beszéd e két területének összefüggéseit, közöttük sohasem találhatunk teljes megegyezést.

De még sokkal jellemzőbbek azok a tények, amelyeket közvetlenül a beszéd funkcionális analízise során tártunk fel. Ezek a tények jól ismertek a pszichológiailag tájékozott modern nyelvtudomány előtt. Az idevonatkozó tények egész sorából első helyen a grammatikai és pszichológiai alany és állítmány egybe nem esését kell említenünk.

„Aligha létezhet helytelenebb út – mondja Vossler⁷ – valamely nyelvi jelenség lelki értelmének kifejtésére, mint a nyelvtani interpretálás. Ezen az úton óhatatlanul értelmezési hibák lépnek fel, amelyeknek oka a beszéd pszicholó-

⁶ Piaget koncepciójának részletes ismertetését lásd Vigotszkij könyvének hatodik fejezetében: A tudományos fogalmak fejlődésének vizsgálata a gyermekkorban, 229–247.

⁷ Karl Vossler (1872–1949) német nyelvész, a *The Sprit of Language in Civilization* (1932) c. könyv szerzője.

giai és nyelvtani tagozódásának eltérésében rejlik. Uhland ezekkel a szavakkal kezdi az Ernst Herzog von Schwaben⁸ című tragédia prologját: „Komor látvány tárul fel előttetek.” A nyelvtani szerkezet szempontjából a „komor látvány” az alany, a „feltárul” az állítmány. De a mondat pszichológiai struktúrája szempontjából, abból a szempontból, hogy mit akart mondani a költő, a „feltárul” az alany, a „komor látvány” pedig – az állítmány. A költő azt akarta mondani ezekkel a szavakkal: ami előttünk történni fog, tragédia. A hallgató tudatában az az elképzelés született meg elsőnek, hogy előtte előadás fog lezajlani. Éppen erről is szól az adott mondat, azaz a pszichológiai alanyról. Az új, amit erről az alanyról mondanak, a tragédiáról való elképzelés, amely egyben a pszichológiai állítmány is.

Még nyilvánvalóbb az alany és állítmány nyelvtani és pszichológiai megközelítése közötti különbség a következő példában. Vegyük ezt a mondatot: „Az óra leesett”, amelyben „az óra” az alany, a „leesett” az állítmány, és képzeljük el, hogy ezt a mondatot két különböző szituációban mondják el, következőképpen, egy és ugyanazon formában két különböző gondolatot fejez ki. Észreveszem, hogy az óra áll, s megkérdem, mi történt vele. Azt válaszolják: „Az óra leesett.” Ebben az esetben az én tudatomban előbb volt az óra képzete, így az óra a pszichológiai alany, amiről szó van. Másodszorra keletkezett az a képzet, hogy ez az óra leesett. A „leesett” az adott esetben a pszichológiai állítmány, az, amit az alanyról mondanak. Ez esetben a mondat nyelvtani és pszichológiai tagozódása [szerkezete] megegyezik, de előfordulhat, hogy nem esik egybe.

Az asztalnál dolgozva hallom egy leeső tárgy zaját, és megkérdem, mi esett le. Ugyanazzal a mondattal válaszolnak: „Az óra leesett [magyarul: esett le].” A tudatban ekkor előbb jelentkezik a leesés képzete. A „leesett” az, amiről ebben a mondatban beszélnek, tehát ez a pszichológiai alany. Amit erről az alanyról mondanak, ami másodiknak merül fel a tudatban, az az óra képzete, s ez is lesz az adott esetben a pszichológiai állítmány. Lényegében ezt a gondolatot így lehetett volna kifejezni: ami leesett, az az óra. Itt a pszichológiai és a nyelvtani állítmány meg is egyezhetne, de a mi esetünkben nem egyezett meg. Az analízis azt mutatja, hogy az összetett mondatban bármelyik mondatrész lehet pszichológiai állítmány. A logikai hangsúly szemantikai funkciója éppen abban áll, hogy kiemeli a pszichológiai állítmányt. „A nyelvtani kategória bizonyos fókig a pszichológiai kategória megkövetülése – mondja Hermann Paul⁹ –, és ezért szükséges, hogy meglevelezzük a logikai hangsúly segítségével, amely érzékelteti szemantikai rendszerét [szerkezetét].”

[Hermann] Paul kimutatta, hogy egy és ugyanazon nyelvtani szerkezetben a legkülönbébb lelki vélemény rejlik. Lehetséges, hogy a beszéd nyelvtani és pszichológiai szerkezetének egyezése nem is olyan gyakori, mint gondolnánk. Sőt, inkább csak követeljük, de valójában ritkán vagy sohasem valósul

⁸ Ludwig Uhland (1787–1862) német költő műve.

⁹ Hermann Paul (1846–1921) német nyelvész, a *Prinzipien der Sprachgeschichte* (1880) szerzője.



H. Paul (1846–1921)

ez meg. A fonetikában, a morfológiában, a szókészletben és a szemantikában, sőt a ritmikában, vers-tanban és a zenében is – a nyelvtani vagy alaki kategóriák mögött mindenütt pszichológiai kategóriák rejtőznek. Ha egy-egy esetben ezek láthatólag fedik is egymást, az esetek többségében ismét szétválnak. Nemcsak a forma pszichológiai elemeiről és a jelenségekről, a pszichológiai alanyokról és állítmányokról lehet ezt megállapítani; ugyanilyen joggal beszélhetünk pszichológiai számnévről, nemről, esetről, névmásról, felsőfokú mondatrészről, jövő időről és így tovább. Az alany, az állítmány, a nemek nyelvtani és alaki kategóriái mellett fel kell ismernünk pszichológiai hasonmásaiknak vagy mintáiknak a létezését is. Az, ami nyelvi szempontból hibás, még lehet művészi értékű, ha eredeti forrásból származik.

[...]

Két példával hadd világítsunk rá arra, hogyan eredményezhetik az alaki és nyelvtani szerkezetek változásai a beszéd egész értelmének mélységes változását, hogy tisztán láthassuk ezt a belső összefüggést a két beszédterület között. Krilov *A szitakötő és a hangya* című állatmeséjében a La Fontaine-i szöcskét szitakötővel cserélte fel és a hozzá nem illő „ugribugri” jelzővel látta el. Franciául a szöcske nőnemű főnév, s ezért teljesen alkalmas arra, hogy az ő alakjában testesüljön meg a női könnyelműség és gondtalanság. De *A szöcske és a hangya* orosz fordításában (miután az orosz nyelvben a szöcske hímnemű főnév) ez az értelmi árnyalat a könnyelműség ábrázolásában óhatatlanul elvész, ezért Krilovnál a nyelvtani nem a reális jelentés fölé kerekedett – a szöcskéből szitakötő lett, egyébként a költő a szöcske minden ismervét (ugribugri, nótás), meghagyta, noha a szitakötő nem ugri, rándozik és nem cirpel. Az értelem teljes, megfelelő visszaadása megkívánja a nőnem nyelvtani kategóriájának feltétlen megőrzését a mese hőseivel kapcsolatban.

Ennek ellenkezője történt Heine *Fenyőfa áll egyedül* című versének fordításánál. A német nyelvben a fenyőfa hímnemű főnév. Ennek alapján az egész költemény a férfi nő iránti szerelme szimbolikus jelentésére épül. Hogy a német szövegnek ezt az értelmi árnyalatát megőrizze, Tyutcssev a fenyőt cédrussal helyettesítette – nála a cédrus áll magányosan...

Lermontov, aki pontos fordítást adott, figyelmen kívül hagyta a versnek ezt az értelmi árnyalatát, és ezzel lényegesen más, elvontabb és általánosítottabb értelmet adott neki. Így egy csekélynek látszó nyelvtani elem megváltozása az adott körülmények között a beszéd értelmének teljes megváltozását vonhatja maga után.

[...]

A gondolat nyelvtanának és a szóbeli jelentések mondattanának önállósága arra készlet bennünket, hogy a legegyszerűbb szóbeli kijelentésekben ne egyszer

s mindenkorra adott, mozdulatlan és konstans kapcsolatot lássunk a beszéd értelmi és hangtani oldalai között, hanem mozgást, a jelentések mondattanáról a szóbeli mondattanra való átmenetet, a gondolat nyelvtanának a szavak nyelvtanára való átváltozását, az értelmi struktúra változását, miközben [ez a struktúra] szavakban ölt testet.

Ha pedig a beszéd fázis és szemantikai oldalai nem egyeznek, úgy nyilvánvaló, hogy a beszédbeli kifejezés sem alakulhat ki azonnal teljes egészében, mert a szemantikai mondattan és a szóbeli mondattan sem keletkeztek, mint láttuk, egyidejűleg és együttesen, hanem átmenetet és mozgást tételeznek fel egyiktől a másik felé [haladva]. (...) Kezdetben a gyermeknél a szóbeli formák és a szóbeli jelentések nem tudatosulnak és differenciálódnak. A szót és annak hangtani felépítését a gyermek úgy fogja fel, mint a dolog egy részét vagy mint olyan sajátosságát, amely más tulajdonságaitól elválaszthatatlan. Ez úgy látszik, olyan jelenség, ami bármely primitív nyelvi tudatban megfigyelhető.

Humbolt¹⁰ elbeszél egy anekdotát, amelyben arról van szó, hogy egy egyszerű parasztember, miközben csillagász diákok beszélgetését hallgatja a csillagokról, a következő kérdéssel fordul hozzájuk: „Azt csak megértem, hogy különféle műszerek segítségével sikerül az embernek megmérni a Föld és a legtávolabbi csillagok közti távolságot és megismerni helyüket és mozgásukat. De szeretném tudni, hogyan tudták meg a csillagok nevét?” Feltételezte, hogy a csillagok nevét csak belőlük magukból lehet megtudni. Egyszerű kísérletek mutatják, hogy az óvodáskorban a gyermek a tárgyak nevét tulajdonságaikkal magyarázza: „A tehenet azért hívják tehennek, mert szarva van, a borjút azért, mert neki kis szarva van, a lovat azért, mert neki nincs szarva, a kutyát azért, mert neki nincs szarva és kicsi, az autót azért, mert ő egyáltalán nem állat.”

Arra a kérdésre, lehet-e egyik tárgy nevét a másikéval felcserélni, például a tehenet tintának, a tintát pedig tehennek nevezni, a gyermekek azt felelik, hogy ez teljesen lehetetlen, mert a tintával írnak, a tehen pedig tejet ad. A névátvitel mintegy a dolog tulajdonságának egy másikra való átvitelét is jelenti, annyira szorosan és elszakíthatatlanul összefüggnek a dolog tulajdonságai, és neve. Hogy milyen nehéz a gyermek számára átvinni egyik dolog nevét a másikra, azokból a kísérletekből látható, amelyekben utasításra a tárgyakat feltételeesen, nem va-



W. Humboldt (1767–1837)

¹⁰ Wilhelm von Humboldt (1767–1835) korszakos jelentőségű német nyelvész, esztéta, filozófus, az általános és az összehasonlító nyelvészet atyja. Alábbi munkájában jelenik meg a gondolkodás nyelvi megelőzöttségének koncepciója: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistliche Entwicklung des Menschengeschlechts*, 1836. (a szerk.)

lódi nevükön nevezik. A kísérletben a tehén és a kutya, az ablak és a tinta szókhelyet cserélnek.

– Ha a kutyanak szarva van, ad-e a kutya tejet? – kérdezik a gyermektől.

– Ad.

– Van-e a tehénnek szarva?

– Van.

– A tehén – itt kutya, de hát van-e a kutyanak szarva?

– Persze, ha egyszer a kutya tehén, ha egyszer úgy nevezik, hogy tehén, akkor szarvának is kell lennie. A kutyanál, ha egyszer tehénnek nevezik, ez azt jelenti, hogy kis szarvának is kell lennie.

Láthatjuk ebből a példából, hogy milyen nehéz a gyermeknek elválasztani a dolog nevét azok tulajdonságaitól és hogy a dolog tulajdonságai a név átvitelével együtt úgy követik azt, mint a tulajdonost a tulajdon. Ugyanilyen eredményeket kapunk a tinta és az ablak tulajdonságaival kapcsolatos kérdéseknél a nevek felcserélése esetén. Eleinte, nagy nehézséggel bár, helyes feleleteket kapunk, de arra a kérdésre, átlátszó-e a tinta, azt a választ kapjuk: nem. De hiszen a tinta az az ablak, az ablak az a tinta. De hát, a tinta – mégiscsak tinta, és így nem átlátszó.

Ezzel a példával csak azt a tételt akartuk illusztrálni, hogy *a szó hangtani és szemantikai oldala a gyermek számára közvetlen egység*, nem differenciált és nem tudatosult. A gyermek beszédfejlődésének egyik legfontosabb vonala éppen abban nyilvánul meg, hogy *ez az egység differenciálódni és tudatosulni kezd*. Így a fejlődés kezdetén a beszéd e két területe egybeolvad, majd fokozatosan kettéválik, oly módon, hogy a köztük lévő távolság az életkorral együtt nő, és a szóbeli jelentések fejlődése és tudatosodása minden egyes fokának megfelel a beszéd szemantikai és fázis oldalainak sajátos kölcsönkapcsolata, átmenete a jelentéstől a hangig. A két beszédterület nem kellő elhatárolódása azzal függ össze, hogy a korai gyermekkorban korlátoztak a gondolat kifejezésének és megértésének lehetőségei. Ha figyelembe vesszük azt, amit tanulmányunk kezdetén mondtunk a jelentések kommunikatív funkciójáról, érthető lesz, hogy a gyermek beszéd útján történő érintkezése közvetlenül összefügg a szóbeli jelentések differenciálásával és azok tudatosításával a beszédében.

E gondolat megvilágítása érdekében foglalkoznunk kell a szójelentés felépítésének egy igen lényeges sajátosságával (...) [Kísérleteink] során a szó szemantikai struktúrájában megkülönböztettük tárgyi vonatkozását és jelentését, és igyekeztünk kimutatni, hogy a kettő nem egyezik. (...) De emellett kiderül, hogy a szó ezen strukturális és funkcionális tulajdonságai keletkezésük pillanatától fogva a gyermeknél a felnőttéhez képest két, ellentétes irányban eltérnek. Egyrészt a szó tárgyi vonatkozása a gyermeknél sokkal világosabb és erősebb kifejezést nyer, mint a felnőtténél: a gyermeknek a szó a dolog részét, tulajdonságainak egyikét jelenti, amely összehasonlíthatatlanul szorosabban kapcsolódik a tárgyhöz, mint a felnőtt szava. Ez okozza a tárgyi vonatkozás lényegesen nagyobb faj-

súlyát a gyermeki szóban. Másrészt, éppen annak következtében, hogy a szó a gyermeknél szorosabb kapcsolatban van a tárggyal, mint a felnőtté, és mintegy a dolog részét képezi, könnyebben el is szakadhat a tárgytól, helyettesítheti azt gondolataiban és önálló életet élhet. Tehát a tárgyi vonatkozás és a szójelentés elégtelen differenciáltsága eredményeként a gyermek szava egyszerre közelebb is, távolabb is van a valóságtól, mint a felnőtt szava. Ily módon a gyermek eleinte nem differenciálja a szóbeli jelentést és a tárgyat, a szó jelentését és hangtani formáját. A fejlődés során ez a differenciálódás az általánosítás fejlődésével tart lépést, és a fejlődés végén, ott, ahol már igazi fogalmakkal találkozunk, keletkeznek mindazok a bonyolult kapcsolatok a beszéd tagolt területei között, amelyekről fentebb már beszéltünk.

A két beszédterületnek ezt az évek folyamán fokozódó differenciálódását kíséri annak az útnak a fejlődése is, amelyet a gondolat tesz meg a jelentések mondattanának a szavak mondattanává való átalakulása során. A gondolat rányomja a logikai hangsúly bélyegét a mondat egyik szavára, ezzel kiemeli a pszichológiai állítmányt, amely nélkül a mondat értelmetlen. A beszéd megköveteli az átmenetet a belső területről a külsőbe, a megértés pedig ellentétes irányú mozgást tételez fel a beszéd külső területéről a belső terület felé.

[...]

A beszédpszichológia, éppúgy mint a nyelvészet is, a maga önálló útját járva a sokoldalú beszédfunkciók megkülönböztetésének feladata elé állít bennünket. Egyebek között, mind a beszédpszichológia, mind a nyelvészet számára elsőrendű fontosságú a párbeszédes és a monológyszerű beszédforma alapvető megkülönböztetése. Az írott és a belső beszéd, amelyekkel az adott esetben az élőbeszédet összehasonlítjuk, a beszéd *monológ formái*. Az élőbeszéd viszont az esetek többségében *dialogikus*.

A dialógus mindig feltételezi a beszélőtársak részéről a dolog azon lényegének ismeretét, amely (...) rövidítések egész sorát teszi lehetővé az élőbeszédben, és bizonyos szituációkban tisztán predikatív ítéleteket eredményez. A párbeszéd mindig feltételezi a beszélőtársnak, mimikájának és kézmozdulatainak vizuális érzékelését, valamint a beszéd teljes intonációs részének akusztikai érzékelését. E kettő együttes jelenléte teszi lehetővé a fél szavakból való megértést, az utalások segítségével történő érintkezést (...).

Dosztojevszkij [egyik feljegyzésében] a részeket nyelvről beszél, amely egész egyszerűen egyetlen kimondhatatlan főnévből áll. „Egyszer vasárnap, késő este, körülbelül tizenöt lépésnyire haladtam el hat részeg mesterlegény mellett, és váratlanul arról győződtem meg, hogy minden gondolatot, érzést, sőt teljes, mély ítéleteket is ki lehet fejezni ennek a rövidke főnévnek pusztán kimondásával. Nos, az egyik legény élesen és erőteljesen kimondja ezt a szót, hogy arról a valamiről, amiről előbb beszéltek, kifejezze legmélyebb megvetését. A másik válaszként ugyanezt a főnevet ismétli, de egészen más hangnemben és értelemben –, éppen az előbbi legény tiltakozásának jogosságában való kétkedés értelmében.



F. M. Dosztojevszkij
(1821–1881)

Egy harmadik hirtelen indulatba jön az első legénynyel szemben, élesen és szenvedélyesen kapcsolódik a beszélgetésbe, és ugyanezt a szót kiáltja oda neki, de már káromkodásnak és szitoknak szánva. Újból a második legény tör ki a harmadik, a sértő fél ellen, és ilyenformán tartóztatja fel:

– Mi lelt, hogy így bántod ezt a fiút? Nyugodtan beszélgettünk, te meg fogod magad – és Fikát szidalmazod!

És lám, ezt az egész gondolatmenetet ugyanazzal az egy szóval, az egyetlen, tilos szóval, egy bizonyos tárgynak ezzel a kurta nevével fejezte ki; mint ha csak felemelte volna a kezét, hogy vállon ragadja a harmadik legényt. De hirtelen egy negyedik, mindnyájuk közül a legfiatalabb legény, aki eddig hallgatott, mint aki váratlanul megtalálta a kérdés megoldását, amelyből a vita kiindult, elragadtatva felemeli a kezét és elkiáltja magát – heuréka! – gondolnák? Megvan? De egyáltalán nem „heuréká”-t és nem „megvan”-t kiált, hanem csupán azt a nyomdafestéket nem tűrő szót ismétli, csak egy szót, ugyanazt az egyetlen szót, csakhogy elragadtatott, részeg visítással; amely úgy látszik túl hangosnak találtatik, mert a hatodik, a legidősebb és mogorva legénynek nem tetszik; egy pillanat alatt lehűti a legényke gyermekes lelkesedését azzal, hogy hozzáfordul és mogorván és oktató basszus hangon ismétli... megint csak azt a hölgyek fülének tilos szót, amely ezúttal világosan és pontosan ezt fejezi ki: »Ne üvöls, fogd be a szád!« És így, anélkül, hogy valamelyikük is egyetlen más szót kimondott volna, hatszor egymás után elismélték kedvelt szócskájukat, és tökéletesen megértették egymást. Ez tény, én magam voltam fültanúja.”

Klasszikus formában láthattunk itt ismét egy forrást, amelyből az élőbeszéd tömörítési tendenciája ered. Az első ilyen forrást a beszélők kölcsönös megértésében találtuk, akik előre megegyeztek egész beszélgetésük alanyát és témáját illetően.¹¹ Az adott esetben másról van szó. Amint Dosztojevszkij mondja, egyetlen szóval egész gondolatok, érzelmek, sőt egész mélyenszántó elmélkedések is kifejezhetők. Ez akkor bizonyul lehetségesnek, ha az intonáció közvetíti a beszélő belső, pszichológiai kontextusát, amelyen belül válik csak foghatóvá az adott szó értelme. Abban a beszélgetésben, amelyet Dosztojevszkij kihallgatott, ez a kontextus egyszer a legmegvetőbb tiltakozásban, másszor a kétségben, harmadszor a felháborodásban stb. nyilvánul meg. Nyilvánvaló, hogy amikor a gondolat belső tartalma visszaadható az intonációban, a beszéd a legerőtelje-

¹¹ Tolsztoj regényéről, a *Háború és békéről* van szó, a szavak kezdőbetűivel való beszélgetésről, mely Kitty és Levin között zajlik. Az idézetet és kommentálását lásd: *Gondolkodás és beszéd*: 366–367.

sebb tömörítési tendenciát mutatja, és egy egész beszélgetés lefolyhat egyetlen szó segítségével.

Teljesen érthető, hogy e két mozzanatot – az alany ismeretét és a gondolat közvetlen átadását intonáció segítségével –, amelyek megkönnyítik az élőbeszéd lerövidítését, az írott beszéd teljesen kizárja. Éppen ezért az írott beszédben kénytelenek vagyunk egy és ugyanazon gondolat kifejezésére lényegesen több szót használni, mint élőszóban. Ezért *az írott beszéd a legbőbeszédűbb, legpontosabb és legrészletesebben kifejtett beszédforma*. Itt szavakkal kell visszaadnunk mindazt, amit élőszóban intonációval és a szituáció közvetlen felfogásával fejezünk ki. (...)

Az élőbeszéd gyors irama a beszéd egyszerű akarati tevékenységként való lefolyását feltételezi, a lehető legtriviálisabb elemek felhasználásával. Ez utóbbit a dialógusnál egyszerű megfigyeléssel is konstatálni lehet; valóban, a monológ-tól (és főleg az írott monológ-tól) eltérően a párbeszédes közlés alatt a gondolat azonnali kimondását értjük, egyszerűen, ahogy jön. A dialógus – válaszadásokból álló beszéd – reakciók láncolata. Az írott beszéd (...) kezdettől fogva összefügg a tudatossággal és a szándékossággal. Ezért a dialógusban majdnem mindig benne rejlik a félig-kimondás lehetősége, azaz hogy szükségtelenné válik mindazoknak a szavaknak a mobilizálása, amelyekre ugyanannak a gondolatkomplexusnak monologikus beszéd formájában való kifejezésénél lett volna szükség. A dialógus kompozíciójának egyszerűségével ellentétben a monológ meghatározott, összetett kompozíció, amely a beszédtenyeket a tudat világos területére helyezi, s a figyelem ezekre sokkal könnyebben összpontosul. Itt a beszédviszonyok azon élmények meghatározói, forrásai lesznek, amelyek a tudatban éppen velük kapcsolatban (azaz a beszédviszonyokkal kapcsolatban) keletkeznek.

[...]

A szó mögött megbúvó gondolatnak a problémáját a pszichológusokat megelőzve talán korábban fedezték fel a drámaírók. Többek között Sztanyiszlavszkij módszerében találunk olyan kísérletet, hogy a darab minden egyes viszontválasza rejtett szövegét, azaz a minden egyes kijelentés mögött álló gondolatot és akarást feltárja. Lássunk ismét egy példát! [Gribojedov *Az ész bajjal jár* című drámájában] Csackij Szofjával beszélgetve ezt mondja:

„...aki hinni tud, szép annak a világ!”

E mondat mögött Sztanyiszlavszkij ilyen gondolatot tárt fel: „Hagyjuk abba ezt a beszélgetést!” Ugyanilyen joggal úgy is tekinthetnénk ezt a mondatot, mint a következő gondolat kifejezését: „Én nem hiszek Önnek. Ön vigasztaló szavakat mond nekem, hogy megnyugtasson.” Vagy helyettesíthetnénk még egy gondolattal, amely ugyanilyen joggal fejeződhetné ki ebben a mondatban: „Hát nem lát-



A. Sz. Gribojedov
(1795–1829)

ja, mennyire gyötör engem? Szeretnék hinni Önnek. Ez boldogság lenne számomra.” Az élő ember által kimondott élő mondatnak mindig megvan a rejtett szövege, a mondat mögött rejlő gondolata. Példáinkban, amelyekben igyekeztünk bemutatni a pszichológiai alany és állítmány eltérését a nyelvtanítól, elemzésünket félbeszakítottuk, nem fejeztük be. Ugyanazt a gondolatot különböző mondatokkal fejezhetjük ki, mint ahogyan egy és ugyanazon mondat kifejezésül szolgálhat különféle gondolatok számára. (...)

Eljutunk tehát ahhoz a következtetéshez, hogy a gondolat nem egyezik közvetlenül a beszédbeli kifejezéssel. A gondolat nem egyes szavakból áll, mint a beszéd. Ha azt a gondolatot akarom közölni, hogy ma láttam, amint az utcán egy kék inges, mezítlábás fiúcska szaladt, nem látom külön a fiút, külön az inget, külön azt, hogy az kék, külön azt, hogy mezítlábás, külön azt, hogy futott. Mindezt együtt, egy gondolati aktusban látom, de a beszédben egyes szavakra bontom fel. A gondolat mindig valami egészet, kiterjedésére nézve lényegesen többet képvisel, mint az egyedi szó. (...) Az, *ami a gondolatban egyidejűleg van jelen, az a beszédben egymás után bontakozik ki.* Ezért a gondolatból a beszédbe való átmenet igen bonyolult folyamat, melynek során a gondolat szétagolódik és szavakban idéződik fel. Éppen azért, mert a gondolat nemcsak a szóval, hanem a szavak jelentéseivel sem egyezik, amelyekben kifejeződik, a gondolattól a szóhoz vezető út a jelentésen halad keresztül. Beszédünkben mindig van hátsó gondolat, rejtett mondanivaló. Mivel a gondolat nem tud közvetlenül a szóba átmenni, hanem mindig bonyolult utat kell tömi magának, a költők sokszor panaszkodnak a szó tökéletlensége és a gondolat kifejezhetetlensége miatt.

[...]

Az idegen gondolat igazi és teljes megértése csak akkor lehetséges, ha feltárjuk valódi érzelmi-akarati indítékát. A gondolat keletkezéséhez vezető és annak menetét irányító motívumoknak ezt a feltárását a már idézett példával lehet illusztrálni, ahol valamely szerep színpadi interpretációja során feltárták a rejtett gondolati hátteret. A dráma hőséne minden replikája mögött egy óhaj van, mondja Sztanyiszlavszkij, amely meghatározott akarati feladatok teljesítésére irányul. Az, amit jelen esetben az élő színpadi meglevenítés módszerével kell visszaadni, a beszédben mindig a szóbeli gondolkodás valamely aktusának kezdő mozzanata.



K. Sz. Sztanyiszlavszkij
(1863–1938)

Minden kijelentés mögött akaratlagos feladat áll. Ezért a darab szövegével párhuzamosan Sztanyiszlavszkij megjelölte az egyes replikáknak megfelelő szándékot, amely a dráma hőséne gondolatát és beszédét mozgásba hozza. Példaképpen bemutatunk Csackij szerepéből egy szövegrészt és a megjegyzést néhány replikához Sztanyiszlavszkij interpretálásában:

A darab szövege:

SZOFJA

Csáckij, én örülök magának.

CSACKIJ

Örül? Szép igazán.

De való öröm az, amely ily gyöngé, halvány?

Én úgy érzem a lelkem alján:

Bár tönkrenyűztam embert és lovat,

Örömet ez bizony csak nékem ad.

LIZA

Az ajtófél mögött meghallgatta volna,

Istenbiz, uram, öt perce ha van,

Önt emlegettük itt mindannyian,

SZOFJA

És nemcsak most, véletlenül. –

Ön szemrehányást nékem nem tehet.

Én nem vagyok bűnös semmiben!

CSACKIJ

Jó, tegyük fel, hogy elhiszem vakon,

Hisz aki hinni tud, szép annak a világ! ...

A vele párhuzamos szándékok:

El akarja rejteni zavarát.

Gúnnyal akarja meginteni.

Hogy nem szégyelli magát!

Őszinteséget akar kiváltani.

Nyugtatni akarja.

Segíteni akar Szofjának nehéz helyzetében.

Meg akarja nyugtatni Csackijt.

Hagyjuk abba ezt a beszélgetést!
(és így tovább)¹²

Más beszédének a megértéséhez sohasem elég csupán az egyes szavak megértése, anélkül, hogy a beszélő gondolatát megértenénk. De a beszélő gondolatának megértése, ha nem értjük azt az indítékot, amely a gondolat kimondására készíti, nem jelent teljes megértést. Ugyanígy bármely közlés pszichológiai elemzését csakis akkor tudjuk teljesen véghezvinni, ha a beszédgondolkodásnak ezt az utolsó és legrejtettebb belső területét, a motivációt feltárjuk.

[...]

Kutatásainkban némileg szokatlan utat követtünk. A gondolkodás és a beszéd problémáját illetően igyekeztük annak belső, a közvetlen megfigyelés elől elrejtett oldalát tanulmányozni. Megpróbáltuk elemezni a szó jelentését, amelyet a pszichológia mindig úgy kezelt, mint a hold túlsó oldalát, azaz megismerhetetlennek, áttekinthetetlennek tartotta. A beszéd értelmi és egész belső oldala, amely nem kifelé, hanem befelé, az egyénnek szól, a legutóbbi időnkig terra incognita volt a pszichológusok számára. Főként a beszéd fáziás, hangozan kimondott oldalát vizsgálták, amelynek mondanivalója hozzánk szól. Ezért a gondolat és a szó közötti kapcsolatokat a legkülönbébb értelmezések úgy tekintették, mint a dolgok konstans, tartós, egyszer s mindenkorra meg-

¹² A. Sz. Gribojedov: *Az ész bajjal jár*. Ford.: Kardos László. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest 1955.

szilárdult kapcsolatait, nem pedig mint a folyamatok belső, dinamikus, mozgó viszonyait. Kutatásunk fő eredményét ezért abban a tételben fogalmazhatnánk meg, hogy azon folyamatok, amelyeket mozdulatlan formájukban és egyféleképpen véltek összefüggőknek, valójában mozgásukban függnek össze. Az, amit korábban egyszerű felépítésűnek véltek, a kutatások fényében összetettnek bizonyult. Azon törekvésünknek, hogy elhatároljuk a beszéd külső és értelmi oldalát, a szót és gondolkodást, csak az volt a célja, hogy részletesebben, finomabb összefüggéseiben mutassuk be azt az egységet, amelyet a szóbeli gondolkodás képvisel. Ezen egység bonyolult felépítése, az összetett, mozgékony kapcsolatok és átmenetek a beszédgondolkodás egyes területei között, mint a kutatás mutatja, csak a fejlődés során alakulnak ki. A jelentés elválása a hangtól, a szó elválása a tárgytól, a gondolat elválása a szótól – a fogalmak fejlődéstörténetének szükséges lépcsőfokai.

[...]

Az asszociációs pszichológia a gondolat és szó közötti viszonyt két jelenség ismétlés útján kialakult külső kapcsolatának fogta fel, amely elvileg teljesen hasonlít ahhoz az asszociatív kapcsolathoz, amely két értelmetlen szótag között páros betanulás eredményeként keletkezik. A strukturális pszichológia ezt az elképzelést felcserélte a gondolat és a szó közti strukturális kapcsolat elképzelésével, de változatlanul hagyta e kapcsolat nem sajátzerűségével kapcsolatos posztulátumot, s ezzel egy sorba helyezte azt bármely más, két tárgy között létrejövő strukturális kapcsolattal, például a csimpánzzal végzett kísérletnél a pálca és a banán között. Azok az elméletek, amelyek másképp próbálták megoldani ezt a kérdést, két ellentétes tan körül polarizálódtak. Az egyik pólus a gondolkodásnak és a beszédnek tisztán behaviourista értelmezése, amely a következő meghatározásban fejeződik ki: gondolat = beszéd, mínusz hang. A másik pólus szélsőségesen idealista tant képvisel, amelyet a würzburgi iskola és Bergson fejlesztett ki a gondolat és a szó egymástól való teljes függetlenségéről, arról a torzulásról, amelyet a gondolat szenved el a szótól. „A kimondott gondolat: hazugság.” – Tyutsevnek ezzel a sorával fogalmazhatnánk meg röviden e tanok lényegét. Innen ered a pszichológusok azon törekvése, hogy elválasszák a tudatot a valóságtól és, Bergson szavaival élve, szétfeszítve a beszéd kereteit, foglaimainkat természetes állapotukban ragadják meg, abban a formában, ahogyan azt a tudat felfogja, függetlenül a tér hatalmától. Mindezen tanok együttvéve tartalmaznak egy közös, csaknem minden gondolkodási és beszédelméletben meglevő szempontot: ez valamennyiük mélységes és elvszerű történelmietlensége. Ezek valamennyien a tiszta naturalizmus és a tiszta spiritualizmus szélsőségei között ingadoznak, a gondolkodást és a beszédet azok alakulástörténetén kívül vizsgálják.

Ezzel szemben csak a történeti pszichológia, *csak a belső beszéd történeti elmélete vezethet el ennek az igen bonyolult és hatalmas problémának helyes értelmezéséhez.*

Kutatásunkban mi ezt az utat követtük. Amit elértünk, kevés szóval elmondható. Láttuk, hogy a gondolat viszonya a szóhoz a gondolat szóban való megszületésének élő folyamata. A gondolattól megfosztott szó – holt szó.

[...]

Befejezésül néhány szót szeretnénk szólni azon perspektívákról, amelyek tanulmányunkból nyílnak. Kutatásunk által egy másik, a gondolkodásnál még szélesebb, mélyebb, nagyobb horderejű probléma küszöbéhez értünk – a tudat problémájához. Mint már mondtuk, kutatásunk során állandóan szem előtt tartottuk a szónak azt az oldalát, amely, mint a hold túlsó fele, terra incognita maradt a kísérleti pszichológia számára. Megvizsgáltuk a szó viszonyát a tárgyhoz, a valósághoz. Igyekeztek kísérletileg tanulmányozni a dialektikus átmenetet az érzékelésből a gondolkodásba, és bemutatni, hogy a gondolkodásban másképp tükröződik a valóság, mint az érzékelésben, hogy a szó legfőbb megkülönböztető ismérve a valóság általánosított visszatükrözése. De ezzel a szó természetének olyan oldalát érintettük, amelynek jelentősége már túllépi a gondolkodás mint olyan határait, s amely csak egy sokkal általánosabb probléma, a szavak és a tudatkeretein belül tanulmányozható. Ha az érzékelő és gondolkodó tudat a valóság tükrözésének különböző lehetőségeivel rendelkezik, akkor ezek a tudat különböző típusait is képviselik. Ezért *az emberi tudat természetének megismeréséhez a gondolkodás és a beszéd ad kulcsot.*

[...]

A tudat úgy tükröződik a szóban, mint a nap a vízcseppben. A szó úgy viszonyul a tudathoz, mint egy kis világ a nagyhoz, mint az élő sejt a szervezethez, mint az atom a világuűrhez. A szó: a tudat kis világa. Az értelmes szó az emberi tudat mikrokozmosza.

L. S. Vygotsky: Thought and Language (extracts)

Lev Semyonovich Vygotsky (1896–1934), the “Mozart of Psychology”, made his mark in various disciplines, such as the field of art psychology, linguistics and developmental psychology. In Hungary, debates about the new National Core Curriculum are well underway. This makes it relevant to turn back to the study titled ‘Thought and Word’, the closing chapter of his epoch-making book (*Thought and Language*, 1934). Passages of special importance to us in this extensive study are published here. We trust that Vygotsky’s propositions on the development of speech functions as well as on the formal and semantic differentiation of external and internal speech, supported by abundant quotations of prose, poetry and drama, can offer fruitful points for consideration to the social dialogue in which creators at the National Theatre, Budapest, would like to shine a spotlight on the benefits of arts education, including drama pedagogy. We are convinced that this area, which we are also involved in, will continue to play a key role in developing linguistic competence, raising communication to a higher level and increasing the efficiency of dialogue between thinking people.



„Gondolat nélkül nincs jó mássalhangzó”

Szalma Tamást Szász Zsolt kérdezi

– Beszélgetésünk apropója Vidnyánszky Attila Tragédia-rendezése, melyben te Ádámként Miltiádészt és Keplert alakítod. De képet szeretnénk kapni pályafutásod egészéről is. Hogyan lettél színész?

A családi indíttatásom – mint minden az életemben – nagyon bonyolult, el-lentmondásos volt, s nagyon intenzíven is éltem meg. Amikre leginkább emlékszem, azok a könyvek, melyek születésem óta körülvettek. Egy sokadik generációs pedagóguscsaládból származom. S mint ahogy a cipész cipőjéről a szólás mondja, a pedagógus gyereke is elhanyagolt, elhagyatott. De természetesen nagyon sok minden a szüleim által jött létre bennem. Makón születtem, az édesanyám testnevelő tanár volt, édesapám pedig iskolaigazgató, történelmet, irodalmat és rajzot tanított. Olvasni rendkívül korán kezdtem. Még nem jártam iskolába sem, amikor, főleg a nagymamám segítségével, megbarátkoztam az olvasással. Nagyon tetszett maga a könyv, ahogy kinéz, ahogy meg lehet fogni, át lehet lapozgatni. Volt benne egy csomó dolog, amit nem értettem, amire kíváncsi voltam; ott voltak benne a betűk, tudni akartam, hogy mit jelentenek. Cukkolni szoktak a lányaim, amikor fölidézem, hogy milyen volt, amikor négy éves koromban *Az öreg halász és a tenger*t kezdtem olvasni. Volt egy pici kék könyv a nagymamámnál, s ez volt az első mondat, amit életemben elolvastam és megtanultam belőle: „A halász már öreg volt”. Ez a mondat aztán valahogy egész életemben elkísért, mert hol túl idősnek, túl érettnek éreztem magam, hol meg éppen ellenkezőleg, rendkívül éretlennek. Ezzel ma is így vagyok. Most is, amikor hatvanéves lettem.

– Makó, a szülővárosod irodalmi emlékhely is, például a gimnazista József Attiláról nevezetes. Hogyan hatott ez rád?

Különös érzés, ha az ember ugyanazon az utcán megy keresztül nap mint nap, ahová ő ebédelni járt az Espersit-családhoz. Ráadásul ismertük is ezt a családot, vendégségben is többször jártunk náluk. Sőt abban a filagóriában, ahol József Attila is sokszor ebédelte náluk, én egyszer eljátszottam *A hosszútávfutó magányossága* című saját produkciómát, mondjuk így: monodrámámat. Makó életében

a jelen pillanatban is részt vesznek: tagja vagyok a Páger Antal Gyűjtemény-kuratóriumnak, mert Páger is innen származik. Nagyon szép kezdeményezés ez az évenkénti megemlékezés erre a nagy művészre. Tartottam gyerekeknek tavaly Makón egy kurzust is. De a szüleim halálával ezek a kötelékek óhatatlanul lazulnak. Igazából az első nagy lökést a későbbi pályámhoz az irodalom-tanár-nőmtől kaptam, aki a versre, a költészetre nyitotta rá a szemem. Amikor verseket kezdtem olvasni, akkor én még általános iskolás voltam. Már alsós koromban elolvastam például a *Toldit*, s emlékszem rá, hogy már akkor is érzékeltem: én nem szavakban, hanem képekben gondolkodom.



A makói Espersit-ház (ma irodalmi múzeum) homlokzata és a filagória (forrás: wikipedia.org)

– *Fölfedezték, értékelték-e ezt az irodalom iránti érdeklődésedet a szüleid? Téma volt ez köztetek? Segítettek-e a pályaválasztásodban?*

Ők nem nagyon pártolták ezt a dolgot. Inkább a jogi pálya felé terelgettek. A jogi egyetemre is fölvettek egyébként ugyanabban az évben, amikor a Színházművészeti Főiskolára.

– *De maradjunk még a makói éveknél. A városban két gimnázium is van. Melyikbe jártál?*

A József Attilába. De a versek szeretetét, a verselemzés, a versmondás alapjait – mint említettem –, egy olyan általános iskolai pedagógustól, Mátrai Jusztinénától kaptam, amilyenből már akkor is nagyon kevés volt. Utána a makói gimnáziumba kerültem, ahol akkoriban, a diákszínházas fénykorában, a 70-es évek elején működött egy diákszínház. Akkor már volt bennem vonzódás a színházas felé. Az egyik tanár összeállított egy József Attila-estet a *Szabad ötletek jegyzékéből*, melybe a költő versei is be voltak szerkesztve. Ez akkor egy nagyon bátor dolog volt, hiszen József Attila naplója, melyet a pszichoanalitikusa ösztönzésére vezetett, jószerint be volt tiltva. Azokat a nagyon kritikus mondatokat nem is szabadott használni – de ezek őszintén szólva nem is valók gimnazistáknak. Ez az esemény volt az első jel, hogy ezt nekem csinálnom kellene. Utána részt vettem a Kazinczy Szép Kiejtés Versenyeken, meg más versmondó versenyeken is. És



Bíró Mihály és felesége, Molnár Erzsébet
nyugdíjasként a családi házban (forrás: litera.hu)

egyszer csak összetalálkoztam Bácskai Mihállyal, aki – mai szóhasználatlaltal élve – „átszerződttetett” a szentesi Horváth Mihály Gimnáziumba. Beszél a szüleimmel, hogy nekem ez a gimnázium mindenképpen jó lesz. És akkor 15–16 évesen én magam is elszakadó-félben voltam már a szüleimtől.

– Mit lehetett tudni akkor erről a szentesi gimnáziumról?

Azt, hogy Miska bácsi és az a pedagógiai módszer, ahogyan ő ezekről a nehezen kezelhető gyerekekről gondoskodni tudott, és az a szentesi diákszínpad, amelynek ő a vezetője, a megteremtője volt, akkor már országos hírnévnek örvendett. És én néhány rövid beszélgetés után már

nagyon ragaszkodtam ahhoz, hogy átmehessek ebbe a gimnáziumba. Persze a szüleim féltettek, és szerettek volna kontroll alatt tartani, de hál’ istennek megértették, hogy ez nekem jó lesz. Hogy ez lesz az az út, amelyen én járni fogok, s ezt végül is tudomásul vették.

– Ez nyilván életmód-változást is jelentett, hiszen kollégista lettél.

Ha egy ilyen elkényeztetett vidéki polgárfiú-helyzetből az ember bekerül egy kollégiumba, és ott megpróbálja megtalálni a helyét, megtanul alkalmazkodni. Ez egy életre szóló lecke volt, hiszen később hasonló váltás többször is lejátszódott az életemben.

– Lehet, hogy a társulatokhoz való ragaszkodásod a későbbiekben innen származik?

Inkább arról van szó, hogy a pályám során sosem féltem az újrakezdéstől. Mindig abból a bátorságból merítettem, ami akkor a Miska bácsiból áradt. Mert az ő szárnyai alatt Szentesen igazából ezt a bátorságot és a nagyon fejlett igazságérzetet lehetett nekünk eltanulni. Ami az életben persze nagyon sokszor hátrányt jelent.

– Úgy tudom, a legnagyobb lányod már színész. Ő is egy drámatagozatos gimnáziumba járt?

A nagyobbik lányom normál gimnáziumokba járt, viszont az édesanyja halála utáni néhány év nagyon intenzívvé tette a kapcsolatunkat. Noémi abban az időszakban lakott velem, amikor Szegeden egy olyan remek színházi közösségben dolgoztam, amilyenről mindenki csak álmodhat. Noémit egy igen intenzív közeget vette körül: ezt a gyötrődést, jóleső együttgondolkodást látva döntött úgy, hogy

ő is színész lesz. A kisebbik lányom, Lenke viszont, aki valóban a Nemes Nagy Ágnes drámatagozatos gimnáziumba jár, már kezdettől erre a pályára készül.

– *Az ő iskoláját össze lehet-e hasonlítani a te almamátereddel? Azért is kérdezem ezt, mert tudom, hogy Kaposváron te is tanítasz színinövendékeket.*

Mostanra ezek a drámatagozatos gimnáziumok már teljesen kiforrott metodikával dolgoznak. A mi időnkben ez még nem volt így. De jószerint minden abból a szentesi kezdeményezésből indult, amelynek Bácskaí Mihály volt a szülőatyja. A specializáció országos elterjedése is neki köszönhető, illetve azoknak, akik onnan kikerülve ezt a fajta képzési formát létrehozták.

– *Tudomásom szerint Bácskai Mihály drámapedagógiája még irodalmi alapozottságú volt.*

Igen, de elsősorban a kreativitás felszabadításáról, a gondolkodás állandó frissen tartásáról volt már akkor is szó. Miska bácsi nem is tanította ezt, hanem élte. A közelében mindig erős, vagány, intenzíven gondolkodó emberek voltak. S ha nem is lett közülük mindenki színész vagy előadó, ez a fajta kreativitás, bárhová kerültek, más területeken is jellemzi őket mind a mai napig. Pedagógusként vagy orvosként ugyanolyan előnnyel indultak és indulnak ma is Szentesről ennek a képzési formának köszönhetően. Amikor az ember fölismeri, hogy gondolkodni érzéki élmény, akkor ez, bármit csináljon is, meglátszik a munkáján.

– *Szinte egyidősek vagyunk, és ha jól számolom, eddig már három gyökeres társadalmi változást éltünk meg. Szentes mennyire készített föl benneteket ezekre a megpróbáltatásokra?*

Ott mi egy olyan burokban, világtól elzárt laboratóriumban éltünk, hogy abban a védettségben keveset tudtunk az éppen akkor keményedő, majd szépen, lassan bomlani kezdő politikai viszonyokról. De amikor 1977-ben a színművészeti főiskolára kerültem, akkor már egy nagyon intenzív, nagyon erős, manapság úgy mondanánk, hogy alternatív vagy ellenzéki légkör vett körül – bár akkor még ezeket a szavakat nem használtuk. Életem egyik legjobb korszakát éltem: Békés András és Valló Péter voltak a mestereim. Én soha nem akartam tudomást venni az éppen aktuális politikai viszonyokról. Talán azért sem, mert szegény apám végigrettegte az egész életét. Elhatároztam, hogy egy biztos: én rettegni nem fogok. Senkitől, soha. És ezt – néhány más elhatározással együtt – alapvetően sikerült is megvalósítanom.

– *A hetvenes évek legvége a Kádár-rezsim végső megrendülésének a kezdeti időszaka volt, mely felszínre hozta a rendszer összes feloldhatatlan ellentmondását. Szerintem erről egy fiatal értelmiséginek nem lehetett nem tudomást vennie.*

Ekkor kezdődött az úgymond „puha diktatúra”. Egy nagyon furcsa és buta világ volt. A színház világában sokan gondolnak vissza rá aranykorként, de azt hiszem, ezt nem ártana újra végiggondolni. Sok tekintetben valóban akkor erősödött meg a magyar színház. A Nemzeti Színház átalakulása akkorra gyakorlatilag befejeződött (aztán újra elkezdődött, majd újra befejeződött). Megalakult a Kátona József Színház, akkor volt Kaposvár második aranykora, akkor dolgozott



P. B. Shelley: *A Cenci-ház*, Szegedi Nemzeti Színház, 1980, r: Ruszt József, a képen Szalma Tamás és Sipos András (forrás: színhaz.net)

egy csodálatos előadás született Szegeden, ahol Ruszt Kecskemét után éppen kezdte fölépíteni a maga társulatát. De ahogyan az Szegeden lenni szokott, mire ez a társulat létrejött, a város vezetői ellehetetlenítették a vállalkozást. Úgyhogy Ruszt, akinek színházvezetői ambíciói is voltak, ilyen körülmények között nem akarta tovább folytatni ott a munkát. Az ő furcsa kívülállása, magánya visszahatótt a művészetére is.

– *Fiatal színészként érzékelted-e akkor, hogy miben más az ő színházfelfogása a kortársaihoz képest?*

Nem igazán. Egyszerűen azt éreztem, hogy amit Jóska mond, azt én mindig értem. És hogy minden, amit mond, bennem új gondolatokat indít el. Hogy egyre mélyebbre hatol. Én valójában még sokáig leginkább csak tanulni szerettem volna. S amikor Jóska a szegedi fiasco után megkapta a lehetőséget arra, hogy Zalaegerszegen színházat alapítson, már a színház felépülése előtt egy évvel megjelentünk ott. S azzal a néhány fiatal és idősebb színésszel végigcsinált Ruszt egy elő-évadot. Ez a kis társulat már ennek során olyan eredményeket ért el, hogy országos hírnévre tett szert.

– *Lehet úgy fogalmazni, hogy ez egyfajta csoportszínházi működés volt, melyben a színész is egyenrangú alkotó-társnak érezhette magát? De Grotowski nyomán használják Ruszt színházára a „szertartásszínház” kifejezést is.*

A Jóska művészetét elméletileg már agyonelemeztek. De én, aki mint színész a gyakorlat oldaláról éltem ezt át, azt mondanám csak, hogy mindennek, amit tudok, annak az alapja valójában a Ruszt.

– *Ez azt is jelenti, hogy amikor társulatot választasz, akkor az a közösség, az az ideális társulat lebeg a szemed előtt, amely indulóban ott Zalaegerszegen létrejött?*

Ruszt József Kecskeméten, és hihetetlenül jó filmek születtek. Ebbe a pezsgő művészeti életbe kapcsolódhattam be főiskolásként. És én ezt igyekeztem is teljes erőmmel kihasználni.

– *A főiskola után hogy történt az első szerződtetésed?*

Negyedikes főiskolás voltam, amikor Békés András megkérte Ruszt Józsefet, hogy rendezzen nekünk egy vizsgaelőadást. És Ruszt rendezett egy *Cenci-ház* című Shelley-drámát, melyet azóta is emlegetnek, talán mostanában újra be is mutatták. Ebből a rendkívül bonyolult, nagyon erős verses drámából

Zalaegerszeghez inkább az ansamble igénye kötődik. Az, hogy együtt érdemes gondolkodni, hogy nem a saját ambícióra, hanem a partnereimre, a szituációra kell odafigyelni, az egyértelműen Ruszttól származik. Hiszen az ő grotowskianus színháza megkövetelte azt a fajta önátadást, amit én nagyon fontosnak tartok. Nagyon ritkán, de néha sikerült ebbe az állapotba eljutva színházat csinálnom.

– *Zalaegerszegen a nyitó előadás Ruszt nevezetes rendezése, Az ember tragédiája volt, amiben te Ádámot játszottad.*

Igen, én voltam Ádám. Jóska volt az első rendező, aki megpróbálta a tradíciókat egy kicsit lebontani, és utána következett egy korszak, mely egyre inkább ugyanerről szólt. Érdekes dolog ez, hiszen

a színház valójában egy nagyon konvencionális művészet. Az egyik legfontosabb konvenció, hogy a lecserélt konvencionális megoldás helyén mindig megjelenik egy új gondolat, ami aztán megint csak konvencióvá válik. Ezt a dolgot akkoriban a Jóskánál lehetett megtapasztalni. S számomra ez azóta nyilvánvalóvá vált. Mint ahogy az is, hogy tudnunk kell, kik jártak előttünk. Nagyon fontos a múlt. A múlt az nem mögöttem van, hanem alattam. Arról rugaszkodom el. És ha tudom, hogy kik, mit és milyen áron csináltak korábban a színházban, akkor nekem sokkal könnyebb elrugaszkodnom és új lehetőségeket találnom.

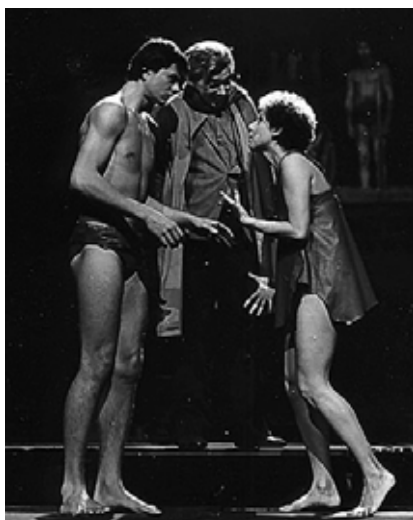
– *Lehet úgy fogalmaznom, hogy ennek a sikere a színész folyamatosan gyakorolt intellektuális erőfeszítésén múlik?*

A színház története az vérrel íródott. Nagyon sok művész az életét teszi rá. Közhelynek hat, de nagyon fontos ezt tudnunk.

– *De térjünk vissza a Tragédiához.*

Ez volt az az előadás, amelyben a Jóska úgy bontotta föl Ádám alakját, hogy először is van az álmodó Ádám, akire Lucifer álmot bocsát, s a történelmi színek többségében nem ő, hanem mindig egy másik színész játssza az Ádám-alakmasokat. Én mint álmodó ős-Ádám a falanszterben, az elképzelt jövőben léptem be újra, illetve egyetlen történelmi színben, az első prágai szín után Kepler álmában, vagyis a párizsi színben mint Danton. Ez lehetőséget adott arra, hogy nagyobb ívek jöjjenek létre. Például a Miltiádészt játszó színész a londoni színben a munkást játszotta. Számomra ez az előadás most olyannak tűnik, mintha az új Vidnyánszky-rendezés előképe lett volna.

– *Ez szóba is került a próbákon?*



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 1983, r: Ruszt József, a képen Szalma Tamás, Gábor Miklós és Fekete Gizi látható (forrás: terasz.hu)

Vidnyánszky Attila nem is csinált titkot belőle, hogy inspirálta őt ez a Ruszt-rendezés. Attila elmesélte azt is, hogy amikor Ruszttal találkozott, beszélgettek erről a zalaegerszegi *Tragédiáról*. Mert ők mindketten szenvedélyesen szerették ezt a művet.

– *Pályád második fontos szakasza a kaposvári sikertörténet második időszaka volt. Ez a műhely is az újításairól volt nevezetes.*

Miután Jóskánál négy évet töltöttem, attól féltem, hogy féloldalas maradok. Egyfajta peregrinus készítés vett rajtam erőt, hogy azt, amit és Kaposvárott nézőként tapasztaltam, belülről éljem meg. Meg akartam tanulni mindent, amit ez az iskola akkor tudott. Éreztem én, hogy számomra a kaposvári színház nem az érvényesülés útját jelenti, de az ambícióm még akkor is elsősorban a tanulás volt. Meg akartam tapasztalni, tanulni, amit Ascher, Jordán és még néhányan tudnak. Nem is játszottam jó szerepeket, nem is igazán szerettek ott engem, nem is nagyon éreztem jól magam, de a tanulás vágya mindezt felülírta. Végképp megtanultam, hogy gondolat nélkül nincs színház. Hogy mi a különbség a gondolat és az ötlet között. Hogy egy mondatnak, egy pillantásnak mi a szerepe. Hogy nincs reprodukció, mert mindennek abban a másodpercben kell megtörténnie. Kaposvár igazi titka az volt, hogy a rendezők ott nem az instrukciók végrehajtását várták el. Ascher Tamás kifejezetten meg tud sértődni, ha te csak az instrukcióját hajtod végre. Mai kifejezéssel élve ő már a 2.0-ra kíváncsi. Híres ő is az elemzőkészségéről, de egészen másként csinálja, mint Ruszt. Ami közös bennük, az az alaposág.

– *Hét évet töltöttél Kaposváron. Miért jöttél el?*

Az a fajta erős, mondatok mögötti tartalmakat színpadra vivő, összekacsintó, ellenzéki légkör, ami ezt a színházat körbevette, jellemezte, a rendszerváltozással valamilyen módon meg kellett hogy változzon. Én pedig úgy éreztem, hogy amit én ott megtanulhattam, annak a végére jártam. Úgy gondoltam, hogy a magam minőségét már én is meg tudom ítélni, nem kell hozzá segítség. Egy-



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Pécsi Nemzeti Színház, 1992, r: Lengyel György (fotó: Simara László, forrás: szinhaz.hu)

szer csak szembesültem azzal, hogy köztük én kívülálló vagyok. S akkor elkezdődött egy vándorút: először Debrecen, aztán Nyíregyháza...

– *Ha jól emlékszem, Debrecenben akkor Lengyel György volt az igazgató, akivel Az ember tragédiája rendezésekor volt már találkozásod.*

Ez Pécssett történt. Még kaposvári színész-

ként játszottam nála ebben a darabban. Ő szintén egy komoly tudósa a *Tragédiá*-nak. Nála én voltam az Úr, ezen kívül a Föld szelleme, Péter apostol, a párizsi színpadon pedig a kivégzésre váró Márki. Ez volt a második találkozásom Madách művével, s akkor vált világossá számomra, hogy ez a darab elképesztően érzéki, és nagyon alkalmas arra, hogy az ember újra és újra magasabb szintre emelje általa a tudását. Nyíregyházán egy igazi aranykornak az utolsó három évét csíptem el. Remek előadások voltak, kitűnő volt a társulat, melyet Verebes István igazán parádésan, kiválóan igazgatott. Olyan rendezők kezdtek nála, mint Mohácsi János, aki már akkor is erős jelenléttel rendelkezett a színházban. De ott rendezett két-három olyan előadást, melyeknek köszönhetően igazán jelentékkennyé vált a színházi életben. Nála kezdett rendezni Szász János is. Pista egy nagyon jó szemű, különös humorú, remek színházi ember, aki csuda dolgokra volt képes... Nyíregyháza még mindig őriz valamit az akkori lendületből. És én is, mert itt lettem szerelmes egy lányba, aki új mederbe terelte az életemet. Ő most a feleségem. Utána az életemben megint Szeged következett, ahol lendületes, energikus színészek közé kerültem. Három szép évet töltöttem ott, ahogy ez Noémi lányom kapcsán már szóba került. Sok olyan vaddisznónak titulált figura volt ott, mint én, így nem voltam egyedül a meglehetősen erős igazságérzetemmel. Sok jó előadás született, de Szeged nem hazudtolta meg magát. Megtörtént, ami előtte is, azóta is annyiszor. Ezért is döntötünk néhányan úgy, hogy áttesszük a székhelyünket Veszprémbe, pedig abban az évben – ha jól emlékszem, 2000-ben – a Szabadtéri Játékokon



Korognai Károly (1961–2017) színész, rendező, 1999-től 2003-ig a Szegedi Nemzeti Színház és a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója (forrás: port.hu)

Lucifert játszottam, ami óriási élmény volt. Ez a Korognai Károly-rendezt előadás azért nevezetes a számomra, mert majdhogynem önállóan tudtam a saját gondolataimat megjeleníteni, s nagyon örültem, hogy akik látták, azoknak ez nagyon tetszett. S itt megint eszembe jut Ruszt Jóska, aki azt mondta magáról: „Lucifer én vagyok!” S most egy olyan *Tragédiában* vagyok benne, amelyben a rendező azt mondja, hogy mindenki Lucifer. Én már a Lengyel György-féle előadás idején azon kezdtem el gondolkodni, hogy tulajdonképpen ez egy monodráma, egy ember története, egy ember agyában játszódik le ez az egész nap mint nap. Én mindenkinek azt ajánlom, hogy így gondolkodjon a *Tragédiáról*, különösen a fiataloknak, a lányomnak például, aki már kétszer látta az előadásunkat. Persze, egy ilyen remekműre ennyi év alatt sokféle értelmezés rárakódik. Iszonyú sok tudós iszonyú okos dolgokat mond róla, aztán egyszer csak létrejönnek ezek az előadások. A 80-as években a Ruszté, a Paál Istié, a Csiszár Imrée nyitott utat a modern, új szemléletű színpadi megfogalmazások felé.

– Azt gondolom, hogy a hetvenes években induló újító törekvéseket csupán a Tragédia-rendezések mentén is nyomon lehetne követni. Egy ilyenfajta összeolvasásra eddig még nem történt kísérlet. A maga korában Németh Antal volt az utolsó, aki az elődei rendezéseit számba vette, mielőtt a sajátját megcsinálta.

Nekem azt tűnt fel, hogy 2000 után egyre ritkábban került színpadra ez a mű. Mintha Szikora 2002-es rendezése lett volna az utolsó érdemi felvetés, értelmezési kísérlet. Aztán jött egy új ízlésirány, mely – nem olyan durván, mint az ötvenes években – megálljt parancsolt a további Tragédia-rendezéseknek.

– Vagy akik mégis megpróbálkoztak vele, azok többnyire alulmaradtak, nem sikerült abban a léptékben gondolkodniuk, melyet a Madách-mű megkövetel. Vagy – tagadva a „nagy narratívák” létjogosultságát – eleve nem is vállalkoztak erre.

Most valahogy nem komilfó a Tragédia-rendezések eddigi eredményeit fígyelembe venni, nem komilfó gondolkodni például a Jóska-féle vagy a Paál Isti-féle dramaturgiáról, vagy Csiszárnak arról a nevezetes rendezéséről, melyet 1984-ben Miskolcon mutattak be.

– A Wikipédia szerint te hét produkciót mint rendező jegyzel. Mi vitt rá erre?

Igazából én sosem tartottam magam rendezőnek. Ezek után a rendezéseim után is inkább csak játékmesternek merném nevezni magam, aki a színészeket segíti, amikor valami miatt nincs fönn a színpadon. Úgy látom, hogy számos jó, sőt remek, de kevés igazán nagy rendező születik színészekből. Bár ez a rendező végzettségűekre is igaz, ha jobban meggondolom. Nyíregyházán ez a



Gosztola Adél színművész
(forrás: kelet.hu)

fajta ténykedésem egy alkalmi nyári lehetőség-ből adódott. Feleségem, Gosztola Adél színésznő, aki a vállalkozás producere volt, kiharcolta nekünk a nyíregyházi városháza udvarát, ahol élvezetes, a minőséget szem előtt tartó előadásokat hoztunk létre. Aztán adódott egy igazi lehetőség is, amikor Korognai Károly Szegeden följánlotta, hogy rendezzem meg a *Salemi boszorkányokat*. Én ott szembesültem azzal, hogy minden rendezői elgondolásomban Ruszt eszközei köszönnek vissza. Ugyanúgy ferde volt a színpadom, mint nála, ugyanazokat a zeneszerzőket játszottam be, mint ő – Lisztet, Bartókot, Beethovent –, ugyanolyan dramaturgiai funkciója volt a világításnak nálam is. Ennek a rendezői működésemmek az volt a legnagyobb hozadéka, hogy végképp rájöttem: nem szeretem

azt a színházat, amikor a rendező meg akarja mondani a nézőnek, hogy mire gondoljon. Én azt a színházat szeretem, amely azon alapul, hogy ha mi, színészek, rendezők gondolunk valamit, akkor a nézőnek is hatalmas esélye van arra, hogy ő is gondoljon valamire. És innentől fogva az már az én dolgom,

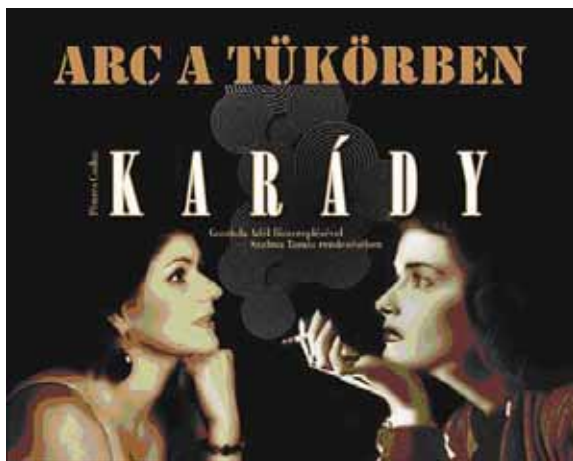
hogy körülbelül arra gondoljon, amire én szeretném. De a nézőt arra kényszeríteni, hogy elfogadja az én gondolatomat a világról – szerintem egy tévút. Én azt, amit gondolok, színészként minden este elmondom, amikor felmegyek a színpadra. De hogy elvárjam, hogy ő is pontosan ugyanazt gondolja, amit én, szerintem az egy marhaság.

– Vidnyánszky Attila színháza szerinted megfelel ennek az általad megfogalmazott elvárásnak?

Igen. Vidnyánszky teljesen más látásmóddal robbant be ebbe a németes ízlésű színházi világba, mint amit a fővárosi közönség megszokott. Számomra az ő látásmódja nagyon hasonló ahhoz, mint amelyet Ruszt képviselt. Közelinek érzem, persze ugyanakkor az eszközeiben teljesen más. De például ugyanúgy működik együtt a színészeivel, a kompozíciós érzéke is hasonló. A színész felől nézve az a különbség köztük, hogy míg Ruszt arra kért minket, hogy befelé forduljunk, Vidnyánszky állandóan azt kéri tőlünk, hogy kifelé forduljunk. Amit én állandóan el is tévesztek. De amikor Veszprém-ben az *Álszentek összeesküvése* idején először találkoztam Attilával, az teljesen olyan volt, mintha hazaérkeztem volna. Számára a színész önálló mozgása sosem jelent akadályt, úgy tudja azt beépíteni, hogy továbbra is az ő rendezői koncepciója érvényesüljön.

– Azt viszont meg kell kérdeznem, hogy ebben a többdimenziós, több jelenéssíkot sürítő térben, a Ruszténál jóval ingergazdagabb akusztikus viszonyok között hogyan tud tájékozódni egy színész.

Igen, rengeteg dolog történik egyszerre, több síkon zajlanak a dolgok, s ezeknek az összefésülése az, ami állandó gon-



Pénzes Csaba: *Karády*, Turay Ida Színház, 2018, r: Szalma Tamás, játsszák: Gosztola Adél, Csernák Tibor (forrás: jegy.hu)



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 2004, r: Ruszt József, ísz: Szalma Tamás, Kamarás Iván, Fekete Gizi (fotó: Umberto Pezzetta, forrás: terasz.hu)



Ruszt József a 2004-es rendezés idején (forrás: szinhaz.org)

dolgodást kíván a színésztől is. Hiszen az egyéni ambíciók ebben a közegben nem tudnak jól működni. De ha a magánambícióját, a természetéből fakadó exhibitionizmusát a színész állandó kontroll alatt tudja tartani, és érzékelni képes, hogy a térnek mikor melyik pontján van a hangsúly a rendezői akarat szerint, akkor elképesztően élvezetes részt vennie ezekben az előadásokban. Hogyha állandóan tolakodunk vagy ha minduntalan visszahúzódunk – egyformán rossz mind a kettő. Itt egy biztos kompozíciós készségnek kell kialakulnia, mert Vidnyánsz-



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



Jelenetkép az előadás athéni színéből, a képen: Tóth Augustza mint Lucia és Szalma Tamás mint Miltiádész (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

kynál a színésznek erre másodpercenként szüksége van. Én ezt egyébként tanítom is, vagy mondom mindenkinek, aki meghallgat, hogy a néző szeme az olyan, mint egy kamera: ha akarom, ezt látja, és ha akarom, egészen máshonnan, egészen mást lát. S nekünk állandóan ezen kell ügyködnünk, hogy a néző most közeli képet lásson, vagy a szemével az egészet átfogva egy totál-képet. Az *ember tragédiája* esetében itt vagyunk egy hangárban, négy oldalról vesznek körbe minket a nézők, és mind a négy oldalról egy teljesen más előadást látnak. És ebbe egyrészt bele kell nyugodnunk, másrészt meg nem. Mert a legfontosabb dolgoknak meg kell történnie mind a négy nézőpontból. Ez az, amivel talán még adós is egy kicsit az előadás, így a nézőre is nagyobb terhet ró, magyarul meg kell dolgoznia az élményért.

– *A színészek összetétele ebben a rendezésben olyan, hogy nagyon sok fiatal között lép föl a néhány idősebb színész. Hogyan tudtatok együttműködni? Arra is kíváncsi volnék, hogy működött-e köztetek az a fajta figyelem, amelyről korábban úgy esett szó, mint ami nélkül Vidnyánszky színháza nem működik.*

Ez egy olyan nagyformátumú mű, amelynek a színrevitelét Vidnyánszky a premieren a súlyemeléshez hasonlította. Én pedig a Mount Everest megmászásához szoktam hasonlítani. Egy valami biztos, hogy mindegyik fiatalnak, aki ebben az előadásban részt vett, ez egy életre szóló élménye lesz. És egy óriási előny ki-kinek a saját pályáján, ami után minden más könnyebb. Ebben az előadásban a fiatal színészek elképesztő teljesítményt nyújtanak. Név szerint nem szívesen

emelnék ki senkit, ám Ács Eszter Éváját mégis mindenképpen megemlíteném. Amit ő végigcsinált, az egészen rendkívüli. De föl lehetne sorolni az összes többi színészt is. A küzdelmet, melyet az anyaggal folytattak, imádtam nézni. Nagyon jól esett. Én azok közül az idősebb színészek közül való vagyok, akik pizkosul nem felejtették el, hogy milyen jó fiatalnak lenni. Nem úgy állok hozzá a növendékekhez vagy a húsz-harminc éves színészekhez, mintha én valamiféle bölcs öreg lennék. Pontosan tudom, mert emlékszem rá, hogy mit gondol egy fiatal színész. Néha szeretnék magam is ugyanúgy gondolkodni, de sajnos már nem megy.

– *Idén ősztől tanítasz a kaposvári egyetemen. Mi a munkaköröd?*

Most a Bozsik Yvette osztályával foglalkozom. Ez az osztály az, mely kollektíve részt vesz a *Tragédia* előadásában. Bízom benne, hogy ebben is tudtam nekik segíteni. Gyakorlatilag mindenről, amit én itt most szóba hoztam, el szoktam beszélgetni velük. Rengetegen vannak, és nagyon le vannak terhelve, de megpróbálok személy szerint is foglalkozni velük. Hivatalosan egyébként a művészi beszéd óraadó tanára vagyok. S ebben a tárgyban ez a mottóm, melyet végsőként most mindenkinek a figyelmébe ajánlok: „Gondolat nélkül nincs jó más-salhangzó”.

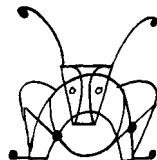
“There Is No Good Consonant Without Thinking”

Tamás Szalma is Interviewed by Zsolt Szász

Tamás Szalma (b. 1958) may pride himself on having an eventful acting career. Having graduated from the Színház- és Filmművészeti Főiskola (College of Drama and Film) as an actor in 1981, he became a member or a regular guest of several companies (Szeged National Theatre 1981–1982, 1999–2003, Sándor Hevesi Theatre in Zalaegerszeg 1982–1986, Gergely Csiky Theatre in Kaposvár 1986–1993; Csokonai Theatre in Debrecen 1993–1996, 2014–2017; Zsigmond Móricz Theatre in Nyíregyháza 1997–1999; Petőfi Theatre in Veszprém 2003–2014). During the 2017/18 season, he appeared in three productions at the National Theatre in Budapest: József Katona: *Bánk bán* (Viceroy Bánk – in the role of Endre II); Géza Gárdonyi: *Egri csillagok* (Stars of Eger – Bálint Török); Imre Madách: *Az ember tragédiája* (The Tragedy of Man – Miltiades, Kepler). The artist, who turned sixty in November this year, is first asked about his career choice, studies and masters by Zsolt Szász. Tamás Szalma explains in detail the period of time spent in Zalaegerszeg in the workshop of the legendary director, József Ruszt (1937–2005), which was of decisive influence on his taste, vocation and the evolution of his ideas about stage direction and acting. Regarding Madách's *Tragedy*, which was staged by Attila Vidnyánszky at the National Theatre, Budapest, this year, Tamás Szalma recalls the roles he played in former renderings of the drama. Then, in connection with an appraisal of the modern interpretation, the positive experience of collaboration with the young cast is shared.



Németh Antal és Arnold Szyfman lengyel drámaíró, színházi és filmrendező
a varsói Polski Teatr előcsarnokában 1933-ban (forrás: stefan2001.blogspot.com)



BALOGH GÉZA

Németh Antal színházi naplói (III)

1932 januárjában, az újesztendő másnapján – korábbi csalódása ellenére – Németh Antal ismét ellátogat a Marionetten Theater Münchner Künstlerbe, de ezúttal is ugyanazokkal a jelzőkkel illeti az újabb operaelőadást: „gyatra énekesek, ósdi rendezés”. A következő napon a Residenztheater operett-újdonságát nézi meg, Haberer–Belasco–Theo Haldon: *Caramba* című darabját, amelyhez nem fűz megjegyzést. A Nationaltheater *A windsori víg nők*jéről is csupán annyit említ meg, hogy „a forgószínpad ügyes kihasználása”. Heinrich Marschner¹ romantikus operájáról, a *Hans Heiling*ről sem közli véleményét, ahogy az *Aida* és *A sevillai borbély* előadását sem kommentálja.

A napló szerzőjének átmeneti szűkszávúsága nyilván az édesanyja elvesztésének tudható be. Még az sem derül ki, hogy felesége vele együtt érkezett-e a temetés után Münchenbe, vagy csak az Újév utáni napokban. Peéry Piroska neve január 11-én szerepel ismét a bejegyzésekben, amikor egy indiai műsort néznek meg együtt a Schauspielhausban. Érkezésének oka, hogy részt vesz a Magyar Segélyzőegylet január 20-án megrendezésre kerülő *Négy évszak* című német nyelvű műsorában, amelyben szcenírozott részletek hangzanak el a *János vitézből*, majd eljátsszák Harsányi Zsolt *Az utolsó szó* és Török Rezső *A kis lump* című jeleneteit. Az előadást Németh Antal rendezi. Ezt tíz nappal megelőzi azonban Jókay Zoltán nyelvész előadása a magyar irodalomról és Németh Antal *A színjátszás fejlődése* című eszmefuttatása. Az eseményekről a hazai lapok is tudósítanak.

Megnézik René Clair *Éljen a szabadság!*² című vadonatúj filmjét, majd a Residenztheater két produkcióját, a *Cosi fan tutti*t és *A velencei kalmárt*. Valószí-

¹ Heinrich August Marschner (1795–1861) német zeneszerző-karmester. Operái összekötő kapcsot alkotnak Weber és Wagner között. Színpadi művei példaképül szolgáltak Wagner műveihez, különösen *A bolygó hollandi*hoz és a *Lohengrin*hez. A német operaházak időnként műsorra tűzik fontosabb műveit.

² René Clair (1898–1981): *À nous la liberté!* (1931) a polgári életforma gyilkos szatírája, amelynek nem egy képsora, beállítása vetekszik Chaplin remekművével, a *Modern időkkel*.



René Clair *Éljen a szabadság!* című
1931-es filmjének plakátja (forrás: ebay.fr)

núleg a magyarul *Huncut kísértet*³ címen ismert Calderon-vígjáték nyomán készült Hoffmannsthal átdolgozása, amelyet németül említ Németh Antal naplója, és annyit jegyez meg az előadásról, hogy „nem hozta ki a végtelenül bájos, friss költői bohózat minden teátrális értékét.”

Februárban kevés bejegyzés van színházi előadásokról, csupán a Prinzregententheater *Turandot*-ját, valamint a Nationaltheater *Idomeneó*-ját és *Lohengrin*-jét említi meg. A *Turandot hercegnő* nem más, mint Vahtangov híres rendezésének másolata, anélkül, hogy a plakáton szerepelne az eredeti előadás elhunyt alkotójának neve. Németh Antal csak leírásokból ismerhette az eredeti változatot, de a Napkeletnek írt beszámolója összeveti az orosz előadást a német

verzióval, amely egy évvel Vahtangov halála után a nürnbergi Stadttheater színpadán került először bemutatásra. „Vahtangov *Turandot hercegnő*-jének nagy és mély hatását nemcsak Walfried Burggraf⁴ színpadi átdolgozása mutatja, mely Schiller és Vollmoeller⁵ komoly, patetikus Gozzi-fordításával szemben Vahtangov scenikai elképzeléséből indul ki. [...] Ez az előadás, amely most bevonult a müncheni Prinzregententheater ünnepi falai közé, ha halvány kópiában is, de a rég porladó orosz színpadművésznek a legmulandóbb anyagban – élő emberben, annak hangjában, mozdulatában –, dekorációban és reflektorfényben egykor megvalósított bizzarr víziója.” Ezután részletesen leírja az előadás fontos mozzanatait, és felhívja a figyelmet azokra a logikátlanságokra, ahol nem követte a moszkvai előadást. Tanulságosak a beszámoló záró mondatai: „Talán nem volt véletlen Vahtangov groteszk elgondolása Gozzi *Turandot hercegnő*-jének rendezésénél, talán nem véletlen, hogy Richard Strauss az *Ariadné Naxosz*

³ Calderon: *La dama duende*. A német változat *Dame Kobold* címen került színpadra. Az osztrák költő Calderon-kultuszának kevésbé ismert késői darabja.

⁴ Walfried Burggraf (valódi nevén Friedrich Forster 1895–1958) német író, színpadi szerző.

⁵ Karl Gustaw Vollmoeller (1878–1948) német költő, regény- és forgatókönyvíró. Számtalan drámát írt, (csak Reindardt számára tizenhatot). Forgatókönyvei közül kiemelkedik a Heinrich Mann regényéből készült híres *Kék angyal*, amelyet Joseph von Sternberg rendezett, a főszerepeket pedig Marlene Dietrich és Emil Jannings játszotta.

szigetén című operájában ugyancsak commedia dell'arte-figurákkal gúnyoltatja ki a komoly, patetikus *opera seriát*... Nem véletlen, hogy szinte egész Európában foglalkoznak a »rögtönzött színház« gondolatával, a korszerű rendezők pedig mind valami felszabadult játékoságban keresik a megújuló teátrális stílust: *mimus redivivus!*”⁶

A napló második kötete Kárpáti Aurél kritikájával zárul, amely Farkas István⁷ kiállításáról és a Jaschik-iskola színpadművészeti kollekciójáról szól. A későbbi vitapartner elismeréssel szól a Németh Antal intenciói alapján készült makketekről.

A harmadik kötet első oldalain megint a precizitás nyűgözi le az olvasót: relikviák, vonatjegyek, villamosjegyek, belépők, színház- és mozijegyek, moziújságok és napilapok sajtókivágásainak sokasága idézi fel az 1932-es müncheni koratavas emlékeit, Németh Antal és Peéry Piri boldog és eseménydús napjait. A kurta felsorolások azt sejtetik, hogy a napló szerzője ezúttal kevesebb időt szán az információk rögzítésére, beéri a színházi előadások címeinek említésével. Emma Grammatica⁸ bécsi fellépéséről Nóra szerepében például csak egy március 4-i újság tudósít; aligha képzelhető el, hogy elutaztak volna az eseményre, hiszen néhány évvel korábban Budapesten is láthatták. Csak megemlíti a Prinzregententheater *Iphigenia Taurisbanját*, a Nationaltheater *Fra Diavolóját* és *Oberonját*, a Residenztheater *Egmontját*, *Erwin és Elmira*⁹ című Singspieljét, valamint egy újabb *Faustot*, ezúttal a Prinzregententheater előadásában. Mivel a *Faust* megkülönbözte-



A Prinzregententheater épülete
egy 1930-as képeslapon (forrás: oldthing.de)

⁶ Németh Antal: *Turandot – Vahtangov nyomán*. Napkelet, 1932. XVIII. 1–12. sz. 293–294.

⁷ Farkas István (1887–1944) festőművész, Mednyánszky László növendéke. Utolsó periódusában, az 1930-as években alakította ki jellegzetes stílusát, látomásos jellegű figurális kompozícióit.

⁸ Emma Grammatica (1875–1965) híres olasz színésznő. 1909 és 1915 között saját társulatával játszott Shaw darabjait, a *Candida*, a *Szent Johanna*, a *Warrenné* címszerepeit, a *Pygmalion* Elizáját, Ibsen Nóráját, Hedda Gablerét és másokat. Budapesten 1927-ben lépett fel a *kaméliás hölgy* és a *Nóra* címszerepében. 1943-ban újabb társulatot szervezett.

⁹ Goethe verses játéka Anna Amália braunschweig-wolfenbütteli hercegnő (1739–1807) zenéje.

tett szerepet játszik Németh Antal életében, nem tudja megállni, hogy egyetlen mondatot hozzá ne fűzzön az eseményhez: „az I. részt játszották, 6 órakor kezdődött, 10-ig tartott, kevés húzás”.

Ebben az időben készült el a *Faust* színpadi pályafutásának vázlatos rajzával, amely a drámai költemény születésének századik évfordulójára jelent meg a Budapesti Szemle különlenyomataként.¹⁰ A harminckét oldalas tanulmány, amelyet a németországi tanulmányút ihletett, négy fejezetből áll. Az első fejezet az első rész bemutatási kísérleteit és részlet-előadásait, a második a mű első részének ősbemutatóját és további előadásait, a harmadik a második rész ősbemutatójának és a tragédia mindkét részének jelentősebb rendezéseit ismerteti a századfordulóig, az utolsó pedig a mű 20. századi színpadi pályafutását foglalja össze. Különösen érdekes az írás befejező része, amely az ifjú Németh Antal színház-esztétikai elveiről és formálódó rendezői ambícióiról árulkodik:

„*Faust* színpadi pályafutásának e vázlatos rajzát egy olyan előadás-elgondolással zárjuk, mely – sajnos! – sohasem került megvalósításra. Ez előadás megálmodója a jelenkornak nemrég elhunyt egyik legnagyobb színpadtervező művésze: Adolphe Appia¹¹. Appia scenírozott költeménynek képzei az ideális *Faust*-előadást, melynek főhőse a recitátor, aki a szcenikailag legproblematisabb helyeket (pl. égi prológos stb.) mint előadóművész tolmácsolja. Appia hangsúlyokat szab meg, mozdulatokat, melyeket belehelyezve az általa rajzolt színpadtérbe, szemünk elé elevenedik az egész előadás. Szerinte Faustnak csupán része Mephisto: a közönségnek Mephisto mozdulatairól és hangsúlyairól Faustra kell emlékeznie. Élesen látja meg, hogy pl. Wagner nem lehet nevetséges, mint ahogyan a hagyományos rendezés beállítja. Appia »díszletei« nemcsak hogy nem ábrázolják a színtereket, de még csak nem is jelzik. Puritán egyszerűséggel csupán váltakozó keretei a scenírozott költeménynek. [...] Jellemző egész felfogására az első rész befejezése: Faustot magával viszi Mephisto... A felolvasó a bal oldalfal mellől hevesen betör az előszínpadra, gyorsan középre áll és a kezében levő könyvvel szép mozdulatot téve, amelyet akkor csuk be, kiáltja: »Ist gerettet!«¹² Egy mélyen átgondolt, művészi *Faust*-előadás koncepció, talán egyike a legmélyebbeknek, mely bár aligha számíthat közönségsikerre, a legeredetibb és legkomolyabb az összes *Faust*-inszenálások között.”¹³

¹⁰ Németh Antal: *Goethe Faustja a színpadon*. Budapesti Szemle, 1932 augusztus–szeptember.

¹¹ Adolphe Appia (1862–1928) svájci díszlettervező és színházi teoretikus. Korán kapcsolatba került a bayreuthi Wagner-körrel, és az akkor virágzó naturalizmus egyik első és heves ellenfeleként kezdte pályáját. Hadat üzent a festett díszletnek, megfogalmazta a háromdimenziós színpad követelményeit. A 20. századi színpadi megújulás egyik elindítója.

¹² „Megmenekült!”

¹³ *Goethe Faustja a színpadon*, 217.

Janáček¹⁴ *Jenufa* című operájáról annyit ír, hogy „színpadilag teljesen gyatra, konvencionális, zeneileg vegyes értékű előadás”. Strindberg *Záporok*jának Rezi-denztheater-beli produkciójához nem fűz kommentárt.

A filmek közül megemlíti Greta Garbo újabb tündöklését, az *Yvonne*-t.¹⁵

Március 28-án viszont szomorú bejegyzés olvasható: „Már egyedül. Pirkó ezen a reggelen utazott el.” És hozzá egy peronjegy a Hauptbahnhofra, ahová kikísérte feleségét. Este a Nationaltheater *Parsifal*jához annyit fűz hozzá: „már Pirkó nélkül”.

Nem derül ki, hogyan keveredett A *hős Jézus* című műkedvelő előadásra, amely „egy katolikus hitbuzgalmi gyülekezet ifjúsági előadása volt dilettáns aktorokkal. Negyedóra múlva megszöktem.” De azért – az olvasó bosszantására – mellékel egy kóruszöveget a szövegíró-zeneszerző, Max Burghardt tollából.

Bruckner *Angliai Erzsébet*jéről¹⁶ meglehetősen rossz a véleménye: „Elég gyenge darab, nem tudta megmarkolni a problémát. Néhány ügyes jelenet, pár bemondás! Szorgalmas, rendes, szolid előadás. Hermine Körner¹⁷ jobb, mint Gombaszögi¹⁸ lehet, de Pirkó még érdekesebb figurát formált volna a remek alakból.”

A müncheni tartózkodás idején némileg ritkulnak a koncertlátogatások.



Hermine Körner és Werner Hinz az *Angliai Erzsébet* egyik jelenetében a *Münchener Illustrierte Presse* címlapján 1930-ban (forrás: alamy.com)

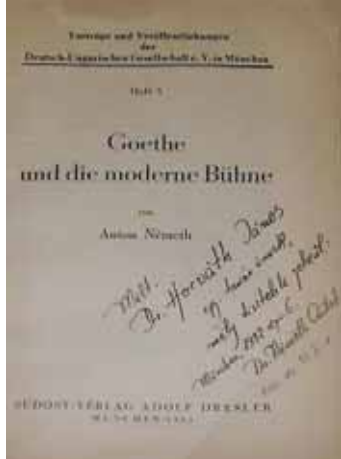
¹⁴ Leoš Janáček (1854–1928) *Jenufa* (1894) című operájának története állítólag valóságos eseményen alapul. 1904-ben Brnóban volt az ősbemutatója, de még szűkebb hazáján, Morvaországon belül sem volt különösebb visszhangja. 1916-ban Prágában is bemutatták, és ezzel megnyíltak előtte Európa operaszínpadai. A bécsi premieren, 1918-ban Jeritz Mária (1887–1982) énekelte a címszerepet. Az igazi, döntő diadalt azonban az 1924-es berlini bemutató hozta meg.

¹⁵ Valószínűleg Clarence Brown (1890–1987) *Inspiráció* (1931) című filmjéről van szó.

¹⁶ Ferdinand Bruckner (1891–1958) osztrák drámaíró. Előbb költeményeket és elbeszéléseket, 1920-tól drámákat írt. 1933-ban Berlinből Ausztriába, majd Párizsba és 1936-ban az USA-ba emigrált. A szimultán cselekményeket és filmszerű vágásokat alkalmazó *Elisabeth von England* (1930) című drámája világsikert aratott. Budapesten a Vígszínház mutatta be 1932-ben, Gombaszögi Frida főszereplésével.

¹⁷ Hermine Körner (1878–1960) kiváló német színésznő, rendező, színházvezető.

¹⁸ Gombaszögi Frida (1890–1961) 1909-től a Magyar Színház, 1916-tól a Vígszínház tagja, de többször lépett fel a Magyar és a Belvárosi Színházban is. A háború után a Nemzeti Színház szerződtette.



Németh Antal: *Goethe és a modern színpad*, a 1932 müncheni kiadás dedikált példánya és a kölni kiállítás egy tablója (forrás: vkultura_1933_003)

Haydn *Évszakok* című oratóriumának előadását, a Müncheneri Filharmonikusok és a karmester teljesítményét nagyon közepesnek ítéli. A *kék fény* című vadonatúj filmről az a véleménye, hogy Leni Riefenstahl¹⁹ és Balázs Béla műve unalmas, lassan mozgó és értelmetlen história, csak néhány szép természeti kép viaszthatja a nézőt.

Április elején egymás után két mozielőadásról ad hírt: az *Ingagi* című expedíciós filmről és Bataille²⁰ *Gyengédség* című művének feldolgozásáról.

Knut Hamsun²¹ *Ördögtől való* című drámájával és a Schauspielhaus produkciójával elégedett a napló szerzője. „Nagyon jó, pesti vígszínházi színvonalú előadás” – írja. – A női főszereplő, Hermine Körner ezúttal is Gombaszögi Fridára emlékezteti, mint az *Angliai Erzsébet* esetében. „A harmadik felvonás remek! – folytatja – a rendezés 90%-ig mindent kihozott...”

Ez volt az utolsó előadás, amit Münchenben látott. Másnap, április 8-án elutazik Kölnbe (kölni villamosjeggy mellékelve).

Kölnben fontos esemény várja: Goethe halálának századik évfordulója alkalmából kiállítást rendeznek Németh Antal és Jaschik Álmos²² tervezői iskolájának munkáiból. Az 1932. április 9-én nyíló kiállítás május 16-ig tart nyit-

¹⁹ Leni Riefenstahl (1902–2003) táncosnő, színésznő, majd rendező és producer. Hitler kedvence volt. Hazug propagandafilemet készített a koncentrációs táborokról. Első filmje, a *Das blaue Licht* forgatókönyvét Balázs Béla társaságában írta. Emlékezetes munkája a *berlini Olimpia* (1938), amely szintén nem mentes a náci propagandától. A háború után Olaszországban, majd Ugandában és Kenyában dolgozott. Élete végén az NSZK-ban telepedett le.

²⁰ Henry Bataille (1872–1922): *Les soeurs d'amour* (1919).

²¹ Knut Hamsun (1859–1952) norvég író, Nobel-díjas (1920).

²² Jaschik Álmos (1885–1950) grafikus, díszlet- és jelmeztervező, Németh Antal barátja és munkatársa. Magyarországon elsőként foglalkozott a díszlettervezés és a makettkészítés oktatásával. Tervezői tevékenysége kezdetben a Thália Társaság működéséhez kapcsolódott, majd Németh Antallal együttműködve a szegedi Városi Színház számára tervezett újszerű díszleteket. 1935-től, Németh Antal igazgatása idején a Nemzeti Színház kiváló tervezője volt.

va. Természetesen az eseményre szóló meghívó egyik példányát is mellékeli a büszke naplóíró, melyhez számos fotót csatol.

A háromhetes kölni tartózkodásról szűkszavúan számol be. Ismerteti az útiterv elmaradt eseményeit; nem tudjuk meg, miért nem került sor a tervezett nürnbergi, frankfurti, darmstadti és mainzi tartózkodásra, csak sejthetjük, hogy anyagi okai lehettek. Azt is csak feltételezhetjük, hogy nem minden eseményt jegyzett fel. Néhány filmet azért megemlít: A győztest²³ Hans Alberssel²⁴ a főszerepben, Lilian Harvey²⁵ *Két szív meg egy dobbanás*²⁶ című moziját, melyről megjegyzi, hogy először látta „a bájos, erotikus teremtetést”, *Az emberarzenál*²⁷ című orosz filmet és Granovszkij rendezésében az *O. F. úr bőröndjét*.²⁸

A Városi Operában látott operaelőadások közül felsorolja a *Tannhäuser*t, a *Li Tai-pe* című kínai tárgyú zenés játékot („délelőtti főpróba, Sziklayszerű giccs-rendezésben”) a *Simon Boccanegrát* („tűrhető előadás, elég fantáziátlan, néhol gyenge rendezés!” Rendező és díszlettervező: Hans Strohbach²⁹), és az *Otellót* („Pistorral a címszerepben, de főleg Jago volt jó”).

Azért Kölnben sem marad hűtlen örök szerelméhez, a bábszínházhoz. Meglátogatja a Kölner Theater Hännischen gyűjteményét, és talán valamelyik előadását, bár az eseményt egyetlen szóval sem kommentálja³⁰. Ezen kívül megemlíti, hogy járt a Néprajzi és az Őslénytani Múzeumban, az utolsó napon pedig részt vett a város Goethe-ünnepségén.

„1932. április 30-án elutaztam Kölnből Párizsba, ahová május 1-jén reggel megérkeztem.” És az esemény megerősítésére egy képes levelezőlapot ragaszt a szöveg mellé, amelyen a Gare du Nord látható.

²³ *Der Sieger*, 1932. Rendező: Paul Martin.

²⁴ Hans Albers (1892–1960) német színész 1917-ben kezdte pályáját, 1924 óta filmezik. A harmincas években vált igazán népszerűvé. Legnagyobb sikerét Peer Gynt-ként aratta színpadon, filmszerepei közül kiemelkedik a *Münchhausen báró* címszerepe, valamint a *Naplemente előtt* Clausen tanácsosa.

²⁵ Lilian Harvey (1906–1968) német színésznő. Londonban született, Berlinben tanult táncolni, és 18 éves korában már filmezett. Német, angol, francia, amerikai stúdiókban forgatott, elsősorban Paul Martin (1899–1967) magyar származású német rendező zenés filmjeiben.

²⁶ *Zwei Herzen und ein Schlag* (1931)

²⁷ Valószínűleg Ambroszj Bucsmá *Arzenál* (1929) című filmjéről van szó.

²⁸ Alexis Granovsky (Alekszandr Granovszkij, 1890–1937): *Die Koffer des Herrn O. F.* (1931). Főszereplő: Peter Lorre (1904–1964).

²⁹ Hans Strohbach (1891–1949) festőművész, díszlettervező, operarendező.

³⁰ Wilhelm Löwenhaupt (1872–1935) műgyűjtő a kölni bábszínháznak ajándékozta kínai és jávai árnyfigura-gyűjteményét. A kollekciónak legbecsesebb darabjai a 14. századból származó egyiptomi figurák és árnyjáték-kéziratok. A színházat 1802-ben alapította Johann Christoph Winters (1772–1862) műasztalos, aki haláláig vezette az intézményt.



W. Shakespeare: *Hamlet*, Comédie Française, 1932, r: Charles Granval
(forrás: dossier-hamlet1314)

Párizsban első útja a Comédie Française-be vezet, ahol most jár életében először. A *Hamlet*et nézi meg, amelyről részletesen beszámol a Napkeletnek. Pompás műleírása nemcsak élvezetes olvasmány, de egy színház-történeti jelentőségű előadás pontos rekonstrukciója is. A cikk bevezetője eligazítja a korabeli olvasót a patinás intézmény bonyolult történetében, majd rátér az előadás ismertetésére.

„Amikor a sötétben felmegy a függöny, egy reflektor fokozatosan lassan, sárga fényben egy második, belső

függönyt világít meg, melyre felnagyítva a *Hamlet* első angol kiadásának címlapja van festve. (Valami, amit nem várt az ember, érdekes, finom hatás, egy ódon címlap mintegy filmszerű premier plánban... Az egyes képek közt is ez ereszkedik le a színpadi kép elé.) Felszalad ez a háttér is, és nem akarok hinni a szememnek. Ha nem franciául szólalna meg a színész, azt kellene hinnem: Berlinben vagyok, és valami Jessner-inszenzációt nézek, amihez Erler csinálta a dekorációkat! A színpad modernül puritán, és ha felépítésében nem is eredeti, arányaiban nemesen művészi. A nézőtéri proscéniumot befelé semleges színű, állandó belső proscénium folytatja, jobbra-balra egy-egy lépcsős, gótikus járassal, hasonlóan a Roller-féle³¹ »tornyokhoz«, vagy a müncheni Künstlertheater előszínpadának oldalvezérléséhez. E körülbelül két-három méter mély előszínpad mögött van a három lépcsőfokkal emelt hátsó színpad, melyet szürke, semleges oldaltakarások határolnak, és amelyet változó, archaikus rajzú, finom színezésű, gobelinszerű függönyök választanak el az előszínpadtól.

A színteret a hátsó színpadon végigfutó havas bástyafok jelzi. Az ég teljesen fekete. Itt jelenik meg, magasan a föld felett, szinte lebegve a foszforeszkáló szellem. (A kép kissé Erler híres müncheni *Hamlet*-inszenzációjára emlékeztet.) Még folyik a játék az előszínpadon, mialatt a hátsó színpad elé behúzódik az említett, gobelinszerű függöny. Sötétség. Mire újra világos lesz, a hátsó színpadon egy harmadik, nagy függönyháttér előtt már benn áll a személyzet és kö-

³¹ Utalás Alfred Roller (1864–1935) osztrák festő, díszlet- és jelmeztervező újítására. 1903-ban Gustav Mahler a bécsi udvari operához szerződtette, a *Trisztán és Izolda* színrevitelével termékeny együttműködés alakult ki kettőjük között. Hasonlóan fontos volt Reinhardthoz és Richard Strauss-hoz fűződő kapcsolata. A modern színpadtechnika egyik megteremtője volt. Legkiválóbb munkái Wagner operáinak színpadra állításával kapcsolatosak, de *A rózsavirág* drezdai ősbemutatója, valamint Aiszkhülosz *Oreszteiájának* és Hoffmannstahl *Jedermannjának* müncheni bemutatója is az ő tervei alapján került színpadra.

zépen a fekete huzatú, teljesen modern, egyszínű lineáris stílusú trón. A kosztümök is mind nagyvonalúak, stilizált, nemes szabásúak, színben a legizlésebben egymás mellé hangoltak...

Hamlet az előkeret oszlopszerű lezárásának dőlve, nem le, hanem föl, a meszsésgébe néz – az ég felé, ahová atyja költözött. Claudiuson szürke ruha fölött fekete, karnélküli átvető, melyet egy keskeny öv szorít le, fekete kesztyűk és fekete házi korona. [...] És nemcsak a személmény mai, korszerű... Egy-két színész és néhány visszaesés kivételével nyoma sincs az előadásban a recitálásnak. Emberi és közvetlen a játék. Claudius nem sötét intrikus, hanem hatalomra törő, energikus ember, aki Macchiavelli olvasása nélkül is fejedelem tudott lenni. Polonius nem komikus öreg, hanem csak egy opportunista miniszter, és Ophelia nem »drámai szende«, hanem egy finom, törékeny, csilingelő hangú, fiatal szerelmes lány, akiből nem hiányzik az erotikus fluidum sem, amely Hamletre is hatott. És Hamlet! Yonnel³² felejthetetlen marad számomra ebben a szerepben. Karcsú, fiús, rugalmas test, bánat viselte, sápadt arc, dinamikus mozgásában ott kísért a katasztrófa előtti királyi életöröme, minden lendülete, amelyet megtört a váratlan csapás; ezt a Hamletet csak az udvarnál látott, tapasztalt dolgok dúlták fel, zavarták meg, és hintették el lelkében a meghasonlás gyorsan fejlődésnek induló csírait. Yonnel Hamletje tényleg nagy király lett volna, ha megéri a koronázás napját. [...] A lét vagy nemlét kérdéséről szóló monológ alatt idegesen repkedő

keze öntudatlanul előveszi a tört, és lassan az ujj hegyéhez viszi. Amikor a hideg acél szúrását érzi, megrázkódik, és mintegy felébred a transzszerű állapotból. [...]

Az Opheliával való jelenet után felzúgott az előadás egyetlen nyíltszíni tapsa: a latin publikum köszöntötte a nagyszerű latin Hamletet. [...]

A színpadképek korszerűsége, a szó helyett a kifejező mozgás, a játék hangsúlyozása olyan pálfordulást jelent a Comédie életében, amelyre a »konzervatív« francia közönség azonnal megadta a választ: amikor Yonnel egyetlen monológjának interpretálásánál visszaesett a régi, éneklő-szavaló stílusba, néma csend



Georges Breitel karikatúrája Charles Granvalról és a Hamletet játszó Jean Yonnelről 1932-ből (forrás: ader-paris.fr)

³² Jean Yonnel (1891–1968) román származású francia színész. Az Odéonban kezdte a pályáját, majd a Gymnase, a Théâtre Sarah Bernhard tagja. 1926-ban szerződött a Comédie-hez, amelynek 378. sociétaire-je volt. A Conservatoire tanára. 1954-től doyen. 1913-ban kezdett filmezni. A francia színjátszás kiemelkedő alakja.

fogadta a függöny leereszkedését. Amikor azonban majdnem expresszionista lendületet nyert Yonnel játéka – a stilizálás csak az alakátélés felfokozottságában és az ábrázolás sodró lendületében jelentkezett –, zúgó taps kísérte a kortina legördülését. A kritikusok kissé csóválják a fejüket, de a táblás házak bizonyítják, hogy a Comédie megint a mai közönségnek játszik színházat... Ezért az új *Hamlet* egy új fejezet kezdetét jelenti a Comédie nagy múltú történetében.”³³

A cikkben Németh Antal nem említi meg a többi színész, sem a rendező nevét, de a naplóban közölt jegyzeteiben megtalálható valamennyi fontos közreműködő. Claudiust André Barqué,³⁴ Poloniust Pierre Bertin,³⁵ Gertrudot Gabrielle Colonne-Romana,³⁶ Opheliát Madelaine Renault³⁷ játszotta. A díszlettervező André Boll,³⁸ a rendező Charles Granval³⁹ volt.

A *Faust* mellett – és természetesen a magyar drámairodalom három nagy klasszikusa mellett – egész életében a *Hamlet* színpadra állításának problémái foglalkoztatták leginkább Németh Antalt. Már 1921-ben, vagyis tizenkilenc éves korában írt egy tanulmányt *Töredékes gondolatok a Hamletről* címmel, majd az ötvenes években, a színházi életből való teljes kirekesztettsége időszakában hozzáfogott egy rendezőpéldány kidolgozásához.⁴⁰ 1967-ben Koch Auréllal⁴¹ egy újabb előadás-elképzelés kidolgozását kezdte el. Ám mindössze egyetlen alkalommal, 1940-ben nyílt alkalma a tragédia megrendezésére.⁴²

³³ Napkelet, 10. évfolyam, 6. szám (1932. június 1.)

³⁴ André Barqué (1880–1945) Antoine színházában kezdte a pályát 1920-ban, 1925-től a Comédie tagja, a 357. societaire. Számos filmszerepből is ismerhették a korabeli nézők.

³⁵ Pierre Bertin (1891–1984)

³⁶ Gabrielle Colonne-Romana (1888–1981) már 1908-ban eljátszotta a *Hamlet* Gertrudját egy francia némafilmben.

³⁷ Madelaine Renault (1900–1981) a Conservatoire-ból egyenesen a Comédie szerződtette. 1947-ben második férjével, Jean-Louis Barrault-val (1910–1994) önálló társulatot szerveztek, amely rövid vándorlás után az Odéonba költözött. A francia színház kiemelkedő alakja volt haláláig. Legnagyobb sikerét Beckett *Ó, azok a szép napok* című színművében aratta 1963-ban, a Théâtre de France színpadán.

³⁸ André Boll (1896–1953) festőművész, díszlet- és jelmeztervező.

³⁹ Charles Granval (1882–1943) színész, rendező, 1904-től a Comédie tagja, huszonnyolc filmszerepet játszott.

⁴⁰ Mindkettő megtalálható Németh Antal *Új színházat!* címmel kiadott tanulmánykötetében. Bp., 1988. 277–322. Szerk. Koltai Tamás.

⁴¹ Koch Aurél (1926–2008) díszlet- és bábtervező, scenikus, grafikus. 1954–56-ban a Népművelési Intézet munkatársa, 1973-tól az Állami Bábszínház scenikusa. 1968 és 1973 között az NDK-ban dolgozott díszlettervezőként. 1975-től a Magyar Televízió báb- és díszlettervezője. A Németh Antal elképzelései alapján készült tervek egy része e tanulmány szerzőjének birtokában van.

⁴² Az 1940. február 17-i bemutatón a címszerepet Uray Tivadar, Claudiust Kiss Ferenc, Poloniust Gózon Gyula, Gertrudot Mátray Erzs, Opheliát Rápolthy Anna játszotta. A díszlettervező Horváth János volt.

Két nappal később meglátogatja Blattner Géza⁴³ párizsi bábszínházát, az Arc-en-Cielt. A műsorban – többek között – Balázs Béla két játékát, *A könnyű embert* és *A fekete korsót*,⁴⁴ valamint Blattner egyik legszebb előadását, a *Benjo úr és a pelikánt* látja. Ez az első személyes találkozásuk a kiváló bábművész távozása óta. De rendszeresen leveleztek. Barátságuk bizonyítéka, hogy Németh 1968-ban megírta Blattner életrajzát, amely egy készülő könyv bevezetője lett volna.⁴⁵

Blattnert egyik hazalátogatása alkalmával szülővárosában, Debrecenben érte a halál. Németh így búcsúzott tőle a temetésén: „Mindig megrendülünk, ha nyitott sírhoz érkezünk, de sokszoros a megrendülésünk, ha az szeretünket, barátunkat várja. Akit ez a sír vár örök nyugalomra, szeretett barátunk volt. [...] Szerteszóródva a világban számos művész él, aki az ő közeléből indult el életpályáján, és nagyon sokat köszönhet Gézukának. Mert hiába menekült az itthoni közöny elől 1925-ben Párizsba, és szerzett megbecsülést művészi törekvéseinek, ahol csak megismerték, ő a miénk maradt. Szíve újra és újra hazahozta, és a Sors különös rendeltetéséből most abban a városban pihennek el vágyai, törekvései, tervei, álmai, ahonnan életútja hetvennégy évvel ezelőtt elindult.

Drága Gézukánk, most búcsút veszek tőled minden barátaid nevében arra a rövid időre, míg a mi törekvéseink, akarásaink, vágyaink és álmaink is elpihennek majd.”⁴⁶

A sors különös fintora, hogy a jó barátnak nem sokáig kellett várnia vágyai elpihenésére. Alig egy esztendő múlva követte Blattner Gézát „az ismeretlen tartományba, melyből nem tér meg utazó.”

A szeszélyes időrendi kitérő után tovább lapozgatok a napló különös varázslú ereklýei között, amelyek felidézik a hajdani boldog napokat; a párizsi vil-



Blattner Géza a *Benjo úr és a pelikán* bábjaival 1932-ben
(fotó: André Kertész, forrás: PIM-OSZMI bábтар)

⁴³ Blattner Géza (1893–1967) festőművész, a magyar és az egyetemes bábművészet kiemelkedő alakja, Németh Antal barátja. 1919-től – részben Németh Antal részvételével – a vásári bábjáték felelevenítésével foglalkozott. 1925-ben Párizsban telepedett le, és megalapította avantgárd bábszínházát, az Arc-en-Cielt (Szivárvány). Németh Antal tanácsára 1937-ben bemutatta *Az ember tragédiáját*.

⁴⁴ *A fekete korsó* című árnyjátékot Németh Antal is megrendezi 1955-ben, a Népművelési Intézet bábstúdiójában.

⁴⁵ Gépirat, OSZMI 84.11.1.

⁴⁶ A gépelt kézirat másolata e tanulmány szerzőjének birtokában van.



Brassai (Halász Gyula) fotója 1932-ből a Folies Bergére egyik mutatványáról (forrás: moniqs.com)



Jean Cocteau: *Az emberi hang*, a képen Berthe Bovy, a monodrámá szereplőjeként 1930 körül (forrás: pinterest.fr)

lamosjegyek, képeslapok, a Folies Bergére állóhelyére szülő belépő és a többi relikvia segíti az olvasót is, hogy átélje az ifjú utazó találkozásait, élményeit, örömeit és indulatos kitöréseit.

Másik párizsi beszámolójában, a Napkeletnek küldött *Párizsi színházi levélben* – sok egyéb mellett – egy nagy felfedezéséről számol be, Cocteau „teljesen modern egyfelvonásáról”, *Az emberi hangról*⁴⁷, amelyet „Berthe Bovy⁴⁸ asszony színeszi remekelésének” nevez. „Az ez estén játszott másik két kis darabban is a gondos, csiszolt, emberien közvetlen játék iskolapéldáját nyújtották a színészek. Bovy asszony ezen az estén különben a jellemalkítás páratlan teljesítményét produkálta. A Cocteau-darabon kívül Florian⁴⁹ *A jószágos anya* című kedves, romantikus, víg szerelmi játékában egy tizenhét-tizennyolc éves, gyámoltalan fiút és Barrie⁵⁰ hasonló című darabjában az öreganyó meghatározó alakját mintázza meg realizmussal”.⁵¹

A Théâtre Albert 1-er *A veleneci kalmárjáról* lesújtó véleménye van: „kimondottan rossz, rendezői-

⁴⁷ *La voix humaine* (1930). Cocteau (1889–1965) egyfelvonásosát a Comédie-ben játszóak rendszeresen, mint kiválasztott színésznők mindig hatásos szerepét. A monodrámából 1959-ben Francis Poulenc (1899–1963) operát írt.

⁴⁸ Berthe Bovy (1887–1977) belga származású francia színésznő. 1902 és 1906 között a Conservatoire növendéke, 1907-ben mutatkozott be a Comédie Française-ben, amelynek 1942-ig volt tagja. Legjelentősebb sikere Cocteau monodrámájának szerepe volt.

⁴⁹ Jean-Pierre Florian (1754–1794): *La Bonne Mère*.

⁵⁰ James Matthew Barrie (1860–1967), a *Pán Péter* szerzőjének *The Good Mamma* című egyfelvonásosa.

⁵¹ Napkelet, 1932. XVIII. 1–12. sz.

leg és színészigleg egyaránt fantáziátlan előadás. A darabot, noha egyszerű függönykeretben játsszák, és a színhelyeket felírtos táblák kiakasztásával jelzik, összevissza szabdalták. Az első felvonás a velencei jeleneteket vont össze Jessica szökéséig; a második felvonásba vannak sűrítve az összes belmonti képek, majd Shylock »nagy jelenetével« mint színváltozással zárul; a harmadik felvonás a törvényszéki jelenet; a negyedik Portia kertje...”⁵² A naplóban még hozzáteszi: „az egész előadás színiiskolai vizsga színvonalán mozgott. Rendezés: nulla...”

Az Odéonban két előadást néz meg, Franc-Nohain⁵³ *A kínai kalap* című vígjátékát és Goethe *Clavigóját*. Epésen jegyzi meg, hogy a Goethe-évfordulóval nem sokat törődtek a francia színházak. „Az Odéon *Clavigo*-előadása komoly és becsületes... – állapítja meg. – Az első kép egészen mai stílusú puritánságával, térkihasználásával és vonalritmusával: fekete háttér előtt dekoratív spanyolfal jelzi a szobát, amelyben egy rokokó íróasztal és két szék az összes bútor. A további képek már normális díszletkeretben peregnek. *Clavigo* passzív, bizonytalan alakjával nem tud mit kezdeni a latin színész: Carlosból rokokó Mefisztó lett.”

Azért még egy *Faustot* megnéz, a Sorbonne német szakos hallgatói adták elő németül Goethe tragédiájának első részét. A tényközlésen kívül semmi közelebit nem árulnak el a napló erre vonatkozó sorai.

Az operaelőadásokra – úgy tűnik – ezúttal némileg kevesebb időt szakít a gazdag kínálatból. Az Opéra Comique-ban először Debussy ötfelvonásos zenedrámáját, a *Pelléas és Mélisande*-ot, majd ugyanitt Saljapin⁵⁴ vendégjátékát nézi meg, akinek „sorozatos vendégjátékain jelenik meg *tout Paris*: Borogyin *Igor hercegével* kezdte műsorát. Saját orosz társulata és balettkara van, művészi, szép díszletei és pazar kosztümjei. A színpadképek technikailag ugyan avult, lapos kulisszarendszerekből tevődnek össze – aminek a díszlet könnyebben szállítható volta az oka –, azonban finoman stilizált, jellegzetesen orosz pittoreszk hatást tesznek a nézőre. A dús díszítésű, stilizált kosztümök az előadás külön nagy élményei. A rendezés gondos, művészi, és ízelítőt ad az operarendezés történetének abból a húsz év előtti heroikus fejezetéből, amikor az Orosz Balett és

⁵² Uo.

⁵³ Franc-Nohain (Maurice Étienne Legrand, 1873–1934) francia költő, író. Nem túlságosan jelentős, de lendületes és sokszor humoros versei a századfordulón népszerűek voltak. Legjelentősebb művei a meséi. Több színdarabbal is sikereket aratott. *Le chapeau chinois* című vígjátéka (1931) a népszerű művei közé sorolható.

⁵⁴ Fjodor Saljapin (1873–1938) két szerepet énekelt pályája során az *Igor hercegben*, Koncsak kánt, illetve Galickijt. A napló szerint a látott előadásban Galickij volt. Budapesten nyolc alkalommal vendégszerepelt: 1925. október 16-án dalestet adott, 1927. május 14-én a *Faust* Mefisztóját, majd ugyanez év őszén *A sevillai borbély* Don Basilióját énekelte. 1928-ban ismét dalesttel lépett fel. 1929. november 29-én Masenet *Don Quijote* című operájának címszerepében láthatta a magyar közönség a Városi Színházban. 1934. május 11-én és december 11-én ismét dalesteket adott. Utoljára 1935-ben látogatott a magyar fővárosba, ahol újra a *Faust* Mefisztóját énekelte.

Bakst,⁵⁵ működésük fénykorában, az egész világnak példát mutattak olyan reformok terén, amelyek még ma sem tudtak érvényesülni sok nyugati színpadon, és amelyek Párizsban ma is valami ínycsók »újdonság« ingerével hatnak. Nem szólva Saljapin egyedülálló és csodálatos játékművészetéről, mely egyaránt kifejezésre jut testi emberábrázoló erejében és páratlanul dramatikus, közvetlen, ezerszínű énekmondásában. A kórusrendezés aprólékos gondossága is elragadó hatást keltett.”

Gounod *Faust*járól azt írja, hogy a Párizsi Nagyopera előadása „pocsék. Erősen közepes énekesek, magyar vidéki színvonalon mozgó rendezés, kiábrándító!” A *Rózsalovag*tól sincs elragadtatva. „A müncheni rendezést kopírozó elő-



Germaine Lubin (1890–1979)

adás azért valamivel jobb, mint a szombaton látott *Faust*” – teszi hozzá. A patinás intézmény legjobb – „bár nem szépséghibák nélkül való” – produkciójának Gluck *Alkestisz*tét tekint, mindenekelőtt Lubin Germain⁵⁶ alakításának köszönhetően a címszerepben.

Aztán az „előkelően konzervatív” intézményről is kénytelen megváltoztatni a véleményét, amikor – ugyancsak Lubin Germain főszereplésével – megnézi Richard Strauss *Elektrá*ját. „Úgy látszik, itt is friss szél kezd lengedezni a poros kulisszák mögött. Igaz, hogy ennek az egykor forradalmi zenének s a műnek megnyilatkozó modern alakmeglátásnak néhol szinte brutális kifejezőerejére a francia ízlés szordínót tett, és Lubin Germain *Elektrá*-

ja gallicizált hősnő volt, egészen más, mint a télen Strauss dirigálásában Münchenben hallott előadás verisztikus drámaiságú énekes tragikája, de éppen ez a nemzeti átszínéződés volt talán ennek az estének ínycsók finomságokkal szolgáló, legérdekesebb élménye.”

A régi Opera épületében működő Porte-Saint-Martin Színház színpadán az éppen kétszáz esztendeje született Beaumarchais életének epizódjai jelennek meg „André Gaston Baugé⁵⁷ vérszegény scenáriumára alapján, Rossini kompozícióiból, Eugène Cools⁵⁸ által összeállított zene kísérete mellett. Az opera buffá-

⁵⁵ Léon (Lev Szamoljovics) Bakst (1866–1924) orosz festő, grafikus, díszlet- és jelmeztervező. 1909-ben csatlakozott Gyagilev Orosz Balett Társulatához, neve ettől kezdve összefonódott a világhírű együttes működésével. Dolgozott angol, francia, belga és olasz színházaknak is.

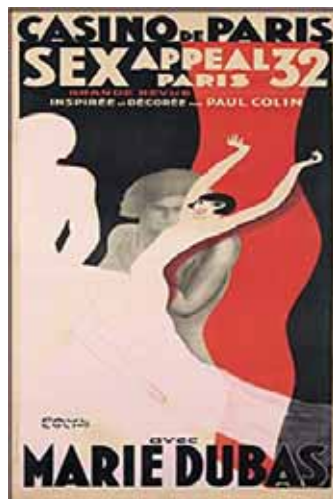
⁵⁶ Lubin Germain (1890–1979) drámai szoprán.

⁵⁷ André Gaston Baugé (1893–1966) baritonista, népszerű opera- és operett-énekes, több zenés film közreműködője.

⁵⁸ Eugène Cools (1893–1966) zeneszerző

nak minősített darab középuton mozog a régebbi stílusú operett és a tényleges vígopera között. A jeles baritonista önmagának írt határos számokban gazdag, szimpatikus címszerepet. Az előadás is inkább a gazdagon kiállított daljátékok és történelmi tárgyú operettek stílusa felé hajlik el, semmint az opera buffa színpadi lehetőségeit aknázza ki.”

A Sarah Berhardt Színház *Sasfőkjéről* így számol be: „A hatalmas neoreneszánsz nézőtér minden előadáson tele... Zsúfolt ház – ki tudja, hányadik ezer-szer. Az előadás rendezésileg teljesen ósdi: az enteriőröknél az ajtóplasztika, annak árnyéka, a képek – minden a falra festve, mely perspektivikusan hátrafelé alacsonyodik, ugyanígy a nagy, szárnyas ajtók is... Különösen vidékiesen primitív mind a csoportjelenetek, mind a színpadkép szempontjából az álarcosbál-felvonás. A közepes színészek simán, rutinnal pergetik a jelene-teket. A címszereplő Vera Sergine,⁵⁹ aki közvetlenül »az isteni Sarah-tól« vette át ezt a pompás szerepet, nem rossz színésznő, emberivé, közvetlenné teszi a figurát, ami pátosz van benne, azt legtöbbször elhisszük neki, van néhány érdekes mozdulata, finoman megoldott jelenete, egészen azonban sok minden »benne marad«... A közönség hihetetlenül hálás. Az első felvonás történelmi óra jeleneténél a reichstadti herceg szavaira felzúg az első nyíltszíni taps, és attól kezdve lelkesedik, és végigsírja az egész dráma-előadást. (Végeredmény: Magyarországon jobban játsszák *A Sasfőköt*, mint Párizsban...)”



Marie Dubas 1932-es szonon-estjének Paul Colin készítette plakátja (forrás: amazon.com)

Úgy látszik, érdemes volt vigasztalódnia a cseppet sem könnyű műfajban: a Casino De Paris új csillagát, Marie Dubas-t⁶⁰ hallgatta meg, akit a párizsi közönség joggal tekint Yvette Guilbert⁶¹ utódjának. De az egész előadással is elégedett. „A dekorációk tehetségesek, moderneek, a rendezés se ötlettelen! Volt egy-két jó varieté-szám is a revüben.”

⁵⁹ Vera Sergine (1884–1946) Antoine-nál kezdte a pályáját. Legfontosabb szerepei Racine hősnői: Berenice, Andromaque. Copeau és Juvet színházában is fellépett. Filmszínészi pályája szintén tekintélyes.

⁶⁰ Marie Dubas (1894–1972) szononénekesnő, színésznő.

⁶¹ Yvette Guilbert (1861–1944) eleinte éjszakai kávéházakban árulta azokat a kalapokat, amelyeket anyja készített. Egy cirkuszigazgató fedezte fel, artistát akart nevelni belőle, de ő inkább a színházzal próbálkozott, kevés sikerrel. Végül egy café concert-be szerződött, ahol érdekes egyéniségével, lírai előadásmódjával és drámai erejével meghódította a közönséget. Hamarosan megunta a mulatók kuplétit, a francia szonon és a népdal új irányt teremtő művésze lett. Budapesten is több ízben vendégszerepelt, először 1893-ban, utoljára 1923-ban.

A legnagyobb meglepetést Párizsban mégsem a franciák jelentették Németh Antal számára, hanem megint csak az oroszok: az orosz származású Pitoëff házaspár, George⁶² és Ludmilla,⁶³ akik kibérelték a rue de Colisée-n levő Théâtre de l'Avenue-t. „A nézőtere alig nagyobb, mint a budapesti Új Színházé,⁶⁴ de ízléses, a színpada tágasabb, azonban technikailag egyszerű, csaknem primitív – kezdi a Napkeletnek küldött beszámolóját. – A zenekar helye ferde, innen két lépcsőfok vezet a tulajdonképpeni színpadra. A két proscéniumpáholy pedig át van törve, és függönyökkel zárható járásként szolgál a keskeny előszínpadra.

Amikor felmegy a függöny, fekete körfüggönyök előtt, különböző törésekkel beállított, fenn magasságilag egyenes és ferde vonalakkal tagolt aranyfalat



Ludmilla Pitoëff (1896–1951)
mint Medea egy 1930-as felvételen
(forrás: wikipedia.org)

látunk, amelyet négy járás szakít meg: a háttér falon kettő és a jobb és bal oldalfalakon egy-egy. Balra masszív tömb ülés számára, szemben, középen alacsony dobogó. Ez minden. Ebben a keretben Seneca *Medea* című tragédiája fog megelevenedni! A dobogón egy sápadt, csodálatos szemű, törékeny asszony félig ül, félig térdel aranyruhában, fehér aranypánttal... Ludmilla Pitoëff! És kezdi mondani Seneca hosszú tirádáit. Percekig teljesen mozdulatlan a teste, csak a feje él annál intenzívebb életet. Csupa elkínzott remegés ez az ideges, halvány, égő szemű arc. Az ember úgy érzi, hogy a lelke nincsen itt: kétezer év távolában bolyong, a messze mondatok mélyére száll le, mint valami bűvár, hogy rég elsüllyedt szépségeket ragadjon magához, és hozzon fel újra napfényre... A szeme tágul, összehúzó-

⁶² George Pitoëff (1884–1939) orosz származású francia színész és rendező. Mint fiatal mérnökhallgató sűrűn látogatta a Moszkvai Művész Színház előadásait. Szentpéterváron Mejerhold hatott rá, megszervezte „A mi színházunk” társulatot, amely irodalmi műsorral járta Oroszországot. Az első világháború idején Genfben telepedett le. Ott szervezett új társulatot, amelynek vezető színésznője felesége, Ludmilla Pitoëff volt. 1922-től haláláig Párizsban működött, mint az avantgárd színház egyik legjelentősebb képviselője.

⁶³ Ludmilla Pitoëff (1895–1951) előbb Tifliszben lépett fel, majd Párizsban énekelni és táncolni tanult. Karrierje férje társulatában, Genfben kezdődött, 1916-ban. Csehov darabjaiban, a *Nóra* címszerepében, Molnár Ferenc *Liliomjának* Julikájaként, Pirandello műveiben, Shaw Johannájaként aratta legnagyobb sikereit.

⁶⁴ A Révay u. 18. szám alatt 1927-ben megnyílt színházról van szó, amely később különböző társulatoknak adott helyet. 1935-től Pesti Színház, később egy ideig Révay utcai Színház néven működött, majd 1948-ig a Vígszínház kamaraszínháza. 1951-től Vidám Színpad néven kabaré volt, jelenleg a Centrál Színháznak ad otthont.

dik, túlnéz a nézőkön, legtöbbször a fejük felett lebeg ez a csodálatos tekintet, egyre különösebbé válik, már nem Ludmilla Pitoëff beszél!... Valami szomorú, szelíd megszállottság ejti hatalmába ezt a középkori francia fadaragások finom vonalú madonnáira emlékeztető, aranyruhás kis gyerekasszonyt; Medea talán, a vad ösztönökkel terhelt, barbár királyleány?... Nem! Csak a hullámzó érzések révülete – a meghajszoltságé, a sötét végzettel való reménytelen küzdelemé, a dacos próbálkozások és erőtlen visszahullások keserűségé...

Egy bizonyos: *nem* Medea. Helyesebben: a vérengző, kegyetlen, bosszúálló Medeat nem hiszem el Ludmilla Pitoëffnek... (De ez nem jelent esztétikai kielégületlenséget... A fenségesség élménye helyett valami meleg etikai öröm szállja meg a lelkünket!) Ennek a remek színésznőnek az egyéniségén megtörték Medea alakjának a tűz és vér színeiben izzó fényei, a barbárság atavisztikus, félelmes hangjai, s mozdulatai valami gőgös, dacos, vad gyermek megnyilatkozásai-vá szelídültek.

Egy lehiggadt, letisztult, megegyyszerűsödött Orska Mária,⁶⁵ annak izgalmasan érdekes különködései nélkül, egy kicsit Elisabeth Bergner, annak modorosságai nélkül... és ahogy így keresgélünk, kihez tudnánk hasonlítani, egyszerre távoli emlék ötlik fel bennünk. Igen!... Duse!...⁶⁶ Az ő nagy, bensőséges színészi egyszerűsége él ebben a rá kísértetiesen hasonlító törékeny kis asszonytestben, az ő nagy, beszédes szemeinek nem homályosuló emlékét idézi ez az igazi könnytől fényes, szomorú tekintet. Mozgásában pedig a »tánc Dusejának«, Niddy Impekovennek⁶⁷ lélektől diktált, megragadó erejű, csodálatosan szép pózai oldódnak fel közvetlen, természetesen ható színészi mozgássá.

És Seneca *Medeáját* hallgatva, nézve sajnáljuk, hogy nem láttuk Ludmilla Pitoëff Opheliáját, Nóráját, Julikáját a *Liliomban*, Gauthier Margitját és a keserű szenvedés valamennyi, drámába mintázott asszonyalakját...

⁶⁵ Orska Mária (Marija Orszkaja, 1894–1930) orosz származású német színésznő. Mannheim és Berlin színpadain kezdte pályáját. Lengyel Menyhért és Bíró Lajos *Cárnó* című színművében tűnt fel. Budapesten is többször vendégszerepelt. Reinhardt színházaiban indult a karrierje, amelynek öngyilkossága vetett véget.

⁶⁶ Eleonore Duse (1858–1924) a századforduló olasz színjátszásának legnagyobb alakja. A patetikus-retorikus iskolával szemben forradalmi változást hozott lélektanilag hitteles, egyszerű játékával. Sokat turnézott, Európán kívüli kontinenseken is fellépett. Magyarországon 1882-ben, 1893-ban, 1895-ben, 1899-ben, 1904-ben és 1909-ben vendégszerepelt.

⁶⁷ Niddy Impekoven (1904–2002) német táncosnő. Már hatéves korában, 1910 decemberében debütált egy berlini jótékony célú előadáson. A közönséget az első pillanatban elkápráztatta gyermeki ösztönössége és fantáziája. Később mint színésznő is fellépett. 1914 és 1917 között Frankfurtban működött. 1918-ban Berlinben ki-robbanó sikert aratott önálló műsorával. Általában klasszikus zenékre, Schumann, Mozart, Schubert, Brahms, Beethoven műveire táncolt. Budapesten 1924-ben, 1925-ben, 1931-ben, 1933-ban és 1937-ben lépett fel. Kortársaira táncának játékos, gyermeki jellegével hatott. Visszavonulása után Bázelen telepedett le.

Az előadás átgondolt, komoly, külsőségekben puritán. Érdekes a sötét antikarany khitonokba öltöztetett négytagú kórus beállítása. A lehető legkevesebb mozdulattal, valami belső megszállottsággal recitálják Seneca verseit, egyes sorokat felváltva, szólóként, másokat ketten vagy mind a négyen közösen, beszélőkórus-szerűen...

Jason kis szerepe még nem nyújtott lehetőséget Georges Pitoëff színészi megítélésére. A rendezés lelkiismeretes és nagyon intelligens színházi emberre engedett következtetni...

A *Medea* után Hjalmar Bergman⁶⁸ svéd író *Csöcselék*⁶⁹ című darabját mutatta be *Joë és Cie* címen a Pitoëff-színház. A különös dráma műfajilag tragikomédia, hőse egy Peer Gynt-típusú, de mulatságos zsidó fantasztá, alakjai szegény zsidók, akik közt az érzelmes, komikus, néhol már-már tragikus, de mégis happy enddel végződő történet leperreg.

Ha a darab maga gyenge is, Joë szerepe egyike a világirodalom legérdekesebb zsidó karakterszerepeinek, de természetesen nem dramaturgiai, ha-



Georges Pitoëff (1884–1939)

nem csak kizárólag színészi szempontból. Georges Pitoëff becsületesen játszott meg az alakot, de nem tudta a publikumot magával ragadni. Annál remekebb volt ismét az asszonyságára ébredt, égő szemű, fekete hajú zsidólány alakját hiánytalanul átélő, jellemző erejű gesztusokban, sokszínű hangban élénk elevenítő Ludmilla Pitoëff. Élmény volt a még Sztanyiszlavszkij társulatából ismert nagy színésznő, Germanova⁷⁰ asszony fellépése és francia nyelvű játéka egy gondosan, aprólékos realizmussal jellemzett öreg zsidóasszony szerepében. A rendezés finom ötletei, a színpad művészi naturalizmusa Georges Pitoëff rendezői fantáziáját dicséri.”⁷¹

⁶⁸ Hjalmar Bergman (1883–1931) érettségije óta írói tevékenységet folytat, ebben másfél évtizeden keresztül apja segítségére támaszkodik. Fiatalon súlyos szembetegségen esett át, attól kezdve csaknem vak. Jóformán egész életében utazott, szállodákban élt. Néhány hétig Budapesten is tartózkodott. 1924-ben Hollywoodban dolgozott, filmforgatókönyveket írt. A század első felének egyik legnagyobb hatású svéd írója.

⁶⁹ *Patrasket*, 1928.

⁷⁰ A Marija Germanovával kapcsolatos lábjegyzetet l. Németh Antal *berlini naplója*, Szcenárium, 2018. szeptember, 11–12.

⁷¹ Németh Antal: *Párizsi színházi levél*, Napkelet, 1932. XVIII. 1–12.

A napló utolsó lapjai egyikén egy magyar nyelvű újságkivágás található a Párisi Magyarság című újságból, amely a Magyar Házban 1932. május 14-én megrendezett *Kabaré*estről számol be *Magyar színészek vidám estje* címmel. Rendező: Németh Antal.

Ez volt Németh Antal második külföldi rendezése.

Utolsó párizsi délutánján még egyszer meglátogatja Blattner Géza bábszínházát.

Színházi naplóját a következő szavakkal zárja:

„Június 5-én vonatra ültem, és este 10 órakor elhagytam Párist. Münchenbe érkeztem 6-án déli 1 óra 20-kor. Münchenben csak 9-én este voltam színházban. Jókayval⁷² Ibsen *Die Wildente*⁷³ című drámáját néztük meg nagyon jó előadásban, átgondolt rendezésben.

Június 11-én reggel 6,35-kor Bécsbe utaztam, ahová d.u. ¼ 4 körül érkeztem meg. Itt két Burgtheater előadást láttam, Schiller: *Die Räuberjät*⁷⁴ és a *Don Carlost*.

Június 13-án reggel 9 ¼ -kor érkeztem meg...

Ezzel befejeződött pontosan 8 hónapos tanulmányutam.”

⁷² Dr. Jókay Zoltán nyelvész, egyetemi tanár, Németh Antal Münchenben élő barátja.

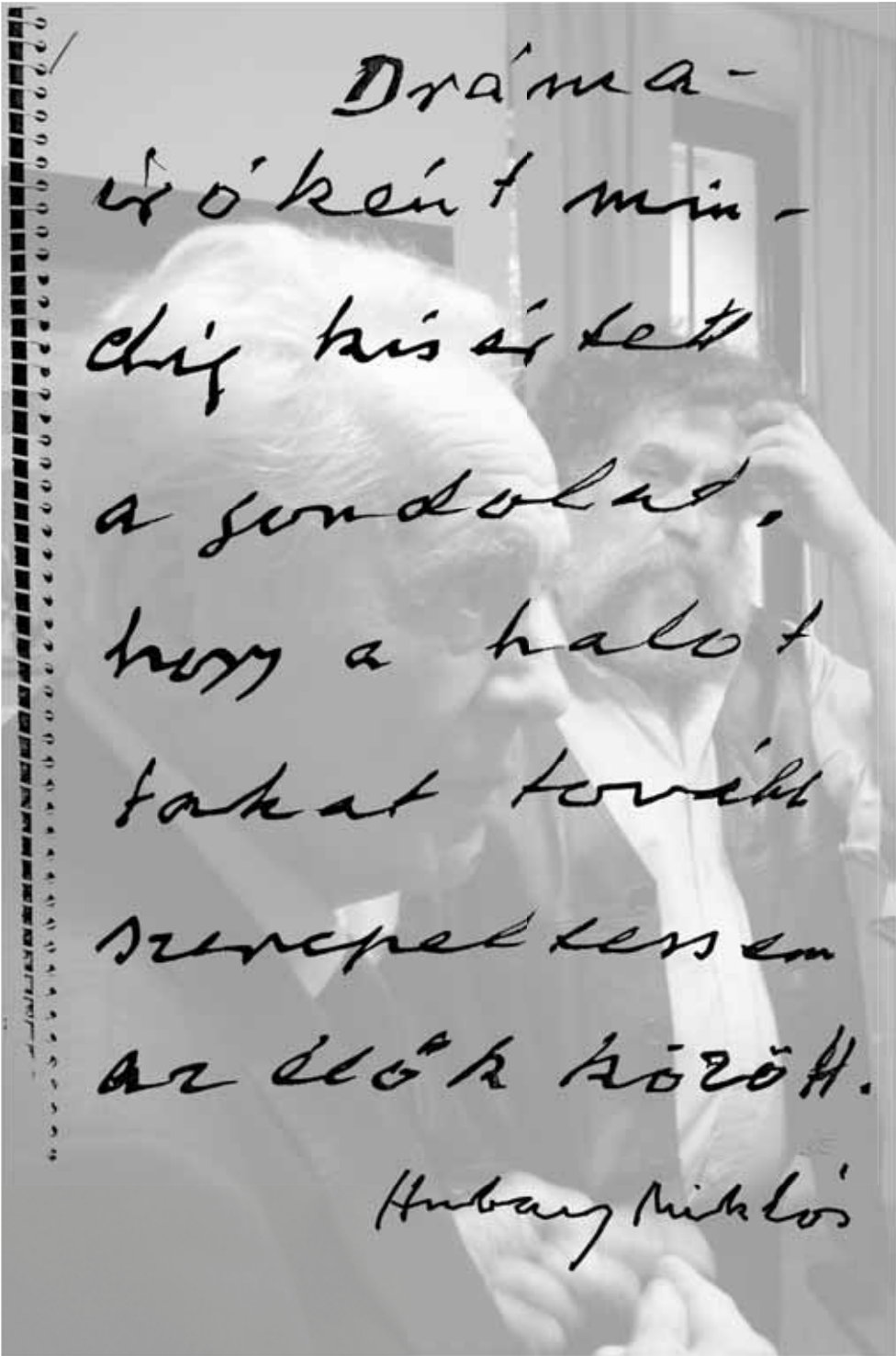
⁷³ *A vadkacsa*. A naplókban Németh Antal következetesen minden címet németül ír, akkor is, ha a szerző más nemzetiségű.

⁷⁴ *Haramiák*.

Géza Balogh: Antal Németh's Theatre Diaries

(Part 3)

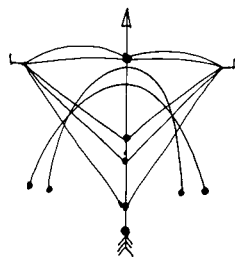
This is the third piece of the series to commemorate the legendary director of the National Theatre, Budapest, who died fifty years ago, Antal Németh (1903–1968), evoking through his diaries the first phase of his career, the years of preparation. A review of the entries in Antal Németh's 1928/29 diary, kept during his scholarship in Berlin, was published in the September issue of *Szcenárium*, while commentary on the diary entries from the period of another scholarship to a German-speaking country as well as Paris, won in 1931, in the October issue. Now the author of the study presents Antal Németh's theatrical accounts of between January and 13 June 1932, which is to provide a more nuanced view of the artistic vision of the future stage and general director of the National Theatre in Budapest, of the “theatrical style under reform” which he discovered at theatres in Munich, Cologne and Paris. Besides commenting on the diary, Géza Balogh uses quotes from some of Antal Németh's studies dating from the same period: ‘*Goethe Faustja a színpadon*’ (*Goethe's Faust on Stage*), published in the *Budapesti Szemle* (*Budapest Review*); the study on Hamlet published in *Napkelet* (*Sunrise*), and the article, from the same journal, in which the productions of the Russian-born Pitoëff couple are praised.



Dráma-
ként min-
dig hisz és lett
a gondolat,
hogy a halot-
tokat tovább
szerepeltetem
az élők között.

Hubay Miklós

Hubay Miklós és Németh Péter Mikola egy 2006-os rendezvényen,
a fotómontázs megjelent a Napút 2011/5-ös számában (forrás: naputonline.hu)



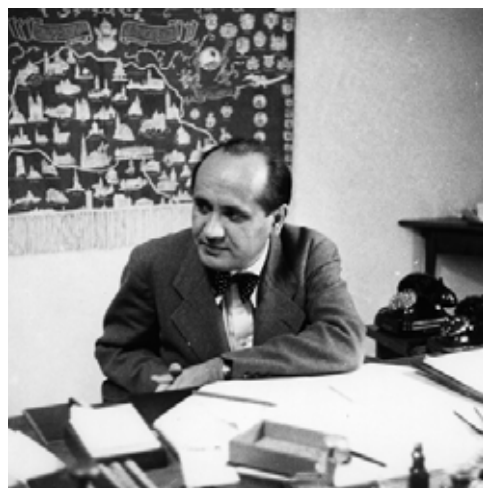
KISS JÓZSEF

Találkozásaim Hubay Miklóssal

Szenvedélyes, örök tűzben égő, nagyhitű, nagyszerű művész volt. Örökifjú, örökkön érdeklődő szellemi ember. Sosem éreztem mellette a közöttünk meglevő 44 évnyi különbséget, s talán nem bántom meg emléket, ha így mondom: barátom volt.

A Magyar Művészeti Akadémián találkoztam vele első ízben. 1999 őszétől datálódik Hubay Miklós iskolájába íratásom. Később, amikor három esztendőig viseltem a MMA Aura Egyesületének elnöki tisztségét, Hubay Miklóst az első között hívtam meg, hogy az ifjabb generációkhoz tartozó művésztársaink előtt tartson előadást, beszéljünk. Jött, s tüzzel beszélt az életéről, életének kulisszatitkairól, szereplőiről, Márai Sándorról, Németh Antalról és Zilahy Lajosról. Azokról az időkről, amikor a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda kiadta élete első kis kötetét, mely egy különös írását, egy dialógusban fogalmazott nagyszépet tartalmazott. A *Nemzeti színhátszás, drámai magyarság* 1941-ben jelent meg, akkoriban, amikor a háború miatt megrettent magyar szellemóriások korszakos műveket alkottak. Micsoda időszak volt az!

A rákövetkező évben már bemutatója is volt a Nemzeti Színházban, Szűcs László dramaturg egyengette útját a 24 éves egyetemistának. A Nemzeti nagyhatalmú igazgatója, Németh Antal megkérdezte az ifjú szerzőt, kit szeretne főszereplőnek. A nagyreményű író rögtön kijelentette, ő bizony Somlay Artúrt! De Somlay nem tagja a Nemzeti Színháznak, jegyezte meg a csodálkozva a nagyhatalmú igazgató. Mivel azonban elszánt hősrünk ragaszkodott a nagy színészhez, Németh Antal még aznap felhívta őt telefonon, s este küldönc vitte a Vígszínházba a szövegkönyvet. Éjjel



Németh Antal 1941-ben az igazgatói irodájában (fotó: Bojár Sándor, forrás: PIM-OSZMI fotótár)

Somlay elolvasta, és másnap reggel már meg is született az igenlő válasz, majd az egyezség is. Így indult Hubay Miklós pályája...

Történt egyszer, hogy amikor a Múzeum körúton sietett valahova az ifjú egyetemista, egy hatalmas autó fékezett le mellette. Németh Antal szállt ki, és valamit ott helyben meg is beszélt a megrendült fiatalemberrel. Majd visszaült az autóba, és továbbhajtott. „Énmiattam állt meg. Felismert, és megállíttatta az autót! Énmiattam!” – Még túl a kilencvenen is bepárásodott a szeme, ahogy erre gondolt.

Nagyvárad i ifjú lévén – már mint Nemzeti Színházi szerző – otthon hevert a családi házban. Nyár volt, szabadság, pihenés. Egyszer csak nyílik az ajtó, s egy barátja áll a küszöbön. „Márai Sándor itt van a városban! Most láttam! Gyere gyorsan!” Nosza, ugrott fel hősünk, s lélekszakadva szaladtak a méléző utcákon a megjelölt irányba. És ott volt! Ott ment a nagy író, az akkor még mindig fiatal férfi (talán negyvenkettő lehetett), a hatalmas népszerűségnek örvendő, ünnepekt híresség. Hubay és a barátja lelassítottak, észrevétlenül settenkedtek az utca túloldalán, s bámulták Márait. Hogy megy? Milyen ruhában van? Hogy viselkedik? Hova megy? – Bement egy kávéházba, s a nagy üvegportál mögött elfogyasztott egy ebédet. És a Nemzeti Színház frissen debütált szerzője ott állt, és végignézte, ahogy eszik, ahogy iszik, ahogy a száját törli, ahogy újságot olvas az általa oly nagyra tartott sikeres világpolgár...



Szűcs László (1901–1976)

Németh Antal Nemzeti Színházáról még annyit említett meg Miklós, hogy egy ízben Szűcs László dramaturggal, a mentorával bent ültek a direktor gyönyörű irodájában, amikor megcsörrent a telefon, és Liszt Nándor, a színház titkára jelentkezett. Németh Antal levágta a kagylót, és nekiiramodott az ajtónak. „Zilahy a házban van!”, kiáltotta magyarázatképpen az érdeklődő irodalmároknak, és kiszaladt a lépcsőházba, hogy a nagy író a megfelelő fogadtatásban részesüljön, ha már bejelentés nélkül látogatta meg a színházat, mely az írókat és a színészeket mindenkinél jobban becsülte. Micsoda mentalitás! „Tudása, elhívatása, hite fényesebb volt, mint azokban az időkben sokaknak” – ezt tartotta Hubay Németh Antalról.

A fentebb említett Szűcs László dramaturgnak sokat köszönhetett az ifjú Hubay. Amikor anyagi gondok gyötörték, bement jóakarójához a színházba, elmesélte legújabb darabötletét, Szűcs pedig kiállított egy kis utalványt hősünk nevére, aki ezzel a cetlivel leballagott a pénzügyre, ahol is egy természetes hölgy, némi fejcsóválás után, kiadott a kipirult fiatalembernek ötszáz kemény pengőt! Akkor, amikor kétszáz pengő fix-szel az ember könnyen viccelt. Egy egész hónapra... És a darabötletért ötszáz járt! „Több hasonló előleget vettem fel”, árulta el nekünk huncut mosollyal az agg drámaíró...

Apropó, agg drámaíró! Éppen Márai Sándor mondja egy helyen, hogy úriember nem ír drámát negyven fölött. Ebben van valami. De kivételek mindig vannak, és hősünk kivétel volt. Igazi úriembernek ismerem, és bár az évek előrehaladtával egyre ziláltabb volt ősz haja, felesége halála után egyre gyűröttebb a zakója, ám sugárzó hite, szenvedélye kivételes jelenséggé tette őt a 21. századi magyar közéletben, mint valami örökéletű, itt felejtett, kardja vesztett Don Quijotét...



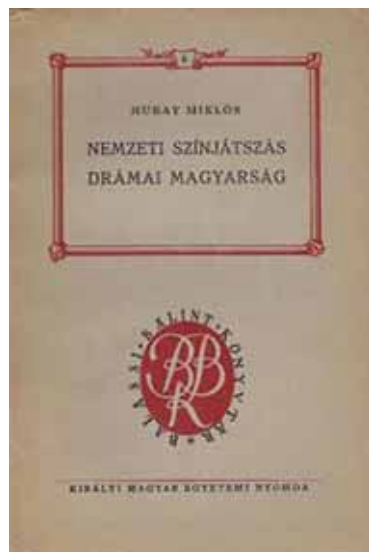
Márai Sándor és Zilahy Lajos páros portréja a Film – Színház – Irodalom magazin egyik 1942-es számában (forrás: 24.hu)

Amikor Jordán Tamást kinevezték a Nemzeti Színház igazgatójának, a Magyar Művészeti Akadémia meghívta őt egy vizitálásra, a hetenkénti szokásos beszélgetések egyikére. Jordán el is jött, jókedvűen mesélt pályájáról a nagy számban összegyűlt művészeknek. Két helyre Jordántól üldögélt hősünk. Láttam, egyre sötétebben néz maga elé az agg drámaíró. Ha jól emlékszem, Ács Margit felvetette, meséljen a direktor, milyen viszonyban van a mai magyar írókkal. Jordán beszélt mindenről és mindenkiről, aki csak az eszébe jutott. Hubay csak nézett maga elé. Ács Margit pontosított: lesz-e kortárs bemutatója a Nemzeti Színháznak? Ja, hogyné, legyintett Jordán, lesz kettő a stúdiószínpadon. És már mesélt is volna tovább mindenféle egyébről. Ekkor Hubay Miklós ifjonti hévvel előrehajolt, ősz haja a homlokába hullott, úgy kiáltotta bele a pillanatnyi csendbe: „Miért nem dicsekedsz vele?!” Majd felindultan visszazöttyent a székébe. Történelmi, felejthetetlen pillanat volt. Szó bennszakadt, hang fennakadt. Jordán Tamás azonnal felismerte, itt valami olyan szellemiséggel került szembe, melynek képtelen lesz megfelelni. Gyorsan dűnnyögött még néhány érdektelen mondatot, majd bokros teendőire hivatkozva sietősen távozott. Senki sem marasztalta. Két világ ütközött össze a szemünk láttára. Németh Antal és Hubay Miklós nemzeti és szabadelvű, időtlenül friss szelleme, valamint a 20. század végének zavaros, értékevesztett liberalizmusa...

Ahogy ezeket a sorokat írom, itt fekszik előttem az a kis könyvecske, melyet emlékező írásom elején említettem. A hetvenhét éve kiadott *Nemzeti színművészet, drámai magyarság*.

Amikor meghívtuk az Aurába, eszembe jutott, hogy valahol a könyvespolcomon őrzök egy antikvár ponyván potom pénzért vásárolt, dedikált Hubay-füzetkét. Megkerestem, ez volt az, benne hősünk Szűcs Lászlónak címzett, rendezett soraival. Bevittem a Kecse utcába, és megmutattam neki. Reszkető kezével

emelte egész közel tétova szemeihez, nem tudta már kisilabizálni, fel kellett hát olvasnom. Elérzékenyült. Akkor mondta el, hogy ezt a friss könyvet az elsőközt vitte és dedikálta a Nemzetiben Szűcsnek, hálája jeléül. Mondtam, az utcán vettem egy használtkönyv árusnál. Megrendült, láttam rajta. Így múlik el a világ dicsősége... Na de mégsem! Nem hagyjuk ezt annyiban, Miklós! Megkértem, dedikálja hatvankét év elteltével ezt a könyvet újból, immár énnekem. Öreges,



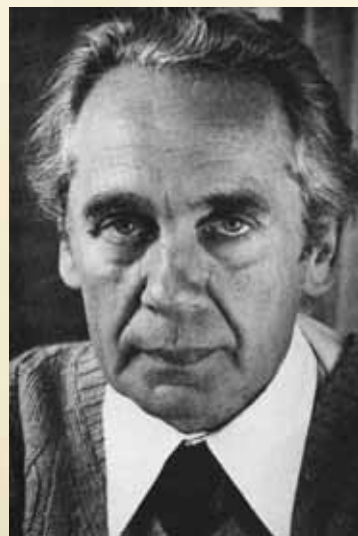
göcsörtös, nehezen olvasható betűkkel a következő sorokat őrzöm e könyvben: „2004 június 7. Kiss Józsinak, a Magyar Művészeti Akadémia Aurájában – mintha közben semmi sem történt volna... Baráti öleléssel, Hubay Miklós”.

De történt, kedves, öreg Mesterem! Az izmusok ármánykodásai ellenében új szövetséget kötöttünk mi ketten. A folytonosság megmaradt, az értékeket megőrizzük, sok-sok küzdelmed, szenvedésed nem volt hiábavaló! A gondolat, a hit él.

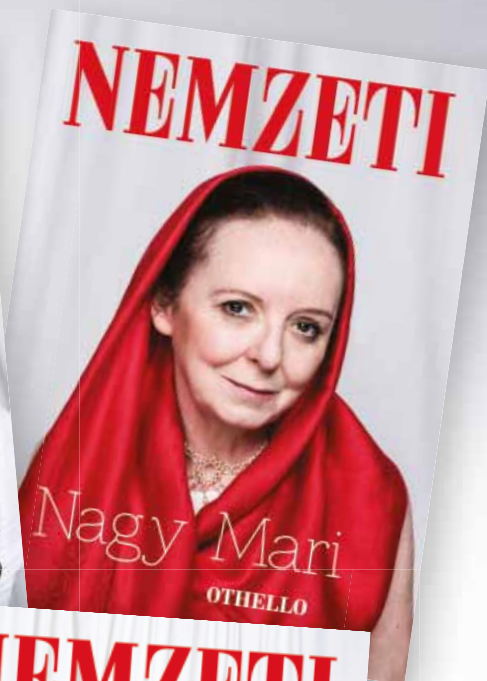
Amikor Hubay Miklós megjelent a formálódó drámaírói kerekasztal egyik első ülésén, mielőtt távoztakor kilépett volna az ajtón, visszafordult, és azt mondta lelkesen, de nagy komolyan: „Írjatok egymásról!” Majd

becsukta az ajtót maga mögött. Ez az üzenet még most is itt cseng a fülemben. Mint ami egy másik, tágasabb, magasabb világból szól hozzánk...

József Kiss: My Encounters with Miklós Hubay



The figure of legendary dramatist Miklós Hubay (1918–2011), born a hundred years ago, is evoked through personal encounters. Conversations are recalled, during which Hubay mentioned multiple times the stage and general director of the National Theatre in Budapest, Antal Németh (1903–1968), who played an important role at the beginning of his dramatist career in the late 1930s. At the same time, the portraits of two significant 20th-century authors, Sándor Márai (1900–1989) and Lajos Zilahy (1891–1974) are also presented through Hubay's accounts. The author of the essay, József Kiss (b. 1962), is a versatile theatre practitioner: actor, director, playwright and artistic director of Szolnoki Szigligeti Színház (Szolnoki Theatre, Szolnok) since 2007.



William Shakespeare
OTHELLO

Rendező: **KISS CSABA**

Bemutató:
2018. december 8.

Előadások:
2018. december 9., 10.



nemzetiszhaz.hu



/nemzetiszhaz

„A dráma hősenek minden replikája mögött egy óhaj van, mondja Sztanyiszlavszkij. (...) Más beszédének a megértéséhez sohasem elég csupán az egyes szavak megértése, anélkül, hogy a beszélő gondolatát megértenénk. De a beszélő gondolatának megértése, ha nem értjük azt az indítékot, amely a gondolat kimondására készíti, nem jelent teljes megértést. Ugyanígy bármely közlés pszichológiai elemzését csakis akkor tudjuk teljesen véghezvinni, ha a beszédgondolkodásnak ezt a végső és legrejtettebb belső területét, a motivációt feltárjuk.” (L. Sz. Vigotszkij)

„A NAT tervezetében az egyik legfontosabb célkitűzés, hogy gyermekeink sikeresen kommunikáló felnőttekké váljanak. Hiszen ez (...) a társadalomba való beilleszkedés, a munkaerőpiacon való érvényesülés alapfeltétele. E megközelítés (...) nem a nyelvhez való alkotó viszonyt kívánja kialakítani a gyermekben, mely pedig (...) a mélyebb szövegértés és a termékeny dialógus alapja. A művészetek ezt a mindinkább háttérbe szoruló képességet hivatottak fejleszteni (...) egy hosszabb távú stratégiát érvényesítve, melynek középpontjában az érző és gondolkodó ember eszményképe áll.” (Pálfi Ágnes – Szász Zsolt)

„Én azok közül az idősebb színészek közül való vagyok, akik piszkosul nem felejtették el, hogy milyen jó fiatalnak lenni. Nem úgy állok hozzá a növendékekhez vagy a húsz-harminc éves színészekhez, mintha én valamiféle bölcs öreg lennék. Pontosan tudom, mert emlékszem rá, hogy mit gondol egy fiatal színész. Néha szeretnék magam is ugyanúgy gondolkodni. (...) [Kaposváron] a művészi beszéd óraadó tanára vagyok. S ebben a tárgyban ez a mottóm: »Gondolat nélkül nincs jó mássalhangzó.«” (Szalma Tamás)

„Az új technikai eljárások annyira felgyorsították az információáramlást, hogy a memorizálás ideje egyre rövidebb lesz, (...) a felejtés folyamata is felgyorsul. (...) Az ember elérte azt a sebességet, amelyik jóval meghaladja saját információfelfogó, tehát döntéshozó képességének sebességét. (...) Ha ezt a sebességnövekedést egyértelműen a haladás jelének tekintjük, az csupán azért van így, mert még nem ismertük fel a sebesség politikai jelentőségét, mert a sebességre nincs gazdaságpolitikánk. Márpedig az embert a sebesség fogalmán kívül helyezni annyi, mint ember nélküli történelmet teremteni. Embertelen történelmet...” (Paul Virilio)

„Minden lénynek fizikailag is megvan a maga kiszabott helye a természetben, megvannak életének törvényei, melyeknek áthágásával nemcsak magát és fajtáját dönti romlásba, hanem megbontja a természet egyetemes rendjét is. Ezt pedig a természet nem tűri el, kérelhetetlenül megtorolja. A mitikus szemléletben, amely a teljes ember teljes szemlélete, a természet fölött Isten alakja és törvénye áll, az ő fogalmazása szerint tehát az istentelenség egyenlő a természet elleni bűnnel és minden eltévelyedéssel, amely az élet törvényeinek útjáról letér.” (Várkonyi Nándor)

