

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VI. évfolyam 9. szám, 2018. december



Hamvas Béla karácsonyi beköszöntője • A báb metamorfózisai • Jankovics Marcell az új NAT-ról és vizuális kultúránkról • Tudósítás a debreceni betlehemes konferenciáról • „Irodalomra csak az nevelhet, aki maga is költő” – Karácsony Sándor • Németh Antal Arany és Vörösmarty Shakespeare-fordításairól • Kiss Csaba új *Othello*-rendezése • Az eseményhorizonton túl – Tillmann J. A. könyvéről • A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon – Pintér Márta Zsuzsanna recenziója

SZERZŐINK

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

Bankó Ibolya (1956) néptáncos, művelődésszervező, a CSEMADOK munkatársa

Deme Tamás (1946) tanár, művelődéskutató, PPKE

Fekete Anetta (1973) muzeológus, színháztörténész, a Szórákaténusz Játékmúzeum munkatársa

Gyöngy Péter (1961) művelődésszervező, magyarságkutató

Hamvas Béla (1897–1968) író, filozófus

Jakab Erika (1979) tanár, művelődésszervező, Nagymuzsaly

Jankovics Marcell (1941) rajzfilmdirektőr, kultúrtörténész

Kocsis István (1968) iskolaigazgató, Szentpéterúr

Lévai Péter (1960) a Magyar Táncművészeti Egyetem Néptánc Tanszékének oktatója

P. Gulyás Márton (1980) filmesztéta

Pákay Viktória (1973) néprajzkutató, muzeológus, a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum munkatársa

Pintér Márta Zsuzsanna (1961) irodalom- és színháztörténész, egyetemi tanár, Eszterházy Károly Egyetem

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

Tiszai Zsuzsa (1969) a Debreceni Hajdú Táncegyüttes és a „Hajdútánc” Alapfokú Művészeti Iskola vezetője

Tóth János (1981) néprajzos, néptáncos, a Hagyományok Háza szakmai igazgatója



Támogatók



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

HAMVAS BÉLA: Apokalyptikus monológ (részlet) • 3

kultusz és kánon

BALOGH GÉZA: A báb metamorfózisai • 5

FEKETE ANETTA: Bábszínház a változó időben • 13

orbis pictus

JANKOVICS MARCELL: Az új Nemzeti Alaptantervről
vizuális kultúránk tükrében • 21

Fölszállott a páva?

Betlehemes konferencia 2017, Debrecen • 41

LÉVAI PÉTER: A komplex művészeti oktatás
helye, szerepe a közoktatásban • 54

DEME TAMÁS: „Irodalomra csak az nevelhet, aki maga is költő”
Karácsony Sándor művészetszemléletéről • 59

nemzeti játékszín

NÉMETH ANTAL: A teljes magyar Shakespeare (részletek) • 68

KULCSÁR EDIT: Látszat és valóság

Az *Othello* dramaturgiájának műhelynaplója • 80

kilátó

P. GULYÁS MÁRTON: Az eseményhorizonton túl

Tillmann J. A. könyvéről • 92

A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon

Pintér Márta Zsuzsanna könyvismertetője • 99



Hamvas Béla (1897–1968)

A képen testvérével, Sárával (a hagyatékban fennmaradt felvétel megjelent
A valóságban felébredni című kötetben (forrás: hamvasbela.com)

Apokalyptikus monológ

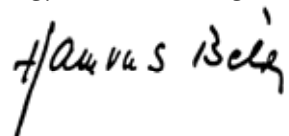
(részlet)

Gyermekkoromban azt hittem, hogy megváltó vagyok. Ez volt az első nevem. Hároméves sem lehettem. Elég nehéz helyzetben voltam. Tudtam, hogy Jézus a világot megváltotta, és így a művet már elvégezték. Azt a határtalanul komplex és komoly valóságérzéklet, amellyel hároméves koromban gondolkoztam, később csak ritkán értem el. Tudtam, hogy semmit sem tehetek, aminek létfontosságja ne lenne. Jézustól bizonyos tekintetben rossz néven vettem, hogy a művet elvégezte. De jóhiszemű voltam. Nem voltam reá féltékeny. Nem irigyeltem, már csak azért sem, mert beláttam, a művet jól végezte el, ki tudja, talán jobban, mint én végeztem volna.

Ugyanekkor persze tudtam, hogy másról is van szó. Ez a komoly önvizsgálat-hoz tartozik, és én, mint mondom, akkoriban semmit sem kívántam elkenni. Eltörölhetetlen nyomot akartam hagyni. Olyan tettet akartam, amelynek hatása ezer és ezer évre terjed, és soha nem múlik és nem múlhat el. Meg akartam tenni a nagyot. Meg akartam tenni a legnagyobbat, amit ember egyáltalában tehet. Lényemet a világ arcába örök időkre be akartam vésni. Ez a nagy volt számomra a megváltás.

Mikor életem döntő tapasztalataira gondolok, úgy érzem, hogy a megváltás számomra nem volt merőben jézusi aktus. Örök hírt akartam és uralkodni. De meg volt bennem a művészi halhatatlanság ösztöne is. Mindenképpen a kitörölhetetlen hatás. Azt hiszem, ez a kép egészen közel van Istenhez. Azt kerestem, hogy melyik az a tett, amely számomra ezt megvalósítja. Csak egy mód van rá, megváltónak lenni. A megváltóé a halhatatlan mű, az örök hír és a világhatalom.

Ha azonban a dolgot ennyiben hagynám, a hároméves gyermekhez igazságtalan lennék. A megváltás gondolatát nemcsak az örült nagyravágyás ösztönözte. Azt a szüntelen és hiábavaló nagytakarítás hangulatot, ami a világra olyan jellemző, azonnal felismertem: folyton takarítanak, de a rendetlenség, a por, a piszok mégis egyre nagyobb lesz, egyre több a korom és a féreg. Megszántam őket. Rendelkeztem az erők fölött, amelyekkel rajtuk segíteni lehet. Senki sem teszi, hát nekem kell. Mikor később Jézus szavát olvastam, a magam gondolatára ismertem: Fölmegyek a mennybe és az egész világot magammal húzom. Tizennégy éves koromban az egyházba ezzel az igével vettek fel: Légy hű mindhalálig, és neked adom az élet koronáját.*



* Vö. Hamvas Béla: *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*. Vigilia, Budapest, 1987, 107–108.

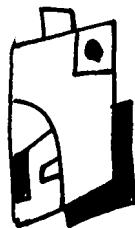


Picasso által tervezett figura a Gyagilev Balett
Parade című táncjátékához, 1917
(fotó: Harry Lachman, forrás: pinterest.com)



BALOGH GÉZA

A báb metamorfózisai



A néző a bábszínházban nem a színészt látja, hanem a szerep képzőművészeti megformálását. A báb abban a pillanatban hatni kezd, amikor belép a színpadra. Még meg se szólalt, lehet, hogy ezután se fog. Még nem mutatkozott meg teteteiben, nem tudjuk, mi a szándéka, a legtöbb lényeges vonásával mégis tisztában vagyunk. És ez a hatás olyan mértékben önálló, vizuális, ahogy egy festmény vagy karikatúra figuráját szemléljük. A hatás egyelőre nem színpadi, pontosabban nem *drámai*. Inkább olyan, mint egy szép színpadképé, amilyent negyvenötven évvel ezelőtt láthattunk. Ezeket a látványosságokat gyakran meg is tapsolt a közönség. Hevesi Sándor már a múlt század harmincas éveiben azt mondta: ha egy díszlet megtapsolnak, az rossz. Mert a díszlet nem önálló alkotás, hanem alkalmazott művészet terméke; nem tolakodhat az előadás egésze elé.

A bábszínházra nem igaz ez az állítás. Bár ritkán fordul elő, hogy egy bábót a megjelenése pillanatában megtapsolnak, de a kedvező reakció (például a nevetés) a tervező munkájának igazi sikere.

Az első vizuális információ természetesen valamennyi színpadi műalkotásban fontos szerepet játszik, de nem minden műfajban annyira meghatározó, mint a bábjátékban. Más műfajokban a szereplő további viselkedése rá is cáfolhat az első benyomásra. A bábjáték, amely élesen körülhatárolt, egy-egy jellemző tulajdonságot hordozó, határozott és egyértelmű karakterekkel dolgozik, nem élhet ilyen fogásokkal. A vizuális ábrázolás itt nem csupán járulékos elem, hanem a műalkotás lényege.

A báb-szereplőt tehát olyannak fogadja el a néző, amilyennek az első pillanatban megismeri. Nem a körülmények, a drámai helyzetek alakítják és gyúrnak át a szemünk láttára, hanem készen van. Sorsa eleve elrendelt, mint a görög sorstragédiák vagy az itáliai vásári komédiák hőseié. Aiszkülosz, Szophoklész, Euripidész hősei maszkot viseltek, merev, állandó álarcot, amely ugyanúgy nem tette lehetővé a jellembeli változásokat, mint a báb-karakterek esetében. A *commedia dell'arte* állandó típusaival is hasonló a helyzet: a visszatérő figurák törté-



A Salzburgi Marionettszínház
Varázsfuvola előadása (forrás: wien.info)



A Colla-család Aida (forrás: ateatro.it)



A Toone Színház nézőtere
(forrás: makemytrip.com)

netről történetre vitték magukkal jellemüket és sorsukat, Dottoréból nem lehetett Capitano, Brighellából Pantalone, de még a maszk nélküli Colombineából sem válhatott tenyeres-talpas matróna vagy élveteg kurtizán.

A báb iparművészeti alkotás. A tervező megtervezte, a szobrász megminta, kifaragta, a varrónők felöltöztették. Ügyes kezek kifestették, parókat adtak rá. A báb egészen a 19. század végéig a színészt utánozta. Minél jobban hasonlított az élő emberre (vagy netán állatra), annál nagyobb sikere volt. „Olyan, mintha élne!” – mondták a nézők elragadtatva. A díszlet is igyekezett követni a nagy drámai színházak színpadképeit. Mái láthatunk olyan hagyományörző bábszínházi előadásokat, amelyek még mindig a műfaj helyettesítő szerepét viszik tovább. A Salzburgi Marionettszínház előadásai híres operaelőadások kicsinyített másai. A bábok nem a szerepeket keltik életre, hanem a képzeletbeli énekeseket, akik Don Giovanni, Sarastro, Ozmin szerepét éneklük, játsszák. Az itáliai Colla család 19. század közepe óta működő együttese ugyanezt a miniatűr csodát műveli, amikor Verne-regényeket adaptál, vagy az Aida ősbemutatójának külsőségeit idézi fel. A megszakításokkal 1835 óta működő brüsszeli Théâtre Toone minden színpadi műfajt megtűr színpadán, még a modernistákat is. Színpadi rekonstrukcióik híven idézik különböző korszakok eszköztárát. Minden olyan náluk, mint az egykor volt színházak híres előadásain, csak a színpad méretei jóval kisebbek, és a színészeket bábok helyettesítik.

A báb tárgy, amelyet ember hozott létre önmaga képére és hasonlatosságára. De teremtménye akkor is stilizált, ha az alkotót az ellenkező szándék vezérelte. Nem húsból és vérből van, hanem fából, textilből, papírmaséból. Korlátozott a mozgása és a cselekvési lehetősége. Leginkább a marionett hasonlít az élő emberre, arányai és mozdulatai képesek követni az emberi test arányait. Legkevésbé a kesztyűsbáb alkalmas erre. Éppen ezért szeretik olyan sokan, mondván, hogy minden körülmények között báb marad és bábként viselkedik. A legmozgékonyabb, a legelevenebb, a legfürgébb és a legmulatságosabb valamennyi bábtípus között, de sohasem tudja átlépni a korlátait. Ez a legfőbb erénye és műfaji sajátossága.

Bárhogy igyekeztek azonban évszázadokon át a bábjáték művelői, a báb megőrizte báb voltát. Ahogy Magritte *A két titok* című képén ott a felirat: „ez nem pipa” (merthogy tudniillik festmény), minden bábszínházi előadásra fel lehetne írni: „ezek nem emberek” (merthogy tudniillik bábok). De fölösleges szószaporítás lenne, úgymint mindenki tudja. Még a legkisebb gyerek is, pedig ő arra is képes, hogy élettelen tárgyakat és használati eszközöket fenntartások nélkül élőlényeknek képzeljen el.

A 19. század végén váratlanul törés következett be az európai bábjáték történetében. A polgárosodás pusztulásra ítélte az arisztokrácia udvari bábszínházait. Ugyanakkor a falusi népszokások is hanyatlásnak indultak, ritkult a betlehemes bábtáncoltatók és vásári bábjátékosok száma, a 20. század elején már alig néhány dinasztia őrizte az apák és nagyapák mesterségét. A vándorbábosok megtelepedtek, ezzel közönségük is megcsappant: már csak a városok bizonyos rétegei számára volt hozzáférhető ez a színházforma. Ezzel a bábjáték jelentősége is csökkent. (A hagyományőrző Távol-Keleten nyomát sem találjuk ennek a folyamatnak; csak a polgárosodó/iparosodó, az életét mindinkább racionális szempontok szerint alakító európai ember utasítja el a néhány évtizede még kedvelt szokásokat.) Természetesen a jelenségnek elsősorban gazdasági és társadalmi okai voltak: a népszokások elveszítették általános tömegbázisukat, és eredeti népi jellegükkel soha többé nem is találkozhatunk.

A 20. században a különféle művészeti ágakban alkotó hivatásos művészek vették át a stafétabotot a népművészekről. Számos festő és szobrász figyelt fel a bábművészetben rejlő lehetőségekre. Elsősorban a képzőművészek – és persze a drámai szöveg egyeduralma helyett a látvány rehabilitálásáért síkra szálló színházművészek – megjelenésének volt köszönhető, hogy véget ért a bábszínház három évszázadon át tartó helyettesítő szerepe. Felfedezték benne a képzőművészet új, *időbeli* lehetőségeit. Egyes törekvésekben így természetesen elsősorban a képzőművészet szempontjai érvényesültek, de sok alkotónak sikerült összeegyeztetni a látvány dramaturgiáját a színházművészet műfaji követelményeivel.

A modernizmus legkiválóbb képviselői kezdtek érdeklődni a bábok iránt. Picasso bábokra emlékeztető jelmezeket tervezett a Gyagilev Balettnek a *Parádé* című „realista” táncjátékhoz. Paul Klee mintegy ötven kesztyűsbábot készített



Paul Klee bábjai
(forrás: ompomhappy. com)



O. Schlemmer *Triadikus balett*
című előadásának szereplői
1923-ban (forrás: openculture.com)



Vittorio Podrecca a bábjaival
1938-ban (forrás: wikipedia.org)

a fia számára 1916 és 1925 között, melyek a vásári bábjáték világát szűrik át egyszerre intellektuális és gyermekien naiv szellemiségén, majd a Bauhaus tanáráként teljesedett ki a műfaj iránti vonzalma. Kandinszkij hasonló utat járt be a báb felfedezésében. Oscar Schlemmer a *Triadikus balett* című háromrészes kompozícióban, amelyben szintén báboknak öltözött táncosok léptek fel, az ember és a tér kapcsolatát vizsgálta. Gordon Craig azt követelte, hogy a színházat tisztítsák meg a színésztől; „a színész helyét egy élettelen lénynek – nevezzük übermarionettnek – kell átvennie” – jelentette ki. Valerij Brjusov költő és esztéta szerint „a színészt rugós bábuval kell pótolni, amelybe egy gramofont építettek.”

A század egyik jelentős művészi bábszínházának megteremtője, Richard Teschner festő és grafikus volt. 1908-ban, a prágai Deutsches Theaterben mutatta be első produkcióját, a *Pelléas és Mélisande*-ot. Vittorio Podrecca bábszínházának arculatát számos dadaista és futurista művész segítette kialakítani a húszas években.

A század első felének legjelentősebb művészi bábszínháza, Blattner Géza Arc-en-Cielje valószínű gyűjtőhelye volt a Párizsban élő magyar és más nemzetiségű képzőművészeknek. Amikor Blattner 1925-ben Párizsba érkezett, a képzőművészet klasszikus avantgárd korszaka a végéhez közeledett. A francia színház viszont éppen ekkor jutott el az avantgárdhoz. Jouvett, Dullin, Pitoëff és Gaston Baty 1927-ben megalakította az avantgárd rendezők négyes szövetségét. Gaston Baty – részben Gordon Craig hatására és a többi Cartel-tag színészcentrikus törekvései ellenében – kijelentette, hogy a költőiség és az irrealitás kifejezésében a bábjáték jóval többre képes, mint a színészekkel dolgozó színház. De miközben költők, festők, színházi rendezők fordultak a bábművészet felé, a francia bábjátékosok alig vettek tudomást a körülötük zajló eseményekről. A korábbi művészi bábjáték-törekvések – Henri Seraphin árnyjátékai

a 18. század hetvenes éveiben, vagy egy évszázaddal később a Chat Noir kabaré „Théâtre d'ombres”-ja, Henri Signoret „Petit Théâtre”-ja és Alfred Jarry báb-játékai – nem találtak hazai követőkre. Blattner Géza magyar festőművésznek kellett elmennie Párizsba, hogy megte-remtse a minden ízében korszerű, az em-berszínház utánzásával szakító huszadik századi avantgárd bábszínházat.

Képzőművészként fedezte fel a báb-játékot Josef Skupa is. Képzőművész-ként kezdte, de mindenekelőtt színész-ként, illetve íróként és rendezőként vált ismertté. Hasonló úton jutott el a báb-játékhoz a 20. század legnagyobb hatású bábművésze, Szergej Obracev: festészeti és zenei tanulmányokat folytatott, majd felvették a Művész Színház zenei stúdió-jába. Bár kettőjük bábszínház-eszménye sok tekintetben különbözik egymástól, a képzőművészet mind a Spejbl és Hur-vínek Színházban, mind a moszkvai Köz-ponti Bábszínházban azonos szerepet és funkciót töltött be. Mindkét alkotó első-sorban *színházművész* volt, akiknél a kép-zőművészet szerepe elsősorban a groteszk ábrázolásban öltött formát. Obracev *realista* bábszínháza akkor jött létre, ami-kor hazájában minden más irányzat kö-vetése büntetendő cselekménynek szá-mított. Ösztönösen a számára egyetlen biztos menekülési útvonalat választotta: felfedezte a karikatúra lehetőségeit a báb-művészetben. Nem a valóságot másolta, hanem kialakított egy stílust, amelyben a látvány formanyelve a groteszk irányába elemelt *stilizálás* volt, miközben a bábok mozgása követte a *mimézis* korábbi évszá-zadokból öröklött tradícióit.

A két háború közötti időszak magyar avantgárd képzőművészeti és színhá-



Gaston Baty (1885–1952) Guignol és Gnafron bábfiguráival (forrás: frechtruly.com)



Blattner Géza (1893–1967) a Nyomor figurájával (forrás: kulter.hu)



Spejbl és Hurvínek figurája a pilseni bábmúzeumban (forrás: pilsen.eu)



Rév István (1898–1977) Bence figurájával
(fotó: OSZMI Báltár, forrás: google.com)

zi mozgalmi elmaradtak több más európai ország törekvéseitől. Ez a színpadi látvány visszafogottságán, illetve az ábrázolásmód 19. századi hagyományokra támaszkodó leíró, részletező realizmusán volt elsősorban érezhető. Rév István bábszínházának formanyelve pontosan tükrözte a kor ellentmondasságát. Rév is képzőművész volt, színházának valamennyi bemutatóját maga tervezte. Stílusa a harmincas-negyvenes évek élő színházi előadásából táplálkozott. Színpadképei ugyanúgy a valóságot, még-

hozzá egy másik műfaj, a népszínmű *színpadi* valóságát utánozták, mint élethű bábjai. A *Toldi* díszletei és a bábok ruhái felhasználták mindazokat a kellékeket, amelyek a harmincas-negyvenes évek divatja szerint a falusi ábrázolást jellemezték; a kemence, a mázas edényekkel teli tál, az ökrös szekér, a szénaboglyák, a tornác, a gémeskút meg a fák, bokrok, napraforgók mégis valamiféle idilli-mesebeli szecesszióba hajló *stilizálással* jelentek meg. A mozgó szemű, mozgó szájú bábok csodája és a környezet kvázi-hitelessége – a korszak valóban modern törekvéseinek hatását messze ívből elkerülve – olyan minőséget hoztak létre, amelyre szintén igazak Hevesi Sándor Podrecca marionettjeire vonatkozó szavai: „... minden művészi hatását azzal érte el, hogy a bábuk szimbolikus emberek voltak (a színész is az), emberi életet és emberi lelket, emberi viszonyokat és emberi ferdeségeket elevenítettek meg az illúziót keltő, hiteles kis színpadon.”¹

A második világháború után a kelet-európai országokban gomba módra elszaporodó bábszínházak Obrascov színházát tekintették követendő példának. Megalakulásuk időszaka egybeesett a szocialista realizmus kötelező érvényű térhódításával. „A szocreál 19. századi ízü realizmusa és napi politikai ihletettsége már az ötvenes évek előtt is jelen volt művészetünkben, csak a szerepe nem volt olyan kizárólagos, mint a totális diktatúra idején” – állapítja meg a korszak képzőművészetét elemző egyik tanulmány². Kelet-Európa bábszínházai könnyebb helyzetben voltak, mint a képzőművészek: nem egy elvont fantazmagóriát kellett követniük, a kultúrpolitika beérte azzal, hogy a moszkvai Központi Bábszínház által kitaposott ösvényen haladtak.

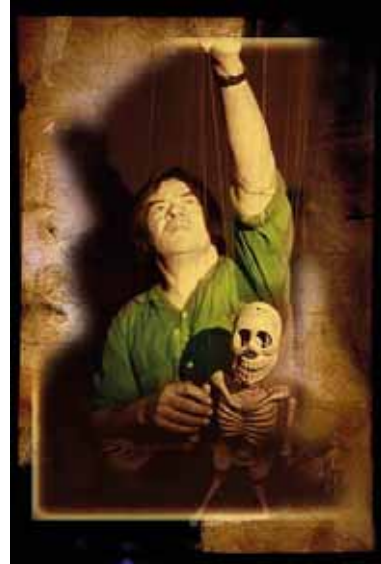
¹ Hevesi Sándor: *Színház*. Bp., 1938. 95.

² Kovács Péter: *Lenin a háztetőn. Hivatalos művészet az ötvenes években*. In: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította: Hans Knoll, Bp., 2002. 154.

Kezdetben a kelet-európai bábszínházak látványvilága rendkívül szegényes volt. A tervezők nem mertek művészi hatásra törekedni, nehogy formalistának bélyegezzék őket. A bábok és a díszletek egyetlen faladatának azt tekintették, hogy a nézőket vizuális információkkal segítsék a mese megértésében. A korszak első éveiben készült produkciók bábjaiknak és díszleteinek nem volt stílusa, atmoszférája, csupán funkciója. Ebben a tendenciában csak akkor következett be változás, amikor közelebbről megismerték a kötelező példaképnek állított Obrazcov technikailag magas színvonalú és stílusában illúziókeltésre és nagyvonalúságra törekvő, óramű pontossággal működő előadásait. Obrazcov gyerekműsorai a csodákra épültek, a felnőtteknek szóló előadásai pedig mulatságosak és ironikusak, vagyis rendkívül szórakoztatóak voltak. Szatíráit mindenki megértette.

A stílus és a formanyelv utánzása azonban óhatatlanul epigonizmust eredményezett. Valódi fejlődésről csak akkor beszélhettünk Kelet-Európa bábszínházaiban, amikor visszataláltak saját tradícióikhoz, és ezek nyomán meg tudták teremteni önálló arculatukat. Ahol gazdagabbak voltak a bábjátékos és a képzőművészeti hagyományok, ott ez a folyamat hamarabb lezajlott. Magyarországon csak a hatvanas évek elején kerülhetett erre sor, amikor az ország egyetlen hivatásos bábszínháza előbb a népművészet irányába, majd a képzőművészet modernista áramlataiba is be tudott kapcsolódni.

A tervezők fokozatosan egyre fontosabb szerepet töltöttek be a bábművészetben. A lengyel Ali Bunsch, Adam Kilian, Kazimierz Mikulski, Leokadia Serafinowicz, a bolgár Ivan Conev, a cseh František Vitek, Petr Matásek, a magyar Bródy Vera, Koós Iván és Ország Lili a hatvanas-hetvenes években a maguk öntörvényű festői világát adták a bábszínházak megújulásához. Munkásságuk nagyban hozzájárult ahhoz, hogy egyre több színpadi műfaj fedezte fel a bábót, mint lehetséges kifejezőeszközt. Nyugat-Európában és az amerikai földrészen egyre-másra alakultak meg a vizualitást előtérbe helyező bábszínházak. A stockholmi Marionetteatern *Übū királyában* (1965) Michael Meschke bábjai és Franciszka Themerson játéktere Jarry egykorú rajzait idézte hangsúlyozottan grafikai szemléletű, minimalista látványvilágában. Tadeusz Kantor demiurgosznak, istennek tekintette



František Vitek
a Halál figurájával
(fotó: Széman Richárd,
forrás: szemanricsi.hu)



Jelenetkép M. Meschke *Übū király* című előadásából, 1964 (forrás: flashbak.com)

a művészt. Azt vallotta, hogy nem a művészet válik eggyé az étellel, mint a húszas-harmincas években gondolták az avantgárd apostolai, hanem a művészet maga teremt új valóságot. A szobrászból és táncosból lett német-amerikai báb-művész, Peter Schumann 1963-ban alakult Bread and Puppet Theaterje monumentális szobrokat visz ki az utcára, előadásai végén pedig saját sütésű kenyeret oszt a nézőknek. Mert a színház olyan szükséglet, mint a kenyér.

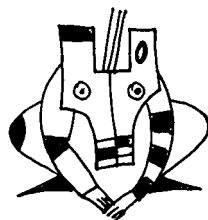
A bábszínház eszköztára, formanyelve, kifejezőeszközei egyre gazdagodnak. Úgy tűnik, az ezredforduló valamiféle középutat keres, amelyben hol a képzőművészet, hol pedig a dráma a domináns elem. Mivel a bábszínház középpontjában nem egy adott anatómiai felépítésű színész áll, a szüntelen változások kihatnak a gondolatok legfőbb hordozójára, a színészt elrejtő, segítő, kiegészítő, helyettesítő bábra is. Szélsőségebbek lehetnek a kísérletek, tágabbak a lehetőségek, mint a színház bármely más fajtájánál. Szemléletben, felfogásban sokat változott és változik a bábjáték. A műfaj iratlan dogmáit elvető, vagy alapvető sajátosságait is megkérdőjelező, az illúziószínházat mindinkább elutasító, a színészt rejtő paravánnal együtt nem egyszer a drámát is száműző, egymással és a klasszikus szabályokkal egyaránt perlekedő előadások születnek. Joggal remélhetjük, hogy a hagyományos tézisek és a klasszikus formák tagadásaként létrejött antitézisek után a kétféle szemlélet szintézise is megszületik.

Géza Balogh: Metamorphoses of the Puppet

Theatre and puppet historian Géza Balogh (b. 1936) reviews the basics of the aesthetics of puppetry and outlines the history of European puppetry in this article. He states that the puppet is an artwork with the function until the 19th century of imitating and substituting the actor. Similarly to Greek tragedies and the Italian commedia dell'arte, puppetry has created stock characters. As the majority of traditional puppet theatres ceased to exist with the rise of the middle classes and the decline of folk customs in villages, puppetry renewed on the initiative of artist generations, especially visual artists, appearing at the beginning of the 20th century (Picasso, Kandinsky, Paul Klee, Oscar Schlemmer, the Hungarian Géza Blattner). The limited movement of the puppet and its restricted scope of action inspired them to rethink the aesthetics of puppetry and replace the former substitute function. Gordon Craig explicitly stated that in expressing poetry and unreality, puppet plays can do far more than actors' theatres. The author praises Sergey Obrazcov's far-reaching work for exploiting the possibilities in caricature and grotesque stylization. Mention is made of the outstanding creators of Eastern European, including Hungarian, puppet art, highlighting the oeuvres of German-American Peter Schumann and Polish Tadeusz Kantor as lasting value. Géza Balogh's paper was presented at the conference on puppet design at the PIM (Petőfi Literary Museum) on 9 November 2018.



FEKETE ANETTA



Bábszínház a változó időben

Szergej Obracev, Szilágyi Dezső és Kovács Ildikó elméleti öröksége

A múlt század hetvenes évei arról nevezetese, hogy a bábművészek játékgyakorlatukat interpretálva egyben a korszak bábelméletét is gazdagítják. A korszak meghatározó alkotóinak írásaiból a bábu differenciált esztétikai megközelítése, a poétikai stílusesszközök tudatos alkalmazása olvasható ki, valamint az a szándék, hogy ezzel az attitűdjükkel a bábműfaj autonómmá válását segítsék elő. A bábművészet legnagyobb tekintélye, a szovjet Szergej Obracev, a Budapesten működő Szilágyi Dezső és az erdélyi Kovács Ildikó ugyanahhoz a műfaji problémához eltérő módon közelít, ezért más-más megállapításra is jut. Obracev allegorikusnak nevezi a bábjátékot, azaz a gondolat képi megfogalmazását helyezi előtérbe. Az allegória létrejöttében fontos szerepet tulajdonít az absztrakciónak: „A bábu azáltal, hogy nem ember és nem élőlény, hanem tárgy, jellegében máris allegorikus. [...] a báb életre keltése az allegória feladatát hivatott szolgálni, vagyis az emberi jellemek és emberi helyzetek végletes általánosítását, végletes tipizálását.”¹ Szilágyi Dezső metaforikus jellegűnek véli a bábjátékot, mely asszociatív kapcsolatot teremt távoli dolgok közt. Ezzel az egész műfaj kultúrtörténeti aspektusára irányítja a figyelmet. A keleti világképből kiindulva az ember egzisztenciális helyzetének reprezentációs lehetőségét látja a bábszínházban.² Ahogy a bábos mozgatja a bábját, azzal azt a determinisztikus világképet teszi láthatóvá, melyben minden földi halandó sorsa Isten kezében van. Kovács Ildikó pedig szimbolikus-



Szergej Obracev (1901–1992)

¹ Szergej Obracev: Mi a báb? In: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk.: Tarbay Ede, Budapest, Népművelési Intézet Oktatási Osztály, 1978. 45.

² Szilágyi Dezső: A bábjáték műfaji sajátosságai. In: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, 23.

nak tekinti a bábjátékot, mivel az a legteljesebb, egyben a legtágabb lehetőség a bábban rejlő többletjelentések komplex kifejezésére. Az emberi világ jelképének, öntörvényű lénynek tartja a bábút: „Áttételessége, jelkép-jellege növeli művészi hatóerejét.”³

Szilágyi Dezső és Kovács Ildikó bábelméleti írásai közel egy időben születtek, de távol egymástól, két eltérő színházi közegben és hagyományban. Összevetve a két szöveget azonban kiderül, hogy szemléletmódjuk, elgondolásuk a bábszínházról nem áll olyan távol egymástól, mint ahogy ez az általuk létre-



Szilágyi Dezső (1922–2010)

hozott előadások alapján feltételezhető. Szilágyi Dezső *Korunk bábművészete* című tanulmánya 1971-ben jelent meg,⁴ már több, zeneművekre komponált rendezése után. A kialakult játékgyakorlat tapasztalatait rögzítette ebben az írásában. Ugyanígy járt el Kovács Ildikó is *A bábu esztétikája – és jövője* című cikk megírásakor, 1972-ben.⁵ Ha egymás mellett olvassuk a két írást, kirajzolódnak azok az azonosságok és eltérések, melyekből érthetővé válik a különböző formanyelvű előadások létrejötte. Szilágyi Dezső meghatározó intézményvezetőként és egy egész művészeti terület irányítójaként sokkal tudatosabban tervezett és programszerűen építkezett

– ez kitűnik szövegéből, határozott művészi koncepciójából és műsorpolitikájából is. A tanulmány első része a bábjáték műfaji sajátosságait veszi számba, második része pedig a zenés bábszínház hatásmechanizmusát mutatja be, reflektálva a sikerekre. Kovács Ildikó ezzel szemben egy kisebb bábszínház rendezőjeként, tehát kisebb felelősséggel a vállán saját művészi útkeresését szabadban élhette meg még a Ceaușescu-diktatúra keretei között is. Tegyük hozzá kiegészítésként, hogy Szilágyi Dezső ekkor már az UNIMA Végrehajtó Bizottságának a tagja, és 1972-től a Kiadványi Bizottság elnöke, vagyis a nemzetközi szakmai élet egyik vezető pozíciót betöltő szereplője is. Szerkesztői tevékenységének eredménye több hiánypótló album, melyek átfogó képet kívántak nyújtani az adott korszak bábművészetéről.⁶

A bábszínpad kínálta absztrakciós lehetőségeket mindketten a bábszínház egyik, a színművészet többi területétől leginkább eltérő esztétikai sajátosságának vélik. A zárt, homogén bábszínházi formának a bábszínpadi illúzió meg-

³ Kovács Ildikó: *A bábszínpadi rendezés*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, é. n. 3.

⁴ Szilágyi Dezső: *Korunk bábművészete*. In: *Zene és bábszínpad*, Budapest, Zeneműkiadó, 1971. 7–59.

⁵ Kovács Ildikó: *A bábu esztétikája – és jövője*. *A Hét*, 1972. 3. 10–11.

⁶ Henryk Jurkowski: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának”. In: *Art Limes Báb-Tár* XV., 2013. 3. 31–35.

teremtése az elsődleges célja – vallják mindketten –, mely nem tűr el semmiféle illúziótörést, mivel azt a bábszínházi varázslat megtöréseként értelmezi. A tiszta bábjáték gyakorlata ezért válik hosszú időre a bábművészet egyetlen esztétikailag elfogadható paradigmájává. Valójában ebben a homogén bábszínházi formában valósul meg a Bécsy Tamás által egynemű közegnek nevezett alapkritérium. Az egynemű közeg a tiszta bábjáték esztétikájában artikulálódik, melyet először Balázs Béla fogalmazott meg a 20. század elején, felvetve egyúttal a színpadi stilizáció problematikáját is az anyagszerűség szempontjából. A bábszínpad sajátosságairól így ír: „Itt nincs meg az áthidalhatatlan disszonancia az eleven színész és a halott milieu, a jelenvaló cselekvés és az ábrázolt tér között. Itt minden egyformán ábrázolás, és ezért egyanagú, teljesen homogén művészi kép lehet az egész. Avval, hogy ugyanaz faraghatja meg a színészt, aki a díszletet festi, a stilizálásnak olyan artisztikus harmóniája érhető el, amelyet az »igazi« színpad még csak nem is ambicionálhat.”⁷

Ugyanezt a problémát fejt ki Kovács Ildikó is, kihangsúlyozva a képzőművészet meghatározó szerepét: „A bábu úgy alakul, ahogy azt az író, a képzőművész kívánja. Nem kötik a színész hús-vér adottságai. A bábu képzőművészeti alkotás, tehát itt a képzőművész teremti meg a »színészt«, díszletteret, egy világot szerkeszt köréje. A nagyszínházi tervező keretet teremt a színész számára. Két anyag áll a rendelkezésére, amelyek között minőségi különbség van: a hús-vér színész és az élettelen anyagok, amelyek ruha, díszlet formájában keretül szolgálnak a színésznek. A bábszínház viszont az egyenértékű anyagok színháza, s itt a tervező teljes világot kell hogy teremtsen a színek, formák, anyagok segítségével.”⁸ Majd ezen is túllépve ezt mondja: „A bábszínház az anyagok színháza.”⁹ Ezzel kitágítja a bábszínház kereteit, és megnyitja az utat a nonfiguratív ábrázolás felé.

Bár Szilágyi Dezső ezt nem mondja ki, de Koós Iván tervezővel több előadás kép- és anyaghasználatában megmutatkozik ugyanez a szemléletmód.¹⁰ A zenés bábszínház egyik jellegzetessége éppen ebben ragadható meg: „Az anyagszerűség elve a modern bábkötések legfontosabb princípiuma lett. A bábjáték a maga



Kovács Ildikó (1927–2008)

⁷ *Mai magyar bábszínház*, szerk.: Szilágyi Dezső, Budapest, Corvina, 1978. 23. Hasonlóan fogalmazta ezt meg korábbi művében is. Vö. Balázs Béla: *Dramaturgia*, 1918. 11.

⁸ Kovács Ildikó: *A bábu esztétikája – és jövője*. 10.

⁹ Uo. 10.

¹⁰ A bábszínházi anyaghasználat egyik karakteres példája a *Petruska* előadás Részeg figurája. A báb feje egy borospalack, melyben mozgatása közben lötyög a vörösbort. Ezzel metaforikusan utal a dramatikus alak legjellemzőbb tulajdonságára. Lásd: Pasuth Krisztina: *Koós Iván*. Budapest, Corvina, 1984. 165.

anyagi mivoltát hangsúlyozza.”¹¹ A képzőművészet felől közelítenek tehát ahhoz az új színpadi formához, mely a zene absztraktságával ekvivalens. Ehhez a szürrealizmus, konstruktivizmus, de akár a tasizmus, pop art stíuselemeiből is merítenek, megmaradva a homogén lírai dekorativitás illúziókeltő konvencióján belül.

Ezt a bábszínházat a stilizálás radikális módja a kortárs képzőművészethez közelítette, míg a korszak színművészete a realista színpadkonvencióba volt beleragadva. Ez a fajta „mozgó képzőművészet” a formanyelv újragondolását igényli: „A bábu stilizációja a játék összes többi összetevőjére is kihat: a dialógusnak, a díszletnek, a kelléknek, a színészi hangnak és mozgásnak stb. ugyancsak a lényegre sűrítés az alapvető esztétikai követelménye. Ha az összes elem engedelmeskedik az egységes stilizáció igényének, akkor a bábjáték az esszenciálisra sűrítés művészetévé válik”¹² – írja Szilágyi Dezső.

Szembetűnő, hogy mindkét írás kihangsúlyozza: a bábjáték egy olyan komplex színpadi műfaj, melyben a különböző művészeti ágak, az irodalom, zene, képzőművészet, koreográfia egyenrangú alkotórészekként szerepelnek. Emellett mindketten kijelentik, hogy a bábszínház mára a többi művészeti ággal is egyenrangúvá vált. Kovács Ildikó szavaival élve a bábu olyan lehetőségeket kínál, „amelyek felhasználásával teljesértékűen, a többi művészetekkel egyenrangúan beszélhetünk az élet dolgairól.”¹³ Ennek felismerése elengedhetetlenül fontos az egész műfaj önértékelése szempontjából. „A modern bábszínház karakteres esztétikai sajátosságai miatt egyedülálló, autonóm művészet”¹⁴ – jelenti ki magabiztosan Szilágyi Dezső, szembefordulva azzal a paradigmával, mely a bábjátékot a szocialista gyermeknevelés hatékony kiszolgálójának tekintette csupán.



Henryk Jurkowski (1927–2016)

A műfaji meghatározáshoz tartozik elsődleges elemként maga a bábu: „a bábszínház alfája és omegája” – ahogyan Kovács Ildikó nevezi.¹⁵ A közös gyökér és a megegyező elvek után mégis ez az a pont, ahol kettejük szemlélete – ahogyan a fa törzséből kinövő, különböző irányba induló ágak – eltávolodik egymástól. Ez a kétféle formanyelv ugyanakkor jól illeszkedett a korszak nemzetközi tendenciáihoz, ahogy ezt Henryk Jurkowski egy összefoglaló tanulmányában egy évtizeddel később megállapította. Az egyik tendencia, amelyet a lengyel esztéta Craig elméletéből vezet le, a homogén anyagú, egységes képzőművészeti világú, bábszínpadi illúziót megtartó elv. A másik

¹¹ Szilágyi Dezső: *Korunk bábművészete*. 34.

¹² Uo. 28.

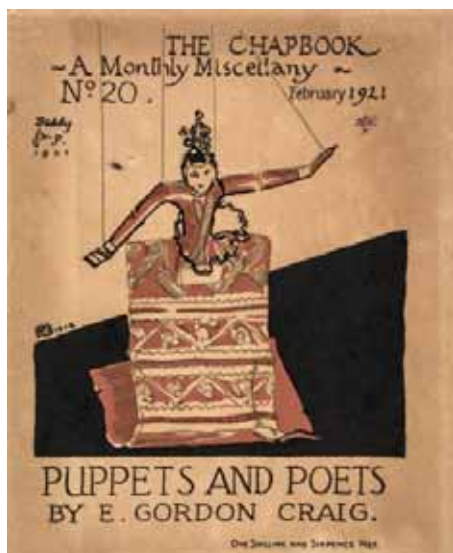
¹³ Kovács Ildikó: *A bábu esztétikája – és jövője*. 10.

¹⁴ Szilágyi: id. mű. 24.

¹⁵ Kovács: id. mű. 11.

irányzat a nyitott formán alapul: a bábu mellett a bábszínész és a különféle színpadi eszközök egy heterogén, de koherens színpadi világot teremtenek.¹⁶ Ez a kétféle irányzat szinte programszerűen megmutatkozik a két alkotó bábszínpadi nyelvezetében.

Jurkowski megállapítása szerint Szilágyi Dezső a maga bábkoncepcióját Craig elméletéből és a Bauhaus kísérleteiből vezette le. A bábunak mint képzőművészetiileg artikulált színpadi figurának e felfogás szerint – a vele homogén színpadi kifejezőeszközökkel együtt – plasztikájában és mozgásában nagyvonalúan és lényegre törően kell az élő ember illúzióját keltenie.¹⁷ A „lényegretörő” kifejezés azonban arra utal, hogy ez az esztétikai alapállás a sematikus stilizáció veszélyét hordozza magában. Vele szemben Kovács Ildikó a bábút mindig tragikomikusnak véli, és így is viszonyul hozzá: „A bábu él. Éli a maga sajátosan tragikomikus életét. Ez a tragikomikus jelleg határozza meg a műfaj alaphangját is.”¹⁸ Ez az alapja az esztétikai különbségnek, ami a színpadi stilizáció folyamatában az emberbábu mint forma kialakításáig vezette. Írásában is hangsúlyozza a bábu groteskségét, amit a képzőművészeti megformáláson túl a mozgás és a karakter-kialakítás színészi eszközeire is kiterjeszt. Emellett a groteskség mindig társul egyfajta naivitással is, mely a bábu esendőségét, tragikomikus létét erősíti. A groteskség kifejezésére az emberi mozgásformák közül a pantomimet találja a legmegfelelőbbnek, mely alkalmas a szavak nélküli kommunikációra is, ezzel tágítva a kifejező eszközök spektrumát. A bábu és a pantomim kombinálása adja formanyelve sajátos jellegét, mely nem zárja ki az emberi test megjelenési lehetőségét a bábszínház eszköztárából. Ehhez a heterogén formához társul egyfajta ironikus szemlélet, mely azt erősíti meg a nézőben, hogy amit a színpadon lát, az játék, nem pedig egy mesebeli illúzió-világ. A nyitott heterogén forma létjogosultságát már Henryk Jurkowski is hangsúlyozza a hetvenes évek elején. A tisztán homogén, egyanyagú formát elavultnak tekinti, s az élő színész és a báb együttes megjelenése mellett áll ki.¹⁹ Ez az elméleti paradigmaváltás azonban lassan nyer teret a bábszínpadi gyakorlatban.



E. G. Craig: *Bábok és költők*, Chapbook A Monthly Miscellany, 1921. február (forrás: pinterest.com)

¹⁶ Henryk Jurkowski: Artistic Tendencies in Modern Puppet Theatre. In: *The World of Puppetry*. Szerk.: Szilágyi Dezső, DDR-Berlin, UNIMA, 1989. 12.

¹⁷ Henryk Jurkowski: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának”. 34.

¹⁸ Kovács: *A bábu esztétikája – és jövője*. 11.

¹⁹ Jan Dorman színházára hivatkozik, aki Lengyelországban először, már az ötvenes évektől ezzel a heterogén formával kísérletezett. Henryk Jurkowski: *A bábszínház jövője*. Forrás, 1971. 1. 72–74.

Bevezetések a bábszínházi dualitás esztétikájáról

Beszélhetünk-e a bábról önálló entitásként az őt megmozdító embertől függetlenül? – Aligha. A báb mozgató nélkül holt anyag csupán, mely beállítható egy pózba, akár egy szobor, de sok esetben még ez sem lehetséges, mert már a báb létrejöttéhez is az ember valamely testrésze szükséges, mint például a kézpantomim esetében. Még ha meg is állja a helyét a báb szoborként, funkcióját színházi értelemben csak mozgatója által, a mozgás/mozgatás folyamatában tölti be, csak így válik azzá, ami. A báb fizikai létehez mindig társul egy akusztikus közeg, egy fiktív karakter, egy szerep, és ha még nézi is valaki, akkor már bábszínházról beszélhetünk Bently színházi definíciójának értelmében. A bábszínházi dualitás alapja ontológiai szempontból az élő és élettelen állapot ellentéte, mely a színpadon folyamatosan egymásba játszik, kölcsönösen feltételezi egymást. Ez a ketősség teszi drámaivá a bábót mint színpadi lényt. Egy konstruált, fiktív karakter



Kemény Henrik (1925–2011)

a báb, mely több fázison keresztül jön létre, születik meg. A tradicionális bábszínházban a tervező, a bábkészítő, a rendező, valamint az író többnyire egyetlen személy, és ő a báb mozgatója is, a bábjátékos, ahogy azt Kemény Henrik esetében láthattuk. Az úgynevezett hivatásos bábszínházi gyakorlatban azonban legtöbbször többen dolgoznak együtt, megosztva egymás közt az egyes alkotói feladatokat.

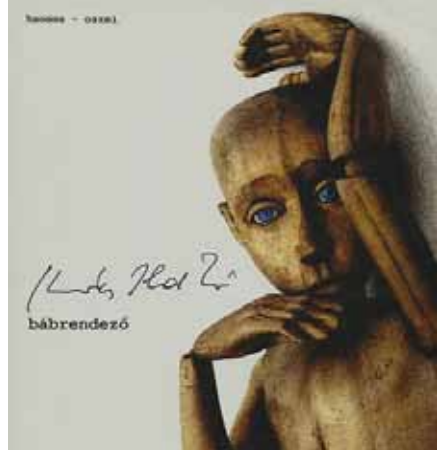
Báb és bábjátékos szoros kapcsolata az egyik legemblematikusabb példa, amikor Kemény Henrik úgy vette

át Kossuth-díját, hogy Vitéz Lászlót is magával vitte, mert azt mondta: „ez a közös érdemünk”. Ezt a mondatot tekinthetjük a bábszínházi dualitás klasszikus hitvallásának. Báb és bábos kölcsönösen feltételezik és alakítják egymást, oda-vissza hatnak egymásra. A Vitéz László bábbal teljesen összeforrt Kemény Henrik neve, ahogyan sok más vásári bábhős karakter neve is elválaszthatatlan a bábjátékosétól (Punch ilyen nevezetes életre keltője Glyn Edwards, Pulchinnellé pedig Salvatore Gatto), ahogyan a commedia dell’arte figurák neve is ráragadt az őket rendszeresen játszó színészekre. A színész és az általa alakított figura együtt alkottak egy egészet. A bábót a bábos kelti életre, hangot ad neki, megmozdításával karakterét formálja. Azzal, ahogyan a bábos a szerepébe beleáll, a báb színpadi jelenlétét teremti meg. Személyisége, habitusa transzponálódik a bábbá is, ugyanakkor a tradicionális bábkarakterek esetében jól megfigyelhető, hogy ők is befolyásolják a velük játszó bábosokat, megkövetelnek tőlük bizonyos hanghordozást, mozgásdinamikát, játékkonvenciót.

Egy másik báb, mely emblematikussá vált, Kovács Ildikó előadásának Pinocchiója, melyet Dan Frăticu tervezett és készített.²⁰ Ez a báb nem hasonlít Pinocchio közismert nagyorrú figurájához. A realiztikusan megformált kisfiú közelebb áll egy mozgó szoborhoz, melyet többen is megmozdítanak, attól függően, mikor melyik színész kerül vele kapcsolatba. Viszont karaktere ettől függetlenül mégis állandó, vagyis nem a bábos személyiségére és szakmai tudására helyeződik a hangsúly a játék során, hanem a báb fizikai adottságaira és mozgatói lehetőségeire. A bábszínházi dualitásnak azonban ez esetben is ugyanaz a két összetevője – a báb mint potenciál és a bábos mint e potenciál motorja –, de a lehetséges hangsúlyeltolódások ez esetben a színpadi megoldások széles skáláját eredményezik.

A metaforikus bábszínházi gondolkodás egyik sajátos esete, amikor ugyan nincs báb a színpadon, mégis megteremtődik a jelenlét, alkotók és befogadók fantáziájában. Játsszani ugyanis bármivel lehet, bármiből lehet szereplő, vagyis báb, ezt a lehetőséget aknázza ki a tárgyanimációs technika is. A bábszínpadi szerepformálás elsődleges kiindulópontja ezzel együtt mégis a bábu maga. A karakter fizikai adottságai mellett a báb mozgatói technikája határozza meg leginkább a bábos játéklehetőségeit. Mint tudjuk, teljesen más lehetőségek adódnak a kesztyűs vagy a marionett bábtechnikából. A kesztyűs technika esetében közvetlen testi kapcsolat áll fenn a báb és a bábos között. Vagyis nincs közvetítő eszköz, zsinór, pálca, rúd vagy mechanikus szerkezet, mely a mozdulat fizikai áttételül szolgálna, itt az emberi kéz közvetlenül hajtja végre a mozdulatot, kelti életre a bábút. A marionett bábnaál pedig a legnagyobb a távolság a báb és mozgatója közt. Ha a játékos a marionett-hídról mozgatja hosszú zsinórokon a figurát, a tőle való távolság akár a báb méretének többszöröse is lehet.

A mozgató és a mozgott duális viszonyát Kovács Ildikó így jellemzi: „A bábuval ismerkedés alapja, lényege a bábu életre keltésének a pillanata. Ezt a csodát meg kell hogy ismerje, érezze, át kell hogy élje a színész. Hinni a bábu életében, az önálló életében. Holott én hozom létre azt!”²¹ Ez a bábszínház ősi csodája, ahogy Kovács Ildikó nevezi: „a bábszínház mágiaja”.²² Az ember egyik antropológiai sajátossága, hogy a tárgyakat életre kelti, átlelkesíti, ezért is nevezi több nyelv is animátornak a bábu mozgatóját, ahogy az animációs filmben is ez a neve a figurák mozdulattervezőinek.



Pinocchio bábja a Szebeni Zsuzsa szerkesztette *Egy bábrendező pályája* Kovács Ildikó című kötet (Koinonia, 2008) borítóján (forrás: erdelyikonyv.hu)

²⁰ Kovács Ildikó: *A Pinocchio-ügy*, Szebeni Állami Bábszínház, 1984, *Adjátok vissza Pinocchiót!* Kolibri Színház, Budapest, 1993. *Adjátok vissza Pinocchiót!* Ariel Ifjúsági és Gyerekszínház, Marosvásárhely, 2003.

²¹ Kovács Ildikó: *Az iskoláról*. In: *Kovács Ildikó bábrendező*. 138.

²² Uő: *A mágia színháza. Színház*, 1996. 6. 10.

Ha a szerepfelvétel felől közelítjük meg a kérdést, itt is a báb a kiindulópont, „a bábszínház alfája és omegája” – ahogy ezt Kovács Ildikó mondta.²³ A színházi szerepfelvétellel összehasonlítva a bábszínházban a báb a maga anyagiságával, technikai lehetőségeivel együtt hat a bábosra a szerep felépítésekor, a szerepformálás folyamatában. Gondoljunk csak azokra a helyzetekre, amikor a bábos kezéhez kell igazítani a bábót, vagy a bábszínész kérésére kell a bábon alakítani, hogy azt a mozdulatot is meg tudja csinálni, amire zsigerileg késztetést érez, amit a figura láttán előre elképzelt. Az anyagból a tervező és készítő munkája eredményeként kialakított figura már feltűnő karakterjegyekkel bír, önálló entitás. A mozgó bábos feladata, hogy a báboból kiindulva kiteljesítse ezt a karaktert. Ez egy olyan kihívás, mely a bábu iránti tiszteletre és alázatra készítet. A bábra való koncentráció pszichés ráhangolódást kíván meg a bábostól, és speciális érzékenységet feltételez. Ezt nevezzük projektálásnak, mely lehetővé teszi az érzés és gondolat átvitelét a tárgyra annak megmozdításán keresztül.

A bábszínházi dualitás sajátos esete, amikor a bábos/színész maga válik bábbá egy maszk vagy óriásbáb használata által. Ez áll legközelebb az olyan archaikus színjátékformákhoz, mint az alakoskodás, a maszkos játék, a test preparációja. A színész teste és a fejére rögzített báb – annak feje, kosztümje, egyéb attribútuma – alkotja a figura egészét, melyet játékosként teljes lényével megtestesít.

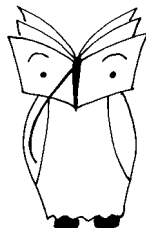
Az elmúlt évtizedek bábszínházi paradigmaváltása során nálunk is áttörést hozott az a játékmód, amikor a báb és mozgója paraván nélkül látható együtt a színpadon.

A variációs megoldások lehetőségei mára szinte kimeríthetetlenekké váltak. S annak is vannak biztató előjelei, hogy az élőszínházi gyakorlatra is megtermékenyítő hatással lehet a báb – mindenek előtt abban, hogy a nagy narratívákat a színházművészet újra meghódítsa.

²³ Uő: A bábu esztétikája – és jövője. 11.

Anetta Fekete: Puppet Theatre In Changing Time

Anetta Fekete wrote her DLA dissertation, defended in 2017, about Ildikó Kovács (1927–2008), a pioneer in recent Hungarian puppetry. She contributed to the conference on puppet design at the PIM (Petőfi Literary Museum) on 9 November 2018. In the first part of her present paper, the theoretical heritage of Soviet-Russian Sergei Obrazcov and two Hungarian puppeteers, Dezső Szilágyi and Ildikó Kovács, is covered. The author points to the difference also in their artistic practice, which stems from their respective consideration as dominant of allegorical (Obrazcov), metaphoric (Szilágyi) or symbolic (Kovács) expressions of puppetry. The second part of the paper is an outline of the aesthetics of puppet theatrical duality. The emblematic puppet figures by Henrik Kemény and Ildikó Kovács, László Vitéz and Pinocchio are evoked as evidence to show that the basis of this duality – despite the variety of play and artistic toolkit – continues to be the dichotomy of animate and inanimate, plus the tradition that the puppet and its animator, the puppeteer, are mutually interdependent and shape each other while creating the production.



JANKOVICS MARCELL

Az új Nemzeti Alaptantervről vizuális kultúránk tükrében

Előre bocsátom: írtam egy könyvet *A vizuális nevelésről* címmel (Akadémiai Kiadó, 2015), mely jelentős részben az előző (2012-es) NAT elemző kritikája volt. Mivel a recenziók elmaradása okán azt kell hinnem, hogy a könyvem ismeretlen maradt az érintettek körében (az OKTB megkapta tőlem kézirat formájában, és Balog Zoltán miniszter úr olvasta és jó véleménnyel volt róla), vagy egyszerűen nem érdekeltették figyelemre, az alábbiakban fogok rá hivatkozni, és idézni is fogok belőle. Főleg azért, mert elismerve az új NAT elődjéhez mért jelentős pozitívumait, néhány, szerintem fontos elvi kérdésben a téma szakmai megközelítése nem sokat változott.

Az olvasására és véleményezésére kapott idő igen kevés volt, így inkább csak néhány általános, és a művészeti neveléssel kapcsolatos kritikai észrevételt és javaslatot teszek.

1. A bevezetőben azt olvasom, hogy a szerzők **Nemzeti** Alaptantervet szándékoztak írni:

„Az **alapvető emberi értékek** (becsületesség, igazságosság, empátia, önbecsülés, továbbá az élet, az emberi méltóság, az emberi teljesítmény és munka tisztelete), a **társadalmi értékek** (szabadság, demokrácia; a család mint közösség; az anyanyelv és a nemzeti kultúra; a nemzeti hagyományok és identitás ápolása; a társadalmat alkotó csoportok nyelve, kultúrája, identitása; a kulturális tolerancia, a szolidaritás, a felelősségvállalás és az emberi jogok) és a **környezeti fenntarthatóság** az egyén integritásának és a közösség kohéziójának alapját alkotják.”

Ez örömdetes, csak hogy ez üres szólam marad. A szerzők a későbbi részletezésben sem lépnek túl a szólamos általánosság szintjén. Az embernek az az érzése, hogy ebbe a fogalmi keretbe szinte bármilyen megközelítés beleérthető.

2. A NAT szövegének stílusáról, fogalmazásáról, nyelvezetéről. Véleményem lesújtó. Megegyezik az előző alaptantervről általam írottakkal. Az ember azt várná (várta korábban is), hogy szép magyar nyelven írnak meg egy nemzeti alaptantervet. A magyar különlegesen kifejező, képes beszédű nyelv. (Ezért van annyi kiváló költőnk.) Az ikes ige végleg kiirtva a magyar nyelvből. A NAT azonban igénytelenül, szóismétlésekkel fogalmaz, az olykor több sort kitevő, felsorolásokban bővelkedő mondatok csak többszöri elolvasással érthetők meg igazán. Az orvosokra jellemző szakmai göggel rengeteg fölösleges, újszerűtlen idegen szót használ. Ezek nyilvánvalóan a szaksargon „szókincsébe” tartoznak. Mindegyiknek van értelmes, kifejező magyar megfelelője. Az immár kőbe véssett kompetenciának is, mely minden oldalon legkevesebb ötször kolompol rám, földbe verve a szöveg stílusát. A kompetencia mellett a motiváció és attitűd is a begyemben van. Írtam róluk eleget említett könyvemben. Kénytelen vagyok idézni belőle, de az új helyzethez alkalmazva nem szövegűen teszem. Könyvemben a félkövérrel, kurzívval szedett szavak a magyar szókincs képekben gazdag voltát voltak hivatva jelezni:

„(E szavak) több okból idegesítenek. Mindenekelőtt azért, mert az idegen szóhasználat az anyanyelv köré épülő tervezetben (...) különösen bosszantó. Másodszor azért, mert ködösítenek. Mindegyiknek több **jelentése** van.” Itt és most csak a kompetencia angol megfelelőjének „általános érvényű magyar **jelentéseit** idézem az Ország–Magay-féle nagyszótárból használati sorrendben: *competence* = kielégítő anyagi helyzet, hozzáértés, alkalmasság, szak**kép**zettség, szak-tudás, szakértelem, hatáskör, nyelvtudás, kompetencia. (...) Miután tanulókra és nem a már megszerzett tudás birtokosaira vonatkoztatja a szót a szöveg, nyilvánvaló, hogy csak alkalmasság értelemben használják, illetve készségnek, **kép**ességnek magyarítva. Miért veszi föl a szótár is listára a *competence* magyar megfelelőjeként a kompetencia szót? Miért nem jók ezek a magyar megfelelők? Miért nem ezek szerepelnek a szövegben? Hogy mást ne mondjak: az oktatás, nevelés vonatkozásában a **kép**esség összekapcsolódik az emberben (tanárban, diákban) a **kép**zéssel, a kompetencia nem. Nem **tűnik** föl senkinek, hogy a magyar nyelvben mind a **kép**esség, mind a **kép**zés a **kép** szóból **kép**ződik? A mindennapi nyelvhasználatban is szédítő karriert befutó kompetencia éppen érvényes jelentését csak a szöveggörnyezetből lehet kihámozni (→ a kormány kompetenciája, cégünk kompetenciája, a tanuló kompetenciája, ez nem az ő kompetenciája stb.).

A kompetenciával (idegen voltánál is nagyobb baj, hogy) az oktatás-nevelés célját más**kép**p határozza meg, mint a magyar **kép**esség. A szó töve, a lat. *com-peto* a valamire alkalmas, **kép**es mellett azt is **jelenti**, hogy győz valamiben. Az angol *compete* ige kifejezetten versenyez, verseng, konkurál **jelentésű**, ami tökéletesen kifejezi a protestáns etikájú kapitalista világ **szemléletét**. Az eredeti, **kép**es valamire **jelentés** magyarul viszont arra utal, hogy birtokosa **átlátja** a dolgát, tennivalóját. Ez utóbbi **jelentése** ezerszer jobban megfelel az iskolai **kép**zés céljának, mint a versengés a nebulók között. Hiszen azt is érzékelteti, hogy az illető

megértette, amit hall, amit tanult, nem csak bemagolta a feleléskor visszamondottakat. A bizonyos területeken gyengébb **képességű** gyereket komoly mértékben visszavetheti, ha a tanár versenyre kényszeríti a **jelzett** területen kiválóbb társaival, ahelyett, hogy **képességeinek** fejlesztésére sarkallná. A tudomány- és művészettörténet számos példát kínál arra, hogy a felemásan teljesítő gyerek felnőttként világraszóló eredményre jut, ha nem követelnek tőle ott is kompetenciát, ahol csak veszíthet.

Hogy a versengés kimondatlan ösztönzése, ha nem is tudatos, mégis célzatos lehet a tanterv készítőinek a részéről, azt a kompetencia különösen gyakori használata is **mutatja** a másik kettővel (az attitűddel és motivációval) **szemben**, továbbá az, hogy a sűrűn ismételtetett kulcskompetencia összetétellel sulykolni **látszik** a diákokban a versenyszellemet. Mondom, nem feltétlenül tudatosan – a verseny, verseng szavak nem szerepelnek sokszor a szövegben, **szemben** a szintén gyakori **képességgel**, viszont a globális közösséghez való igazodási vágy annak szellemiségét is magától értetődőnek **tekinti**. Az pedig még ma is a piacközpontú, meghatározó mértékben versenyszellem.”

Mindezt azért tartottam fontosnak idézni, mert az új NAT nem a diákok versenyeztetését tekinti vállalt céljának, hanem tekintettel akar lenni a diákok sajátos tehetsége, lehetőségeire és korlátaira.

Az újsütetű idegen szakszavak (mint a facilitátor, asszertív és hasonló) nem jelenítenek meg a számomra semmit, legfeljebb bizonyos hagyományos életérzést (e példáim meg azt sem, mert ahhoz túl újak), s ez sem segíti megértésüket. Attitűdje belvárosi úriasszonyoknak, sznob közíróknak, művészeknek lehet, no de iskolás gyerekeknek? E szónak kifejezetten ironikus felhangja van – legalábbis egy 77 éves ember számára.

A szövegen uralkodó hangnem 70 évvel ezelőtti nevelőimé (de nem a szüleimé!): felszólítás kijelentő módban. („A tanuló kinyitja a könyvet, elolvassa, értelmezi, tudja stb.”) Itt ez különösen groteszkül hangzik, mert a parancs nem teljesül azonnal, hanem csak kívánság egyelőre. (És kevés teljesül: a tanulók túlnyomó többsége nem olvas. Épp ezen kéne változtatni.)

Utoljára, de nem utolsó sorban: a szerzők az ikes igék újabb módi szerinti használatával a szöveg igénytelenségét növelik.

3. A *pályaorientációról*. Szerintem teljesen fölösleges ezzel alsó tagozatban, pláne elemi iskolában gyötörni a gyerekeket. A kivételes adottságokkal, tehetséggel megáldott (megvert) gyereket a „hozádeka” úgyis becsatornázza, de akkor is marad némi mozgástere (mondjuk zenei tehetség esetén az, hogy csellistának indul, aztán mégis tubás lesz). És ezzel így van minden felnőtté vált gyerek, látni a karriertörténetek meglepő kanyarjain.

Elfogadom ugyanakkor, hogy a NAT elsősorban a nagy átlagot célozza meg, az ő sorsukat pedig a társadalmi elvárásokra, gazdasági igényekre tekintettel az iskola terelgeti.

A *szakiskolákról*. Ezt olvasom a szövegben: „a mindennapi életben való sikerességhez nélkülözhetetlen alapkompenciák megerősítése, valamint az általános alpműveltséghez szükséges közismereti tartalmak elsajátítása mellett a fő hangsúly a szakmai ismeretek megszerzésén, valamint a munka világával, a választott szakmával és a munkavállalói léttel kapcsolatos kompetenciákon van. Ezek mellett lényeges a vállalkozói kompetenciák elsajátítása.”

Ami a „mellett” kategóriába került itt, az a mellékes. Ezt próbálja elkeni a szöveg. Nem tudom, mit értek „közismereti tartalmakon”, de azt hiszem, nem azt, amit én, az egykori szakközépiskolai tanár alpműveltségnek tartok. Az egyik legnagyobb problémát itt látom. Ismertem régi, céhes rendszerben tanult iparos mestereket, akiknek a szakmájához tartozó „iskolában” kapott műveltsége messze meghaladta azt a szintet, amivel manapság egy szakközépiskolás kilép az életbe. Mondjuk, azét a lakatosmesterét, aki megmutatta nekem az Iparrajziskola vizsgájára készített kovácsolt vasmunkáit, amelyeknek láttán Fazola Henriknek is megmelegedett volna a szíve. Műveletlen iparosokkal, földművesekkel mire mehet az ország? A többről itt szó ne essék most.

4. Nagy ellentmondás feszül a között, hogy a mai gyerekek ugyanúgy 12 évig járnak iskolába, mint én 1947–1959 között, vagy 1874-ben született nagyapám, a tananyag viszont megnőtt. Erre nem az a megfelelő válasz, hogy csökkentjük a tananyagot. Akik nyomon követik a változásokat, érzékelik a nemzedékeken átívelő színvonal- és tudáscsökkenést. Amikor én Pannónhalmán érettségiztem, annak rangja fölért a mai egyetemekével (és többet tudtunk, mint a ma végző egyetemisták). Ezért tudtam helyt állni az életben egyetemi végzettség nélkül is. Miközben a mindennapi életben megnyúlt a gyerekkor (lásd mamahotel), és fizikailag egyre korábban érnek (és élnek nemi életet) a fiatalok, a továbbtanulást is beszámítva, aki akar és teheti, a húszas évei végéig tanul. Amúgy pedig, ha jó papok akarunk lenni, az életünk végéig vagyunk kénytelenek tanulni (a végzetesen gyorsuló „fejlődés” miatt). Ha ez így van, a tényleges iskolás évek számát tekintve miért nem változtatunk? Legalább egy évvel meg kellene hosszabbítani az alsó és középső szintű tanulmányok idejét.

5. A tananyag fölöslegesen is nő. Nem a fizika, kémia és biológia tárgyakat kellene összevonni, hiszen ezek az igazán hasznos tanulnivalók közé tartoznak.

A) Nem kellene olyan tudnivalókat a tananyagba préselni (társadalmi ismeretek), amelyekkel normális esetben az embergyerek a családban, ismeretségi körben, a mindennapokban ismerkedik meg.

B) Nem kellene megalkuvó módon elfogadni, hogy mi mindent produkál az élet. Ahogy erkölcsi téren, az iskolának úgy a műveltségben, ízlésben is segítenie kell a tanuló ifjúságot helyesen választani. Az iskolák dolga a minőségi szelekció. Kritikám a NAT művészetoktatásbeli megalkuvásaira vonatkozik. Zenei példákkal élve, miért válik a tanulás tárgyává a sláger, rap, szórakoztató zene,

popzene, amikor ez dől a rádióból, televízióból, internetről, ezt hallgatják gyakran, metrón, villamoson, buszon, vonaton ülve okos telefonjaikból?

6. *A műveletlenségről.* Ezt olvasom a 17. oldalon: „ebben a szakaszban (mármint a 9–12. évfolyamokban) sajátítják el a tanulók azt a műveltséget, amely lehetővé teszi számukra, hogy bekapcsolódjanak kisebb-nagyobb közösségek kulturális, gazdasági vagy társadalmi kérdéseket érintő kommunikációjába.”

Ez még alapműveltség szintjén sincs így. Nem is a középiskolától várom el ezt, de azt igen, hogy fölkeltse a vágyat a „tanulóban” a művelődés öröme iránt, és ráébressze, hogy mekkora haszonnal jár. A kiművelt emberfő egyre ritkább. Fiatalok (30–50 évesek), akikkel dolgozom, tehetséges és érdeklődő, nyitott emberek, de megdöbbenő, milyen keveset tudnak.

7. *Anyanyelv és irodalom.* A bevezető mellett ezt a részt tartom a legsikerültebbnek az általam áttekintett részek közül. Épp ezért különösen fájlalom az ehhez hasonlóan kezdődő mondatokat. „Az anyanyelvi kommunikáció olyan meghatározó alapkompétencia...”. Tiszteljek meg szerzők anyanyelvüket, íróinkat, költőinket azzal, hogy magyarul fejezik ki magukat!

Mindennapos tapasztalat, hogy a fiatalok között egyre kevesebben tudnak beszélni és írni. A kézírás nagyon fontos. Elszörnyedtem, amikor megtudtam, hogy az USA sok államában már nem tanítják a kézírást. Nem magáért az írásért fáj a szívem. Egy-két különleges tevékenységen kívül (amilyen a zenészeké, órássé) ma már a kézírás az egyetlen olyan tevékenység, amely – hogy a NAT szóhasználatával éljek – a „kéz finommotorikáját” formában tartja. A beszédén kívül a kifejlesztett kézügyesség emelt ki minket az állatvilágból! Az írástanulás késleltetésével nem értek egyet. Ellenkezőleg arra törekednék, hogy már óvodás korban kezdjenek megismerkedni vele a gyerekek. Óvodába nem járatnak, de a nagyanyám már iskolás korom előtt taníttatott a betűvetésre. Nagy örömet, élvezetet és sikerélményt okozott vele.

Nagyon örültem ennek a mondatnak: „a nyelvtani szabályok megismerése helyett a tanulók kreatív, játékos, alkotó jellegű vagy kísérletező feladatokkal, változatos munkaformákban tapasztalják meg a nyelv összefüggéseit, működését.” A nyelvtan az a tantárgy, amely megmérgezi mind a magyar, mind az idegen nyelvek tanulását. A nyelveket beszélve, hallgatva, írva, olvasva lehet megtanulni, nyelvtani szabályok bemagolásával nem. Csak a nyelvésznek készülők számára ajánlanám önálló tantárgyként. Átlagos tanulók számára elegendő eleve annyi nyelvtant tanulni, amennyi 77 éves koromra maradt bennem a tanul-takból. („Ha költőnk nem nyelvtant tanul...”)

Fontos: „nagy hangsúlyt kell helyezni a szóbeliségre is (kiselőadás, szóbeli felelet, memoriter, órai munka stb.)”. A zárójelben felsoroltakat a NAT által aktív tanulásnak nevezett feladatkörbe tartozónak tartom. És az aktív tanulás az igazán eredményes.

Nem találkoztam a szövegben sem a diszlexiával, sem a diszkalkuliával. Szerintem a szóbeliség, az élő tanítás, tanulás az ezektől a hátrányoktól szenvedőknek is sokat segít.

Értem a digitalizáció kiemelt szerepeltetését. Csak ne a hagyományos ismeretszerzés és tevékenységek rovására menjen. Túlzottnak találok a digitális írástudással szembeni elvárást. Lényegét tekintve gépiprónői tennivaló ez, nem több. Ugyanakkor leszoktatja a nebulókat a kézírásról. A kézírás a maga viszonylagos lassúsága révén fegyelmez, és a jó fogalmazást szolgálja. Látva a metrón okos telefonjaikon sms-ező fiatalokat, ahogy ujjuk villámsebességgel táncolnak a betűkön, nincs is szükség rá. Ez megy nekik maguktól is.

Ha már az 1–4. osztályokban is törekednek a magyar mesék mellett az európai mesekincs megismertetésére – helyesen –, akkor legyen ez alkalom arra, hogy a nebuló fölismerje együttes ismertetésükben az egyetemességet. Túl azon, hogy a nyelv és az irodalmi mű sem érthető ezek ismerete nélkül, a később megismert görög mitológia és Biblia ugyanerre szolgál példákkal. (Mivel a *Toldin* dolgozom, Sámson említtem, akihez Arany a malomkerékkel dobálódzó Miklóst hasonlítja. Mivel nem véletlenül teszi, ez a mű értelmezésében odáig vezet, ahová eddig még senki sem merészkedett, ami nagy kár, noha nekem öröm, hogy rám maradt a feladat.)

Nem tartom szerencsésnek diákkorban drámát olvasatni. Nézzék színházban vagy videóra fölvevett előadás formájában.

A kortárs művekről, művészetről. Mivel a kortárs művek – nemcsak az irodalom területén – még nem találták meg a helyüket a mindenki által elfogadott értékskálán, főhet a feje a tanárnak, mit ajánljon a diáknak. Léteznek ugyan kánonok, de ezeket ma Magyarországon politikai szempontok alakítják, s nincsenek kőbe vésve. A másik út, ha diák a tanár ízlésére hallgat, ám ez sem

kevésbé szubjektív. Élő szerzőket nem ajánlanék, a jelen legyen szerintem inkább a félmúlt.

Az előző NAT-tal (és a bevett tanári gyakorlattal) szembeni legfőbb kifogásom (a kompetenciás mantrázás mellett) a szöveggözpontú gondolkodás volt. Hosszan taglaltam az agyféltekék munkamegosztását, és azok harmonikus működtetésének előnyeit, ami az oktatás, nevelés esetében például a tartalom és forma egyenrangú kezelését jelenti, és teheti élvezetesebbé és sikeresebbé a tanulás fáradtságos, hosszú folyamatát.



A profimedia.cz agyféltekék működését illusztráló elektrografikája (forrás: g.cz)

8. A *vizualitásról*. Szerintem a nem vizuális tárgyak tanításában is óriási szerepe van a tanár láttató képességének. A kép mellett a kifejező beszélt nyelvnek, az irodalmi példának, költői képeknek. A fizika és a biológia szókinccse jól magyarosodott, mindkettő vizuális tárgy (a földrajzzal és a történelemmel egyetemben, ezt a NAT is értékeli), a kémia nem annyira, és a nyelve sem (Lásd dezoxiribonukleinsav, az angolban csak a név utolsó négy betűje más.). A kémiai folyamatok nagy része nem látható. A matek nyelve nem vizuális, nem is szerettem a matekot. A geometria viszont mint tantárgy is az. Ezért is hadakozom a fölösleges idegen szavak használata ellen. Ma Arany azért korszerűtlen sokak szemében (mint írtam, a *Toldi* rajzfilmváltozatán dolgozom), mert a diákok nem látják lelki szemükkel, amiről a költő ír. Műveletlenek, nem értik a magyar szavakat. Ismerik a tesztet: „ösztvör kútágas hórihorgas gémmel”? Már a nagyszalontai fiúk sem tudják, mit jelent ez a néhány szó. Holott Arany azért oly fontos a számunkra, mert mint a leggazdagabb magyar szókinccsű költő ma is a szép, változatos beszédre tanít. A „hórihorgas” és az „ösztvör” miért nem korszerű jelző? A gémeskút pedig ott van minden második Magyarországot reklámozó fényképen!

9. A *témáról kicsit másképp*. Az érzékszervek együttes használata (látás, hallás, szaglás, tapintás, ízlelés) segíti rögzíteni a tudnivalót, különösen, ha annak nemcsak értelmi, hanem esztétikai, érzelmi, érzéki vonzása is van. Analóg ez azzal, ahogy a régi kínai festők gondolkodtak. Nem elég hallani, olvasni valamiről. Látni is kell, de aki meg akarja őrizni az emlékezetében a látottat, le is kell rajzolni. Ez az aktív tanulás.

10. A *zenéről*. A gyerekkori éneklés rettenetesen fontos. A hallás a rendszeres énekléssel fejleszthető. Ha énektanárom nem mondja, hogy megelégszik az elméleti tudásommal, csak maradjak csendben, sokkal szebben énekelnék, és boldogabb lehetnék. A zene, ének érzelmeket kelt. A kisgyerek ösztönösen, a paraszt azért énekel(t) magának, mert érzelmre vágyik, ki akarja énekelni magából a bánatát, öröme akarja magát hangolni. Ezt tanítsák, értessék meg az énektanárok! A NAT többször kitér rá, hogy a tanulót a tanár avassa be, hogy egy zenemű milyen érzelmeket akar kelteni. Helyes, de ha a mű magától nem vált ki érzelmeket a tanulóból, akkor nem történt meg, aminek meg kellett volna történnie, a tanítás eredménytelen. A fontos nem az, hogy tudjam, mit kéne éreznem egy mű hallatán, hanem az, hogy megindítja-e bennem a kívánt érzelmi hatást. (Vagy másmilyenent.)

11. A *technológiáról*. A digitális képhasználat a legfontosabb segédeszközöm a *Toldi* készítésénél. Minden rajta van. Az összes állat, amelyik szerepel a költeményben, minden nézetben, mozgás közben. Megtalálni Buda Nagy Lajos-kori rekonstrukcióját. Ítéletnapig sorolhatnám a példáit, milyen hasznos. És használják a fiatalok az internetet? Naná, csak nem ilyesmikre. Nekem, az öregembernek könyö-

rögnöm kellett fiatal rajzolóimnak, hogy nézzék már meg az interneten (ha már nem mennek a megfelelő helyszínre), hogy néz ki az a valóságban, amit rajzolnak.

12. *A művésznevelésről.* Egészében véve a NAT nem a kivételes tehetségek, zsenik neveléséről szól, tudja ezt, de figyel azért a különökre, s ez így helyes. Van olyan művészi munka, az előadói, amelyik közösségben hatékony (zenekarban, kórusban, tánckarban), és van olyan alkotó tevékenység, amelyiknek a fő munkafázisban magány a feltétele. Művész és művész emellett alkatilag is különböző. Michelangelo egyedül, Leonardo társaságban alkotott. Michelangelo ennek megfelelően sokkal termelékenyebb volt. Soha nem tudtam közösségben tanulni. Humán gimnáziumi kollégiumban sem, közönséges, tehát nem művészi tárgyakat sem.

A tehetség föloldódhat a közösségben. Ez szerintem nem jó. Más szavakkal: sok művész a sikerért, a népszerűségért a közönség közismert igényeihez igazítja a művészetét. Az igazi tehetség eltalálja, mire van szüksége a közönségnek, már akkor, amikor az még nem is tudja. A zseni ezen is túlmegy, s ez a tragédiája lehet. („Én egész népet fogom...”) Lásd még, amit fentebb írtam a minőségi szelekcióról.

Melléklet:

Szemelvények *A vizuális nevelésről* című kötetből

„Írásom személyes hangú, különösen, ami az oktatás, nevelés témakörét illeti. Gyakorló középiskolai és főiskolai, egyetemi óraadó tanárként sem tekinthetem magamat igazán szakmabelinek, szakképzettnek sem. Nincs egyetemi végzettségem. Sem szakirányú, sem egyéb. Habilitált egyetemi magántanárnak lényegében akkor nevezték ki, amikor pályám ezen szakasza végéhez közeledtem. Amit e területről tudok, a gyakorlatban, ellenőrzés nélkül szereztem, és a szakirodalommal is csak utólag ismerkedtem meg. Éppen ezért, de azért is, mert művészként közelebb érzem magamhoz a saját gyerekkoromat, mint a legtöbb ember, saját gyerekkori iskolai emlékeimnek a téma kifejtésében fontos szerepet tulajdonítok. Mindazonáltal szeretném, ha gondolataimat a szakértők, pedagógusok nem hessegetnék félre. Pedagógusokkal való nem ritka találkozásaim arról győznek meg, hogy legalább az ő szemükben ez a munkám sem lesz hiábavaló.”

* * *

„Mivel közoktatásbeli tapasztalataimban a tanulói oldal ézerszer meghatározóbb volt a tanárinál, és mivel az is kiolvasható a szavaimból, hogy mi művészek nem tudunk felnőni, ezért, mielőtt belevágnék a közepébe, szeretném árnyalni a pedagógus Olvasóban a gyerekkoromról esetleg kialakult *képet*, amely nehezen kezelhető, bukdácsoló gyereknek mutat, aki az iskolában *képtelen* volt fi-

gyelni, az órákon ábrándozott, otthon nem készült, hanem játékaiba merült el. Nem ilyen voltam. Ennek bizonyítására nincs más eszközöm, mint kiterítem a kártyáimat, azaz idemásolom iskolai eredményeimet.

Általános iskola (1947–54). I. osztály: jeles – kitűnő; II. osztály: jeles – jeles; III. osztály: jeles – jeles; IV. osztály: közepes – jó; V. osztály: jeles – jeles; VI. jeles – kitűnő; VII. osztály: jeles – kitűnő; VIII. osztály: jó – jeles.

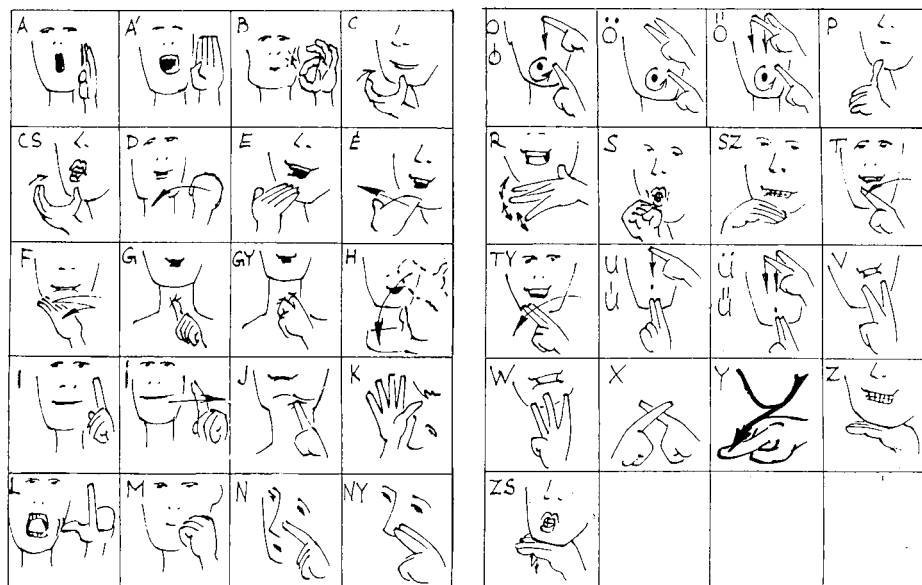
Gimnázium (1955–59). I. osztály: jó – jeles; II. osztály: jó – jó; III. osztály: jeles – jeles; IV. osztály: jeles – kitűnő. Érettségi bizonyítvány: kitűnő.

Kétségtelenül volt egy megingásom, és a magaviseletem sem volt mindig „példás”. Ám tudjon róla a kedves pedagógus Olvasó, hogy apám letartóztatása után lettem közepes, s így ez a sorozat nem egy deviáns gyereket mutat, miközben tényleg elütöttem az átlagtól. Nem én voltam deviáns, hanem a kor, amelybe beleszülettem, és amelyben fölnöttem.”

* * *

„Régóta foglalkoztat a kultúra (azon belül az írás-olvasás) **szembetűnő** hanyatlása, a diszlexia, diszkalkulia, analfabetizmus terjedése és vele egyidejűleg a **képes** bővli (televízió, internet, reklám, bulvársajtó, **képregény**) diadalútja.

Ennek a helyzetnek élesen ellentmond, hogy az iskolai nevelésben és oktatásban egyre kisebb, s az életkorral is tovább csökkenő szerepet játszik a **képes** ismereteket kezelő jobb oldali agyfélteke foglalkoztatása. A diszlexia járványos terjedésének egyik oka – szerintem – épp ebben keresendő: a **képekkel** operáló fonomimika 1950-es száműzése az oktatásból, mely – akárcsak a majdnem kihalt



mangalica – csak lassan, a globalista oktatáspolitikával dacolva – talál vissza napjainkban az iskolába. Más**képp** fogalmazva, az oktatás-nevelésben meghatározó a szövegközpontúság, a jobb agyféltekét elhanyagolják, a bal féltekét túlterhelik. Nyilvánvalónak **tűnik** a számomra, hogy ezt az ellentmondást föl kell oldani. Egyfelől az írás–olvasás–számolás jó hagyományokon alapuló oktatásának erősítése révén, másfelől a **vizuális** kultúra színvonalának **jelentős** emelésével.”

* * *

„Mindeközben – és ez a nagy ellentmondás – a **képek** elárasztanak bennünket. A ránk zúduló **kép**özön azonban kioltja az igényes szellemi érdeklődést, akkor is, ha technikai értelemben nem színvonalatlan **képekről** beszélünk.

Csak egy, de annál föltűnőbb példa. Aki rákattint egy internetes portálra, azal **szembesül**, hogy a keresett olvasnivaló többnyire mozgó, cserélődő **képek** tömegébe van csomagolva, csakhogy e **képek** túlnyomó többségének semmi köze



„Reklámgyerek”, elektrografika
(fotó: reklam.blogol.hu, forrás: jgypk.hu)

a szóban forgó íráshoz, és fordítva, az interneten nézett filmekre kopírozott reklámszövegnek sincs köze a mozgó**képhez**. Épp az a céljuk, hogy az olvasó figyelmét eltérítsék, és magukra, az általuk reklámozott, kizárólag érdekből föltett tartalomra vonják. Ugyanez a célja az utak menti óriásplakátoknak, az üzletek reklámfeliratainak, a tévéreklámoknak, az újsághirdetéseknek, a postaládánkba begyömöszölt reklámoknak, a főleg **képeket** tartalmazó bulvárlapoknak. Elvonni a figyelmét az értelmes érdeklődőnek az érdemes **lát**ni- és olvasnivalóról. Jó példa a bevásárló központ is, mely a nagyvárosok üzleti és

szórakoztató negyedeinek zárt terű kicsinyített mása, ahol a **lát**vány bazári zűrzavara és a **képszerű** föliratok tömege zúdul az emberre, aki, ha egy meghatározott céllal érkezik, teljesen elveszettnek érzi magát.”

* * *

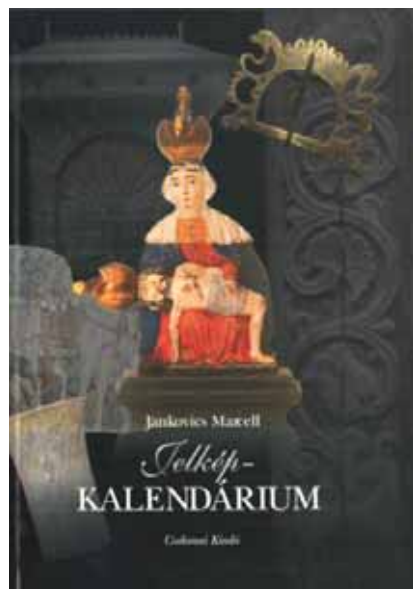
„A civilizátorok egyértelmű beszédet követelnek, adott esetben színvalást, elhatárolódást (lásd még a szavakon lovagló, azokat kiforgató sajtóvitákat). Annnyira, hogy modern fölfogás szerint a **jelkép**nek (szimbólumnak) is egyértelműnek kell lennie. A betűt, számot **jelkép**nek **tekintik**, ami teljes félreértés, a betű, szám valamikor valóban **jelkép** volt, de ma már csak **jel**. Ugyanakkor a civilizáció ellentmondásosságáról árulkodik a „politikailag korrekt” beszéd diktatórikus divatja, amely épp kerüli az egyenes beszédet. A körülírás, nyelvi maszatolás homályos, életlen **képeket** szül.

Úgy tanultuk, hogy a nyelv maga is egy szimbólum-rendszer, és hogy a számokhoz is társulhat **jelképes jelentés**. Ez a megállapítás már jórészt csak a múltra **nézve** igaz. Mivel a szavak eredeti **jelentésköre** mögötti világ**kép**, vallás, hiedelmek, műveltség, szokások eltűntek vagy eltűnő félben vannak, maguknak a szavaknak a többlet**jelentése** is elvész. Ez még olyan egyszerű összetett szavak vonatkozásában is nyilvánvaló, ahol maga a **szókép** még használatban van. Ha azt mondom, tejút, senki sem egy tejes utat, azaz tejfolyamot **lát** lelki **szeme**ivel, hanem a miriádnyi csillagból álló Tejutat; ha azt mondom, nefelejcs, a virágot **látja** mindenki, nem a felszólítást hallja: Ne felejts! Ami pedig a számokat illeti, az ezotéria iránt érdeklődők persze fogékonyak a számmisztikára, büszkélkednek vele, hányféle előfordulását tudják föl sorolni a szent hetes számnak, de ez a tudás ma már egyre inkább haszontalannak minősül.

Általában a nyelv gyorsuló változása, mely az információs forradalom velejárója, nem kedvez a **képes** beszédnek. Az egyre nagyobb számban feledésre ítélt szavak, fogalmak mellé éppúgy nem társul **kép** az újabb nemzedékek agyában, ahogy az idősebbekében a megismerésre váró egyre több, rendszerint idegen új szó, elnevezés mellé.

A hagyományos kultúra nyelve szimbolikus, költői, álomszerű, mégis egyszerű (→ népmesék, népdalok, szólásmondások, szófordulatok). A szimbólum természeténél fogva többértelmű, 'emeletes'. Van lélektani, **személyre** szóló, de tágabb, szexuális, társadalmi vonatkozású és egészen a kozmoszig táguló, egyetemes **jelentése**. Ez a sokemeletes építmény minden szintjén más **képet** idéz a beavatottban, ugyanakkor a **képeket** és a **jelentéseket** összefogó egészt is fölfogja.

Hibás az a megközelítés, mely szerint „a **jelképes** értelem megfejtése elvonakoztatni **képes látásmódot** kíván meg.” Mint ahogy az is, amelyek a **jelképes** tartalmat az adott **jelentéshordozóhoz képest** elvontnak, átvitt értelműnek ítéli meg. Az interneten *A szimbólum jelentése* cím alatt olvasható ez a népbútítás. Az elvontság nem azonos a **jelképiséggel**. Eredetileg a **jelentéshordozó** szavak összes **jelentése szemlátomást** egyenértékű lehetett használoik **szemében**, nem tettek különbséget hasonló és hasonlított között úgy, ahogy a modern ember. A hasonlítás kölcsönös volt. Maga a metafora létezése is igazolja ezt. A Tejút-példánál maradva: minden elnevezése egyenértékű volt a másikkal. (→ Tejút, Lelkek útja, Isten útja, Jézus útja, Tündérút, Madarak útja, Királyi út, Kigyó-ösvény, Tetejetlen fa.) Minden, aminek vagy akinek **képzelték** ezen kívül, égi folyamnak, tengernek, a világ fájának, óriás lónak vagy szarvasnak, nagy istennőnek, ugyanannak a valaminek a fehér (tejes) hiposztázisai, melyek a valóságban



Jankovics Marcell: *Jelkép-kalendárium*, Csokonai, 1997 (forrás: libri.hu)

a valóság által azonosulnak egymással, és egyiküket sem hitték valóságosabbnak a többinél. Helyesebb ezért a **képes** beszédet az analógiás gondolkodásmód termékének **tekinteni**.”

* * *

Egyeseket talán meglep, ha azt mondom, hogy az írás-olvasás, beleértve a specifikus írás**jelek** használatát: a számolás írásos formáját, a vegy**jelek**ét, a kottaírást és -olvasást is, mind a **vizuális** kommunikáció formája, eszköze. Hát persze, az írás a **képlek**ekkel kezdődik, és a **képtől** távolodva lesz elvont jelek közmegegyezései csoportosításává.

* * *

„A nyelvünket időről időre elöntő idegen szavak használata mellett egyetlen, »nem nemzeti« érv szól, mégpedig az, hogy a jövő az egységesülő világé, amelyben majd egy nyelvet fog beszélni mindenki. **Jellemző** módon azok használnak idegen szavakat nyakra-főre, akik a globális világot tartják egyedül üdvözítőnek. Ennek megnyilvánulását látom abban, hogy most már egyértelmű magyar szavakat is kezdenek lefordítani – amúgy teljesen fölöslegesen – a közösnek tekintett indoeurópai nyelvre, vagyis, fordítva a gondolatmeneten, most már nemcsak a magyar nyelvben csak körülírva kifejezhető fogalmak helyett használnak idegen szavakat, hanem egyértelmű magyar **jel**entéssel bírókat is, amilyen az attitűd (= magatartás), diskurzus (= párbeszéd), narratíva (= elbeszélés), szcena (= **jelenet**), variáció (= változat). Ez persze úgy számárság, ahogy van. A nyelvek fogyatkozása éppoly szegényedés, mint a kultúrák, fajták keveredése, az ételek választékának a csökkenése.”

* * *

„Emlékszem rá, mikor döbbsentem rá, milyen az, ha színesnek **látom** a színtelent. Kamaszkoromban történt, közönséges körülmények között, a „csoda” épp ezért maradt emlékezetes. A vécén ültem és olvastam. A villanyégő fényében a kopott rézküszöb, mint mindig, aranyárgán csillogott, de mögötte, az ajtó alatti részben, ahová a nyitva hagyott szobaajtó miatt betűzött a kinti világítás, az ezerszer **látott** szürke kőpadlót egyszer csak kéknek **láttam**. Tudtam persze, hogy amit **látni** véltem, abban nincs semmi különös. A meleg színek mellett a szürke tovább hűl, kék lesz. Jól **látszik** ez az ókori freskókon. Az egykorú festők élet**képe**iken olcsó hamuszürkét használtak a csak égieket, paradicsomot megillető drága kék festék helyett. Akkor mindenesetre teljesen megdöbbsentett az élmény. Hirtelen megértettem, hogyan lesz valakiből festő. Úgy, hogy a gyermekorban elvesztett szín**látás** **kép**essége felnőtt korában visszatér hozzá, többé nem hagyja el.”

* * *

„Emlékszem, az építészkar felvételi alkalmával, a rajzi feladat végzése közben mennyire meglepett az előttem ülő felvételiző. Katonatiszti egyenruhában volt, jó harmincas lehetett, talán mérnökkari tiszt volt, s a hadsereg küldte tovább-**képzés** céljából egyetemre. Rajza alapján fogalma sem volt a távlatról. Távolodó vonalai az innenső végesben találkoztak volna. Széttartottak, mint a gyerekrajzokon vagy naiv festők **képein**. Pedig végtelenül egyszerű feladat volt. Kitétek elének egy nagyméretű fekvő furnér hasábot vagy téglányt, azt kellett „távlatosan”, lerajzolniuk, a test megvilágítására is ügyelve. A feladatot ismertető tanársegéd még szájunkba is rágta a tennivalót, beszélt horizontról, enyészpontokról, vetett és önárnyékról, mindenről, ami kell ahhoz, hogy a feladatot meg tudjuk oldani. A tiszt mellett ülő stréber felvételiző rajzára is **ráláttam**. A tanácsot annyira komolyan vette, hogy a papírra először meghúzta a horizontot, **bejelölte** rajta az enyészpontokat és a téglány hozzá legközelebb eső sarkát, és ezek meg egy vonalzó segítségével megszerkesztette a testet. **Látványos** eredményt kapott, erősen **nagylátószögű** torzításban, aminek a valósághoz nem sok köze volt. Szerintem őt fölverték, a katonatisztet nem biztos, engem nem. Egy perc alatt **szemre** lerajzoltam a téglányt, és utólag rajzoltam hozzá halványan a segédvonalakat, mert föltűnt, hogy körülöttem mindenkinek a rajzán ott vannak, és mert a tanársegéd így kívánta.

Sráckoromban sem értettem, miért írnak a **képzőművészeti** ismeretterjesztők a perspektíva föltalálásáról, miért **tekintették** azt a művészet fejlődése fontos állomásának. (Fejlődő művészet, mi az?) Miért anekdotáznak lelkesen a művészettörténészek arról, hogyan fedezte föl Giotto, Uccello vagy valaki más a távlatot. Lóháton vágatott volna egyenes úton, s ekkor érte volna az aha-élmény. Rohannak a fák, de az út vége változatlanul ugyanabba a pontba enyészik. Marhaság. Olyan egyenes út nem létezett, amelyről ez az eszébe juthatott volna bárkinek. Ha mégis, nem a távlatot fedezte föl, hanem a távlat szerkesztésének a módját. A távlattal már az ókorban tisztában voltak, elég **ránézni** egy pompeii **falképre**. A középkor festői azért nem alkalmazták, mert nem volt rá szükségük, pontosabban, akadályozta volna őket a számukra fontos dolgok **mutatásában**. Nem földi tereket ábrázoltak, mert a „földi” perspektíva korlátozza a „**betekintést**”. Ezért emelték meg a horizontot, hozták közel azt is, ami távolabb van. (A közeli fák kitakarják a távolabbiakat, a szűkülő térben nem férnek el a szereplők stb.) A reneszánsz művészet, mint a neve is **mutatja**, viszusatért az antik szellemiséghez. Leszállt a földre, ezen kívül nem sok újat adott az ismét fölfedezett régihez, azt is főleg technikai értelemben (olaj, vászon, perspektívaszerkesztés, megvilágítás). A reneszánsz festők és megrendelők perspektívába való belegyönyörödése sokszor iskolás és mérnökien unalmas megoldást eredményezett. Különösen másodvonalbelieknél, de még az olyan nagyságok is, mint Uccello vagy Piero della Francesca, **képesek** voltak arra, hogy távlatzakértelmüket fitogtassák a **néző** előtt, és ezzel a mű mondanivalójáról elvonják figyelmét. Ó, azok a szabályosan ültetett erdők, fölös gonddal megfestett kockás



Limbours fivérek: Berry herceg óraskönyve, Szent János Patmosz szigetén, pergamen, tempera, 1411–1416, Musée Condé, Chantilly (forrás: wikimedia.org)

kőpadlók, Váncza sütőporszerűen ismétlődő bolthajtások! Mint amikor előttünk, mögöttünk tükör van, és gyerekes örömet lelünk abban, hogy végtelenszer ismétlődve vagyunk (helyesebben van a tükör-**képünk**) **jelen** a világban. Bűvészkedés a távlatlaltal – mekkora félreértése ez a festői feladatnak! És milyen nevetséges és értelmét veszítő a kör alakú dicsfény térhez igazított ovális! Megszűnt fény lenni, fényszínű koronggá, karikává materializálódott. Tintorettóig kellett várni, aki fölismerte, hogy a dicsfényt fénynek is kell megfestenie, mint azt gótikus elődei tették – a maguk módján. (A színtávtal szerepéről jobb a véleményem, de azt sem Leonardo fedezte föl. Miért festették volna különben a kódexek miniatúrai halványkékre már 100 évvel korábban a távoli hegyeket? A Limbourg fivérek 1411-ben festett *Hóraskönyve*

ve mindkét hatásalemmel dicsekedhet. A János evangélista patmoszi **látomását** ábrázoló **képen** a szentek szabályos rövidülésben ülnek Isten lábánál, a mennyei stallumokban, az apostol háta mögött a távolban illő módon kéklenek a hegyek.

Egyáltalán, mi értelme van lemásolni a valóságot?

Bizonyára vannak olyanok, akik velük született adottságként **lát**nak színebben, **látják** szebbnek, érdekesebbnek a világot, de a környezet, a nevelés olyanokból is a felszínre hozhat e téren lappangó készségeket, akikben ez „első **látásra**” nincs meg. Van Gogh-gal megtörtént a csoda. Az én **vizuális** érzékenységemhez hozzájárulhatott, hogy tizenegy hetes koromban műtét következtében megsüketültem az egyik fülemre, megszűnt a térhallásom. Azóta kénytelen vagyok jobban támaszkodni a **látásomra**.”

* * *

„A bal féltekében van legtöbbünk beszéd- és nyelvközpontja. Ez feltételezi, hogy a tartós emlékezetnek is itt a helye, hiszen a beszélőnek az elraktározott szókincsből és a nyelvtudásból kell előhívnia, amire szüksége van. A tudomány, de a saját tapasztalatom szerint is a nők emlékezete jobb, mint a férfiaké. Ez megerősíti, hogy a bal félteke tárolja emlékeinket, vagy annak egy bizonyos (na-

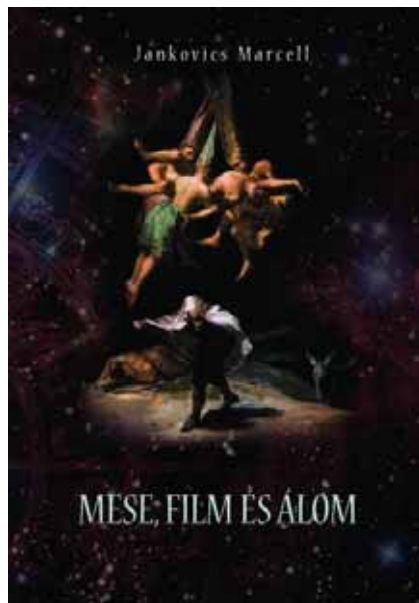
gyobb?) meghatározó részét. A jobb félteke „néma”. Kivételek vannak. Egyes népek, Hámori József agykutató szerint például a hopi és navaho indiánok, eredendően a jobb féltekéjükkel beszélnek. A vizsgálatok szerint ennek nem örökletes tulajdonság, hanem etnikai, társadalmi oka lehet. Szerintem azon belül is nyelvi, pontosabban nyelvszimbolikai, gondolkodásmódbeli, azaz kulturális oka, ami a nevelésnek (oktatásnak) köszönhető. Mondom ezt arra a tudományos megállapításra alapozva, mely szerint a bal félteke inkább gyakorlatiasan „lát”; szavakban, fogalmakban gondolkodik, a jobb jobbára *képekben*, analógiában. Az analógiás gondolkodás a hagyományos műveltség sajátja. Minden „elmaradott” nép gondolkodása, nyelve, művészete árulkodik erről. A miénk is.”

* * *

„Hogy miért foglalkozom ennyit a két félteke működésével? Előző könyvemben (*Mese, film és álom*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2013.) a mese, a film és az álom közti összefüggéseket boncolgattam, és nem mellékesen arra a következtetésre jutottam, hogy a meseteremtő *képzelet* és az *álomkép* a *képzeletdús* jobb félteke 'érdeme'. Nem egyedül állítom ezt. Bosnyák Sándor írja: »A két agyfélteke közül nappal a bal, a racionális én uralkodik, éjszaka viszont, amikor a racionális én nyugovóra tér, szóhoz jut a jobb agyfélteke, az emocionális én. A kutatók kimutatták, hogy mindkét féltekének megvan a maga emlékezete, adattára, archívuma, amelyből építkezik, s álmainkban agyunk elsősorban a jobb agyfélteke emlékezetét mozgósítja. A jobb félteke archívuma *képi* adatokból áll, *képeket*, *jelképeket*, analógiákat sorakoztat fel. A *képek* plasztikusak, szinte kézzel foghatóak, olyan érzékletesek s olyan elementáris erejűek, hogy hozzá *képest* a valóság *képei* csak halvány másolatoknak tűnnek. Az ég kékebb, a tűz izzóbb, a hal síkosabb és hidegebb.« (Bosnyák Sándor: *Mit láték álmomban – Népi álomfejtés és hiedelemtörténetek*. Európai Folklor Intézet – L'Harmattan Kiadó, 2003, 13.)”

* * *

„A hagyományos kultúra dominanciáját a jobb félteke fölénye, a civilizációét a bal féltekéé *jelzi*. Hámori szerint az ősember inkább jobb féltekés volt, s a szimbólumalkotás az őskorig vezethető vissza. Ez a használati aszimmetria valamikor a történelem során kiegyenlítődött, majd ellenkező *előjelűvé* torzult. Ha a féltekék szerepköreit *nézzük*, akkor azt kell mondanom, hogy Európában a reneszánsz idején *végképp* átbillent a mérleg, a felvilágosodással pedig a bal fél-



Jankovics Marcell: *Mese, film és álom* I-II., Csokonai, 2013 (forrás: emag.hu)

teke irányító szerepe már teljesen háttérbe szorította a jobb féltekét.¹ A „végképp” alatt azt értem, hogy az európai történelem néhány korábbi korszakában is győzni látszik a ráció. Legalábbis, ami az uralkodó irányzatot illeti. A klasszikus ókor, a görög és különösen a római civilizáció ilyen. Ez a megállapítás rávilágít a hagyományos és a modern gondolkodás közti eltérésre. A régi jobbfelekések a **szemmel látható** összefüggéseket figyelték. Analógiákra épülő rendszert, világképet teremtettek, egyfajta szintézist, és ahhoz próbáltak igazodni az élet minden területén. A modern ember szakbarbár, analizál. Egyre több részfelismerésre tesz szert, de egyre kevésbé látja az egészet (a fától az erdőt). Ezt képszerű megfogalmazásban azzal magyarázhatjuk, hogy ha az ismeretek gyarapodását táguló gömbhöz hasonlítjuk, akkor a mindenkori **jelen** részismeretei a növekedésnek (fejlődésnek) és specializálódásnak köszönhetően egyre távolabb kerülnek egymástól.

A modern ember fantasztikus találmányokat mondhat a magáénak, amelyek között furcsa módon már akad olyan is, amelyiknek több köze van a formához, mint a tartalomhoz (lásd Rubik-kocka, gömböc) – és ez jó **jel**. Olyan nép



fiaihoz köthetők ezek, amelyeknek a nyelve a legköltőibb talán az egész világon. A média sok gimnazista és egyetemista korú magyar fiatalembert kap föl, akik meglepő találmányaikkal már igen fiatalon világhírré tesznek szert. Rátai Dániel a Leonardóval; Bakó Gábor a sajátfejlesztésű, nagyfelbontású légi felvételeivel (Interspect); az első magyar műholdat, a Masat 1-et építő egyetemisták; Kocsis Viktor, a magyar Marsjárót tervező szolnoki diák csak négy kiemelkedő példa a fiatal magyar föltalálók közül.

A Rubik-kocka a tanúm, hogy a gyerekek, kamaszok tudnak valamit, amit a felnőttek már nem, vagy ha igen, csodaszámba megy. A Rubik-kockát egy gyerek minden külön **képzés** nélkül, magától „kirakja”, a felnőttek túlnyomó többsége hosszas idomítás, gyakorlás után sem tud vele megbirkózni. Nem a jobb félteke felnőtté válással egyidejű „elsorvadása” magyarázza ezt a **jelenséget**?”

* * *

„Laikus véleményemet úgy összegezném, hogy mindkét út, ha célba nem is, de eredményre vezet. A formaközpontú, analógiás gondolkodás olyan múltat hagyott ránk örökölni, amelynek **láttán** táva marad a szánk, ugyanakkor el vagyunk telve a modern civilizáció tartalomcentrikus, szakosodásban **jeles** eredményeitől. Ez utóbbi azonban nem kis részben a **kép, jel, jelzés, jelkép** infor-

¹ Hámori József: *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal...* Kozmosz Könyvek, 1985. 125.



Jankovics Marcell könyveinek: *Kisszeben Keresztelő Szent János-temploma*; *Képes bibliai történetek*; *A vizuális nevelésről* ünnepi bemutatója, hirdetmény 2016-ból (forrás: vigado.hu)

matikában betöltött uralkodó szerepének köszönhető. A kérdés az, vajon nem mennénk-e tovább a két agyfélteke harmonikus használatával? Kegyetlenebbül fogalmazva, nem azzal lépnénk át a nagy ezredvégi paradigmaváltás nehézségein, e kulturális világkorszak-végen, ha agyunk kapacitását kihasználva a dolgok teljes körű fölfogására, megértésére törekednénk?”

* * *

„A művészi alkotó**kép**esség és az agy szimbólumfelfogó és -teremtő szerepének megértéséhez, beleértve a mesei és álomszimbolikát is, a két félteke tevékenységének a megismerése megkerülhetetlennek **tűnik** a számomra. Gyakorlati számbavétele pedig a női és férfi alkotói pályá**kép**ek összehasonlítása lehet. Nem mintha előítéletes volnék. Épp ellenkezőleg. Egyszerűen azért, mert ha igaz, hogy az agyféltekék közötti különbség **jellemzően** nevezhető nőiesnek illetve férfiasnak, ami napjainkig a nemek szerinti munkamegosztásban is **jelentkezett**, és meghatározta a két nem társadalmi megítélését, akkor a **jelen** tapasztalat, mely szerint a társadalmi nyitásnak köszönhetően a nők bebizonyíthatták, hogy nagyszerűen teljesítenek korábban férfiasnak hitt pályákon, az alkotó művészetek terén is, arra enged következtetni, hogy neveléssel és gyakorlattal velük születetten fejlettebb bal féltekéjük mellé fölzárkóztatható a jobb féltekéjük is. Még tágabban fogalmazva, minden olyan gyermek, akinek a bal féltekéje fejlettebb, vagy inkább a bal féltekéjét tornáztatják a nevelői, a jobb féltekéjük helyzetbe hozásával teljesebb életet élő felnőtté válhat.”

* * *

„Szerintem az alkotófolyamat sikere a két félteke, jungiánusabban szólva, a nőies és a férfias **kép**ességek együttműködésén múlik. A kevésbé aszimmetrikus agyberendezésen, ha jól értem az agykutatókat. Az alapozás a „nőies” **kép**ességeké, vagyis, ha igaz, a bal féltekéé – jobbkezesek esetében. Ezekkel a **kép**ességek-



Jankovics Marcell: *Toldi küzdelme a cseh vitézzel*, illusztráció Arany János *Toldi* című elbeszélő költeményéhez, tusrajz, papír 2011 (forrás: meryratio.hu)

kel: a kíváncsisággal, emlékezettel, elemző készséggel rendelkező sejtcsoporthoz gyűjtik össze, tárolják és dolgozzák föl azt a tudásanyagot, ami nélkül lehetetlen zseniális (vagy akár ostoba) ötleteket „férfiasan” kiagyalnia a jobb féltekének – a tudomány mai állása szerint. Ezerszer elmondtam már, hogy ha az embernek semmi sincs a fejében, akkor továbbgondolni sincs mit. Az ihlet alapja a tárgyi tudás. Ha valamiről tudok már valamit, akkor egy – az ismereteimmel kapcsolatba hozható – eddig nem ismert adat új dolog fölfedezéséhez juttathat. Üres *fejfel* nem fog menni.

»Családias« párhuzammal élve, az eredményes alkotómunka a gyerekneveléshez hasonlít. Az alapozás az anyáé. A gyerek már az anyaméhben kezd »nevelődni«. Születése után az

anyától tanulja meg az első szavakat azon a nyelven, mely az anyanyelve lesz. Az alapvető életismereteket is tőle nyeri. Ha lány, ennél sokkal többet tanul az anyától és más anyáktól később is, úgy is, mint vetélytársától. Ha fiú, az apától, esetleg az apával meg a többi férfival vetélkedve teremti meg önmagát, saját *személyiségét*.”

* * *

„Ami a *képzőművészetet* illeti, az agykutatás az ehhez szükséges tehetség főfészkének is a jobb féltekét *tekinti*.

»A *színlátás* embernél elsősorban az agykéreg tulajdonsága. [...] Legújabb vizsgálatok szerint azonban a két félteke között a *színlátásban* is *jelentős* különbség van, méghozzá a jobb félteke javára, amit az is bizonyít, hogy a jobb oldali *látókéreg* sérülése után gyakorlatilag színvaktság alakul ki. [...] Hasonlóképpen csak a jobb félteke *látókérge képes* az ún. Karussa-illúziós kontúrok felismerésére, ti. hogy a *képen* a kontúr csak illúzió, s nem reális. [...] Az is valószínű azonban, hogy a térérzékelés minősége is különbözik a két félteke között: a jobb féltekéé fejlettebb.«²

A legtöbb ember nem a fényviszonyoknak és kölcsönös helyzetüknek megfelelően *látja* a színeket, hanem funkciójuk szerint, úgy, ahogy bal féltekéje súgja neki:

² Hámori, *id. mű*, 50–52.

ha hó, akkor fehér, esetleg piszkos szürke. Úgy is mondhatnám, hidegen hagyja, hogy a hó, amiről tudja, hogy fehér, most éppen azúrkék, mert árnyékban van; narancssárga, mert megsüti a lemenő nap; sötét kékeslila, mivel már éjszaka van. Ha nagyon erőltetjük, akkor persze kiderül, hogy pontosan tudja, a hó most éppen sötét, csak a környezeténél világosabb. A festő viszont eleve színekben gondolkodik. Az absztrakt festő is, mert egy szín hatása aszerint változik, hogy milyen színt fest melléje. A fotográfus és a filmoperatőr is **képes** játszani a színekkel.³ A piros, ami fekete alapon világít, fehér alapon alvadt vérfolttá sötétedik. A művész él tehát az optikai csalás eszközével. Optikai csalódás az idézetben említett illuzórikus kontúr is.

A fejlett szín**lát**ás olyan adottság lehet, ami legtöbbünk esetében velünk születik, több más olyan, jobb féltekei **kép**ességgel együtt, amely utóbb **eltűnik**. A színérzékenység, ahogy nő a gyerek, rendszerint eltompul. Ez a folyamat a gyerekekrajzokon **szemet** szúrón nyomon követhető. A kisgyerekeknek, aki 6–9 éves kora között valósággal tobzódik a színekben, 14 éves korára rendszerint elszűrkül a **lát**ása. A festő adottságok szárazabb, valóságábrázoló igénynek adják át a helyüket. Picasso mondta állítólag: »Minden gyerek művész. Az a kérdés, hogy maradjon az, ha egyszer felnő.«⁴

³ Szelényi Károly tudományos igényű könyvet szentelt e tárgynak *Színek – A fény tettei és szenvedései* címmel. Művészetek háza, Veszprém és Magyar Képek, Budapest–Veszprém Kiadása, 2012.

⁴ *Never Touch a Painting When it's Wet – And 50 other Ridiculous Art Rules*. BIS Publishers, Amsterdam, 2013, 60.

Marcell Jankovics: On the New National Core Curriculum – with Regard to Visual Culture

Renowned animation director, graphic artist, book illustrator and cultural historian Marcell Jankovics (b. 1941) has repeatedly made critical comments and suggestions on artistic education during the debate of the new National Core Curriculum (NCC). Apart from the publication of this text, the appendix also contains a lot of the book titled *On Visual Education*, 2015, which consists mainly of the analytical critique of the previous NCC in 2012. In compiling the excerpts, we focussed above all on the introductory chapter of the book, in which the author points at the anthropological roots of our visual culture and its primary role in perception. At the same time, attention is drawn to the negative tendency which is the result of saturation by digitally produced and reproduced images as well as the increasingly conspicuous devaluation of picture language. There is a detailed analysis and commentary of the current state of research on the different functions of the right and left hemispheres. On the basis of his personal experience, the author concludes that the difference between “masculine” and “feminine” worldview and mindset may be accounted for not only by biological endowment but also by the different, although not definitively determined, social roles of the two genders in history.

XXVII. NEMZETKÖZI BETLEHEMES TALÁLKOZÓ



Debreceni Művelődési Központ 2017. december 8-10.

Ünnepélyes megnyitó december 8-án, 17 órakor a Kossuth téren.
A betlehemes csoportok bemutatói december 9-én, 9-20 óráig
a Debreceni Művelődési Központ Belvárosi Közösségi Házában
(Piac u. 22., bejárat: Kossuth u. 1.)
Csoportok fellépései különböző közösségi helyszíneken dec. 8-10-ig.

A belépés díjtalan!

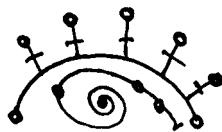
Támogatók:
Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
Nemzeti Kulturális Alap

Együttműködő partner:
Hagyományok Háza
Főnix Rendezvényszervező Nonprofit Kft.

Szervező:
Debreceni Művelődési Központ
4024 Debrecen, Piac u. 22.
www.debrecenimuvkozpont.hu



Fölszállott a páva?



Betleheemes konferencia 2017, Debrecen

**Szász Zsolt Blattner Géza-díjas bábművész, rendező, lapszerkesztő,
a Betleheemes Találkozó társalapítója:**

A jelenleg Debrecenben évente megrendezésre kerülő Nemzetközi Betleheemes Találkozó 2015-ben felkerült az UNESCO szellemi kulturális világörökség magyar listájára a „jó gyakorlatok” kategóriájában. Tehát már ez a program is a globalizáció jegyében, illetve annak ellenében fogant azzal a céllal, hogy a tradicionális helyi kultúrák legjellegzetesebb elemeit megőrizték és közkinccsé tegyék az egész világ számára. A huszadik század húszas éveiben a kulturális antropológusok még attól tartottak, hogy kutatói tevékenységével a „civilizált” ember rögön át is alakítja a vizsgált archaikus közösség kultúráját. Ma már nem az a nagy kérdés, hogy a tudós ember beavatkozik az életünkbe. Maguk a hagyományőrök is olyan világban élnek, melyben a hagyomány léte és értelme vált kérdésessé. Megváltozott az életmód, a közeg, melynek hatására e közösségek önmagukról alkotott képe átalakult. Ha valaki vidéken és a mezőgazdaságból él, mai vállalkozóként már egészen mások az életkörülményei, mint évtizedekkel ezelőtt. Más a földhöz, a termeléshez, a világhoz való viszonya. Egyre nehezebb megragadni, hogyan vélekedik saját lakóhelyi közösségének kulturális örökségéről, és megítélni, hogy van-e személyes többlete ennek az örökségnek a továbbadásához.

Színházi emberként azzal foglalkozom, hogy a dráma mit jelent az ember életében, a közösségi létben, s hogy mik azok a metanyelvi közlések, gesztusok, amelyek túl vannak a lekottázható énekeken, a táncírásban rögzíthető tánclépéseken. Azt állítom, hogy végső soron ezekben az úgymond járulékos összetevőkben ragadható meg az az érték, mely ma leginkább hiányzik az életünkéből. Az ének, a zene és a táncművészet vonatkozásában talán könnyebb a helyzet. Ha a *Fölszállott a páva* televíziós műsorfolyamára, az abban fellépő gyerekekre gondolok, ők

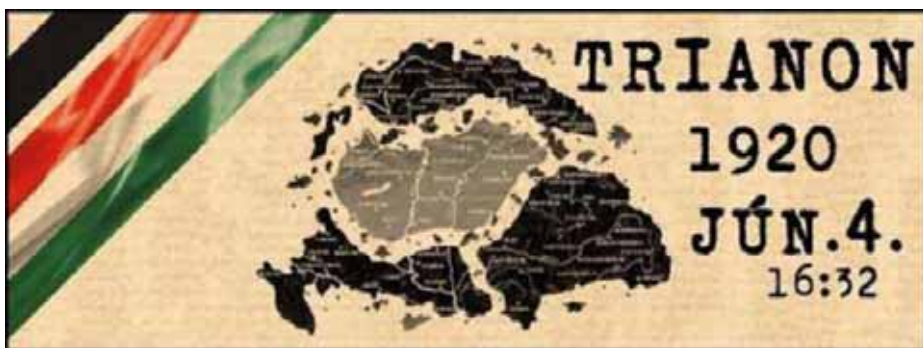




a produkciójukkal többnyire az ének- vagy tánc-
tanár segítségével elsajátított tudásukról adnak
számot. Bár találkozunk köztük olyan gyerekek-
kel is, akik az internetről szedték le tökéletesen a
technikát akár egy száz évvel ezelőtt élt adatköz-
lőtől. Ettől azonban az a közeg, amelyben élnek,
közlekednek, még nem fog megváltozni. Manap-
ság ha valaki hivatásos táncegyüttesbe kerül, az
már egyetemet végzett ember. A táncház-moz-
galom jelene egyre inkább ahhoz a krízishelyzet-

hez kezd hasonlítani, mint amikor a Bartók és Kodály nevével fémjelzett szelle-
mi erjedés a 19–20. század fordulóján elindult. Már a „boldog békeidők” utolsó
évtizedeiben felütötte a fejét egyfajta globalizmus, még ha akkor nem is nevezték
annak. Az emberiség történetében akkor lezajló technikai forradalom pozi-
tív szellemi hozadékait ők a magyarság javára szerették volna fordítani. Bartók és
Kodály látóterébe a hagyományos műveltség köréből elsősorban a népzene és a
néptánc került. Azt remélték, hogy a magyar viszonyok között ez a hagyomány
átültethető a polgári társadalom kulturális életébe. Volt figyelmük a tárgykultú-
rára is: úgy gondolták, hogyha a népművészetből átemelik a paraszti lakáskultúra
vagy a népviselet darabjait a városi hétköznapiakba, ezzel divatot indítanak a pol-
gárság körében. Úgy vélték, ha ez megvalósul, a parasztság is képes lesz fejlődni,
emancipálódni anyagi értelemben és társadalmi vonatkozásban is. Bízta benne,
hogy egy szintre hozható a parasztság és a műveltebb rétegek életnívója, beleértve
a gyári dolgozók kultúráját, hiszen ez a réteg is faluról származott.

A kulturális megújulásnak ezt a koncepcióját a magyar nemzettudat is átha-
totta. Hitték, hogy, ez a mozgalom egyszerre magyarrá is teszi az akkor vallásá-
ban, nyelvében, kultúrájában egyáltalán nem egységes magyar társadalmát. En-
nek a stratégiának igenis volt realitása. Hiszen az 1848–49-es forradalom utáni
50–60 évben a középkortól hungarus és urbánus tudatú, idegen ajkú népesség
viharos gyorsasággal magyarosodni kezdett. Ezt az egyáltalán nem irreális ideál-
képet rombolta szét az első világháború véres tapasztalata. Trinanon viszont
– szerencsére – nem szakította meg végérvényesen ezt a századelőn elindult szel-
lemi folyamatot. Egyre szélesebb körből verbuválódott az az új szellemi elit, mely
a mostoha feltételekkel dacolva az összmagyarság megismerésére, megmentésé-
re, s az ország megreformálására tette fel az életét. A szakrális dramatikus szoká-
sok, a betlehemes játékok gyűjtése is a két háború közé eső időszakában indult
meg tömegesen. Ekkor volt reneszánsza a vidéki népesség körében a népművé-
szet gyakorlati művelésének is. Nemcsak zenészek, hanem közigazdászok, agrár-
szakemberek, társadalomtudósok, képző- és iparművészek, írók, költők, tanárok,
bölcsepszallgatók, sőt az egyházak vezetői is nagy számban vettek részt ebben
a szellemi típusú értékmentésben. Ekkor az úgynevezett paraszt-polgárság, de a
napszámosok nagy tömegei is már egy olyan polgárosodni vágyó réteget képvi-



seltek, amely a magasabb osztályokkal egyenlő személyiségi jogokat követelt és a politikai hatalomból is részesedni kívánt. A magyar művelődéstörténetben ez egy olyan felfutó szakasz volt, amelynek gyújtópontjában továbbra is Trianon, az elvesztett országrészek visszaszerzésének szándéka állt. Mivel a nagyhatalmak azt írták elő, hogy önálló hadseregre, fegyverkezésre a háború előttihez képest a nemzeti jövedelemnek csak töredékét költhetjük, 1920 után arányaiban több juthatott az oktatásra és az egészségügyre. A politikai vezetés elsősorban az oktatásba fektetett be. Klebelsberg Kuno neve, aki ötezer tanyasi tantermet hozott létre, jól ismert. Azt azért nem árt megjegyezni, hogy ezzel csak utolértük vagy inkább megközelítettük azt az állapotot, melyet Európa fejlettebb nyugati térsége ezen a téren elért. De ebben az időszakban kezd el dolgozni szerte a világban az a tízegynéhány Nobel-díjasunk is, akik részben már ebben a Trianon utáni szellemenben nevelődtek. Nagyon jól indultunk tehát egy új típusú polgári Magyarország felépítése felé.

Ezt a folyamatot szakította félbe a második világháború, s az azt követő kommunista diktatúra, mely a szakrális dramatikus szokáshagyományra nézve különösen tragikus következményekkel járt. Az ideológiai tiltás mellett továbbra is ott volt a hét országba szakadt magyarság összes problémája. Még rosszabb lett a helyzet, mint volt az első világháború után. Jogosan lehet tehát Trianon egyről, kettőről, sőt háromról is beszélnünk, hiszen az 1989-es felemás rendszerváltáskor föl sem tétetett az a kérdés, hogy kik vagy mik vagyunk, mi az az elidegeníthetetlen szellemi vagyon, történelmi tapasztalat, mely csak a mi birtokunk. Most, hogy már nyilvánosak az archívumok, egyre inkább kiderül, hogy mekkora veszteségeket szenvedtünk el. Nem ült össze alkotmányozó nemzetgyűlés, s így nem születhetett meg az a társadalmi szerződés, amely pedig minden polgári nemzetállam alapja. Ezernyolcszáznegyvennyolc forradalma még azért lehetett sikeres, mert a költő és a politikus, Petőfi és Kossuth egy nyelven kezdett el beszélni. Az, hogy mi a nemzet, ma sokak szerint egy megválaszolatlan kérdés. Ki tudja? Tán ez a közös nyelvi alap lehetne ma is nemzeti identitásunk talapzata. A rendszerváltáskor épp az erről szóló konszenzus nem jött létre abban a már akkor is intermediális térben, amelyben a politikai, gazdasági és kulturális élet zajlott, folyamatosan kioltva az érdemi dialógus esélyét. Nem tétetett fel a

kérdés, hogy mi a közös érdekünk, hogy végső soron mi tart bennünket össze. Ez a legfájóbb, hiszen még a szocializmus idején, az 1970-es években is volt egyfajta egymás-értés, legalább azon a terepen, melyet akkor népművelésnek hívtak.

Most az info-kommunikáció korát éljük. Fontosnak tűnik, hogy alkalmazkodni tudjunk ehhez az új világhoz. De ma már nem a mobiltelefon és a tablet kezelése okoz nekünk gondot, hanem az, hogy ezen eszközök használatával mi-féle viszonyt alakíthatnak ki egymással az együtt élő generációk. Konstatálnunk kell, hogy ez a technikai áttétel megváltoztatta a tudásról, az értékekről alkotott képünket. Az egykori Népművelődési Intézet és az országos művelődési háló-



zat az akkori kulturális élet eredményeit még képes volt közkinccsá tenni. Ennek a korszaknak a gyümölcse tulajdonképpen maga a táncházmozgalom is, ami szép lassan intézményszerűsödni tudott. Lehetett építeni a bartóki, kodályi alapokra, és ezeket ki lehetett teljesíteni a hangszeres népzene és néptánc gyakorlatában. Gyűjtés, rendszerezés, elsajátítás és visszaszármaztatás ennek a folyamatnak a leg-

fontosabb összetevői ma is. A 70-es évek közepén beindult táncház-mozgalom szerintem most ismét egy korszakváltóhoz érkezett. A Hagyományok Háza működése, annak Kárpát-medence-szerte kiépített hálózata, a *Felszállott a páva* és a Csoóri Sándor Program létrejötte azt is jelzi, hogy miben új ez a helyzet. A kulturális kormányzat egy átfogó programot hirdetett meg, és azt finanszírozza is. Meglátjuk, hogy ez milyen lehetőséget jelent majd számunkra a továbbiakban.

Ezen a konferencián együtt ül a Szellemi Kulturális Világörökség intézményrendszerének helyi képviselője, a Déri Múzeum fő muzeológusa, Dr. Magyarai Márta; megszólal egy hivatásos táncművész, Tiszai Zsuzsa; Tóth János, az EMMI népművészeti referense¹; Dr. Lévai Péter, a Táncművészeti Egyetem docense. A néprajztudományt Páray Viktória képviseli; továbbá jelen vannak a Betlehemes Találkozó szervezői: Tömör Mária, Gyöngy Péter és jómagam. De a legfontosabb szereplők a Kárpát-hazából érkezett fellépő csoportok vezetői: Bankó Ibolya, Kocsis István, Jakab Erika, Veresné László Ildikó, akiktől az általuk képviselt közösségek helyi életviszonyairól kaphatunk reális képet.

Tömör Mária DLA, drámaíró, bábos dramaturg, a Betlehemes Találkozó alapítója:

Én sok problémát látok, annak ellenére, hogy a szellemi örökség részévé lett nyilvánítva ez a rendezvény. Az idén például egymillió forinttal kevesebbet kaptunk a debreceni találkozó megrendezésére, tehát központilag nem kezelik rangján ezt

¹ Tóth János jelenleg már a Hagyományok Háza főigazgató-helyettese, szakmai irányítója



a missziót. 1991 óta rögzítettük a találkozókön bemutatott betlehemes játékokat. A 2012-ig elkészült több száz órányi felvétel nagy része a Hagyományok Házába került, s ott digitalizálták is ezt az anyagot. Minden szükséges adattal föl van szerelve ahhoz, hogy kutatható legyen, de mind-ezidáig nem hozzáférhető.² A találkozót annak idején a Néprajzi Múzeumnak ajánlottuk föl, mint tudományos műhelynek. Akkor egy olyan helyszínnek, bemutatóhelynek is gondoltuk az intézményt, mely reprezentálhatná a vállalkozás komolyságát. A Fejős Zoltán vezette közgyűjte-

mény azonban mereven elzárkózott attól, hogy beleártsa magát a szakrális dramatikus szokáshagyomány gyűjtésének, rögzítésének, bemutatásának fáradságos munkájába. Amíg Budapesten tartottuk a találkozót, persze egyre inkább „lefölözni” igyekeztek a hozadékot. 8–10 csoportot, az autentikus betlehemes játékok javát, a ’90-es évek végétől mindig elkértek tőlünk, hogy náluk is föllépjenek. Az első években a néprajzosok kifejezett ellenszenvvel viszonyultak hozzám, mert ugye, nem vagyok néprajzos, hogy jövök én ahhoz, hogy ilyen találkozót szervezzek. Többek között emiatt sem kaptunk soha elegendő támogatást. Miután Debrecenbe kerültünk, egyre inkább lombosodott a találkozó, köszönhetően elsősorban a betlehemezőknak, akik regionális találkozót kezdtek szervezni. Elkezdtük a digitalizálást különböző pályázatok segítségével, még a Művelődési Intézet stúdiójában, illetve ugyancsak intézeti kiadványként egy hatvanhat játék szövegét tartalmazó kötetet is sikerült kiadnunk. Készítettünk különböző DVD-s mustra-anyagokat is ezekből a felvételekből. Hatalmas anyag van tehát a birtokunkban, s azt csak egy néprajzos tudná megmondani, hogy tudományos szempontból mit lehetne kezdeni vele. Szerintem ez kellene legyen a következő lépés. Bár meg kell mondanom, a dramatikus anyagok esetében még a felvett produkciókat is nehéz követni, mert ha például a főkamera nem közelít rá a betlehemes játék bábtáncoltató jelenetére, akkor az örökre elvész. A dramatikus szokást jóval nehezebb elemezni is, mert sokkal összetettebb, mint például egy szóló- vagy páros tánc. Elsősorban azoknak sikerül, akik játszóként maguk is részt vettek benne.

Tiszai Zsuzsa, a Debreceni Hajdú Táncegyüttes művészeti vezetője:

Nemcsak a Debreceni Hajdú Táncegyüttes vezetője vagyok, hanem az Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület elnökségi tagja is. Azért vettük fel pár éve a kapcsolatot, hogy legyen utánpótlása ennek a hagyománynak. Nem ártana rendbe tenni ezt a műveltségi területet, mert amilyen kevés helyet kap jelenleg a népdal és a népzene az iskolai oktatásban, az katasztrofális. Tapasztaljuk,

² 2018 novemberétől ez az anyag nyilvános, kutatható.



hogy nagyon sok gyerek, mire eljut a felső tagozatig, megutálja a népdalt. Nincsen gyerek, aki ne szeretné pedig kicsiként, tehát ezt csak szisztematikusan elrontani lehet. Holott az iskolának fel kellene vállalnia az értékőrzés szerepét. Sokat gondolkoztunk azon is, hogy mi lesz húsz vagy ötven év múlva ezzel a hagyománnyal. Régen könnyebb volt, mert az átadás magától működött, volt egy olyan közeg, ami megtartotta. Ez ma már nincs, ezt ki kell mondani. Nem a régi módon működnek a dolgok, a néptánc sem. Nem önkéntelenül nőnek bele a nemze-

dékek, hanem rá kell segíteni, amit szintén ideje kimondani. A dramatikus szokások esetében ez a probléma még hatványozottabban jelentkezik. Mondok egy példát. Mostanában a Fekete-Körös völgyébe járunk rendszeresen, főleg Köröstárkányba, ahol gyönyörű István-napi, újévi köszöntők élnek még a negyvenes korosztály száján is. De a szülőnek eszébe sem jut, hogy ezeket megtanítsa a gyerekeknek. Ezen kell segítenünk. Nagyon sok településen még kézzelfogható a szokásrendszer jelenléte. Abban tudnának ezek a szövetségek segíteni, hogy egyútt rásegítsünk a hagyomány továbbadására. Zsolt vetette fel, hogy mi lenne, ha egy csoport, egy hagyományörző együttes örökbe fogadna egy falut – ez az ötlet nagyon jó kiindulási pont lehetne. Vagy ha például egy olyan településen, ahol az idősebb generáció tagjai még emlékeznek a dramatikus hagyományokra és létezik egy tánccsoport, akkor a fiatalok megpróbálhatnák felkutatni, betanítani, szakmailag megalapozottan tovább örökíteni a helyi szokásokat. Mert fontos, hogy a mélységeit is meg kell ismerni a hagyománynak. Nagyon sok olyan együttes van, amely különböző hagyományörző településekkel tartja a kapcsolatot. Az előbb említettem, hogy mi például Köröstárkánnyal. Ez nagyjából bevett szokás a tánc vonatkozásában, de ki lehetne terjeszteni az együttműködést a karácsonyi vagy az egész téli ünnepkörre, mert ebből egy nagyon gazdag ismeretanyag állhatna össze. A másik fontos dolog, hogy legyenek olyan táncpedagógusok, akik ezen a területen is otthon vannak. A Hajdú Együttesben is volt már valaki, aki Táncművészeti Egyetemre járt, és a betlehemezésről írta a szakdolgozatát.

Sz. Zs.: Pákay Viktóriának szeretném átadni a mikrofont, hiszen nyilvánvaló, hogy ez a szemléletváltás néprajzos nélkül nem fog menni. Ő egyike azoknak, akik gyűjtőként is aktívan tevékenykednek.

Pákay Viktória néprajzos gyűjtő, a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum munkatársa

Nemcsak én foglalkozom ezzel a területtel. A kolléganőmmel, Geszti Zsófiával együtt hosszú éveken keresztül jártunk a betlehemes találkozókra. S azok után, hogy a fővárosi rendezvény mintájára Kárpátalján is létrehoztak Bátyuban, később



pedig Beregszászon egy betlehemes találkozót, az ugocsai és a beregi falvakban kezdtünk el gyűjteni. Tiszabökenyben például két karácsonyt is végigjártunk. Nagy tanulságokkal szolgált ez nekünk, hiszen ha nemcsak színpadon lát az ember ilyen szokást, hanem maga is részese, olyan dolgokra is rálát, amelyek csak házról házra járva tapasztalhatók meg. Bár a gyűjtésben voltak nagyon jó támpontjaink – az erdélyi Faragó József tanulmányai vagy Ortutay Gyula betlehemes kérdőíve –, ekkor tudatosult bennünk, hogy amikor a betlehemezést gyűjtjük, nemcsak a szövegre vagy az énekekre kell figyelni, hanem az egész folyamatra. Arra is, hogyan történt a felkészü-

lés, hogyan jártak házról házra, milyen szabályok voltak, az egész folyamatra ki kell terjesztenünk a gyűjtést. Ami az előbb a néptáncosokkal való együttműködésről elhangzott, arról azt gondolom, hogy ez is egy lehetséges út. De a legfontosabb, hogy a szerves fejlődést kell támogatni. Ennek a találkozóknak az egyik legnagyobb érdeme, hogy ez alatt a 27 év alatt egy olyan folyamat indult el, melynek hatására a helyi közösségek szerte a Kárpát-medencében egyre tudatosabban nyúltak vissza a saját hagyományaikhoz, és egyre fontosabbnak érezték, hogy azt meg is tartsák, át is örökötsék. Úgy vélem, ebbe az irányba kell továbbmenni, ebben kell megerősíteni a csapatokat, hogy ott helyben, saját közösségük számára őrizzék meg az értékeiket.

Sz. Zs.: Lévai Péternek adom át a szót. Egy kérdésem is lenne: jól tudom, hogy betlehemezés témájában hat szakdolgozó is volt már a néptáncosok között a Táncművészeti Egyetemen?

Lévai Péter adjunktus, a Magyar Táncművészeti Egyetem Néptánc Tanszékének oktatója:

Másodjára veszek részt a találkozón, úgy kezdődött a kapcsolat, hogy Zsolt megkeresett nagyjából két évvel ezelőtt, azzal a kérdéssel, hogy a táncitanításnak van-e kidolgozott metodikája. Ebben igyekeztem megerősíteni, hiszen a táncitanítás nemcsak abból áll, hogy valaki megmutatja, a többiek pedig lemásolják.



Igenis van ennek a tudásnak egy olyan része, mely a mozdulatok értelmezésén, taníthatóságán alapszik. Ezzel kapcsolatban Zsolttal nagyon sokat beszélgettünk arról, hogyan tudnának a Táncművészeti Egyetem néptánc-pedagógusai bekapcsolódni a betlehemes hagyomány feltérképezésébe a maguk már meglévő eszköztárával, metodikájával. A Magyarország Házában tartott konferencia után, melyet a betlehemezésnek szenteltünk, máris lettek olyan hallgatóim, akik elkezdtek intenzíven érdeklődni a téma iránt. Ennek az évnek a nyarán már hat ilyen szakdolgozóm volt, köz-

tük Csendom Erika is, aki itt van köztünk. Ő egy olyan táncpedagógus, aki fogékony ennek a dramatikus hagyománynak a szimbolikus tartalmaira is. De az továbbra is kérdés, hogy ezt a jelképrendszert hogyan lehetne érthetővé tenni a pedagógusok számára.

Eszembe jut erről, hogy Kodály Zoltán mindig tiltakozott az ellen, hogy módszernek titulálják a munkáját. Kijelentette, hogy ő egy rendszert hozott létre annak megértésére, mi jellemző a magyar népdal formavilágára. Azt mondta, hogy ő nem zenepedagógus, hanem zenekutató, a módszert csinálja meg a tanár – amivel azóta is adós a pedagógustársadalom. De azt is mondta Kodály, hogy minél kisebb a gyermek, annál természetesebb nyelve a zene és a „beszélt” zene, vagyis az ének, és annál inkább megkívánja a mozgást is. A gyermek számára evidencia, hogy ezek együtt jelennek meg. Ezt ki kell szolgálni, de nem tudjuk, mert a pedagógus továbbképzéseken ezek a kérdések föl sem merülnek. Ebből kiindulva születtek meg az említett szakdolgozatok. Erika például a tiszatardosi betlehemest elemezve a szimbólumokat kezdte el feszegetni, ami nagyon fontos téma, hiszen a gyerekek racionális tudás híján szimbólumokban gondolkodnak. A gyerek sokkal könnyebben tud élni a szimbólumokkal, mint a felnőtt. Egy másik szakdolgozóm a mozgásból, a betlehemes játékok koreográfiájából kiindulva ad metodikai szempontokat ahhoz, hogyan lehet földolgozni azt a bonyolult információ-együttest, mely ebben a hagyományban a szöveg, az ének és a mozgás együtthatásában nyilvánul meg. Egy másik hallgatóm egy konkrét oktatási folyamatot ír le, amelyben ő volt a tanár. Szeptemberben kezdte el a munkát a gyerekekkel, és leírja, hogy mire jutottak decemberig. A terv az volt, hogy osztályteremről osztályteremre járva mutatják be az elkészült betlehemest, de az iskola végül ezt lefújta, és egy nagy központi előadás lett belőle, ami alapvetően változtatta meg az egészet. De még így is látszik a fényképeken, mennyire megérintette a gyerekeket ez a játék, amelyben ki tudtak teljesedni. Másik fiatal táncos kollégám, Orosz László az elhangzó szöveg értelmezésén keresztül közelített a betlehemes játékok dramaturgiájához, illetve a „színpadi produkcióhoz”, attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy a mögöttes szellemi dimenzió ismerete nélkül nem fog átjönni a betlehemezés tétje. Nagyon színvonalas dolgozatok születtek, annak ellenére, hogy nem volt támogató a környezet, a Táncművészeti Egyetem tanárai nem értették, hogy kerül ez ide. Erre csak azt tudtam válaszolni, hogy azért, mert sehol máshol nem tanítják.

Sz. Zs.: Látom, hogy Gyöngy Péter szeretne hozzászólni. Aztán Kocsis Pistához fogok fordulni, aki általános iskolai körülmények között is dolgozott és a táncművészet metodikáját is ismeri.

Gyöngy Péter, a debreceni betlehemes találkozók főszervezője:

Nem mint a találkozó főszervezője szeretnék hozzászólni, hanem mint Makoldi Sándor-tanítvány. Hihetetlenül fontos, amit Lévai Péter elmondott, hiszen a pedagógus képes csodát tenni és képes rombolni, a csodának magam is tanúja



voltam. El kell mondanom Makoldi Sándorról, hogy hihetetlen az, amit ő tett Debrecen környékén. Ha nem indítja el a betlehemes játékok gyűjtését főiskolai tanárként a nyolcvanas években, akkor nem lenne itt most Betlehemes Találkozó. Az a fajta módszeres gyűjtőmunka, melyet ő kezdeményezett, eredményezte azt, hogy Debrecenben és környékén újra felfedezték a hallgatók a saját településük hagyományait. Megmutatnám ezt a kötetet, ami az *Éltetőnk, a nap* címet viseli, és 2004-ben jelent meg. Sajnos, nem volt folytatása. Ebben a Makoldi-

től rajzot és néprajzot tanuló diákok gyűjtései szerepelnek, nemcsak betlehemes játékok, hanem a téli ünnepkör szokásai is. Makoldi munkássága jó példa arra, hogy mit tud tenni egy elkötelezett pedagógus. Zsolthoz kapcsolódva mondanám, hogy ma valóban nincs konszenzus arra nézést, hogy mi a nemzeti minimum, mint ahogy az sem világos, mi ennek a szellemi tartalma. Ez nem jelenik meg az oktatásban, és a kulturális közbeszédben általában sem. Egy oktatási intézmény önmagában nyilván nem tudja megoldani ezt a problémát. De egy UNESCO által képviselt program sem. Hiszen a betlehemezés, ami fölkerült a szellemi kulturális örökség „jó gyakorlatok” regiszterébe, történelmi gyökereit és helyi beágyazottságát tekintve jóval komplexebb hagyomány, mint azt a program francia kezdeményezői a tovább élő szokáshagyományokról a 70-es évek elején feltételezték. Ezért van, hogy azok a csoportok, akik a saját településükön betlehemeznek a felmenőik szokásait követve, még mindig jobb helyzetben vannak, mint akik ezt iskolai program keretében próbálják feléleszteni.

Sz. Zs.: Most Kocsis Istvánt szólítom meg, aki maga is Makoldi tanítvány, és egy határmenti zalai település iskolaigazgatója. Egy olyan kistépülésen, mint Szentpéterúr, mi kellett ahhoz, hogy a betlehemes játékok beiktatása révén bevezessétek az alapfokú művészeti oktatást? Most már két generáció jött ki a kezded alól, az ideai találkozón föllépett roma származású gyerekeknek már a szülei is betlehemeztek a kezded alatt.

Kocsis István, a szentpéterúri iskola igazgatója, az ottani betlehemes csoport vezetője:

Én innen, Debrecenből kerültem el, és valóban engem is Makoldi Sándor tanár úr fertőzött meg. Elkerültem erre a dunántúli kis településre, ahol az iskolába többségükben roma gyerekek járnak, és sokat gondolkodtam azon, hogy a betlehemes hagyománnyal lehet-e itt kezdeni valamit. Végül arra jutottam, hogy ők is itt élnek, ők is magyarok, jó, ha ezt a hagyományt megismerik. S az eltelt évek alatt egyre nagyobb jelentőségét láttam ennek a missziónak. Amit mi helyben módszertanilag kidolgoztunk, érzésem szerint megérett arra, hogy a szé-



lesebb nyilvánosság elé tárjuk. Úgy gondolom, a pedagógus továbbképzés keretében hasznosulhatna a legjobban. Örömmel mondom, hogy erre a találkozóra is úgy tudtunk eljutni, hogy a tankerület finanszírozta az utunkat. Ez nem volt mindig így. A közoktatást valamilyen szinten érdemes tehát bevonni a rendszerbe. Az is nagyon jó, hogy már szakdolgozatok is születnek a témában, ez azt jelzi, hogy valami elindult a felsőoktatásban is. Az iskolákban ugyanakkor még mindig tapasztalok bizonyos ellenállást. Én szakértőként több intézményben is megfordu-

lok, és meg szoktam kérdezni az igazgatókat, így tudom, hogy ők jobbra még mindig csak iskolai műsorokban gondolkoznak, amiket a gyerekeknek be kell tanítaniuk. Ezt a szerves részét, hogy járja a települést, hogy elmenjen máshová is, nem értik. Úgy tapasztalom, magát a települést sem ismerik eléggé a pedagógusok, nemhogy a helyi szokásokat. A közoktatást oly módon kellene átformálni, hogy ezt a komplexitást, melyet a betlehemezés képvisel, szemléletileg bele lehessen vinni. Nagyon jó, ha van mindennapos testnevelés meg ének, de ezeknek a műveltségi területeknek a szintézisét valójában a dramatikus játékok jelenthetnék. A mi betlehemesünkben az egész tantestület részt vesz, összehozta a kollégákat és a gyerekeket is. A karácsonyi játszóházban először úgy modelleztük ezt a szokást, hogy egy csoport egy családot alkotott. De járjuk a környéket is, más településekre is rendszeresen elmegyünk. Egyre több helyre hívnak.

Sz. Zs.: Tóth Jánosnak fogom átadni a szót, akit elsősorban a népművészetet támogató Csoóri Programról kérdeznék.

Tóth János népművészeti referens, Emberi Erőforrások Minisztériuma:

Függetlenül a jelenlegi státuszomtól magam is néprajzos, néptáncos vagyok, úgyhogy tudom, mennyire fontos, milyen jó, ha van egy hagyományokat művelő közösség. A néptánc, népzene már intézményes keretek között működik, megte-



remtődtek a saját formái. Azt Tiszai Zsuzsa is elmondta, hogy a hagyományok átöröklése nem úgy történik, mint ötven-száz évvel ezelőtt. Viszont ha a saját formáink alapján szervezzük a közösséget, akkor sokkal erősebb a lokális identitás. Direkt nem a nemzeti identitást mondom, mert az már egy felülről jövő valami. Mindenkinek megvan a saját helyi identitása, ami nagyon fontos, sőt békeidőben a lokális fontosabb, mint a nemzeti kötődés. Mondhatjuk, hogy nem akar elmenni Nyugat-Európába, ha nem-

zeti kötődése van, de ennél is erősebb, hogy balmazújvárosi vagy debreceni kötődése van az embernek. Ha helyben van egy hagyományalapú kötődése, akkor úgy tapasztaltam, hogy nem is akar elmenni. A Csoóri-program esetében is, amelynek a kidolgozásában magam is részt vettem, az autentikus hagyomány-nyal élő közösségek kerültek a középpontba. Nem feltétlenül a legjobbak, de az elvárás az volt, hogy a hagyomány megtartására vállalkozó közösségeket támogassuk. Táncsoportokat, népzénet, citera- és népdalköröket. Reméljük, hogy 2018-ban a kézművesség is bekerül a programba. 2017-ben a civil szervezeti forma élvezett előnyt, gazdasági társaságok nem kaphattak támogatást. 2018-ban ez is változik, a nonprofit gazdasági szervezetek felé is nyitunk, illetve az alapfokú művészeti iskolák is kapnak támogatást, a keretösszeg 5 milliárd forint. Ez a forrás elérhető a betlehemes csoportok számára is, sőt már 2017-ben is az volt, van is olyan település, amely igényelt és kapott támogatást.

Sz. Zs.: Itt van köztünk Bankó Ibolya a jánokiak képviselőjében, aki közel húsz éve szervez találkozókat. Kérem, hogy mondja el a tapasztalatait.

Bankó Ibolya, a jánoki betlehemes találkozók szervezője:

Mi tizenhatodik éve szervezünk betlehemes találkozót, azt lehet mondani, kistestvére vagyunk a debreceni találkozóknak. Három éve felvállalta a kerületi művelődési intézet, ezáltal kicsit nagyobb sajtóvisszhangot kaptunk, és össze van kötve a hasonló kassai kezdeményezéssel a mienk. Azt tudni kell, hogy egy nagyon kicsi faluban élünk, ahol mi vagyunk a kovászai a településünkön a betlehemezésnek. Ha mint fesztivál-szervezőt kérdeztek, elmondhatom, hogy Nyitra vidékén a gyermekbetlehemezést többnyire egy-egy iskola szervezi, most egy Zobor-vidéki iskola betlehemezéséről kaptam hírt. Tőlünk keletebbre, a Bodrogközben sajnos már nem gyakorolják a betlehemezt, Kassa és Rozsnyó között viszont nagyon elevenen él ez a hagyomány. Van, ahol a gyerekek járják, van, ahol csak idősek, olyanok, akik különböző helyeken kapnak fellépési lehetőséget. Erről az előbb említett Csoóri-programról én még nem hallottam, de mindenképpen közvetíteni fogom a polgármesterek felé. Jó volna tudni, mennyi pénzre pályázhatunk ebből a betlehemesekre, és mennyi jut a táncosoknak.



Úgy gondolom, hogy a táncsoportoknak egész évben van lehetőségük a fellépésekre, a betlehemes csoportjainknak viszont csak karácsonykor. Ha találkozót szervezünk, a legfontosabb a csoportok találkozója, együttléte. A mi falunkban, Jánokon tíz évig elmaradt a betlehemezés, aztán felújítottuk, én már huszonhét éve teljesen részt veszek benne, és nagyon sok gyerek megfordult nálunk. Én annak a híve vagyok, hogy inkább foglalkozzunk a gyerekekkel, mert úgy tartom, jó, ha a faluban nem csak az

idősek viszik ezt tovább. Nyitnunk kell a fiatalabbak felé. Az ötszáz lelkes Jáno-kon működő énekcsoport a betlehemezésen kívül szokásanyagot gyűjt, szentcsa-lád-járást, táncos anyagot is. Az énekkar Debrecenben is fellépett a kántálással. A jánoki találkozón azt szeretném elérni, hogy a bemutatkozáson túl is együtt maradhassunk, tartós személyes kapcsolatok alakulhassanak ki.

Sz. Zs.: Jakab Erikát szólaltatnám meg, mert tudomásom szerint Kárpátalján konkrét tapasztalatod van a hasonló közösségi szerveződésekről.

Jakab Erika népművelő, Kárpátalja, Nagymuzsaly:

Amíg hallgattam az előttem szólókat, óriási kérdőjelek támadtak bennem. Én négy stációra osztanám a kárpátaljai betlehemezés történetét. Az első, hogy 1920-ban, Trianon után eleinknek nem az volt a legfontosabb gondjuk, hogy betlehemezzenek, az első szakadása ekkor következett be ennek a hagyomány-nak is. Mégis vannak gyerekkori emlékeim nekem is a nagy, szőrös ruhás em-



berekről, akik elől az asztal alá bújtunk, úgy fél-tünk tőlük. Senki nem magyarázta el nekünk, hogy most ők örömhírt hoznak, templomba se jártunk akkor már. Ez az első emlékem a betle-hemezőkről. Amikor meg úgy 14 éves lehettem, volt egy karácsony, ráadásul vasárnap, amikor kötelező volt bemenni az iskolába. Az történt, hogy öt-hat gyereket kiállítottak, és egész nap egy lábon kellett állniuk büntetésből, mert elő-ző este betlehemezték. Nem értettük, miért olyan nagy ügy ez. Sőt, a szülőket is behívták, és meg kellett magyarázniuk, hogyan történhe-

tett ez meg. Aztán jött a rendszerváltás, a szabad, független Ukrajna, és amikor aláírták a függetlenségről szóló paktumot, megjelentek a magyar zászlók minde-nütt. Akkor volt egy lendület, hogy most mindent előszedünk, ami magyar. És előjöttek ezek a szokások, nem kényszerből, nem más miatt, hanem mert még mindenki ismerte őket. Gazdaságilag is fokozatosan jobb lett a helyzet, például a szőlőhegyek is felszabadultak, önálló borászatok jöttek létre, négy-öt éve a ma-gyar államtól is kapunk támogatásokat. Most negyedik alkalommal pályázom meg a Muzsalyi Sokadalom elnevezésű rendezvényt, amit szeretnék újjáélesz-teni. A kérdőjeleim, melyeket az elején említettem, azok a jelenlegi ukrán po-litikával kapcsolatosak. Ugyanis a nyelvtörvényt első olvasatban már elfogad-ták, ami azt jelenti, hogy beszorítják a magyar nyelvet a családi házak falai közé. Benne van az is például, hogy ha a pap magyarul mondja el az istentiszteletet vagy a misét, tolmács kell, bár az a nyolcvan éves néni egy szót sem ért ukrá-nul, de kötelező a tolmács. Ha kijövök a ház elé és köszöntöm a szomszédot, azt is csak ukránul lehet, mert büntetésre számíthatok. Ilyen törvényt akarnak el-fogadni. Az iskoláinkra az vár, hogy csak az első négy osztály lehet magyar, ötö-

diktól csak ukrán nyelven lehet tanulni. Az a kérdés, hogy vajon így milyen jövője van ezeknek a hagyományoknak. Siralmas a helyzet. A magyar államnak köszönhetően történnek azért pozitív változások is. Kárpátalja-szerre szerveződnek vőfélytalálkozók, most is lesz betlehemes találkozónk Beregszászon, valamint nemrég történt valami, ami tényleg melengeti a szívemet. Volt egy kultúrházunk Nagymuzsalyon a szovjet rendszerben, ami jelenleg romokban hever, dudva veri fel a tetőt, nagyon rossz az állapota. Ezért otthon szoktunk gyakorolni nálam, saját költségen készítjük a díszleteket, jelmezeket. Most kaptam egy felajánlást, hogy a magyar állam segítségével vásárolnak nekünk egy falusi tájházat. De ha megkapjuk ezt az igazi parasztportát, azért az kérdéses, mi legyen vele, mi legyen a funkciója. A Magyar Hagyományok Háza legyen? Milyen jó lenne például, ha meglesz a tájház, egy szilvalekvár-főzést rendezni ott, vagy egy közös kenyérsütést, ilyen tervek vannak. Remélem, jövőre beszámolhatok sikerekről is.



Hadikfalvi betlehemes még otthon, 1940-ben (forrás: Kóka Rozália tulajdona, forrás: hagyományörzés.eu)

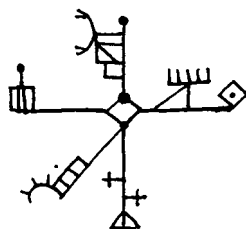


Csíksobottfalvi betlehemesek Külső-Rekecsinben 2011-ben (fotó: Ádám Gyula, forrás: flickr.com)

A Peacock Takes Its Perch?

“Betlehemes” (Shepherds’ Nativity Plays) Conference, Debrecen, 2017

The Nemzetközi Betlehemes Találkozó (International Meeting of “Betlehemes”, Shepherds’ Nativity Players), which first took place in Hungary in 1995 and has been held in Debrecen since 2006, was inscribed to the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage and the Register of Good Safeguarding Practices in 2015. The conference on the past 27 years’ achievements and future challenges was accommodated by Debreceni Művelődési Központ (Debrecen Cultural Centre) in December 2017. The speakers of the event – the founders of the meeting, ethnographers, dance pedagogues, representatives of public education and the cultural ministry, as well as the traditionalist players themselves – discussed the chances in a rapidly changing world of this tradition, which stages the emblematic event of European Christianity, the mystery of sacred birth. The participants agreed that it was in the elementary interest and obligation of the adult generation to keep this tradition alive, to deepen its comprehension and to pass it on to future generations.



LÉVAI PÉTER

A komplex művészeti oktatás helye, szerepe a közoktatásban

„A zene és a testmozgás ősi kapcsolatai a civilizációban erősen meglazultak. Ha most magasabb síkon megpróbáljuk helyreállítani, ahol lehet: nem visszafelé megyünk az őslaport felé, hanem előre a civilizációból a kultúra felé.”

Kodály Zoltán, 1943

A mai közoktatás kiemelten foglalkozik az iskoláskorú gyermekek különböző képességeinek, kompetenciáinak¹ fejlesztésével, melynek célja kettős: egyrészt igyekszik olyan tudással felvértezni a gyermekeket, amely megalapozza az élet-hosszig tartó tanulás élményét, másrészt pedig olyan ismerteket igyekszik átadni, amelyek révén képesek lesznek rugalmasan kezelni a felgyorsult társadalmi változásokat is.

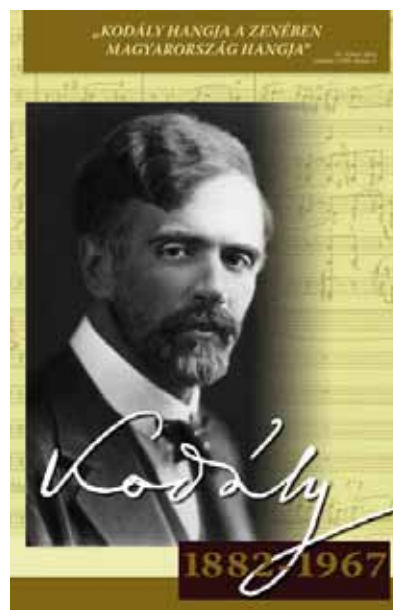
Örömmel látjuk, hogy a készülő Nemzeti Alaptantervben háromféle kompetencia-terület is arra irányul, hogy a mindennapi életben szükséges problémamegoldó képesség megfelelően fejleszthető legyen. A szociális (állampolgári) felelősségtudat, az innovatív vállalkozói mentalitás, valamint a művészi kifejezőkészség és az esztétikai tudatosság ennek a célképzetnek olyan humán megjelenési formái, amelyek révén nem közvetlenül ugyan, de nagymértékben fejlődni képes a gyermekek környező világához való viszonya és jövőtudata. Az is kiolvasható viszont a NAT vitára bocsátott tervezetéből, hogy annak

¹ A kompetencia kifejezés a „tudásnak arra a formájára utal, amelynek elsajátítása természetes közegben, életszerű tapasztalatok révén történik, és így alkalmazása is természetes könnyedséggel és hatékonysággal valósul meg. Hasonlóan ahhoz, ahogy az anyanyelvet megtanuljuk, majd végtelenül sokféle gondolat megfogalmazására alkalmazzuk”. https://www.srpszkk.hu/tamop412b/kompetencia_alapu_pedagogia/nat_kompetencia_rtelmezs.html 2018. 11. 03.

megalkotói a fejlesztések módszertani bázisát továbbra is a kognitív pedagógia² dominanciájára alapozzák. Holott ezzel a megközelítéssel párhuzamosan már több mint száz éve léteznek olyan strukturális modellek (pl. a Kodály-koncepció), amelyek nem csupán a bal agyfélteke fejlesztését tekintik az oktatás feladatának. Az ezredfordulón olyan magyar agykutatók jelezték a két agyfélteke egyidejű fejlesztésének szükségességét (Hámori 1996. Nagy 2002. Freund 2002.), akik azóta is az oktatás és a nevelés egyenrangú érvényesítése mellett teszik le a voksukat.

Köztudott, hogy, az agyféltekéknek a tanulás és a megszerzett tudás felhasználása során eltérő funkciója van. A bal félteke a verbális, „beszédés” oldal, a jobb, a „néma” agyfélteke a nonverbális funkciók működtetője, melyek nélkül a művészet mint az emberi faj csúcsteljesítménye létre sem jöhetett volna. A fentiek alapján joggal tehetjük fel a kérdést: a mai közoktatás miképpen adhatja át, adhatja tovább a művészet által képviselt, felhalmozott tudást? Melyek azok az alapok, melyeket biztosítani kell annak érdekében, hogy a művészet maradandó, jobb életminőséget eredményező intézményrendszerét fenn lehessen tartani? Azt gondolom, hogy ezekre a kérdésekre csak abban az esetben lehet megfelelő választ adni, ha a művészeti ágakat – főleg az emberélet kezdetén – nem választjuk el egymástól. A művészet komplex kezelése a kisgyermekkorban és a prepubertás idején egy nagyon életszerűen megjelenő tevékenység-láncolathoz kapcsolható. A kisgyermekkorban az érdeklődés még teljesen holisztikus, egyáltalán nem válnak el egymástól a vizuális, auditív és mozgásos élmények, sőt éppen ellenkezőleg: „...a gyermek ösztönszerű, természetes nyelve a dal, s minél fiatalabb, annál inkább kívánja mellé a mozgást...” (Kodály). Vagyis az auditív és a mozgásos tevékenységek teljesen egyenrangúak és egymásra épülnek. Az így létrejött élményegyüttesbe természetesen beletartoznak a vizuális élmények is. Hiszen nemcsak az a fontos, hogy énekeljen és táncoljon a gyermek, hanem az is, hogy mindezt milyen vizuálisan átélhető (természetes) közegben teszi.

A nyelvtanulás – induljunk most ki az anyanyelv tanulásának az idegen nyelv tanulásától teljesen eltérő formájából – lényege sem az, hogy bizonyos hangalakok képzése fiziológiailag miképpen alakul, hanem sokkal inkább az, hogy e folyamat milyen affektív környezetben zajlik. A gyermeki beszéd kialakulásánál elsősorban az elhangzó szavakkal egyidejűleg – vagy még annak előtte – megjelenő affektív tényezők a legfontosabbak. A tulajdonképpeni tanulás élménye a



² http://www.edu.u-szeged.hu/~csapo/publ/1992_KognitivPedagogia.pdf 2018. 11. 01.

szavak megformálásának és a jelentéstartalmak értelmezésének időszakában úgy jön létre, hogy a mimika és a gesztusok, valamint a hanglejtés/taglejtés eleve pozitív végeredményként, mintegy „bizalmi effektusként” jelenik meg a gyermek tudatában. Ezek a nonverbális jelek lesznek az alapjai annak, hogy a verbális kommunikáció pozitív megerősítésként kapjon szerepet a gyermeki repertoárban. S még tágabb horizontot nyit, ha ezeket a verbális lehetőségeket kulturális antropológiai megközelítésben vizsgáljuk.

A kultúra sajátos megjelenése a nyelvi formákban nemcsak annyit tesz, hogy képesek vagyunk ugyanazokat a nyelvi elemeket birtokba venni, alkotó módon felhasználni, amelyeket a szüleinktől vagy a nyelvi közösség sajátos szöveggörnyezetében mozogva sajátítottunk el. Földünkön ugyan a legutóbbi időkig az írott szövegek túlértékelésével találkozunk, de figyelembe kell vennünk azt is, hogy az emberiség történetének jó részében ez nem így volt: a szóbeliség, valamint a mimikában, hanglejtésben, gesztusokban, mozgásformákban megnyilvánuló metakommunikáció képezte az enkulturáció alapját. A kulturális értékek továbbadásának ma sem kizárólagos formája a leírt szöveg, sokkal fontosabb az a kontextus, amelyben a szöveg elhangzik. Nemcsak a szavak hangalakja és jelentéstartalma alapján fejtjük meg, dekódoljuk a szöveg aktuális mondandóját, hanem a közlésmód rituáléja, drámai töltete, dramaturgiája révén is. Ebből kiindulva a nemzeti (nyelv)kultúrát komplex módon kell értelmeznünk, és úgy is kell átadnunk az utánunk jövő generációknak, mint amelyben egyenrangú szerepet játszik a leírt és az elhangzó szó, az ének és a mozgás.

A mozgásos kulturális tevékenységek egyik legkomplexebb formája a tánc, annak is a tradicionális formája, közkeletű nevén a *népitánc* (sic). Ebben a műfajban szimultán jelennek meg az olyan mozgásformák, amelyek által egyidejűleg terhelődik a két agyfélteke. A mozdulatok összerendezése, a különböző táncok szabályrendszerének sajátos, egyénre jellemző alkalmazásai (improvizáció) a kognitív és az affektív elvárásokat egyszerre elégítik ki. Az ezekhez kapcsolódó szövegekben – népdalok, táncszók stb. – a szemantikai tartalmak olyan enkulturációs folyamatokba is bepillantást engednek, amelyeket a mai, pusztán verbális eszköztár csak ritkán tesz láthatóvá. Ezért szükségessé vált, hogy a táncpedagógiában az eddigi demonstráló-imitáló modell mellett egy olyan metodikai eszköztár is megjelenjen, amely reflektálni tud a kulturális örökség átadása során a mai kor (gyermek)társadalmára felől érkező fizikai, kognitív és affektív elvárásokra.

A néptánc-pedagógia módszertanának fejlesztése során (Lévai 2010, 2016, 2017, 2018) már megjelent egy olyan eljárás, amely megközelíti ezeket az elvárásokat. A komplex módszertani fejlesztés egyik fontos eleme, hogy az életkori sajátosságok figyelembe vételével először egy olyan szakaszolási térképet alkalmaz, amely mentén feltárható, hogy a gyermek (fiatal, felnőtt) éppen hol tart a maga sajátos mozgásfejllettségében. Ennek alapján három szintet határoz meg (Pignitzky-Lévai 2014). Az affektív tényezőket már ebben a fejlesztési szakaszban olyan mozdulatjátékokkal erősíti, amelyek biztosítják a további lel-

ki és társas élményeket, valamint megadják az alapot a későbbi fegyelmezett, de strukturált tanulásra. A továbbiakban – akár az alapfokú művészetoktatási rendszerben – a Lábán-féle notációs eljárást mint elemző módszert alkalmazva a demonstráló-imitáló tanítási modellt nagymértékben felváltja az analizáló-mozdulatértelmező-szintetizáló modell. Mindennek eredményeként nemcsak a gyermekek alkotóképessége fejlődik intenzíven, hanem az a fajta látásmód is, mely egymás alkotásainak megértését és mintaként való alkalmazását segíti elő.

A konstruktív néptánc-pedagógia a mozgásfejlődés minden egyes stációjára ad módszertani útmutatást. Az elsajátított mozgásformák – lépés, ugrás, forgás, gesztus és súlyláb – egyéni megoldásai azt szolgálják, hogy a gyermekek rugalmasan viszonyuljanak az adott csoport tagjaihoz és a tananyaghoz. Az egyes stációk modulrendszerű leírása pedig az iskolai haladás és értékelés kívánalmainak megfelelően nyomon követhetővé teszi az egyes gyermek, illetve a csoport felkészültségét a központi, illetve a helyi tanterv követelményivel összevetve.

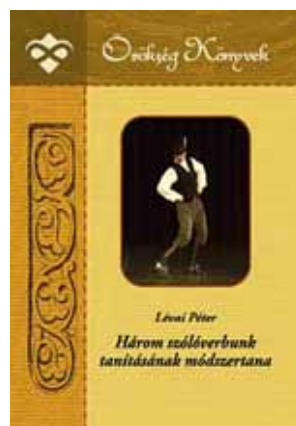
Ráadásul ez a módszer mint modell nemcsak a magyar néptánc vagy a táncművészet többi alapozó képzése során alkalmazható, hanem a Kárpát-medencében élő nemzetiségek sajátos táncainak a tanulása során is. A néptánc tanításának fentebb ismertetett módszertana szerencsére jelen van a közoktatásban, igaz, annak csak egy keskeny szegmensében, az alapfokú művészetoktatásban.

A dramatikus szokások megismertetése legalább ennyire fontos (lenne). A közmédiában jelenleg is zajló népzenei és néptáncos tehetségkutató versenyben, a Fölszállott a pávában jobbnál jobb zenészek, énekesek és táncosok tűnnek fel. Azonban sajnálattal látom, hogy a komplexitás csak nyomokban van jelen. A tehetségek kimondottan a médiában való szereplést helyezik a középpontba, így a legtöbb esetben nem jön létre az a katartikus hatás, amely a (nép) művészetet jellemzi. Milyen jó lenne, ha dramatikus szokásaink, játékaink is helyet kapnának, melyek az ének- és táncstudáson túl a kifejező beszédet, a játék- és előadókészséget is igénylik, és nemcsak a technikai felkészültségről tanúskodnak, hanem a csoporttudatról, az adott közösség szellemiségéről is képet adnak.

Szükség volna rá a közoktatásban, hogy a még élő dramatikus szokáshagyománynak az éves ünnepkörhöz, az emberélet fordulóihoz kapcsolódó formáit, rítusait szisztematikusan beillesszük az iskolai oktató-nevelő tevékenységbe. A dramatikus szokásokat, népi gyermekjátékokat és a hozzájuk kapcsolódó archaikus táncformákat a Magyar Táncművészeti Egyetem néptáncpedagógus mesterszakán végzettek megfelelő pedagógiai felkészültséggel, metodikával képesek megismertetni a felnövekvő generációkkal. De ez csak akkor lesz hatékony, ha a NAT az életkori sajátosságokat figyelembe véve valamennyi évfolyamra kiterjeszti e műveltségi terület oktatását, mely az identitástudat kialakításában – nem az ideológiai meggyőzés által, hanem a ránk hagyományozott kulturális kódok aktivizálása révén – meghatározó szerepet játszik.

Irodalom

- Bruner J.: *Az oktatás kultúrája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2004.
- Freund Tamás: *Agyhullámok, memóriefolyamatok, és belső világunk*. Hogyan tovább? 2002/4. 3-4.
- Fügedi János: *A mozgáskognitív képesség fejlesztése táncnotációval*. Doktori disszertáció, ELTE Neveléstudományi Doktori Iskola, 2003.
- Hamvas Béla: *Extázis*. Medio Kiadó, Szentendre, 1996.
- Hámori József: *Agyi aszimmetriák*. JPTE Pécs, 1996.
- Lévai Péter: *Szökkenjünk, ugráljunk*. Magyar Kultúra Kiadó, Győr, 2010.
- Lévai Péter: *A mozdulatípusok tanítása egyszerű eszközökkel, és a zenei löktetés értelmezése a táncelőkészítésben*. ROS Levice Slovakia, 2016.
- Lévai Péter: *Így kell járni...* Magyar Kultúra Kiadó, Győr, 2017.
- Lévai Péter: *A magyar néptánc alapmotívumainak tanítási módszertana*. ROS Levice Slovakia, 2018.
- Mumenthaler M. *Neurológia*. Medicina Kiadó, Budapest, 1996.
- Nagy József: *A művészeti nevelés fontossága*. Hogyan tovább? 2002/4. 6.
- Pignitzkyné Lugos Ilona – Lévai Péter: *A tánc és a kreatív mozgás alapjai*. Magyar Diáksport Szövetség, Budapest, 2014
- Tóth László: *Pszichológia a tanításban*. Pedellus Tankönyvkiadó, Debrecen, 2002.
- Kodály Zoltán *Magyar Testnevelés* (1943)
- http://www.parlando.hu/2015/2015-5/Kodaly_Zoltan_zenepedagogiai_koncepcioja.htm (2018. 11. 01.)
- http://www.magyarpedagogia.hu/document/podolskij_on_the_scientific_status_and_practical_significance_of_3_galperins_1s_psychological_doctrine.pdf (2018. 11. 01.)
- <http://rmsz.ro/uploaded/tiny/files/magiszter/2011/nyar/17.pdf> (2018. 11. 01.)



Péter Lévai: The Place and Role of Complex Arts Education in Public Education

The associate professor at the Táncművészeti Egyetem (Dance Academy) publishes his comments on the NAT (NCC – National Core Curriculum) in progress. He voices the importance of the presence of folk plays and dramatic tradition besides singing, music and dance in public education, which could play a key role in building local communities and strengthening national identity. He sees this objective as realistic because, as he says, a methodology and a well-trained team of experts are now available to the educational institutions to enforce the complexity of arts education.



DEME TAMÁS

„Irodalomra csak az nevelhet, aki maga is költő”

Karácsony Sándor művészetszemléletéről

Az *Irodalmi nevelés* című művészetelméleti összegzésében Karácsony az irodalom és általában a művészetek lényegének megértéséhez egészen köznapi példákat hoz. Saját gimnáziumi élményeiből meríti franciatanárának félmondatait, utalásait, sóhajait, amelyekkel a derék tanár jelezte, hogy a francia szövegek bemutatásakor ő átlényegül a költő Alfred de Vigny-vé, s annak a hőségé, Mózesé. Refrénként ismételte, hogy a költő mennyire hatalmas és magányos (*puissant et solitaire*), s hogy ő maga is „*homme de Dieu*”, Isten embere. Továbbá ez a kitűnő pedagógus rögtön felhívta a figyelmet a többi művészeti ágban is az analógiákra. S ez megtette a magáét: a diákok megrökönyödve s meghatottan hallgatták. A tanár meg az „*egész osztályhoz fordult*”, emlékezik vissza a jelenetre Karácsony: „*Szegény jó fiaim. Nem ti tehettek róla, ha el vagytok jegyezve a Széppel*”. A költői, szónoki érzékenység hatott, megihlette a kölyköket: az utcákat róva fejből idézték a már ismerős Ady-verseket, hozzájuk társítva de Vigny frissen megismert költeményét. Ady Endre soraiban felfedezték a rokonlelket, s a „*Vagyok, mint minden ember: fenség, / Észak-fok, titok, idegenség, / Lidérces, messze fény...*” idézet után bemondták Vigny sorait: „*Sitôt que votre souffle a rempli le berger, / Les hommes se sont dit: 'Il nous est étranger'*”¹. Igen, a magány, az



Alfred de Vigny (1797–1863)

¹ Magyarul: „Mihelyt a pásztoron átvárt lehelledet, / »Idegen ő nekünk« – szóltak az emberek”; (Alfred de Vigny: Mózes, Nemes Nagy Ágnes fordítása)

idegenség életérzése mindkét költőnél hangsúlyosan van jelen, amire a diákok is azonnal ráéreztek. Karácsony ebből az élményéből ezt a következtetést von-
ta le: „*Tanár úr (...) megszüntette a tanulás alkalmából szokásos nyelvi alapviszonyt és irodalmi alapviszonyt teremtett közénk. Nem a beszélő beszélt hallgatóközönség-
hez ilyenkor, hanem a műalkotó a műélvezőhöz. Mindegy, hogy ki volt a tolmács. Ha ő olvasott, mi hallgattuk édes bűvöletben.*”²

Karácsony már itt előrevetíti főbb művészetszemléleti tételeit: a jel jelképpé változását, a jelentésváltozás meghatározó élményét és a művészetközvetítő személyiségének alakulását. Érzékelteti azt a folyamatot, ahogyan a mű visszahat az alkotóra, a közvetítőre, meg a műélvezőre is, s ahogyan ez az élmény megváltoztatja a jel eredeti jelentését. Idézem ismét a szerzőt: „*Nemcsak Mózes Mózes, én is Mózes vagyok (...)* Igen, de én nemcsak Mózes vagyok, hanem Illés szekerén is ülök, meg szeretném is, ha szeretnének, mert se barátja, se boldog őse, se rokona, se ismerőse nem vagyok senkinek, vagyok, mint minden ember fenség, északfok, titok, idegenség... Minden én vagyok, és én minden vagyok.”³

Jellegzetes művészi, alkotói vallomás, beállítódás ez, amely a beavatás lényegét mutatja meg. A jó mű interpretálója, szemlélője (vagy „élvezője”) azonosul a mű mondandójával és a mű alkotójának attitűdjével. Mindezt kiegészíthetjük a társművészetek példáival: Bartók *Concertóját* hallgatva magunkra ismerhetünk a honvágy-motívum felcsendülésekor, s bennünk rezonál a „*Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország*” dallam-idézete. Honvágyam nekem, a műélvezőnek is lehet. És én is lehetek az a csodálatos Mandarin, vagy Hamlet (s Ofélia, Rómeó avagy Júlia); az én retinámon kezdenek világítani Csontváry *Taorminájának* vakító komplementer színei, és én lehetek a *Piéta* Máriaja Michelangelo szobrán vagy másik két művének szereplője, Dávid és a rabszolga is. A művészet közvetítőire vonatkoztatva pedig Karácsony kimondja a meglepő felismerést: „*Irodalomra csak az nevelhet, aki maga is költő. Azért tud irodalmat tanítani.*” Ez bizony kemény előfeltétele a művészeti nevelésnek. Nyilván nem azt akarja sulykolni a szerző, hogy minden egyes tanár, irodalomközvetítő többkönyves irodalmár, író vagy poéta legyen. Mondandójának lényege az, hogy (mentálhigiénés értelemben) csak az vállaljon „érzékenyítést” (azaz művészetközvetítést), akinek magának is van művészi hitele, érzékenysége, aki lelki értelemben maga is alkotó. [...]

Ne féljünk kimondani: művészek azok is, akik hitelesen képesek átadni, áthagyományozni a művészetet. Hadd hozzam föl erre példának személyes emlékemet: találkozásomat az erdélyi Tamási Gáspárral, Tamási Áron testvérével. Őt a szegény szülők már nem tudták taníttatni, így földműves öreglegény maradt Farkaslakán. Székely szokás szerint (ha nincs több férfitód) a család utolsó férfiú leszár-
mazottjának kell megírnia a családtörténetet. S lőn. Így aztán láthattam, amint

² Karácsony Sándor: *A könyvek lelke – Irodalmi nevelés*, Széphalom Könyvműhely, 2006. 11.

³ Uo. 14, 15.

Gazsi bácsi kinyitotta a nagyfüzetet, s igyekvő betűkkel folytatta a történet-leíró mondatot, amit kaszáláskor félbehagyott. Ebből a betűkapirgálásból született a *Vadon nőtt gyöngyvirág* című könyv, melynek irodalmi, művészi értékét lelkesen ismerték el mind az irodalmárok, mind a néprajzosok, mind a művészetszerető olvasók. Ki volt hát Tamási Gáspár? Földművelő öregszékely vagy művészi ihlettel, társas-érzelmi telítettséggel mindig is rendelkező, rejtett írótehetség? Úgy vélem, az utóbbi. Gazsi bácsi az én szememben művész volt.

Karácsony szerint a műalkotás esetében az sem fontos, hogy a költő honnan vette a tárgyát. Arany János akár az istálló mellől, a tehéntrágya közeléből vagy a falusiak elbeszéléseiből merítette témáját, az éppúgy művészi tárggyá lett, mint Alfred de Vigny és Ady költészete, mely a *Bibliából* is töltekezett. Az alkotó a mű tárgyát megszenteli, egyetemessé teszi. Ezt írja Karácsony: *„Rábukkanunk Isten világában a jelképben rejtőző egyetemes jelentésre, mindegy, ki vagy mi juttatta eszünkbe. A nyelvi jelentések mélyén rejtőző egyetemes jelentés a jelkép, tehát az irodalom is az (...) és nem a jelek. Ezt vittük magunkkal ajándékképpen erről a nevezetes francia óráról.”*⁴

Általánosítható tanulsága a fenti diák-anekdotának tehát: egy műalkotás hiteles átadásának folyamatában az irodalom tolmácsa maga is költő lesz. Bármely tárgy, ha társas-érzelmi viszonyba kerül, alkotássá válik, művészetté alakul. A jelből tehát a művészi kifejezés által mindig jelkép válik. De rendkívül fontos a másik állítás is: a jelentés teljes megváltozását tapasztaljuk. Amíg a köznapi szóhasználatban a szó jelentése esetleges is lehet, a tudományban pedig a jelnek csak egyetlen jelentése van, a művészetben a jelképvé vált kifejezés jelentése már sem nem esetleges, sem nem egyetlen, hanem egyetemes. Hamlet királyfi, Lear király az Ember olyan univerzális szimbóluma, amelyet a szemlélő/hallgató/műélvező önmagára vonatkoztathat, önmagát fedezheti fel benne.

Karácsony az irodalom (és általában a művészetek) születésének megjelenítésére ugyanannak a franciatanárának egy másik megnyilvánulását hozza föl példaként. A fáradt, beteg tanárt megrézfálták a diákjai, elrejtették előle az osztálykulcsot, így szegénynek a huzatos folyosón kellett megvárnia, míg előkerült a kulcs. Amikor bementek az osztályterembe, a teljesen kiborult tanár szemrehányásait a megszeppent diákokra zúdította. Már szónoki vallomása sem volt drámaiságtól mentes, de ami azután történt, az Karácsony szerint maga volt a „csep-pentett irodalom”. Idézem a katartikus dialógust kiváltó monológot: *„Máskor*



Tamási Gáspár: *Vadon nőtt vadvirág*, a könyv borítóján a szerző képe, Kritérium, 1989 (forrás: regikonyvek.hu)

⁴ Uo. 15.

ne ilyen orozva, fiaim, mint az éji tolvaj, hanem gyertek rám, esetek nekem, teperjetelek le, térgyeljetelek a mellyemre, üssetek ököllem a becsületben megráncosodott képembe, és úgy recsegjetelek belé a süket fülem dobhártyájába, hogy mér nem döglesz mán meg, kiszolgált vén kutya? « Irtózatoss volt ezt hallani, én meg még nem is szoktam hozzá, újonc voltam. Rákezdtem a pityergést és úgy ziháltam: – Mink vagyunk a kutyák, tanár úr. Ne tessék megdöglenni.”⁵

A jelenet keserűből derűsre vált, de Karácsony – a hajdani kisdíák – rádöbben arra is, hogy a felizzott hangulatban többszörös nyelvi kódváltás történt. Először a tanár – sértettségében nem tudván, mit mondjon az éretlen, pubertáló kamaszoknak – oly módon fejezi ki magát, ami nem köznapis beszéd, hanem már-már egy irodalmi műbe kívánczó drámai monológ. Másodszor meg a megszeppent kisdíák „vétí el”, tekeri ki a mondandóját a különböző stílusréteget képviselő szavak egymáshoz illesztésével, s fordul át ellentétébe a kódváltás révén a durva, triviális kifejezés jelentése: „ne tessék megdöglenni”. Igaza van a professzornak, ez valóban „cseppentett irodalom”, művészi hökkentés.



Karácsony Sándor az 1940-es években (forrás: hbmo.hu)

Ennek a szemünk láttára megszülető művészi viszonynak több összetevőjét fedezi fel Karácsony: amikor „...a jel jelképpé válik (...) három megkülönböztethető elem van jelen ennél az átalakulásnál. Az egyik a költő, akit példátlan izgalomba hoz az, hogy született a lelkében valami, egy kép, s azt el kellene mondania, de nem lehet. E nélkül az izgalom nélkül nem találná meg a költő az egyetlen lehetőséget. A másik elem a jelrendszer, a nyelv, amely egyedüli lehetőségként adhat a kifejezés számára jelet, de ez nem elégséges, mert nem megfelelő. A nyelvnek ugyanis csak konvencionális, egyszer már használt jelei vannak, s éppen ez az előnyük a baj, hogy már használták őket, már beváltak. Adva van végül a közönség, amely nem érti, nem értheti meg a költő szavát, mert vagy megérti a szó jelentését, a szót, s akkor nem nyerheti el a költő lelkének tartalmát, a képet, vagy a képnek a látására tör, de akkor neve-nincs lel-

ki tartalmat kap s azt sem elraktározni, sem továbbadni nem képes. Nincs más mód, új jelre van szükség, de olyanra, amely magába foglalja mind a három szükségletet: a nyelvét, a költőt és a közönségét. (...) Jelképre van szükség, mert az egyetemes jelentés egyképp jelenti a szó jelentését, a költő lelkében élő képet és a közönsége lelkében keltendő ugyanazt a képet is.”⁶

A történet váratlan stíluscsavarán nevetgetünk, vagy akár hümmöghetünk. A lényeg azonban nem is maga a kódváltás, hanem annak megértése, hogy a

⁵ Uo.

⁶ Uo. 18.



Karácsony Sándor tanítványai körében az 1920-as években,
a Tavaszmező utcai főgimnázium udvarán (forrás: wikipedia.org)

köznapí szöfordulat hogyan válik művészi kifejezéssé. A kettő különbségére világít rá a híres anekdota is: Medgyessy Ferenc, a neves szobrász, amint ott állt frissen felavatott ló-szobra mellett, meghallotta, miként duzzog egy atyafi, hogy a lónak, nem ilyen a szügye, a fara, a háta. S kisvártatva megszólalt: „– Csakhogy ez nem ló! – Hát micsoda? – kérdezte a méltatlankodó atyafi. Jött a válasz: – Ez nem ló, ez szobor”. Márai híres mondása is az eszünkbe juthat erről: a művészetben „minden másként van”. [...]

„Csak *bot és vászon*, de nem *bot és vászon*, hanem *zászló*” – a művészet mibenléte Kosztolányi híres soraival is modellezhető. Botért, vászonért ritkán szokták érzelmi felindulásból életüket adni az emberek. Áldozatot hozni, akár meghalni a zászlóért, a zászlóval jelképezett egyetemes jelentésért (például a hazáért) viszont igen sokan voltak képesek a történelemben. Nálunk is, másutt is. A zászló egyetemes jelkép. Minden nemzet legerősebb érzelmi üzeneteit hasonló szimbólumok hordozzák. Határozatok és törvények is kiválthatnak demonstrációkat, de legtöbbször szimbólumok révén (zászló, címer, anyanyelvi várostábla, szobor, templom) törnek fel az érzelmek. A (szent-) korona, a himnusz nemzeti létünk érzelmekkel telített szimbólumai.

Szívesen idézem e téma kapcsán Szörényi Levente és Bródy János híressé vált számát, a *Ha én rózsá volnék* jelképiségét. Pár perc alatt szikrát vetett, nagyfezsúltséget váltott ki az élő koncerteken a dalnak egy konkrét szövegrésze, amelynek hallatán a közönség rendszeresen tapsban tört ki: „*És ha engem egyszer / lánckerék taposna, / alattam a föld is / sírva beomolna...*” Ilyenkor a mennydörgés erejével feltörő indulat jelezte: a magyar fiatalok magukra, sorsukra ismeretek ebben a jelképben. Ezek a szavak 1956 forradalmát siratták. A lánckerék, az utca, mind ugyanarra utalt, virágnyelven, megvilágító erővel. Azt az '56-ot idézte, amelynek jelentésével napjaink tizen- és huszonevései sajnos már nincsenek

tisztában. A Sziget-fesztiválon heverésző ifjak némelyike egy pár évvel ezelőtti beszámoló szerint Kossuthot és Petőfit is '56 hőseinek tartotta. Ha az okokat keressük, kiderül, hogy a középiskola utolsó osztályában szinte semmit nem tanultak 56-ról. Vannak iskolák, ahol ma is, az események után több mint hatvan évvel „ellenforradalomnak” (sic!) nevezik, másutt meg a történelmi időköt rendezni képtelen, integrálni nem tudó iskolás hamistudat keveri össze a „nagy csaták hőseit”. Így kerül Nagy Imre mellé Petőfi, Kossuth. Valami hiányzik az új generációk történelmi tudatából. Ki mit tanított nekik erről a korszakról? A történelem integrált szinkron-diakron szemlélete helyett legendák, mítoszok kerin- genek az „iskolát végzett” éretlen értetlenek körében, akik (önhibájukon kívül) senkitől sem tanulták meg, hogyan illesszék össze a történelmi események mo- zaikjait. Mentségükre legyen mondva: habár látszólag nem érdekli őket a törté- nelem, ne higgyük, hogy a jelképekre érzéketlenek. Azt a zenei nyelvet, amelyen Cseh Tamás, Nagy Feró mesélt nekik a levertt forradalomról, azt megértették, az általuk közvetített jelképeket nagyon is átérezték. [...]

A tizenkilencedik és a huszadik század fordulóján a magyar irodalom – amely mindig is kiemelkedő gazdagságát mutatta a nyelvváltozatoknak s a különböző magatartásformáknak – a stílusok villódzó tűzijátéka volt. Akik nem olvasták a századelő eredeti műveit, azok is felismerhetőnek, karakteresnek találják a Ka- rinthy Frigyes nevezetes stílusparódiáiban (*Így írtok ti*) megidézett szerzők élesen különböző stílusjegyeit. Móricz Zsigmond, Tóth Árpád, Ady Endre, Babits Mi- hály, Kosztolányi Dezső, no meg Szabolcska Mihály parodizált szövegei egyként jellemzik az alkotók művészi és emberi habitusát.

A stílus összetettségének érzékeltetésére Karácsony egy ízes, ártatlan vidéki je- lenetből indítja elemzését. A falusi tanító, akinek aznap prédikálnia kellett volna a templomban, beszámol a vele megesett súlyos méltánytalanságról. Megalázónak tartja a stílust, amelyben üzentek neki: „Megyek lelkem csendességére a kocsmá felé, hát nem utánam szólnak, ne arra hé, ha' tala be a templomba!...” A „figurás beszédű” tanító sohasem szokott kocsmába járni. Így hát hazudott volna? „Nem hazudott, jel- képrendszerben mozgott” – írja Karácsony. A „tala be!”, s a „ne arra, hé!” olyan ki- szólások, amelyeket nem embernek szoktak mondani, csak állatnak. „A tehénterelő kitétel egyetemes, jelképi jelentést nyert azáltal, hogy magában foglalja a tanító úr lelkének a tartalmát (...) bizony nagyon sokónkat nagyon sokszor csak terelnek ide-oda, mint- ha nem is emberek volnánk. Egyetlen szóban ott az irodalom.”⁷ Az idézett jelenetben nemcsak a szereplők, hanem a stílusok is ütköznek. A felháborodott tanító a stí- lustöréssel jelzi felindultságát. Miniatűr stílusgyakorlat ez. Amiként az iskolai kód- váltásos jelenetnél, Karácsony itt is egy megtörtént, konkrét jelenetből, induktív módon meri ki a tanulságot, majd univerzális szabállyá emeli: „Az irodalomma jel- képesedett, az egyetemes jelentést nyert, a jelképrendszerben mozgó mondat neve: stílus.”⁸

⁷ Uo. 21, 22.

⁸ Uo. 22.

Átalakítva, de lényegét megtartva ide illik a módosított régi szólás: Madarat tolláról, művészt stílusáról... Karácsony felsorolt példáit mindannyian tudnánk folytatni, hogy miként lehet hamar felismerni a költőket akár egyetlen mondatukból. „Az ember fáj a földnek” – ebből azonnal ráismerünk Vörösmarty stílusára. „Most mikor a nagy inogások sápadt képe rezeget a Földön, Szív-serlegem kiteszem, Uram, s piros kedvét, íme, kitöltöm.” – ez az idézet pedig egy jellegzetes Ady-szöveg. S végül: „Azóta tíz év szaladt el a fejünk fölött, fintyifantyi” – ez egyértelműen Mikszáth stílusa, derül nagyot Karácsony. Mint legmeggyőzőbb érvet idézi Arany János híres magára-döbbenését, amikor észrevette saját sorain (Petőfi halála után) a költő-barát hatását: „Döbbenve ismerek fel rajzomon egy-egy vonást, mit szellem ujjá von. Övé, kiáltom, itt, ez övé: a szín erős, nem illik együvé.” Amit Karácsony az irodalmi stílusról summázva elmond, azt ma is érvényesnek tekinthetjük, akár a legkülönbözőbb művészeti ágakkal s alkotókkal behelyettesítve: „Az irodalom fogalmából következik, hogy a stílus a költő egyéni, elidegeníthetetlen tulajdona, ha nincs neki ilyen, nem nagy költő. Nem lehet utánozni, ha mégis utánozza valaki, csak saját nem-költő voltát árulja el vele.”

A stílus fogalmának elméleti összegzése után egy gyakorlatias és megrendítő kritikát olvashatunk tőle a művészeti nevelés áldatlan állapotáról: „Irodalmi nevelésünkben két halálos hibát voltam kénytelen minduntalan tapasztalni. (...) Irodalomra tanítani akarják a növendékeket, nem nevelni. Ebbe a hibába csak az eshetik bele, aki azt hiszi, hogy a növendék egyéni-lelkének a tartalmává válhatik az irodalom (holott az társas-lelki viszonyulás). (...) Irodalmi nevelés csak társas-lelki funkcióként lehetséges. (...) Az irodalmi nevelésnél a reláció nem nyelvi, hanem művészeti, nem mester és tanítványként viselkednek közben – nevelő és növendék, hanem mint költő (vagy tolmács) és közönsége. A végeredmény nem is megértés, tehát nem bizonyos anyag tudása (...) a végeredmény, akárcsak az irodalomban, itt is: siker, nem pedig megértés.”⁹

A társas-lélektannak a viszonyokat megkülönböztető szemléletéből következik, hogy a művészetben nem a megértés a fontos. A művészet nem tudomány. („A líra logika, de nem tudomány.” – üzeni József Attila.) Az érzelmmel telített alkotásnak a siker a természetes velejárója. Karácsony szerint: „Minden költőnek halálosan fontos ügye a közönség, a siker. Nem hiúságból, mint általánosan hiszik. Csak a fűzfapoéta hiú. Az igazán költőt csak az az egy probléma izgatja: kifejezi-e a képet a jelkép? Vállalja-e őt, a költőt ön maga gyanánt? A végső kérdés ezért aztán mindig csak ez: kiönthetem-e a lelkemet? Odaadhattam-e magamat?”¹⁰ Ez is megkülönbözteti a művészeti relációt a tudományostól. A költőnek (művésznek) nem az eredmény, a mű megértése fontos, hanem hogy megtermékenyítette-e a másik ember lelkét.

Karácsony a stílus értékét elemezve a stílus hiányáról, illetve eltorzulásáról, vagyis a stílustalanság természetéről is beszél. Keserűen állapítja meg, hogy közéletünkben kevés a hiteles közvetítő, az irodalmi tolmács: „Ez a nagy meddő-

⁹ Uo. 20.

¹⁰ Uo. 188.



ség, pangás stílustalanságra mutat. Idézni csak stílust lehet, fogalmazásra csak stílus kényszerít.” Ennek a helyzetnek egyik következménye a művészi értéktelenség, a giccs gátlástalan terjedése és engedelmes abrakolása, vagyis fogyasztása. (A mai tömegcikk, közönségbolondítás dömpingszerűsége a XX. század közepén épp akkortájt indult világhódító útjára.) A másik veszélyes állapot abban jelentkezik, hogy a mérték-emberek, kulturális tolmácsok hiányában semmi se készíteti az embereket az újrafogalmazásra. Ha a közéletből eltűnik a választékosságra való természetes igény, illetve a (politikai, tudományos, pedagógiai, vallási) tartalmak újrafogalmazására való készítetés, akkor gyalázatosan elpiszkolódik a közízlés. Ennek kapcsán így fogalmaz: „Züllésnek indul a művészet után a tudomány. Egész szellemi életünk eresztékei meglazulnak. Pedig még nem jutottunk el a mélypon-

tig. Legszomorúbb következménye a frázis-, közhely-, konvenció-uralomnak az, hogy idővel magával jóvátehetetlenné rökönödik benne az élet.”¹¹

Karácsony állításaihoz hadd fűzzek két fontos, ide illő kiegészítést a jelenkorra való alkalmazás jegyében: a hagyomány és az újrafogalmazás szükségességét. A XX. századvégen egy kutatás kimutatta, hogy tanult ismereteink felidézhető készlete öt évente közelítőleg megfeleződik. Tudjuk azt is, hogy állandó változásban van a társadalmi igény, az új generációk világlátása, nyelve. Kérdés: miért nem fogalmazza újra rendszeresen, tíz évente a tantervek, tankönyvek tudásanyagát? Vagy ha átalakítják, miért nem tartják meg az áthagyományozás elvét követve a biztos alapokat jelentő „kánont”? Ma ugyanúgy aktuális probléma a tanügyi szerkezet, a pedagógusképzés, az iskolai oktatás és nevelés válsága, mint tíz, húsz, negyven évvel ezelőtt, vagy még korábban. A pedagógia előre látható válságára a generációváltásból következően mindig is fel kellene készülnie az oktatás- és kultúrpolitikának. A tudományban az újrafogalmazási kötelezettség sokkal inkább szembeűnő, hiszen az adott tudás „érténye” folyamatosan változik. A tegnapelőtt még érvényes tudás mára elavul, korszerűsítést igényel (gondoljunk akár csak az orvoslásra, egészségtudományokra, gyógyszerészetre). A művészetet ugyan nem az „értény” jellemzi (Pergolesi, Vivaldi, Bach „értényessége” Bartók vagy Cage korában is nyilvánvaló), de a hagyomány kötelve és (az annak látszólag ellentmondó) újrafogalmazás kénysze-re egyidejűleg van jelen. A zenében gondoljunk csak egy-egy korábról ismert mű előadásmódjának megőrzésére, illetve változásaira. (Jó példa erre a régizene, a barokk opera, s ezeknek az Il Giardino Armonico, Jordi Savall, Cecilia Bartoli, vagy Bobby McFerrin által zseniálisan megújított interpretációja.) Tanulságos a mai szórakoztató zene és a népzene ötvözete is a világzenében. Igaz, nem

¹¹ Uo. 25.

minden hasonló kísérlet sikeres, de a zenei átfogalmazásokra való törekvés nyilvánvaló. Ismerünk igazán elfogadható, értékőrző újítás-remeket és csapnivaló divat-másolást a kortárs zenében. A world-music és a cross-over e két véglet között mozog, egyaránt vannak értékei és kacsatjai. A hagyomány mindig tartalmaz valamely jelentős értéket az egyetemesből, az újjá formálók pedig igazodni próbálnak a változó társadalmi igényekhez. Ahogy az építészetben is alapszükséglet a lakóház-terek kialakításakor a változó kulturális szokások figyelembevétele, a technikai megoldások újragondolása a képzőművészetet is megújította. A film-, a fotó-, a táncművészet is folyamatosan átalakul a technikai újítások hatására. Ezzel együtt le kell szögeznünk: az „értvény” a tudományok kritériuma, a művészetek sokkal inkább a hagyomány folytatói, örökösei. Az újrafogalmazás igénye viszont a tudományokban és a művészetekben egyaránt érvényre jut.¹²

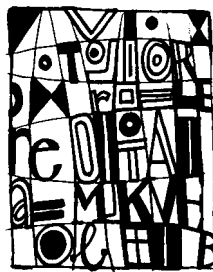
¹² Ha megkérdeznék, miért ezek a tűnődések kerültek felszínre, s miért épp most (a Nemzeti Alaptanterv újrafogalmazásának idején), azt mondhatnánk: minden egybeesés, hasonlóság a véletlen műve... A fenti szövegek a *Gondolatok Karácsony Sándor művészetszemléletéről* című kötet (MMA, Bp. 2016.) kiemelt részletei. (Köszönet a szerkesztésért Pálfi Ágnesnek.)

Tamás Deme: “Literature Is to Be Taught Only by Someone Who Is a Poet Themselves”

On Sándor Karácsony’s View of Art

Sándor Karácsony (1891–1952) was a versatile and legendary personality of Hungarian intellectual life during the interwar period. He was ahead of his age in the disciplines of pedagogy, philosophy and psychology. In spite of that, his oeuvre did not get the deserved attention and research until the end of the 20th century. This is an extract from Tamás Deme’s 2016 book, summarizing and commenting on Sándor Karácsony’s views on arts education in a shortened and re-edited form. According to Karácsony’s concept, the creator, (teacher) mediator and (student) recipient of the works are all equal in the social-psychological sense. The mediation of art demands such emotional activity of the teacher as turns them, psychologically speaking, into a poet, a co-creator, an inspired interpreter of the work. The quotes from the introductory chapters of *A könyvek lelke – Irodalmi nevelés* (*The Soul of Books – Literary Education*), originally published in 1941, as well as its commentary supported by Tamás Deme’s personal experiences, prove that Sándor Karácsony’s view of art is an organic system stemming from concrete pedagogical experiences and is worth studying by everyone involved in arts education.





NÉMETH ANTAL

A teljes magyar Shakespeare^{*}

(részletek)

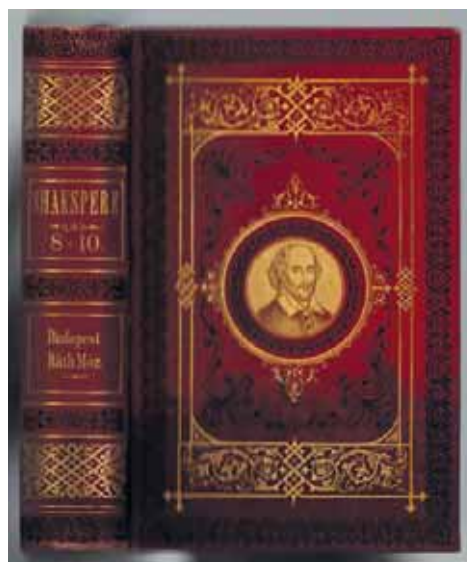
Arany János Shakespeare-fordításai

Amikor a Kisfaludy Társaság második Shakespeare-bizottsága 1907-ben megalakult, hogy foglalkozzék „az újabb magyar Shakespeare-kiadásnak többé alig halasztható ügyével”, Radó Antal Arany Shakespeare-fordításairól szóló tanulmányában világosan és félreérthetetlenül válaszolt arra a kényes kérdésre, hogy vajon egy esetleges új Shakespeare-kiadásnál változatlanul megmaradjon-e minden, amit a vizsgálat helytelennek ítél, vagy pedig megengedheti-e magának a Kisfaludy Társaság, mint a fordítás első kiadásának közrebocsátója, hogy az új kiadásban elvégeztesse azokat a jobbításokat, melyek a Shakespeare-búvár-lat mai állása mellett szükségesnek mutatkoznak. „E részben – mondja Radó – némelyek, tiszteletre méltó kegyeletből, arra az álláspontra helyezkednek, hogy ahhoz, amit Arany írt, szentségtörés volna hozzányúlni; Arany egyetlen betűjén sem szabad változtatnia senkinek sem. Ezekkel szemben magára Aranyra hivatkozom, aki Vörösmarty és Petőfi fordításain is megengedettnek vélte a javításokat, de hivatkozom arra is, hogy szerintem a kegyeletet épp azok sértenék meg, akik Arany fordításait minden módosítás nélkül akarják megtartani az idők végtelen végéig. Mert ha elzárkóznánk azoknak a javításoknak megtételétől, melyeket egyrészt a tudomány mai állása, másrészt a nyelvszokás módosulása megkövetel, Arany fordításai egyszerűen le fognak tűnni a színpadról, és ki fognak szorulni a könyvpiacról is. Mert bármilyen nagy fontosságú és nagybecsű valamely író fordítása, annak a célja mégiscsak elsősorban az, hogy hű képét adja a fordított költőnek, és hogy az olvasóközönség azzal a bizalommal olvashassa, hogy e képet félreértések, kihagyások és egyéb hiányok nem fogják eltorzí-

^{*} Németh Antal 1948-ban írott tanulmányának teljes szövegét lásd: Németh Antal: *Új színházak akarok!* (Szerk. Koltai Tamás) Múzsák Könyvkiadó, 1988.

tani. Más szóval, száz ember közül, akik Arany Shakespeare-fordítását kezükbe veszik, kilencvenkilenc bizonyára Shakespeare-t akarja belőle megismerni, és csak mellékesen keresi Arany fordítói művészetét. Az a fordítás azért készült, hogy Shakespeare szóljon hozzánk magyarul, hogy Shakespeare-t vihessük ékes magyar nyelven színpadra. Aki felismerte e fordítás hiányait, s mégsem akarja kiküszöbölni, nem akarja megengedni azt a jelentéktelen számú és többnyire kisebb változtatást, melyekkel Arany fordításainak továbbra is biztosíthatjuk helyüket a színpadon és az olvasók körében egyaránt, és aki így követelő szükségképpen teszi, hogy Arany fordításai helyébe újabb fordítások lépjenek: az igenis vét az Arannyal szemben tartozó kegyelet iránt, mert leszorítja nemzetünk e nagy költőjének néhány munkáját onnan, ahol száz esztendeig is megállhatnának, mint egyik legfőbb büszkesége a magyar irodalomnak. Egyes – nagyon kevés! – félreértésen kívül, ami rosszul hat Arany fordításaiban, az tulajdonképpen csak bizonyos – annak idején útnak indított, de útközben megrekedt – stílussajátság, elavult vagy inkább általánossá nem lett szóhasználat. Játssza ki lehetett volna simítani a szöveg bántó pontjait, ha mellőznénk s kicserélnénk ilyen szavakat és élettelenre vált szóhasználati formákat: kén', vón', voln', fejedelm, fejedelmi, dughat'd, idegi, veszélyi, tón, lón, önföldje, fiókja (= fiókája, fia), dandártok, bék'ajánlat, könnyü, álgyu, önpusztulástok, azért la, asszony'ám (= asszonyanyám), merény, rákisztem (= rákésztetem, ráveszem), Milán (= Milánó), külembert, belember, bókolat stb., stb.

Az elavult szavak, idejétmúlt szócsontkítások, ma már csak magyarázattal érthető kifejezési formák korrigálásánál fontosabb, hogy bizonyos kifejezéseket ma másképpen értve, könnyen érthetünk félre. Arany korában a „lángelme” nem volt határozottan egyenértékű a „zsenivel”, így jogosan használta e kifejezést a tüzes, szikrázó, lángoló lélek helyett. Polonius, amikor Rajnáldot ráveszi, hogy agent provocateurként nyomozzon fia után, a Laertesre ráfogandó hibákat „a lángelme kitörő villámainak” nevezve nem azt akarja mondani, hogy bizonyos különöségek, túlzások egy zseni szertelen revelációi, hanem csak annyit, hogy e



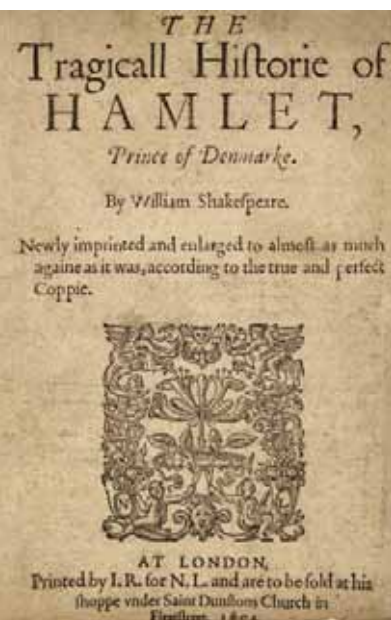
Shakspeare (Shakespeare)
Minden Munkái, 8–10 kötet.
Ráth Mór, 1867–1881,
benne Arany János fordításai:
Hamlet, Athéni Timon
(forrás: szentimreantikvarium.hu)



Arany János a *Hamlet*
fordításának évében, 1865-ben
(forrás: dede14.com)

hibák egy lobogva lángoló lélek megnyilatkozásai! Az „élv” szó is mást jelentett, mint ma, és ha a király azt kérdezi: „Élvekbe nem vonátok egy kicsit?” – az angol „pastime” megfelelőjeként itt egyszerűen „időtöltés”, „szórakozás” értendő.

A gyakorlati színház szempontjából döntő jelentőségű egy látszólag csekély eltérés Arany és Shakespeare szövege között.



A *Hamlet* első felvonásának vége eredetiben: „The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right.”

Arany így adja vissza e két sort: „Kizökkent az idő; – ó, kárhozat! / Hogy én születtem helyre tolni azt.”

Alexander Bernát hiába figyelmezteti a színész *Hamlet*-könyvében, hogy az „én” nem hangsúlyos, mert „Hamlet azon kesereg, hogy egyáltalában megszületett, nem pedig, hogy ő született meg azzal a rendeltetéssel, hogy a kizökkent időt helyrebillentse” – a személynévmás egyszerű kiírása olyan értelmi hangsúlyáttolást eredményez, amit a színészi hang nem korrigálhat, ha csak rendező és színész el nem fogadja Radó Antal tanácsát, és így nem mondja a címszereplő e két sort: „Kizökkent az idő; – ó, kárhozat! / Hogy megszülettem, helyre tolni azt.”

Nem tartom lényegesnek Alexandernak azt a fordításkritikai megállapítását, hogy az „I am most dreadfully attended” kifejezést Arany félreértve, „borzasztó rosszul szolgálnak ki” helyett a sornak más értelmet adott, amikor így fordította: „Rettentő gaz nép ügyel rám.” Radó állítását sem érzem elfogadhatónak, aki szerint *Hamlet*-nek apját dicsérő szavait – „He was a man” – „ő férfi volt”-nak kellett volna fordítani, míg Arany így adja vissza: „Ő volt az ember.” Aranynak magyar népi erőktől vérbő nyelvérzéke még pontosan érezte az „ember” szó azonosságát a „férfi”-val, és különben sem lényeges, hogy az „ember” értelme kibővülven, nem alkalmas immár arra, hogy a halott *Hamlet* király „férfiasságának” dicsérő jelzőjeül szolgáljon. Azonban a „nagy monológ” két kifejezése feltétlenül korrigálandó lett volna. „Thus conscience does make cowards of us all” – mondja *Hamlet*. Helyes az a megállapítás, hogy a „conscience” szó itt nem öntudatot, hanem általában gondolkodást, töprengést jelent, és „*Hamlet* eszmemenete az, hogy azért nem merünk öngyilkosok lenni, mert nagyon is törjük az eszünket azon, mi lesz a síron túl. Nem az öntudat csinál tehát belőlünk gyávát – mint ahogy Arany értelmezte –, aminek semmi értelme sincs, hanem a töprenkedés.” – A másik félreérthető sor: „Oly cél, minőt óhajthat a kegyes.” Pedig nem arról van szó, hogy a kegyes, jámbor ember óhajtja a halált, hanem az eredeti „devoutly to be wished” kifejezés azt jelenti, hogy a halált „buzgón lehet óhajtani”. Itt valószínűleg a devoutlyt tévesen devotiónak értette Arany.

Érdekes azonban, hogy Arany zsenije néhány – elenyésző számú – részlet kivételével még a szöveg félreértéséből is új költői szépségeket tudott teremteni. Ilyen például ez a remekbe sikerült sor e remek résznél:

„Ma éjjel fent van s dőzsöl a király,
Nagy dáridóján bősztánc tántorog;
S amint leönti Rajna kortyait,
Az üst-dob és rézkürtök így riadnak
Reá dicső tust.”

„Keeps wassail and the swaggering
upspring reels” – ebben a sorban a „keep wassail” csak annyit tesz, hogy magát leissza, tehát maga Claudius rúgja részegen tántorogva a táncot, de milyen modern hatása van Aranynál az eredeti realista képpel szemben a megsemmélyesedett berúgott tánc tántorgó tombolásának!

A *János király* is bőven tartalmaz illusztratív erejű példákat mind Arany fordítói zsenije mellett, mind pedig annak bizonyítására, hogy bizonyos fokú szövegmegigazítás csak emelte volna a fordítás újraközlésének értékét. E dráma fordításának filológiai szövegkritikáját több mint három évtizede elvégezte már egy húsz nyomtatott oldalas tanulmányban Ferenczi Zoltán; a kifogások nagy része azóta sem módosult, tehát szükségtelenek az utólagos tanácsok, mert a szerkesztés minden bizonnyal ismerte e lelkiismeretes, sőt néha kicsinyesen aprólékos összevetés tanulságait. De a filológiailag bírálható szavak vagy kifejezések módosításánál fontosabb lett volna olyan pontok korrigálása, amiket Ferenczi, a csak filológus, nem is vett észre. A fattyú Filep például úgy válaszol Eleonórának: „Öcsém használja érvül azt, nem én; / Mit ha bepróbál, hál engem kiüt / Éventi ötszáz fontból, legalább.” A „bepróbál” itt nincs helyén, mert arról van szó: „mit ha bizonyít”, vagy „ha bizonyítja” (ti. az öcs Filep törvénytelen származását), akkor sikerül elűtni öt évi ötszáz fontnyi örökségtől.

Vagy: Constantia a második felvonásban így támad Eleonóra:

„Szégyen terád! Hoz, nem hoz anyja rá,
Nagyanyja sérti, nem anyja gyalázza;
Az csal szegénynek oly éghasgató
Gyöngyöt szeméből, mit ajándokul
Vesz a menny...”

A „gyöngy” nem „hasít eget”, de a „könny” sem, amely helyett a „gyöngy” rövidített hasonlatként áll. Az eredeti „heaven-moving” egyszerűen „égmegin-



Henry Fuseli: *Hamlet, Horatio, Marcellus és a szellem*, az 1789-ben készült, festmény utáni acélmetszet (forrás: medium.com)



Constancia 3. felvonásbeli jelenetének illusztrációja a Ráth-féle kiadásban (forrás: mek.oszk.hu)

dító”. Hasonló képzavar teszi homályossá János király egyik mondatát az utolsó felvonásban: „Hártyára tollal írott lap vagyok...” Az eredeti szöveg („I am a scribled form, drawn with a pen – Upon a parchment”) ismerete nélkül is világos lehet, hogy János „hártyára tollal rajzolt képnek”, tollal felvázolt alaknak mondja magát.

Ugyancsak az ötödik felvonásban fordul elő ez a nehezen érthető három sor: „Hogy szemmel a győzelmet is leverjék / S víják ki a hírt épen a halál / Veszélyi közzől és torkábul is.”

Shakespeare eredetileg két sor: „To outlook conquest and to win renown / Even in the jaws of danger and of death.” Értelme: már tekintetükkel is megszerezzék a győzelmet (= szemükkel a maguk pártjára bővíljék a diadalt), és megnyerjék a hírt, még a veszély és a halál torkában is!

Az angolhoz hasonlóan két sorba sűrítve így zárulhatna Lajos e dikciója: „(S kiválogattam e tűz lelkeket,) / hogy hírt s diadalt dacoljon szemük / még a vész és halál torkában is.”

Arra nézve, hogy egy Arany-revizornak milyen komoly, szinte megoldhatatlannak látszó kérdésekkel kell majd megküzdenie néha, csupán egyetlen helyet idézünk a *János király*ból. A második felvonás első színében az özvegy Constancia ezeket a sorokat vágja oda meghalt ura anyjának, Eleonora királynénak, aki unokája, a kis Arthur herceg trónigényével szemben másodszülött fia, János király bitor uralmát támogatja:

„Nemcsak nagyanyja bűniért lakol,
De Isten-átok bűne s ő maga
E távol ízen, melyet érte ver,
Az ő átkával, az ő bűniért;
Az ő bántalma, e vétek-poroszló,
Fiam bántalma, mindért ez lakol
S érte mind. Az átok verje meg!”

A magyar szöveg több mint homályos: érthetetlen! Van, aki azzal menthethető, hogy az angol eredeti szöveg éppen ilyen nehéz és szövevényes; több Shakespeare-kommentátor különbözőképp magyarázza, ilyenkor egyformán indokolt akár az egyik, akár a másik értelmezés. Ezenkívül: Constantia örült lelkiállapotát éppen ez a zűrzavaros beszéd, ez a logikátlan látszó és túl kurta részletekből összehajigált, lázas beszédmód érzékelteti a legjobban. Nem érti a színész, mint mond – nem érti az olvasó, amit hall? Nem baj! Az észjárásnak és a családi

vonatkozásoknak ez a remek bonyodalma annyit mégis suggerál, hogy itt valami igen messze nyúló indokról van szó, s annyit, hogy ha mi, olvasók és hallgatók nem is, a szereplők maguk – ismervén saját múltjuknak fel nem tárt pontjait is – nagyon jól tudják, mi hova vág. A nagyanyát kellőképpen legyalázza Constantia, s ha marad homály – mert marad! –, az csak fokozza a bűn mibenlétének ijesztő rejtelmességét: jellemző a helyzetre s a két nő jellemére.

Így szólhatna Arany védője.

Ez a dikció az angol eredetiben is egyike a dráma „legnehezebb” helyeinek:

„(I have but this to say,
that) he's not only plagued for her sin,
but God has made her sin and her the plague
on this removed issue, plagu'd for her,
and with her plague, her sin; his injury
her injury, the beagle to her sin,
all punished in the person of this child,
and all for her. A plague upon her!”

Ha az ember Delius kommentárját olvassa, nem lesz okosabb, de az rögtön nyilvánvaló, hogy a magyar szöveg szükségképpen kódosabb az angolnál, mert nyelvünk, amely nem jelöl nemeket, elejti azt a kis segítséget, amit az angolban a hím- és nőnemű személy- és birtokos névmások váltakozása mégiscsak ad könnyítésül. A színész, akit a szöveg természete itt igazán felhatalmaz heves gesztikulálásra, ezt a könnyítést a mi színpadjainkon azzal adhatja meg a nézőnek, hogy hol a nagyanyára, hol pedig Arthurra mutat, sőt ugyanezt megteszi akkor is, amikor a magyar mondatokban és mondattörésekben nincs kitéve az alany. De ezt is csak akkor tudja megtenni, ha jegyzet világítja meg számára az érthetetlen szöveget.

Roby interpunkciója szerint Shakespeare szövegét így kell érteni: „Isten az ő (nagyanyja) bűnét és nagyanyját magát büntetésül (csapásul) róttá e távoli utódra, ki érte bűnhődik, s oly büntetéssel, mely ezt a nőt illeti. Isten e nő bűnét Arthur szenvedésévé tette, s e nő gonosz tetteit végrehajtóvá, hogy megbüntesse saját bűneiért: mindez (ti. első bűne és mostani gonosz tettei) e gyermek személyében van megbüntetve.”

Ahol az angol szöveg nehéz és szövevényes, helytelen volna „sima” szöveggel pótolni az eredetit, de az sem lehet vitás, hogy legalább ekkora fokú „világosságot” el kellene érni a magyarban! Kérésemre Szabó Lőrinc lefordította ezt az ominózus hét sort, és hitem szerint ez a szöveg egyesíti magában a shakes-



A János király az 1623-as fólíóban (forrás: wikipedia.org)

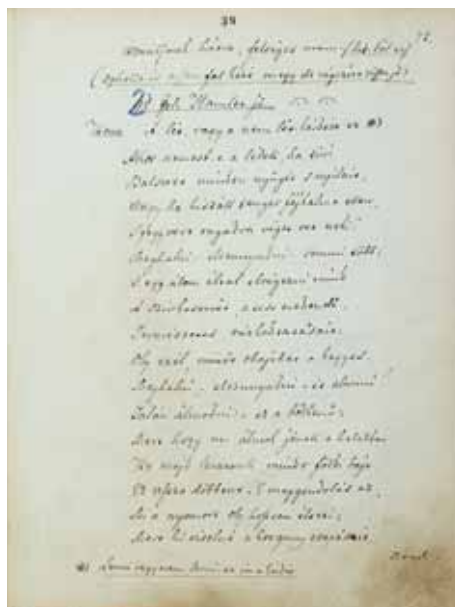
peare-i tömör szövevényességet az elérhető maximális „érthetőséggel”, még arra is ügyelve, hogy az angolban ötször előforduló „plague” szó magyar megfelelője, az „átok” hasonlóképpen ötször, és a négyszer előforduló „sin” megfelelője, a „bűn” négyszer forduljon elő a hét sorban:

„fiamon nemcsak e nő bűne átok,
de Isten átkozza e nőt s bűnét
e távol sarjon, mely e nő miatt s e
nő átkával-bűnével átkozott;
kínja e nő kínja, e nő bakója:
minden bűn e gyermekben vezekel
és mind a nőért. Átok verje meg!”

Nem azért időztünk e hét sornál kissé hosszasan, hogy Arany János el-
évülhetetlen érdemeit kisebbítsük, hanem hogy konkrét példán keresztül lássuk
az ún. „klasszikus” fordításaink revíziójának sok ágú-bogú kérdését.

Akit még ma is megriaszt a „revideálás” eszméje, gondoljon arra, hogy más
népek is revideálták értékes, nemes Shakespeare-fordításaikat. Tieck 1825–33
közt Schlegelét, majd 1861–71 között a német Shakespeare Társaság H. Ulri-
ci szerkesztésében mindkettőjük munkáját revízió alá vette. Hermann Conrad
a XX. század elején a korszerű Shakespeare-filológia alapján ismét revideálta a
Schlegel–Tieck-fordításokat, míg végül Gundolf gyökeresen átdolgozta e klasz-

szikussá vált német Shakespeare-for-
dításokat; nemcsak a deromantizáló
aprómunkát végezte el, avatagságo-
kat irtva ki, hanem átdolgozásába
belementette a német költészet év-
százados fejlődése során kialakult új
költői kifejezési gazdagságot is. Ha
Babits élne, s futná erejéből, idejéből
és kedvéből, nem kétes, hogy őreá
kellene bízni ezt a rendkívül hálátlan
és fontos munkát: költői rangja, tech-
nikai érzékének és ízlésének finomsá-
ga és írásművészi eszközeinek szinte
korlátatlan tömege, végül pedig poe-
ta doctusi szaktudása és lelkiismer-
etessége elsőrangúan predesztinál-
ná efféle feladatokra is. Más kérdés,
hogy vállalná-e, s ki lehetne a megbí-
zója. Kis nemzeteknél, amilyen a ma-
gyar, ritka az ilyen munkára alkalmas



Hamlet harmadik monológjának (3. felv. 1. szín)
első sorára Arany lábjegyzetben Vajda Péter
1839-es megoldását is javasolta
(forrás: OSZK Színháztörténeti Tár)

tehetség, a költő s a tudós találkozása egy személyben, s talán éppoly ritka, sőt még ritkább a kiadó, amelynek van üzletviteli meggondolásokon túlmenő, saját, komoly belátáson alapuló s amellet álláspontját megvédeni is tudó akarata és lehetősége arra, hogy klasszikus fordításokat revideáltasson. Tartani lehet tőle, hogy ez a munka, bármilyen sürgető, háttérbe szorul aktuálisabbnak látszó feladatokkal szemben; hiszen a kiadónak mindig jogos s amellet kényelmes és olcsó megoldás a halogatás, a birtokában levő szöveg új meg új lenyomatása, míg a megfelelő revideáltatás olyan mikroszkopikus munkát követelne, s ennek megfelelően olyan honorálást, melyre egyszerűen nem futja. Pénznek, tekintélynek és tehetségnek olyan különleges találkozása lenne szükséges Arany és Petőfi fordításainak újjáalakításához vagy pótlásához, hogy erre magánkezdeményezésből nem számíthatunk. Nincsenek Maecenasaink.

Az új kiadás talán mégis impulzust adhatott volna erre a hálátlan kísérletre.

Kilencven esztendővel ezelőtt Arany azt írta Nagykörsőről Tomori Anasztáznak, hogy: „A fordító ne csak a színpadot, de az olvasóközönséget is szem előtt tartsa!” Nehezen állítható, hogy a Franklin Társulat megfogadta Arany János tanácsát, amikor nem élt egy revideált szöveg kiadásának lehetőségével, és jobban ragaszkodott a nagy költő sikerületlenebb soraihoz, mint az olvasóközönség igényéhez, amely elsősorban is érteni szeretné, világosan megérteni Shakespeare-t, mert a megbecsülés és csodálat csak az esztétikai megértés nyomán virágozhat ki a lélekben.

Vita Vörösmartyval

Az Arany Shakespeare-fordításai esetében még csak jelentkező, Petőfi *Coriolanus*-ánál már megoldást sürgető problémák Vörösmarty két drámafordításánál határozott állásfoglalást követelő erővel jelentkeznek. Vessük fel kertelés nélkül a kérdést: elfogulatlan és tárgyilagos szövegolvasás után szabad-e a *Julius Caesar* és a *Lear király* Vörösmarty-féle fordításait 1948-ban egy olyan Shakespeare-kiadásba újransymotatni, amelynek célja a nagy brit költő műveinek minél szélesebb körben való, minél hitelesebb formában történő népszerűsítése?²

Nincs szükség szövegkritikai elemzésekre, egyes sorok pontos összevetésére valamelyik magasabb színvonalon álló Shakespeare-kiadással, mint amilyen Vörösmarty rendelkezésére állt 1839-ben és 1854–1855-ben, hogy megállapítsuk: e két – sok szempontból nagy értékű – Shakespeare-fordítás, mely bőven él a nyelvújítás sikerületlen és a nyelvhasználat által később nem szentesített szavaival, kifejezéseivel, az elmúlt száz esztendő alatt teljesen elavult, és bevonult a magyarországi Shakespeare-kultusz történelmi archívumába. E sorok írójának

² A tanulmány a Franklin Társulat által 1948-ban kiadott Shakespeare-összkiadás alapján készült.

a magyar irodalomból kevés költő nőtt jobban a szívéhez Vörösmartynál, tehát az elfogultság vádja nélkül vallhatja, hogy e két műfordításnak mindörökre helye marad Vörösmarty összes munkái sorában, de Shakespeare megismertetését és elismertetését immár nem szolgálja.

Kísérletképpen odaadtam mind a *Julius Caesart*, mind a *Lear királyt* három-három példányban az átlagnál jóval magasabb szellemi színvonalú, olvasni különösen szerető, érett egyéniségű, higgadt ítéletű színházbarát személynek, kérve, hogy amit nem értenek meg a szövegben, azt jelöljék meg. Laponként átlag két-három sort húztak alá, és a megjelölt részek a három „közönség”-leckornál kilencven százalékban egyeztek. Az aláhúzások arról kellett hogy meggyőzzenek: Vörösmarty fordításai még gondos átsimítással sem menthetők egy korszerű fordítással szemben. Mellőzhető az ilyen kifejezések kifogásolása, mint: mely mívet úsz? (= mi a foglalkozásod?), üld (= üldöz), elmélj (= elmélkedj), felünkre (= pártunkra), emőitekkel (= csecsemőitekkel), tagolni (= megölni, feldarabolni) stb. stb. Bárhol vessük is össze Vörösmarty *Learjét* és *Julius Caesarját* a rendelkezésünkre álló mai fordításokkal, az összehasonlítás meggyőzhet arról, hogy helyesebb lett volna mellőzni a fordításokat, és helyettük Áprily Lajos, illetve Kosztolányi Dezső – mint a jegyzeteket író Országh László is elismeri – „korszerű” tolmácsolásában közölni e két dráma szövegét.

Vörösmarty:

„Ti fák, szirtek! gonoszbak mindazoknál!

Ó, rög szivek, Rómának vad fiai,

Áprily:

„Ti tuskók, kövek,

sok érzéketlen, kőnél ridegebb,
kemény, kegyetlen szívű római...”

Vörösmarty:

„Mi az, mit vágyásod van közleni?

Ha köz jót illet, tégy becsületet

Egyik s halált a másik szem elé,

S én mind a kettőt egy kedvvel tekintem.”

Áprily:

„és mit kívánsz közölni most velem?

Ha közjó, tégy egyik szemem elé

becsületet, másik elé halált,

s egykedvűen nézek mindkettőre.”

Vörösmarty:

„Dühödt az ár s mi vertük, gyors inakkal

Hadarva félre és dacos kebellet

Előre nyomván.”



A *Julius Caesar* nyitóképe a Ráth-féle kiadásban (forrás: mek.oszk.hu)

Áprily:

„Az ár
bőgött s mi rácsaptunk keményinú
karokkal, félrepaskoltuk s dacos
mellünket gátul vetettük neki.”

Vörösmarty:

„Oh, mint coloss, lép ő a szűk világon,
S kis emberek, mi, roppant szárai
Alatt bolyongva, széttekingetünk,
Gyalázatos sirunkat keresők.”

Áprily:

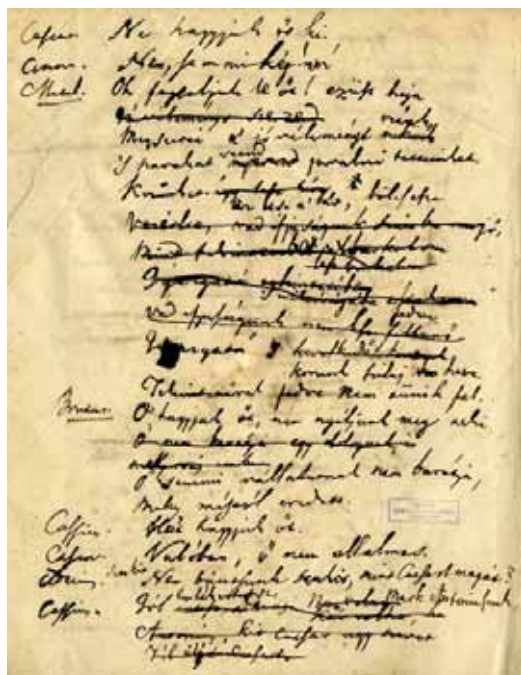
„Bizony, úgy lép a szűk világban ő
mint egy kolosszus, mi kisemberek
járunk a roppant lábszárak között
keresve sírgödrünk, a disztelent.”

Vörösmarty:

„Róma mely szemét,
Mi gaz, mely ízék, hogy rossz tűzi-szerként
Oly hitványságnak, mint Caesar, derűt
S fényt adni szolgál?”

Áprily:

„Milyen lom s szemét
ma Róma, hogy alágyújtó gazul
szolgálhat fénybe vonni egy olyan cudart,
mint Caesar!”



Vörösmarty Mihály Julius Caesar
fordításának kézirata 1840-ből
(forrás: mtak.hu)

E pár példa csupán egyetlen felvonás néhány szembetűnőbb helye. Amikor a hatvanas években elhatározták, hogy Vörösmarty fordítását is felveszik az összes kiadásba, Arany János az akkor hivatalos szövegnek elismert Deliuskiadással sorról sorra összevetette ugyan Vörösmarty fordításait, „egy pár kihagyott sort toldva be, itt-ott egy szón változtatva, részint pedig némely figyelemtelenséget megigazított”, azonban ezek a kisebb korrektúrák ma már nem tudják áthidalni azt a száztíz esztendő, amely alatt egyrészt a magyar irodalmi nyelv módosult, változott, fejlődött, másrészt a Shakespeare-filológia is új utakat tört. Még inkább áll ez a *Lear király* fordítására, melyet már 1885-ben Gyulai Pál, Vörösmarty összes munkainak sajtó alá rendezője is kénytelen megegyeztetni: „A felületes vizsgáló is észreveheti, hogy *Julius Caesar* és *Lear király* fordítása között nagy a különbség. Szolgáljon a költő mentségéül, hogy lélekben, testben megtörve dolgozta e munkát, s nem adhatta meg neki a végső kisimítást. E fordítás kézirátán nem egy nyom mutat arra, hogy a költő többször elővette és javígtatta, de hamar bele fáradhatott, későbbre halaszthatta, míg végre talán kifogyott az időből is.”



A Lear királyhoz készült cím-
oldal a Ráth-féle kiadásban
(forrás: mek.oszk.hu)

Kétségtelen, hogy az egyszerű szövegolvasás bőven dob fel nehezen vagy egyáltalában nem érthető részleteket; csak kettőt ragadunk ki.

Vörösmartynál Goneril a negyedik felvonásban többek között így szól Edmundhoz „És ha magadért / Szerencsélkedni mernél, nemsokára / Megtudhatnád úrnőd kívánatát.”

Kosztolányinál meg is értjük, hogy mit akar mondani Goneril: „...majd megtudod hamar / Úrnőd parancsát, addig is vitézkedj / Ahogy akarsz.”

Vörösmarty így beszélteti a vak Gloster előtt Edgart a negyedik felvonás hatodik színében: „A fél uton függ – szörnyű kereset! / Egy, aki lórmot szed s alig nagyobb / saját fejénél.” Hiába helyettesítjük be a „lórmot” „vízitormával” – mint ahogy a jegyzet a szót magyarázza, a két és fél sor nem lesz érthetőbb.

Kosztolányi fordítása tisztázza a szituációt: „...középu... csüng egy ember, / Ki cápakaprot szed – borzalmas üzlet! – / S csak akkorának rémlik, mint feje.”

Nem az érthetőség kérdésén fordul meg elsősorban egy régi fordítás használhatósága, mert hiszen a homályos vagy félreértett helyeket egy bátrabb szerkesztés joggal kijavíthatta volna, anélkül, hogy bármilyen oldalról bárki is gáncsolni merészelhetné az új Shakespeare-kiadást. Sokkal fontosabb, hogy Vörösmarty Shakespeare-felfogását és -beállítását értékelte át gyökeresen az idő.

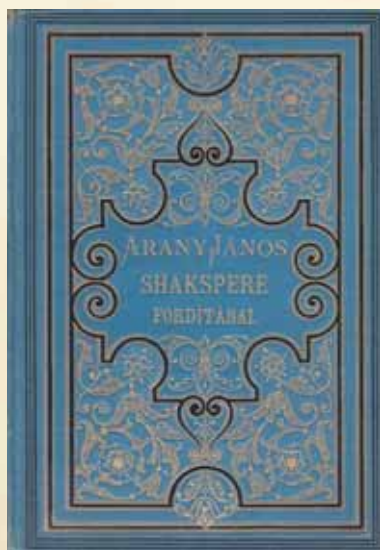
Vörösmarty Shakespeare-élménye a romantika szellemében fogant, és saját létszemléletének, életérzésének igazolását vélte felfedezni a brit költőben, mint ahogyan a német romantika Schlegel, Dorothea Tieck és Baudissin fordításai-
ban tulajdonképpen saját ősenek stilizált képét vetítette a múltból a jelenbe. A romantika hívta életre a mindig ünnepélyes, zengő nyelvű, fenséges Shakespeare-t, aki az álmok és ébrenlét határán a lét nagy kérdésein borong, az éjszaka és a nappal éles fény-árnyék kontrasztjával körüllegett alakjai között. A kor önmagányit merített Shakespeare-ből, és nem láthatta meg, hogy ez az osztályozhatatlan és korok fölötti lángelme: minden. Kétségtelenül romantikus is, mint minden igazi költő, és ebből a perspektívából még Zolában is felfedezhető a szubjektív romanticizmus. De Shakespeare alaklátása félelmesen realiztikus, alakjainak egy-egy megnyilatkozása, mozdulása egyenesen naturalistának nevezhető. Nyelve pedig minden teremtett gazdagsága mellett is életízű, igaz, emberi és közvetlen, szokatlan szikrázásai olyan természetes könnyedséggel tűzijátékoznak, amilyen teremtmény spontaneitást a romantika legnagyobbjai is csak pillanatokra közelítettek meg. Ez az ellentmondásokkal teljes, bonyolult gazdagság volt az oka annak is, hogy a tolsztoji realizmus értetlenül állt a realizmus vad

sűrítésével szemben, mint a *Lear király*, amely a szellem gyorsírásával vonta össze a lelki folyamatoknak köteteket igénylő, áradó változatosságait. Éppen 1600 tájékán a *Julius Caesarral* kezdi az érett Shakespeare a valóság visszaadásának azt a türelmetlen írói tömörítését, amely a Learben egyik csúcspontját éri el. Shakespeare-t valami tragikus nyugtalanság űzi, hasonlatai elvesztik korai telt teljeségüket, és vázaltszerűen, ám annál találóbban odavetettek lesznek, metaforái hajszolják egymást: a kifejezhetetlent próbálja kifejezni. És míg a soraiban szinte minden szóval újat mond, előreviszi a drámai belső lüktetést, e sűrített sorok egymás nyakára hágva a jellemek belső akcióinak zuhatagszerű áradását tükrözik. Így lesz a valóságban csak percekkel mérhető időre összevonva, besűrítve egy olyan eseménysor, amely a mi kevésbé intenzív alkatunk számára szinte elviselhetetlenül túlfűtött, és a részletgazdag realitás így kapja e töményített alakjában az irrealitásnak valószínűtlen eozin-csillogását.

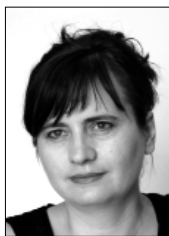
Minél sikerültebbnek tűnik Vörösmarty nemes jambusaihoz szokott fülünknek egy-egy részlet e két fordításból, annál kevésbé hasonlít az Erzsébet-kor Shakespeare-jének nyelvére az alakok hanglejtése. És bár sem Áprily, sem Kosztolányi, munkájuk „ad hoc” jellegénél fogva, nem ügyelhetett a shakespeare-i stílus egyéni fejlődésének e művekben speciálisan megnyilatkozó sajátosságaira, fordításuk önkéntelenül is hívebben tolmácsolja e műveket, mert költői nyelvük már felszabadult minden irány kötöttségeitől, és laza, szinte impresszionista változatossággal tud alkalmazkodni Shakespeare utolérhetetlen gazdagságához.

Antal Németh: The Complete Hungarian Shakespeare (extracts)

The two chapters of Antal Németh's study written in 1948 examine the classic Hungarian Shakespeare translations from the nineteenth century, primarily those by János Arany (1817–1883) and Mihály Vörösmarty (1800–1855) conceived in the spirit of Romanticism. A number of passages – for example, the great monologue of the title character – are quoted from Arany's translation of *Hamlet* where the Hungarian texts show significant differences from the meaning of the English original. Comparing the translations by Vörösmarty and Lajos Áprily (1887–1967), the author states that “Vörösmarty's conception of Shakespeare has been revalued by time” and he draws attention to the professional achievement of poets – besides Áprily, Dezső Kosztolányi (1885–1936) and Lőrinc Szabó (1900–1957) – clustered around the journal *Nyugat* (West) (publ. betw. 1908 and 1941), whose language, in his view, is more modern not only on stage but also as reading.



Arany Shakespeare fordításai Ráth Mór kiadásában, 1884 (forrás: regikonyvek.hu)



KULCSÁR EDIT

Látszat és valóság

Az *Othello* dramaturgjának műhelynaplója

A színházban leggyakrabban a dramaturgtól kérdezik meg, hogy mit is csinál tulajdonképpen. Visky András válaszolta meg ezt a legpontosabban: a dramaturg a „rendező barátja és rossz lelkiismerete”. A próbafolyamatra való felkészülés alatt a barátja, igyekszik ráhangolódni a rendező koncepciójára, gazdagítani az értelmezést. Ahogy közeledik a bemutató, egyre inkább a megvalósítás hiányosságaira koncentrálnak, a folyamatba belesüppedt rendező rossz lelkiismereteként.

Ez a műhelynapló egyfajta alkotói dialógus. Azt a szellemi aurát kívánja érzékeltetni, mely az *Othello* próbafolyamatát jellemezte. Felidéztem benne az egykori és a mai rendezők, kritikusok gondolatait, dramaturgiai munkám egyes fázisait, s közzé teszem azt a mikrofon előtt zajló beszélgetést, melyben megszólal Kiss Csaba a rendező, Balla Ildikó, a díszlet- és jelmeztervező és jómagam.

Kulcsár Edit: „Színház az egész világ” – ez Shakespeare életművének legismertebb mondata. Jacques, a melankolikus bolond mondja az *Ahogy tetszik*-ben, hogy az ember életének színpadára „lép fel” születésekor, és ott eljátssza a „hét kort”, míg élete végén „lelép”. Élet és színház egymásban tükröződéséről számtalan formában beszél nekünk a drámaköltő. A színházban „az élet és művészet egyszerre van jelen”, Shakespeare „az élet legátfogóbb és legpontosabb metaforáját” teremti meg a színpadon Georges Banu¹ szerint. Nem egyszerűen az a szándéka, hogy a reális élet illúzióját jelenítse meg színházában, és hogy abba a néző belefeledkezzen, hiszen lépten-nyomon figyelmeztet a színházi konvencióra, néha le is leplezi azt (színház a színházban); vagy a színészre, aki a szerepet játssza, újabb szerep-maszkot ad. A színház célja nem az, hogy megmutassa az életet, hanem hogy segítsen gondolkodni róla.

¹ George Banu: *Shakespeare, színház az egész világ*, Nemira Könyvkiadó, Bukarest, 2010.

Annak lenni vagy annak látszani? Ezt a kérdést bárki felteheti a való életben is, és legtöbbször magunknak sem tudunk rá pontos választ adni. Még kockázatosabb a másik emberről véleményt formálni, hiszen „ki lát bele egy másik ember lelkébe”? Shakespeare az *Othello*-ban a színpadon és az életben szerzett összes tapasztalatát összegezi a látszat és valóság színeváltozásairól. „Nem az vagyok, ami” – Jago alapvetése ez. „Ne szín szerint ítéljetek” – figyelmeztet az elhagyott szülő, Brabantia². „Látszat és valóság egy legyen” – szeretné Othello. Az emberi természet bonyolult hálóján végül mindenki fennakad.

Kiss Csaba rendező először azt kérte tőlem, hogy próbáljam meg úgy átszerkeszteni Shakespeare darabját, hogy az érzelmek partitúrája kerüljön előtérbe és az események lebonyolítása minimálisra csökkenjen. Hozzá is fogtam, és lehántottam egy első réteget a darabról, összevonva, áthelyezve jeleneteket. Több fordítást is összevetettem közben, végül kettővel haladtam párhuzamosan: a Csaba által választott Kardos Lászlóé volt az alap, de újra és újra visszatértem a legújabbhoz, Márton László fordításához. Jeleztam is a példányomban, ha az újabb fordításban jobb megoldásokat találtam. Aztán a szöveggönyv végső formáját a rendező adta meg, aki szinte filmszerű vágásokkal, snittszerű átmenetekkel egy feszült, kirobbanó érzelmektől fűtött előadás vízióját vetítette elő.

Kiss Csaba: Szerintem az *Othello* sokkal mélyebb, összetettebb darab annál, mint aminek tartják. Története viszonylag egyszerű a nagy Shakespeare tragédiákhoz (*Hamlet*, *Lear király* stb.) képest, egy drámai ív, komolyabb fordulatok, mellékszálak nélkül. A szöveg a maga gazdag költőiségével egy féltékenységi gyilkosság körülményeit, kibontakozását írja le. Több helyszínen zajlik, tengeri utazással, háborúval, nagy statisztériával, párperces epizodistával. Ha ennek a regényes történetnek az elmesélésére koncentrálnunk, nagyon kevés időnk marad a benne szereplő emberek érzéseit, küzdelmeit, szorongásait megtudni, könnyen elvesznek a Shakespeare által oly érzékenyen megrajzolt mélyebb lelki rétegek. Othellóból a féltékenységen és a fekete bőrszínen kívül alig látni valamit. Nem véletlen, hogy Verdi, aki egyben jó dramaturg is volt, *Othello* című operáját a ciprusi viharral kezdi, elhagyja a teljes első felvonást, az összes velencei jelenetet.

Ráadásul nem lehet biztosan tudni, hogy az eredeti történetnek ki a főszereplője. Othellóé a címszerep, és az ő tragédiája áll a darab középpontjában. De vele „csupán” annyi történik, hogy elültetnek egy bogarat a fülébe, ettől féltékenységre gyúl, a kendő által bizonyítottanak véli indulata jogosságát, megfojtja a nőt, végül rádöbben a tévedésre és öngyilkos lesz. Ez a klasszikus féltékenységi téboly bemutatása. Othellóé talán annyival érdekesebb, hogy vadabb, szenvedélyesebb és egzotikusabb – a mórása miatt. Amivel a darabban – a testfestésen kívül – nagyon keveset foglalkoznak. Valójában Jago sem igazán mély karakter, nagyon erős, plasztikus figura – egy pokoli intrikus, akinek emberismerete és manipula-

² Brabantio, Desdemona apja helyett a Nemzeti Színház *Othello* előadásában Brabantia, Desdemona anyja szerepét Kiss Csaba Nagy Marira osztotta

tív készsége rendkívüli, de mélyebb rétegeiről nem sokat tudunk meg. Sértettsége, a mórhoz, a nőkhöz, Velencéhez, a halálhoz stb. való viszonya egy-egy félmondatnyi utalás a monológjaiban, jelenet szintjén alig jelenik meg. Amikor az évadtervezés idején az *Othellót* javasoltam a Nemzeti Színháznak, az a vágy lebegett előttem, hogy a darabnak azokat a mélyrétegeit mutassuk meg, amelyek benne vannak Shakespeare költői burjánzásában, de a történetmesélés lendülete elfedi őket. Othello, Jago, Desdemona, Emilia, Cassio, Rodrigo lelki folyamatait akartam színre vinni a sztori rovására. Ezért egy csomó kis történetet, epizódot, dramaturgiai ballasztot ki kellett dobálni a fedélzetről, mindent, ami elvonja a figyelmet az emberi tartalmakról. És zeneileg kiemelni, megerősíteni az érzéseket, félelmeket, konfliktusokat. Balla Ildikó látványtervezővel való első találkozásunkkor azt mondtam neki, hogy szeretném minél jobban eltüntetni a történetet magát, a mesét. Ehhez két dolgot kell megszüntetni: a helyet és az időt. Ha nem számít, hogy *hol* és *mikor* történik, akkor az lesz a fontos, *ami* az emberekben történik. Az, ahogy ők megélik az egyes pillanatokat. Így lett a díszle-



Jago (Farkas Dénes) és Rodrigo (Szabó Sebestyén László) az ágyon (fotó: Főri Szabó Zsolt)

tünk: egy velencei függöny, egy ágy és egy végtelen nászlepedő. A függöny úgy működik, mint a filmben a vágás, időmúlást, térváltást jelez. Az ágy egy változó helyszín, lehet elől vagy hátul, a Desdemona ágya vagy a Jagóé, a Biancáé, nem kötődik egyik helyszínhez sem. Az használja, aki éppen színen van – vagyis funkciója van, nem egyedisége. Azé, aki épp szeret. Szóval minden külsőséget a legminimálisabbra csökkentettünk – a tér mégis él és lüktet a játék dinamikájának és a nagyon kontrasztos világításnak

köszönhetően (fényterv: Pallagi Mihály). Ritkán dolgoztam még rendezőként ennyire szabadon, minden részlet, minden mozzanat azt a célt szolgálta, hogy a lehető legtöbbet mutassunk meg e kamaradráma szereplőinek belső világából.

Balla Ildikó: Általában az első kép, ami megjelenik előttem a darabbal kapcsolatban, meghatározó szokott lenni. Most a víz és az abban való tükröződés foglalkoztatott. A víz egy örök dolog, a lelkünket is tükrözi, létrehoz egy lebegést. Itt egy tükröződő alapfelületen a tárgyak is mintha lebegnének, az ágy, a velencei árkaújsor is. A jelmezek pedig a sziluett tekintetében utalnak a történelmi korra, de semmiképpen sem korhűek, akár több kor is vegyítve van egy ruhában, modern anyagokkal. A tér pedig a lehető legegyszerűbb, maga a színpad egy függönnyel. Szeretem az olyan teret, mely egyszerűen tudja kifejezni az egy mondatba sűrítendő gondolatot, melyet sugallni szeretnénk. Shakespeare

darabjában számtalan helyszín van, csak egyszerűsítve, az eszenciáját megkeresve tudunk hozzá teret alkotni. Ebben az esetben számomra a víz, tehát a *tükröződés* és a *lebegés* volt a fontos.

Kulcsár Edit: Az othellói világban semmi sem „az, ami”. Jago színészkedik érdeke szerint, szolga-arcot ölt gyűlölt vezére előtt, játssza a hűségest, tisztességest. „Rajtunk áll, hogy ilyenek vagyunk-e vagy olyanok.” – mondja. Ő nem csak színész, hanem ördögi rendező is az élet színpadán, irányítja, terelgeti az eseményeket. Igazság vagy hazugság nála egyre megy, mikor mire van szükség. Az emberek közötti kapcsolatok tele vannak félreértésekkel, nem ismerik egymást, néha önmagukat sem. Brabantia szerint lányát érzék-zsongító varázsszerekkel kábította el a mór, és amikor a szerelmes lány színt vall, úgy érzi, rászedték. Othello sem vállalja a világ előtt házasságát, megszökteti Desdemonát, szerelmük titokban teljesedik be. Még a Dózsához érkező Ciprusról szóló hírekben sincs egyezés, ellentmondanak egymásnak. Desdemona, amikor újra és újra arra kéri Othellót, hogy Cassiót vegye vissza, igazából azt próbálgatja, mennyi az ő hatalma szerelmese fölött. Jago elindít egy gondolat-fuvallatot, és az emberi bizonytalanságok, gyengeségek, gyanakvások, bizalmatlanságok láncolata orkánná erősíti, ami mindenkit, őt magát, az intrikust is elsodorja. A történet bármelyik pontján meg lehetne oldani a konfliktust, ha helyreállna a bizalom légköre és mindenki helyesen tudná értelmezni a másik viselkedését.

Kiss Csaba: Meggyőződésem, hogy a féltékenység lehetősége, csírája minden emberben megvan, a legjámborabb hindu aszkétától a minden gyönyörbe belefáradt, vágytalan szépasszonyokig, csak helyzet és szikra kell hozzá. Engem az *Othelló*ban az érdekelt, hogy a féltékenység hogyan, miből jön létre. Hogyan zúz szét egy teljességnek látszó nő-férfi boldogságot. Minden emberi kapcsolat – a szerelem és a barátság is – egyben hierarchia is. Az egyik mindig leheletnyivel mélyebben, jobban szereti a másikat, többet tesz a kapcsolatért, többet áldoz, többet remél, több türelme, empátiája van a másik iránt. Az emberi kapcsolatokban mindig van egy ilyen árnyalatnyi kibillenés, ami percről percre is változhat. „Uram, ha van fölötted némi hatalmam” – mondja Desdemona Othellónak. Ez a dráma kulcsmondata. A többi „gonddal épített gyanú” – ahogy Jago fogalmaz. És egy-két jó időben született véletlen. A féltékenység – az irigységhez hasonlóan – olyan érzelmi állapot, amelyet senki sem szívesen enged látni, mindkettőt szégyelljük a



Desdemona Othellót kéri (Ács Eszter és Horváth Lajos Ottó, fotó: Eöri Szabó Zsolt)

többiek, és olykor magunk előtt is. Gyökerei a lélek beláthatatlan mélységeibe nyúlnak, az ember maga sem emlékszik a folyamatra, hogyan, mikor, miért tör ki rajta. Egy bensőnkben zajló küzdelem ez a bizalom, a józanész és a gyanakvás között. Egy őrjítő centrifuga, mely ide-oda dobálja az ember lelkét – és nagyon nehéz leállítani. A belátás, a józanság, az önfegyelem, a bosszú, a figyelemelterelés és megannyi gondúzó praktika mind kevés, az ember pillanatokra megnyugszik, de kis idő múlva már újra gyötrődik, kutat, könyörög, gyűlöl és remél. Amikor a próbák során megpróbáltam felidézni magamban saját féltékenységem emlékeit, olyan volt, mintha egy idegen emberrel történt volna, nem velem. Sokszor nem is értettem, hogy tehettem azt, amit annak idején abban az állapotban megtettem. Olyan, mint a részegség, amikor már nem vagyok ura a cselekedeteimnek. Ilyen Othello is. Kijelenti, ha a nő hűtlensége kiderülne, ő egyszerűen elküldené, mert abban a pillanatban megszűnne számára a féltékenység és a szerelem is. Mondja ezt gazdag önismerete minden biztonsággal felvértezve. Három nappal később megfojtja a feleségét. Engem a Nemzeti Színház előadásában az érdekel, hogy az *Othello* szereplőinek finomrugói hogyan működnek, nem az egész gépezet működése foglalkoztat. Hogyan jönnek létre ezek a bizalmi válságok, gyűlöletek, mély sértettségek, amikor az emberi lélek árnyékos oldala lassan elnyeli ezt a napfényes, mediterrán szerelmi történetet.



Csiky Gergely (1842–1891)

„Othello neve minden nemzet nyelvén közmondásossá vált a féltékenység szenvedélyének kifejezésére. (...) De melyik neme az, amely Othello alakjában egyénítve lép a szemünk elé? Bizonyára nem amaz alsóbb fajú féltékenység, mely egyértelmű a bizalmatlansággal, mely gyanakszik, mely évődik, árnyaktól ijedez, képzelt rémek után leskelődik, és inkább a komédia területéhez tartozik. (...)

De van a féltékenységnek egy más, magasabb és nemesebb faja, az a féltékenység, melyet az ős próféták az ó-testamentum rettenetes Istenének tulajdonítanak, ki nem tűri, hogy mellette idegen istent imádjának. Ennek alapja az önérzet, a másiké az önzés. Az önzés gyanakodó és bizalmatlan, mert irigy; az önérzet, éppen mivel érzi értékét és jogosultságát, nyugodt és bizalmas, de ha egyszer meggyőződött csalódásáról, kérlelhetetlenül sújt le haragja. »Nálam egy lesz a gyanú s az elhatározás«, mondja Othello, és igazat mond. Nincs itt többé helye az alkudozásnak vagy engesztelődésnek. (...) A nemes és nagy lélek szeret és bíz, a megsemmisített bizalmaért szerelme áll bosszút, megsemmisítve azt, ki bizalmát megölte, amint az ó-szövetség félelmes Jehovája kiirtotta a hűtlenekeket, kik idegen isteneket állítottak melléje oltárukra, habár a bűnösök választott népéhez tartoztak is. Valóban, Othello bosszúja is ilyen. Ő maga mondja: »Búm olyan, minő az égé: sújt, midőn szeret«... Íme a nagy különbség a félté-

kenység két faja közt: az egyik ferdeség, a másik szenvedély; az egyik tárgyl szolgál a vígjátéknak, a másik tragédiát szül.”³

Kiss Csaba: Nem maga a gyilkosság a lényeg, hanem hogy mi módon jutunk el az indulatoknak olyan intenzitásáig, melyből akár gyilkosság is lehet. Ez az életben is sokszor előfordul, de ahogy Jago mondja, „eszünk is van lehűtteni húsunk háborgását”. Othello esetében a tények szerencsétlen összejátszásáról van szó. Benne is, Desdemonában is folyamatosan van egy nagyon erős törekvés,

hogy a bizalmat helyreállítsák, hogy megértsék, mi történik velük. Kapaszkodnak egymásba és az utolsó pillanatig szerelmesek. „Holtodban is szeretlek” – mondja Othello. De rosszkor teszik fel a tisztánlátáshoz vezető kérdéseket, vagy épp nem azt válaszolják rá, amit abban a helyzetben válaszolni kellene. Én még az utolsó jelenetben is megpróbálom megmenteni a szerelmüket, van egy pillanat, amikor akár fordulhatna is a történet, de elsiklanak mellette. Az elsiklás oka a bizalom megrendülése, a bejárt út, a fájdalom. Olyan ez, mint a *Rómeó és Júliában*: ha egy pillanattal korábban érkezik a tisztázó szó Emilia alakjában a tragédia nem is történne meg. Desdemona a halála előtti pillanatokig nem tudja meg, mi a bűne, csak sejtései vannak róla – célzások és Othello iránta való, egyre kétségbeesettebb, gyűlölködőbb gyanakvása. Számomra az emberi félelmek és a bizalom küzdelméről szól az *Othello*, áthatva Shakespeare érzelmektől lüktető, szenvedélyes költészetével. Szeretnék ebben az előadásban olyan árnyalt, gazdag és személyes emberábrázolást látni, mint az életben – hiszen a nézőnek a saját élete is egy komplett színház, mely sokkal bonyolultabb, mint amit mi a magunk színházi eszközeivel előadunk. A mi lehetőségünk a sűrítés, az érzelmek és gondolatok intenzitása, hiszen a színpadon két és fél óra alatt zajlik le az, ami odakint a világban több hetes, hónapos folyamat. Ha igazából meg akarom rendíteni a nézőt, akkor olyan finom, szinte láthatatlan eszközökkel kell dolgoznom, mint amit ő lát maga körül a saját élete színházában.

Kulcsár Edit: Shakespeare egy-egy darabjának színrevitelekor több színjátéktípust is használhatunk, a commedia dell’artétól kezdve a lélektani realizmu-



„Nálam egy lesz a gyanú s az elhatározás”,
Othello (Horváth Lajos Ottó) és Jago (Farkas Dénes)
jelenete (fotó: Föri Szabó Zsolt)

³ Csiky Gergely bevezetője az Othellóhoz. Vö. *Shakespeare színművei*, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Csiky Gergely, 1902.

son át akár az elidegenítés módszeréig. Maga az Erzsébet-kori színjátszás egy saját színházi konvenciót teremtett, és a néző ezt elfogadva képzeletével követte a poétikus magasságokba a játszókat. De ha a mai magyar színész nem kapaszkodhat Shakespeare metaforákban, hasonlatokban gazdag költői nyelvébe, annak játékos fordulataiba, hogyan, milyen eszközökkel fogja közvetíteni a darab mélyrétegeiből kibányászott érzelmi partitúrát?

Kiss Csaba: Kísérleti fázisban vagyunk ebben a tekintetben. Kicsit sarkítva fogok fogalmazni, mindez árnyaltabban jelenik meg a színpadon. A mi színjátszási gyakorlatunk általában az érzelmes szövegmondás erős gesztusokkal, akciókkal. Az *Othelló*ban különleges lelkiállapotban lévő embereket szeretnék látni, akik nem eljátsszák az érzelmet, hanem hagyják őket a színpadon megszületni. Ez egy nyíltszíni születés. Akik nem figurákat játszanak, szerepeket, hanem embereket, nem egy történetben vesznek részt, hanem pillanatról pillanatra reagálnak arra, ami hat rájuk. Teljesen máshogy próbálom összerakni a színészek szellemi, gondolati, lelkiállapot-béli viszonyát a saját alakításukhoz. Nem megrajzolom a szereplőket, hanem beengedem őket a térbe. Nagyon komolyan küzdünk ezért, sok bizonytalansággal, tanácstalansággal. Lehet érezni, hogy a színészek számára megfoghatatlan, amit szeretnék, inkább építenék a figurákat, a szándékokat, az érzelmi állapotokat, ahogy szoktuk. Még nem hisznek abban, hogy egy lelkiállapot és a személyes közlendő legalább olyan erős valósága az embernek, mint a szándéka. Ha valaki szomorú vagy kétségekkel él, másképpen mondja azt, hogy szeretlek, átsüt az érzésen az őt fogva tartó gond – ettől élő egy személyes pillanat. Minden érzés átszínezi a költői mondatokat – az izgalom, az aggodalom, az idegesség vagy a kétségbeesés más-más színt ad neki. És ez a belső állapot fontosabb információ, mint a kimondott szó tartalma, jelentése. Nem ezt szoktuk meg. Úgy kezdjük a próbákat, hogy a rendező tudja a szereplő szándékait, a színész megtanulja a szöveget, és az utolsó két hétben megpróbáljuk ezt a kettőt összecsiszolni. A szövegtudás mértéke befolyásolja, hogy az érzelmeket milyen hőfokon tudom kifejezni. Én fordítva szeretném: először az érzelem jöjjön létre, és utána a szöveg.

Átéles vagy állapot? Ezek a fogalmak nincsenek pontosan definiálva. Ezek olyan színészlelektani kérdések, hogy még a róluk való beszélgetés is esetleges. Sokszor nehéz megtalálni a fogalmat, hogy ugyanazt értse rajta a színész, mint amit mondani szeretnék. Ez egy nehéz folyamat. Sokszor úgy érzem, bele fog törni a bicskám. De nagyon hiszek benne. Unom a klasszikus színészetet, hamisnak, erőtlennek, idejét múltnak tartom – néhány valóban felkavaró alakítástól eltekintve. Mondok egy példát a darabból: Jago mesterkedései nyomán Cassiót lefokozzák, válságos helyzetbe kerül, teljesen tönkremegy, és megkéri a jószívű Desdemonát, segítsen rajta, beszélje rá a férjét, hogy vegye vissza. Desdemona megszánja Cassiót, és a szerelmük hatalmában bízva megkéri a férjét, hogy fogadja őt vissza. Én ebben a jelenetben a szerelmes, de együttérző nőt akarom látni, aki mindenáron el akarja érni a célját. Nagyon egyszerű így kimondva, de sokkal nehezebb megvalósítani. Két érzés küzd benne: a szerelem mint szárnya-

lás és a szájalom mint pillanatnyi nehéz lelkiállapot. Vagy egy másik példa: Jagónál a gondolkodás és a cselekvés kérdése. Ez színpadon veszélyes terület, mert azt is lehet mondani: ha elmondja gondolkodva a szöveget, akkor már gondolkozott. Nem! A gondolkodás feltételezi a közönséget. Jago nyilvánosan gondolkodik, kérdez és válaszol, kívár és rátromfol, játszik és elbújik. Miközben saját lelkiállapota a sérített dühtől a félelmen át a kéjes izgalomig terjed. Enélkül mi marad? Marad az érzelmes költészet egy figura bőrébe, mozgásába, gesztusai-ba bújva. Engem a szereplők belső világának változása jobban foglalkoztatott, mint az alakításuk. Azonosulás vagy átélés – ez a két hátrfogalom. Jagónak ezen túl a közönséggel egy saját játéka is van, sokszor becsap minket: elhittétek? Nem kellett volna... Másik példa Cassio, akiről annyit tudunk, hogy egy velencei szépfíú, akiből az ital kihozza a kötekedő vadállatot. Én azt szeretném, ha sokkal gazdagabban ábrázolnánk őt, lelkiállapotainak a szélsőségeit. Amikor indulatba jön, akkor tombol, amikor könyörög, teljesen maga alá kerül, szerelmes gerjedelme is váratlan, és karrierizmusából adódóan soha nem lehet tudni, kinek az oldalán áll. Nem a szereplő darabbeli életének történetét próbálom megmutatni, hanem olyan felfokozott állapotok sorozatát, amikor ő lényének teljes intenzitásával robban be a jelenetbe. A színész fantáziáját nagyon sokszor a színpadi szerep tartja fogva, nem annak az embernek a reakciója érdekli, aki belekerült egy bizonyos helyzetbe. Szeretném a színészeimet kicsalogatni a színpadi sztereotípiák sűrűjéből.

„Aközött a személy között, aki a színpadon vagyok és aközött, aki a valóságban, csakugyan fokozatbeli különbség van, de a kettő közül a színházi a magasabb valóság.



Cassio (Bakos Kiss Gábor) leváltása után Emiliához (Söptei Andrea) és Desdemonához (Ács Eszter) fordul segítségért (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A verekedés jelenete Bakos Kiss Gáborral (Cassio), Tóth Lászlóval (Montano) Kisari Zsófiával és Bölcsény Balázssal, a ciprusiakkal. Háttérben Horváth Lajos Ottó mint Othello (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Antonin Artaud (1896–1948)

Amikor élek, nem érzem, hogy élnék. De amikor játszom, akkor érzem, hogy létezem.

Miért ne hihetnék a színház álmában, ha egyszer hiszek a valóság álmában.

Ha álmodom, cselekszem. És akkor is cselekszem, ha a színpadon játszom.

A tudatom legmélye által vezérelt álom eseményei világítják meg a meztelen végzet vezérelte előző napi eseményeket. A színház pedig olyasfajta hatalmas előző nap, amelyben én vezérlem a végzetet.

Erre a színházra, melyben magam irányítom személyes végzetemet, amelyben a lélegzetvétel a kiinduló pont, a lélegzetvétel után pedig a hang, a kiáltás, azért van szükség, hogy visszatáljunk a múlthoz, ahhoz az időhöz, amikor a néző önnön valóságát kereste az előadásban; azért van rá szükség, hogy a néző lélegzetről lélegzetre, ritmusról ritmusra azonosulhasson az előadással.”⁴

Kiss Csaba: Ez az előadás egy kísérleti munka is: fel lehet-e cserélni a sorrendet, hogy először gondolkodom az emberen, aki a szövegben, illetve az alatt, mögött van, és utána formálok ezt szereppé? Mi a színpadon ezt általában fordítva csináljuk, a szereppel foglalkozunk, és ehhez megkeressük annak az embernek a tulajdonságait, érzéseit, szándékait, reakcióit. Az „embert” nem pusztán figura-ként értem, nem a külső jegyeire és előéletére gondolok, hogy fiatal, idős, maga ura vagy nyomorult, szép, naiv, özvegy, haldokló, vagy épp gerjed minden nőre stb., hanem a belső reakcióira, arra, hogy mi módon reagál az élethelyzetekre, mert azokat minden ember másféleképpen éli meg. Ha értem a reakcióit, értem az embert. Általában én is így szoktam dolgozni, ráhúzzuk az embert a darabra. Most fordítva szeretném: keressük meg az embert magunkban és helyezzük a darab élethelyzeteibe. Ne a dramaturgia irányítson, hanem a saját élő tapasztalataink. Ne kölcsönadjuk magunkat egy szerepnek, hanem dobjuk el a szerepet, és formáljuk újra az adott helyzetben levő embert. Tehát nem mi vagyunk – de a mi vérünk, idegrendszerünk, emlékeink működtetik. Azonosulunk vele. Nehéz dió. Folyamatosan él bennem a kétség, vajon lehet-e egyszerre kísérletezni a színpadi kifejezés eszközeivel és közben sikeres előadást rendezni. A színpadi képzeletünk szegényes, az emberről való gondolkodásunk is túl színpadias, nem az életről gondolkodunk, hanem a színpadi ábrázoláson. Az *Othelló*ban valameddig el fogunk jutni ennek a felépítésében vagy éppen a lebontásában, de bárhogy sikerül, mindenképpen nagyon érdekes tapasztalat ez. Számomra sokszor egy feszült pillanatban való hosszas gondolkodás többet árul el valakiről, mint megannyi gesztus. A csend erősebb, mint az akció. Azért mondtam le a darab szövegének legalább az egyharmadáról, mert azt szerettem volna, hogy

⁴ Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*, Bp., 1985. Fordította: Betlen János

ne a szöveg toljon minket maga előtt, hanem legyenek benne találkozások, nyílt színen születő érzések, legyen folyamatosan megújuló a játék. Szabadságot kerestem. És sugalltam.

Kulcsár Edit: Az *Othello, a velencei mór* című tragédiából évszázadokig a barbár, fekete szenvedély pusztítását emelték ki. Thomas Rymer a 18. században így értelmezi: „A mese erkölcsi tanulsága rendkívül épületes. Primo: figyelmeztetésül szolgálhat a jó családból való kisasszonykáknak, hogy ne szökjenek meg egy négerrel szülői beleegyezés nélkül.” Párizsban, 1792-ben nem is engedték meg Othellónak, hogy megölje Desdemonát, a gyilkosság előtt a színpadra befutott a velencei követ és rákiáltott: „Mit művelsz, te barbár?” A romantika a keleti egzotikumot hangsúlyozta és jelenítette meg teljes pompájában. Még Sztanyiszlavszkij 1930-as rendezése is a társadalmi és történelmi háttér részletes kidolgozására fektette a hangsúlyt. Szerinte Othello bukását nem csak Jago idézi elő, hanem a velencei dőzse és a tanács

irigysége is. Napjainkban kezd előtérbe kerülni az Othello „családi tragédiaként” való értelmezése, ami talán Shakespeare eredeti szándékával is összhangban van. A Gyulai Várszínházban a magyar közönség is láthatta a nemrég elhunyt litván rendező, Eimuntas Nekrošius előadását, amelyben Othello csupán korosabb Desdemonánál, de nem fekete. Élénken él emlékezetemben a gyilkosság jelene, pontosabban az, ami utána következik: Othello mérhetetlen magánya, ahogy gyászolja szerelmét, húzza-vonja magával a holttestet és feldíszi a ravatalát. Imár nem a tett a fontos, hanem a férfi, aki szerelmét a halállal váltja meg.

Kiss Csaba: Kevés olyan jelenet van az *Othellóban*, amelyben „eljátszható”, hogy ő fekete. Ezt inkább a borszín játssza el, magyarán a smink. És egy-egy utalás – amelyben ő maga vagy a környezete felemlegeti ezt. A mi Othellónknak a jobb karja, kézfeje lesz fekete. Szerintem a kisebbséghez való tartozás hely-



Brabantia (Nagy Mari) és a lánya Desdemona (Ács Eszter) „búcsúja” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Othello (Vladas Bagdonas) és Desdemona (Eglė Špokaitė) ágyjelenete Eimuntas Nekrošius (1952–2018) 2001-es rendezésében (forrás: menofortas.lt/en/)

zeti kérdés. Ha valaki fekete, önmagában ez még nem probléma. Akkor válhat azzá, ha elfogult vagy ellenséges környezetbe kerül. Ha a Blahán felszáll a tömött négyes villamosra, könnyen érzékelhet ilyesmit... De ha száz méterre onnan bemegy a New York kávéházba, ott már szépreményű vendég. Azok az érzékenységek, amelyek a mássághoz kapcsolódnak, akár fekete az illető, vagy mozgáskorlátozott vagy erdélyi magyar vagy homoszexuális, vagy... bármit mondhatnék, csak akkor probléma, ha belekerül egy olyan környezetbe, amely őt ez alapján minősíti. Minden kisebbség hordozza magában az óvatosságot, az érzékenységet, de folyamatos életproblémaként ez nem jelenik meg. Csak konfliktushelyzetekben. Ezért a mi előadásunkban Othello fekete jobbra csak akkor válik hangsúlyossá, amikor lelkileg is fontos ez a tényező. Általában a néző meg is fog feledkezni róla, de például, amikor megfojtja Desdemonát, ordító lesz a fekete kéz. Ameddig ő egy karizmatikus fekete tábornok a velencei hadsereg élén, senkinek semmi gondja nincs vele, csak amikor megszökteti a velencei patriicius, Brabantia lányát.

Shakespeare korában a spanyol Armada legyőzésével sok színesbőrű hadifogoly került Londonba. A királynő állítólag megpróbálta titokban behajózni és visszavitetni őket Afrikába, de ez nem sikerült. Valószínűleg Shakespeare is érezte az ügy aktuálpolitikai súlyát, de jó drámaíróként mégsem erre helyezte a főhangsúlyt. Othello „bűne”, hogy titokban megszöktette Desdemonát és hogy utána alaptalanul féltékeny lett. Shakespeare-nél a kulturális szakadék sem olyan nagy Othello és a velenceiek között, mert a mór keresztény. Nálunk Othello muszlim vallású, de különösebb jelentősége ennek sincs. Ugyanakkor szerettem volna szélesebbre nyitni a másság problémáját, ezért Jago és a ciprusiak romák. Ez sincs külön kijátszva a szövegben, inkább mentalitásban, viselkedésben és természetesen a zenéjükben nyilvánul meg. Ezáltal Jago sokkal érzékenyebb az Othello körüli fekete-fehér ellentétekre és empatikusabban viszonyul ehhez a kérdéshez, mint a többiek. A nézők számára pedig talán átélhetőbb így a fekete-fehér előítéletek problémája, hiszen sohasem az a gond, ki milyenek született, a konfliktusok az együttélésből fakadnak.

Kulcsár Edit: Bruno Ganz, a világhírű svájci színész 2010 szeptemberében bejelentette, hogy többé nem lép színpadra. Az előjátékban te felidézed a vele készült interjút: „Kapcsolatom a színházzal végképp megromlott. Semmi közöm már hozzá. ... A német színház sztárrendezői közül egy sem engedi az azonosulást a szereppel. Úgy félnek tőle, mint ördög a szenteltvíztől. A színház olyan fejlődési folyamaton megy keresztül, amiben nem kívánok részt venni.”

Kiss Csaba: Színházi alkotóként én is szomorú vagyok, sok jó filmet látok mostanában, és kevés igazán jó színházi előadást. Szerintem eluralkodtak a hatások, és az ember kiszorult a színpadról. Nem azt látom a színpadon, hogy egy színésznek milyen emberi tapasztalatai vannak egy bizonyos kérdéssről, amelyben sűrítve benne vannak az író és a rendező tapasztalatai is, hanem hogy ő egy színházi jel, melyet nekem így vagy úgy dekódolnom kell. Ha jókedvemben vagyok,

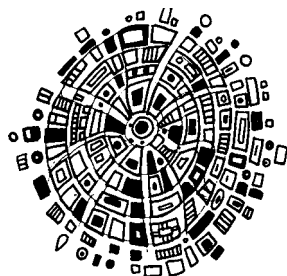
megteszem, ha nem, unatkozom... Én szeretnék megrendülni, együtt érezni valakivel, sorsokat látni, szeretnék a saját életproblémáimmal találkozni a színpadon. Manapság ez nagyon ritkán történik meg. Elvi problémákat látok, áltársadalmi kérdésektől a grönlandi fókák helyzetéig minden van a színpadon, de az, hogy egy ember hogyan szeret harminc-negyven-ötven évesen egy másik embert és melyek ennek a viszonynak a derűsebb és a szorongóbb oldalai, vagy hogy melyek a szülő-gyerek kapcsolat konfliktusai, a halál, az elválás stb., ezeket alig találom meg a művész-színházban. Filmben inkább. Azt érzem, hogy mi, színháziak nem bízunk már az emberábrázolásban, korszerűtlenné vált, semmilyen fesztiválra nem lehet eljutni vele. Engem nézőként és színházi alkotóként is egyre jobban lenyűgöz, hogy milyen izgalmas és sokszínű az ember, és nem is vagyok hajlandó mással foglalkozni. Tíz színpadi hatást kidobok egy igaz mondatért. Ezért bízok talán többet a színésze és ezért dolgozom viszonylag kevés effekttel. Magamra gyanakszom, amikor „hatok”, hogy mellékvágányra tértem.

Edit Kulcsár: Appearance and Reality

The Workshop Journal of *Othello's* Dramaturge

A new direction by Csaba Kiss of Shakespeare's tragedy, *Othello* opened at the National Theatre in Budapest on 8 December 2018. The workshop journal of the dramaturge of the production was born during the rehearsals. A conversation is evoked in detail which tells that Csaba Kiss did not wish to present the story but "the deep layers of the piece". He was watching for how in each character crises of confidence emerge that give birth to hostility. In his view, it is also due to this general state of affairs that the jealousy that Jago has planted the seeds of in Othello eventually leads to tragedy. In connection with staging the play, Csaba Kiss makes his own director's creed: "I feel that we, theatre people, do not trust human representation any longer, it has become outdated, to no festival can it be submitted. However, I, as a viewer and theatre practitioner, am immensely astonished by what man is like and I am not willing to deal with anything else." Edit Kulcsár outlines the evolution of *Othello* interpretations, recalling Stanislavsky's and Eimuntas Nekrošius's directions in a similar spirit as well as Gergely Csiky's, Artonin Artaud's and Georges Banu's renderings of Shakespeare. Ildikó Balla, the set and costume designer, takes part in the conversation, revealing that she wanted to emphasize and make continuous the experience of reflection and floating through the medium of water. Edit Kulcsár also explains how she and the director created, based on the translations of László Kardos and László Márton, the final form of the considerably shortened script, which "promises an emotionally heated and tense performance with almost film-like cuts and clip-like transitions".





P. GULYÁS MÁRTON

Az eseményhorizonton túl

Tillmann J. A. könyvéről

A felvetett kérdések, problémák súlyához és a tárgyalás igényességéhez mérten méltatlanul kevés visszhangot kapott Tillmann J. A. új esszékötete, *Az eseményhorizonton túl*¹. A némileg enigmatikus címben szereplő „eseményhorizont” definícióját a kötet hátlapján olvashatjuk a szintén a szerző által jegyzett Nomád Nagyszótárból: „*Eseményhorizont* 1. (kozmológiai) Olyan határfelület, amin túlról jelek már nem érnek el a megfigyelőhöz. Az eseményhorizont mögött elinduló fénysugarak soha nem érik át az eseményhorizontot. 2. (hétköznapi) A médiafelületekből és hírhordalékokból képződött kaotikus torlasz, amely megakadályozza a látóhatár tágasságának tekintetbevételét.” A kötetben szereplő esszé a hétköznapi értelemben vett eseményhorizonton túl igyekeznek túllát(tat)ni, új perspektívákat nyitni, hiszen, mint a bevezetőben olvashatjuk, a „tér tágas” és „minden kornak és kultúrának saját térfelfogása van”, mely néha szűkülni látszik és különféle ködfüggönyök ereszkednek alá, melyek korlátozzák a kilátást. Ilyenkor van szükség „gyakorolni a túllépést a lehatároltságokon, a látási és gondolkodási konvenciókon”. A kötetben tizenhat gondosan megírt és szerkesztett esszé található. Megközelítésmódjuk fő erénye az interdiszciplináris tágasság; a filozófiai és szociológiai szempontokon túl a szerző bevonja vizsgálódásai körébe a pszichológia, teológia, etológia, történelemtudomány és az agykutatás eredményeit is.

Mik azok a „látási és gondolkodási konvenciók”, melyek Tillmann szerint korrigálásra szorulnak, hogy az „eseményhorizonton túl” láthassunk? Úgy vélem, két fő területen kíván korrekciót végrehajtani, az egyik a kelet-európai nemzeti mítoszok és a nacionalizmus, a másik a kulturális relativizmus. Mindkét témakörnek van aktuálpolitikai aspektusa is, ezekkel azonban nem kívánok foglalkozni.

¹ Tillmann J. A.: *Az eseményhorizonton túl – terek, kultúrák, távlatok*. Bp., Typotex, 2018.

Az első fejezet (9–52. oldal) a „Térérzék” címet viseli, és fő témája a tér-érzékelés kulturális meghatározottsága és ennek zavara(i). Tillmann koceptiója szerint a kelet-európai nemzeteszemély torzultsága a térérzékelés zavarával is összefüggésben van. A Nyugat- és Kelet-Európa közötti hasadás 1500 körül, a keresztény univerzalizmus és a nemzeti nyelvű íráskultúrák kialakulásával vette kezdetét. Ekkor ment végbe az egyetemes (teremtmenyi) közösségből egy képzelt (nemzeti) közösségbe történő átmenet. Európa „tengeri régióiban” a „hajós nációk” távoli kontinensekkel kerültek kapcsolatba, és a „közvetlen vagy közvetett kapcsolatok révén esetükben egy sokkal tágasabb világkép alakulhatott ki – a világ globális és nem provinciális szemlélete”. Kelet-Európában tehát nem történt meg a „térforradalom”, ezért a személyes és a kollektív önérzékelés zavarai alakultak ki. A keresztény univerzalizmus korában az égre helyeződött a hangsúly, a modernitásban pedig a földre (a „legnehezebb elemre”). Ez nem kelet-európai sajátosság, az viszont már igen, hogy a romantikában ott is új földet fedeznek föl, ahol nincsen tenger: a *hazai* földet. Az új identitás kialakításában az irodalomnak és a történelmi egyháznak volt döntő szerepük. „Teremtettek alakokat és sorsokat, nyelvet és mítoszt, átélhető tetteket és hozzá hősokeket”. Borbély Szilárd szavaival „a nemzeti hagyományok irodalmi diktatúrája” alakult ki, miközben „sem a különböző művészetek, sem a reflexív gondolkodásformák nem jutottak érvényre”. Ma, amikor az utazási lehetőségek és a különféle médiumokon keresztül a tér észlelése is megváltozott, egy újabb tényező gátolja a közgondolkodás „kitágulását”: a magántulajdonú médiumok, melyek, ahogy McLuhan megjósolta, arra adnak lehetőséget, hogy magasan kvalifikált individuumok alakítsák, manipulálják és ellenőrizzék a közgondolkodást. Tillmann szerint a nyelvújításhoz mérhető lépésre lenne szükség, a német redukáció mintájára („redukcióban a szövetséges hatalmak a német nemzeti-szocialista népességet részesítették a 2. világháborút követően”). Ennek szándéka nem érzékelhető, ezért legvalószínűbbnek egy sumér típusú eltűnést tart, azaz nyelvi beolvadást más kultúrákba.

Noha a szerző sokszor hangsúlyozza az irodalmi kánon negatív szerepét a kelet-európai identitás kialakításában, kevés példát hoz föl, és amit felhoz, azzal meglátásom szerint nem igazolja álláspontja helyességét. A *Szózat* többször is citált sora



Borbély Szilárd (1963–2014)



Marshall McLuhan (1911–1980)

„A nagyvilágon e kívül / Nincsen számodra hely” véleményem szerint rossz példa, és nem állja meg a helyét a megállapítás, hogy egy nyugatinak ilyen soha nem öt-lene eszébe – ez a két sor lehet egy egészséges patrióta szellemiség kifejeződése is.

A kulturális relativizmus problémája a második és a harmadik fejezetben ke-rül – hol implicit, hol explicit módon – tárgyalásra. A „Sváb- és más paradoxo-nok” c. személyes hangú levélben (55–67. oldal), mely mintegy átmenetet ké-pezz az első és a harmadik fejezet között, a szerző Bíró Bélával polemizál egy, az ÉS-ben megjelent *Svábparadoxon* című cikk kapcsán. Fő állítása, hogy a *párhuzamos társadalmak* fogalmát nem lehet különféle európai népcsoportok egymás mellett élésére alkalmazni, és hogy a svábok és a romániai magyarok helyzete nem szolgálhat például mai etnikai problémák megoldásához.

A kötet legnagyobb részét kitevő „Kultúrák” című fejezetben (71–179. ol-dal) a német, az iszlám, az amerikai, az orosz, a kínai és a japán kultúráról olvas-hatunk egy-egy esszét. A kulturális relativizmus nyílt kritikájára „Az iszlám ki-hívás” című esszében kerül sor, de burkoltan jelen van a többiben is. Tillmann nem hagy kétséget afelől, hogy előnyben részesíti a görög–római, zsidó–keresz-tény alapokon nyugvó kultúrákat. „A földi együttélés kereteit az európai kultúra fejleményei tették lehetővé, és adták meg a formáját” – írja. Érvelése sok rokon-ságot mutat Roger Scruton *A Nyugat és a többi* című



Roger Scruton



Edward Said (1935–2003)

híres tanulmányának gondolatmenetével. Scruton szerint a mai nyugati társadalmakban a „megtaga-dás kultúrája” vált általánossá, egyfajta „le velünk!” típusú attitűd. Ennek eklatáns példája Edward Said *Orientalizmus* című könyve, mely szerint a „Kelet va-lóságos alternatívája lehetett volna a nyugati felvilá-gosodásnak; ehelyett csupán a sallang szerepét kapta a Nyugat egész imperialista tervében”². Ezért nekünk „meg kell nyitnunk a szívünket és elménket minden kultúra előtt, és nem szabad kitartanunk egy mel-lett soha. E relativizmusból szükségképpen követ-kezik, hogy el kell ismernünk, egyetlen kultúra sem formálhat külön jogot figyelmünkre, és hogy kívül-ről nézve egyetlen kultúrát sem ítélnünk meg vagy utasíthatunk el.”³ Csakhogy Scruton szerint Said el-lentmondásra jut, mert „miközben arra buzdít min-ket, hogy a különböző kultúrákat a maguk feltételei szerint ítéljünk meg, arra is fölszólít, hogy a nyuga-ti kultúrát külső távlatból értékeljük – hogy mérjük össze alternatíváival és hogy azokkal szemben íté-l-

² Roger Scruton: *A nemzetek szükségességéről*, Bp., Helikon, 2005, 78.

³ I. m. 79.

jük el mint etnocentrikusat.”⁴ Márpedig „A felvilágosodásnak és univerzalista erkölcsének köszönhető, hogy a fajok és a nemek egyenlőségét immár természetesnek vesszük. Éppen a felvilágosodás emberképe okán kérhetünk számon oly sok mindent a Nyugat művészetén és irodalmán – többet, mint valaha követelnénk a jávai, a borneói vagy éppen a kínai irodalomtól vagy művészettől. (...) Kultúránk történelmi érzésközösségre támaszkodik, miközben az egyetemes emberi értékeket ünnepli. A keresztény tapasztalásban gyökerezik, de szabadon merít az emberi érzések bőséges forrásából, amelyet részrehajlás nélkül bármely képzeletvilágban föllel”⁵. Tillmann esszéiből is ez a meggyőződés sugárzik; Wolfgang Sofskyt idézve vallja: „Amennyiben minden kulturális praxis legitimnek számít és minden érték ugyanannyit ér, csak mert egy tiszteletre méltó hagyományba illeszkedik, akkor semmi alap nincs arra, hogy a halálbüntetés, fiatal lányok körülmétélése, faji tisztogatások, emlékművek lerombolása vagy egy katonai bosszúhadjárat ellen fellépjünk.”

Németországban a „nyugat mazochizmusához” hozzájárult a Holokausztért érzett bűntudat, mely a hallgatás és elhallgatás évtizedei után az ellenkező végletbe csapott át, s a német társadalom a saját kultúrája, történelme iránt „sterilizálttá” vált. Az elhibázott bevándorlás-politikának köszönhetően párhuzamos társadalmak alakultak ki; 2002-ben a Német Demográfiai Társaság elnöke kifejtette: „Mikor integrációról beszélünk, mindig egy ’német’ többségi társadalomra gondolunk, amelybe egy kisebbség integrálandó. De pont fordítva fog alakulni. A nagyvárosokban már 2010-ben a többségi arány a 40 év alattiak esetében a bevándorlók javára billen át.” Mindezen problémák elsősorban a muszlim bevándorlók esetében állnak fenn. Fontos meglátása Tillmannak, hogy a helyzet kialakulásához a marxizmus ideológiája is hozzájárult. A marxisták számára ugyanis csak „osztályszempontok” léteznek, a szociális helyzet határozza meg mindent, a kulturális különbségek nem számítanak. Mindennek eredménye Paul Scheffer szerint a további „ingázás a végletek közt” lesz: „Ha a liberálisok nem hajlandók gondolkodni a határokról, akkor majd a parancsuralom hívei húzzák meg azokat.” Manapság minden, az iszlámot és a bevándorlást érintő kritikai megnyilvánulás „iszlamofóbiának”, „kultúrasszizmusnak” számít, pedig a bevándorlás és az iszlám kritikái korántsem csak a jobbszélről kerülnek ki. Az iszlamofóbiával való vádaskodás közepette kevés szó esik például az antiszemitizmus új hullámáról, melynek egyik forrása a bevándorlótól ered (hisz arab országokban ez szinte természetes), a másik onnan, hogy a „’68-as idők után az iskolákban és egyetemeken fellépő véleményvezérek vakon Izrael-elle-



Paul Scheffer

⁴ Uo.

⁵ I. m. 80.

nesek és palesztinbarátok voltak”. A kulturális relativizmus oda vezetett, hogy a mai Európában a „szentség új felfogása jut érvényre: az iszlám érinthetetlensége”, ami más vallások tekintetében nem áll fönn – H. M. Enzensberger szerint: „feszületet levizelni, téhenlepényt kenni madonnákra, ahogy nap mint nap látjuk vidéki színházakban – már nem dül fel senkit.”

Az iszlám mellett más nem európai kultúrák is „megkapják a magukét”. Az oroszok „orbitális” országában még mindig él a nosztalgia a Szovjetunió iránt. Az orosz kultúra alapmintázata a fensőbbbségtudatból fakadó gőg és a lemaradottság tapasztalatából adódó kisebbség keveréke. Európától idegen társadalmi berendezkedésük a tatároknak való több évszázados alávetettség nyomait viseli magán. Számukra az „expanzió természetes állapot, ezért példátlan katasztrófának érzik, ha valaki az ő országukat tekinti zsákmánynak”. A kommunista terror módszerei az orosz egyház eretnekekkel szembeni bánásmódjának elvilágiasodott formája.

Kínáról Francois Jullien munkáinak ismertetésén keresztül kapunk képet; a fiatal filozófus azért utazott Kínába, hogy görög eredetű gondolkodásunkat kívülről, más kultúra felől vizsgálja, hogy láthatóvá váljanak a hallgatólagos előfeltevések. Jullien arra a következtetésre jutott, hogy a kínai gondolkodásban nem játszanak szerepet olyan fogalmak, mint az *én*, az *isten*, a *szabadság*. A kínai császári birodalom „nem jogi, vagy törvényi rendszeren alapszik. Létezett kódex a jutalmazásnak és a büntetésnek, de nem létezett a jog eszméje.” Míg a mi gondolkodásunk a görög kezdetek óta modelleket képez, melyeket megpróbál megfeleltetni a valóságnak, a kínai elgondolásban a világ nem állandó, a valóságnak folyamatjellege van. Kínában ismeretlen a független értelmiségi alakja, a közhatalom és a közvélekedés nyilvános kritikája. Nincs büntudatuk, hisz az zsidó-keresztény fejlemény. Mindezek miatt Kína nyugtalansággal kell hogy eltöltsön; elég csak afrikai terjeszkedésükre gondolnunk.

Japánt Heidegger technikafelfogásán keresztül láttatja a szerző. Heidegger a totálissá váló technikai szemlélet elől visszavágyódik a preszokratikus filozófusokhoz, vagy egzotikus kultúrákba, például Japánba, így született meg az *Útban a nyelvhez. Egy japán és egy kérdező párbeszédéből* című dialógusa. Ám a mai Japán a modern nyugati kultúrákhoz hasonlatos *állványvilág*, mióta „elsajátította a Nyugat modernitását, egyre növekvő mértékben öltötte magára annak technológiai arculatát és vált eggyé vele. (...) A mai japán alaktalansága nemcsak az egzotikák várakozásával ellentétes, de élesen elüt a hagyományos japán esztétikától is.”

Amerikáról szólva Tillmann Richard Rortyt idézi, aki szerint a mai demokratikus társadalomban nincs szükség filozófiára, és „át kell adnia a helyét az irodalomkritikának, a politikatudománynak és a természettudományoknak” – ezzel Rorty az amerikai demokrácia filozófiai kétellyel nem illethető, mindenek felett álló voltát is állítja, amivel a szerző természetesen nem ért egyet, számos kritikai megjegyzést tesz az amerikai életformáról: Amerika a világ példaképe, ugyanakkor fő exportáruja a minden célcsoportra kiterjedő gyermekség; az egyéni-



Laurie Anderson *United States* című „multimédiaművének” lemezborítója, 1984 (forrás: cdandlp.com)

ség újvilági kultusza hasonulási hajlamhoz és egyformasághoz vezet; mivel az amerikaiak az őket körülvevő világot határtalannak látták, terjeszkedési képességüknek sem látták korlátait. Tillmann végső hivatkozási pontja Laurie Anderson *United States* című „multimédiaműve”, mely „az amerikai álom világát helyezi metszően ironikus megvilágításba”. Az Amerikáról szóló esszé hiányosságának érzem, hogy bár az elején szót ejt Európa amerikanizálódásáról, ez nem kerül később kifejtésre. Molnár Tamás katolikus konzervatív filozófus részletes leírását adta a folyamatnak *Az atlanti kultúra kibontakozása* című

könyvében. Molnár meglátása szerint az Amerika és Európa kölcsönhatásából létrejövő kultúrát nem lehet sem amerikainak, sem európainak nevezni, helyesebb, ha atlanti kultúráról beszélünk. Európa amerikanizálódása 1945-től 1990-ig tartott, és Amerika „európaítlanítása” volt rá a válasz. „Az amerikaiak azt hiszik, hogy Európa mindannak sűrítőménye volt, ami rossz a történelemben, s hogy az Európától való emancipálódás harcának, amely éppen Amerikában kezdődött 1776-ban, a rossz múlton való felülkerekedés további lépéseivel kell folytatódnia.”⁶ Az így létrejövő kultúrának „nincsenek határai: mozog, szétterül, visszahúzódik, ismét kiterjed. Nem számít, felfal-e más kultúrákat, mert dinamizmusát nem a szellem és a mélyreható teremtés adja, hanem az ennyivaló, a kényelem, a különböző tárgyak, a szabadidő, a szórakozás iránti emberi szükségletek (...) nem ütközik össze más kultúrákkal, hanem egyszerűen fölöslegessé, lényegtelené teszi őket.”⁷ Molnár ennél még tovább is megy: „ma nincs kultúránk, csak egy összetett melléktermékkel rendelkezünk, amely mindennapi tárgyakkól, eseményekből, szokásokból, attitűdökből áll. (...) A nyelvi integritás megőrzése végett takarékosan kell használnunk a *kultúra* szót.”⁸

A „Más távlatok” című utolsó fejezetből (179–213. oldal) kiemelkedik az *Egykori és eljövendő lehetőségek* című esszé. Ebben három uchronikus (Bibó István kifejezése „a nem létező idősorok megelevenítésére, a nem létező helyekről szóló utópiák mintájára”) európai (tehát globális) lehetőségre vethetünk pillantást. Az első szerint, ha a hellenizálódó zsidó-keresztény közösségekben nem hagy alább a héber gondolkodás hőfoka, akkor nem a korai kereszténységben eluralkodó allegorikus írásmagyarázat (melyben szinte minden megfeleltethető mindennek) terjed el, és az antijudaizmus sem lesz része az európai történe-

⁶ Molnár Tamás: *Az atlanti kultúra kibontakozása*, Bp. Kairosz Kiadó, 2006, 37.

⁷ I. m. 81.

⁸ I. m. 115.

lemnek. A második egykor létező, de meg nem valósult lehetőség oka, hogy az újnak az evangéliumokban tapasztalható dinamikája („ne töltsék új bor régi tömlőbe”) a görög gondolkodás – melynek a változás, a mozgás jelenségeihez nem volt affinitása – hatására *lefagyasztásra* került egészen az Újkorig. A harmadik meg nem valósult lehetőség felelevenítése Lévi-Strausstól származik, aki a *Szomorú trópusokban* fejti ki teóriáját, miszerint az iszlám a mi gondolkodásunk és a hozzánk legközelebb álló tanok közé állt, „szétválasztotta Nyugat és Kelet kezét”; ha a kereszténységre nagyobb hatást gyakorol a buddhizmus, „jobban elkeresztényesített volna bennünket [európaiakat], és annál is keresztényebb értelemben, hogy magán a kereszténységen belül tértünk volna vissza.”

Az utolsó három esszében a szerző a sztoikus – epiktétoszi – szabadságeszmény mellett teszi le a voksát.

A könyvet övező hallgatás egyik lehetséges magyarázata véleményem szerint a magyar társadalom kettéosztottságában keresendő: megközelítésmódja egyik szekértábor „logikájába” sem illik bele. Mindazonáltal – vitatható állításai ellenére is – bátran ajánlható mindazoknak, akik kíváncsiak rá, mi történik és mi várható a jövőben a Föld nevű bolygón, mi látható az eseményhorizonton túl.

Beyond the Event Horizon

Márton P. Gulyás Presenting J. A. Tillmann's Book



The main virtue of the sixteen essays in the volume lies, according to the reviewer, in the interdisciplinary approach, that is the involvement by the author of the results of psychology, theology, ethology, history and brain research in exploration, beyond the aspects of philosophy and sociology. The topics covered in the book are presented by Márton P. Gulyás chapter by chapter: “Sense of Space”, Ch. 1, on the distortion of Eastern Europe’s national ideal; Chs. 2 and 3 on the problem of cultural relativism; the bulkiest chapter of the volume, titled “Cultures”, which includes respective essays about German, Islamic, American, Russian, Chinese and Japanese culture; and the last chapter, “Different Horizons”, with the essay titled “One-Time and Future Opportunities” which takes stock of European as well as global opportunities

regarded outstanding by the reviewer. He thinks that one possible explanation for the silence around the book is to be found in the dichotomy of Hungarian society: J. A. Tillmann’s approach does not fit into the “logic” of either camp. Nevertheless – despite its controversial statements – this book is heartily recommended by Márton P. Gulyás to all those who are curious about what is happening and what is to be expected on the planet named Earth in the future, what there is to see beyond the event horizon.



PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA

A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon

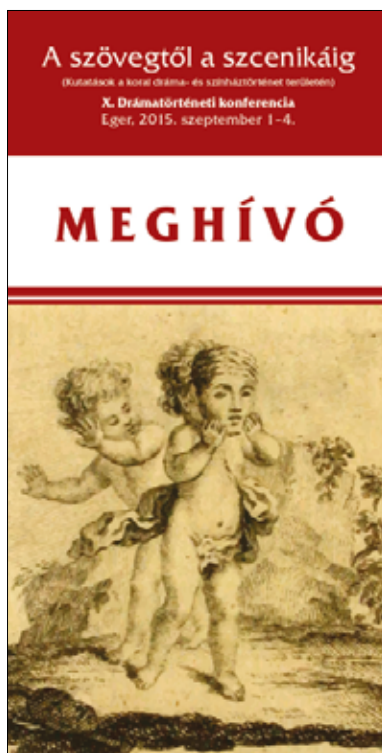
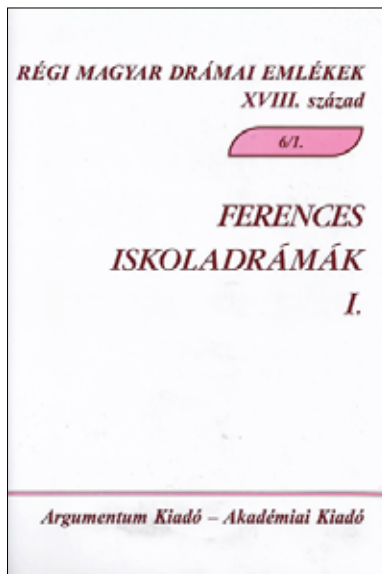
Könyvismertető

A 16–18. századi iskolarendszer pedagógiai-irodalmi képzésének fontos eszköze volt az iskolákban folyó színjátszás, amelynek különösen Közép-Európában volt nagy jelentősége, ahol csak 18. század második felében jöttek létre a hivatásos, anyanyelvű szintársulatok. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetében 1980-ben kutatócsoport jött létre ennek az anyagnak a feltárására *Régi Magyar Dráma Kutatócsoport* néven, Staud Géza, Kilián István és Varga Imre vezetésével. A cél a nyomtatásban megjelent és kéziratos színlapok és drámaszövegek összegyűjtése és megjelentetése, és az összes magyarországi színjátszási adat rendszerezése és kiadása volt, a 16. század elejétől egészen 1800-ig. A több mint harminc éve tartó kutatásba azóta újabb és újabb generációk kapcsolódtak be Kilián István iskolateremtő személyiségének, tanári elhivatottságának köszönhetően, aki az ELTE, majd a Miskolci Egyetem professzoraként sok egyetemi hallgató, doktorandusz érdeklődését keltette fel a téma iránt. Jómagam első éves egyetemistaként kapcsolódtam be a munkába, s végül egész pályámat ennek a kutatásnak szenteltem. Már az első év végén részt vehettem egy kutatóúton a pozsonyi és a túrócszentmártani levéltárban, amit még sok más közös gyűjtőút követett, sok felejthetetlen élménnyel, izgalmas, új felfedezéssel. Tanár úr kedvét a kudarc sem vette el, ha napokig pakoltuk a könyveket, kéziratokat egy poros raktárban vagy egy hideg, fűtetlen to-



ronyszobában, és ha nem találtunk semmit (szerencsére ilyen ritkán volt), akkor sem keseredett el: legalább az utánunk jövőknek már nem kell ezt a hiábavaló munkát elvégezni, hiszen dokumentálni tudjuk, hogy itt nincs régi magyar irodalmi anyag. A hosszú évek alatt sikerült átnézni a magyarországi és a határon túli levéltárak, könyvtárak, plébániai irattárak anyagát a régi magyar dráma és színház emlékeit kutatva. A munka egyik fele már befejeződött: *A magyarországi iskolai színjátszás forrásai és irodalma* című sorozat kötetei már megjelentek, bennük több mint 8000 színjátszási adattal. A *Régi Magyar Drámai Emlékek* 18. századi sorozatában is megjelent már jó néhány kötet (több mint 200 – nagyrészt ismeretlen – régi magyar dráma szövegével), de még újabbak várnak kiadásra; most éppen a *Csíksomlyói iskoladrámák* (nagyepinteki misztériumjátékok) második kötete készül a tudományos műhelyben. Az adatok és a szövegek összegyűjtésénél nemcsak az irodalomtörténeti, hanem a színház történeti szempontokat is igyekeztünk érvényesíteni, így az elkészült anyagokat a színházi szakemberek is haszonnal forgathatják, sőt a drámák egy részét akár ma is be lehetne mutatni az iskolákban vagy a hivatásos színpadokon is.

Ahogy az első eredmények megszülettek, szükségessé vált azok szélesebb körben való közzététele: a komoly tudományos érdeklődést látva a kutatócsoport három évente tudományos konferenciát rendez (2018-ben már a tizenegyedik konferenciára került sor!), ahol az irodalom- és a színház történet mellett a művészettörténet, a zenetörténet, az iskolatörténet, a művelődéstörténet, a lelkiségtörténet, de a nyelvészet vagy a néprajz kutatói is tartanak előadásokat. A rendezvénynek hagyományosan Eger ad otthont, de volt már drámatörténeti konferencia (a határon túli magyar egyetemek irodalomtudományi tanszékeivel közösen) Nagyváradon, Kolozsváron és Nyitrán is. A téma nemzetközi,



így évtizedek óta cseh, lengyel, francia, angol, olasz és német kutatók is eljönnek Egerbe, s a (ma már több száz oldalas, idegen nyelvű) konferenciakötetek jól jelzik a tanácskozások szakmai jelentőségét és nemzetközi eredményeit is. Egy ilyen hosszú konferenciasorozat azonban nem működhetne a személyes barátságok, kapcsolatok nélkül: azok, akik egyszer is részt vettek a konferencián, visszatérő vendégek lettek. A szakmai kíváncsiság mellett a szíves vendégszeretet, a konferenciát kísérő színelőadások, koncertek, kiállítások, s a jókedvű, énekléssel és borozgatással kísért beszélgetések és Kilián István személyisége jelentik azt a vonzerőt, aminek köszönhetően a konferencia neve fogalommal vált itthon és külföldön.

Kilián István, ennek a kutatásnak a motorja, 1967 óta publikál cikkeket, tanulmányokat, könyveket az iskolai színjátás világából. Latin–magyar–történelem szakon végzett Budapesten, s miután miskolci muzeológusként megtalálta a kézdivásárhely-kantai minorita gimnázium 18. századi kéziratos drámakötetét, érdeklődése (sok más régi irodalmi téma mellett) az iskolai színjátás kutatása felé fordult. 1968-ban közölte az első (latin nyelvű) karácsonyi pásztorjáték szövegét, és a témáról később sem felejtkezett meg (már csak azért sem, mert amint elmesélte, ő maga is részt vett betlehemes játékokban az egri ciszterci gimnázium diákjaként): neki köszönhetően – komoly hazai és külföldi levéltári kutatás nyomán – újabb és újabb betlehemes játékok kerültek elő a magyar régiségből. A recens (19–20. századi) betlehemesekkel régóta foglalkoznak a folklór kutatói, a történeti (16–18. századi) szövegekre viszont kevés figyelem jutott. Soha nem készült teljességre törekvő drámaantológia a karácsonyi színjátékokból,



A 85 éves Kilián István (forrás: ppke.hu)



A tanár úr 1954-ben mint Trygaios egy Arisztophanesz-ünnepen (fotó: Aradi Tibor, forrás: elte.hu)

s bár a betlehemesek egy része már korábban előkerült, csak különböző folyóiratok közölték őket.

A most megjelent kötet: *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)* (a magyar, latin és német nyelvű forrásokat feltárta, sajtó alá rendezte és a bevezetést írta Kilián István, szerk., lektorálta és az előszót írta: Medgyesy S. Norbert, Ráció Kiadó, 2017.) tehát régi adósságot törleszt. A majdnem 900 oldalas kötetben ott van a 17–18. században előadott összes, eddig ismert karácsonyi színjáték. A karácsonyi ünnepkör, azaz advent, karácsony és vízkereszt lelkiségét, paraliturgiáját, iskolai és népi hagyományát bemutató kötet nagyon gazdag és sokszínű: harmincegy történeti betlehemes, pontosabban a karácsonyi ünnepkörhöz tartozó játék szövege olvasható ennek a kötetnek a lapjain. A megkülönböztetésre azért van szükség, mert az ünnepkör szinte minden jeles napjához kapcsolódik egy-egy dramatikus játéktípus (van pásztorjáték, Háromkirályok-játék, Heródes-játék stb.), bár a betlehemes játék ezek közül a legismertebb és a legáltalánosabb megnevezés. A műfaji sokszínűség mellett a nyelvi sokszínűség is jól reprezentálja a régi magyarországi irodalom egészét: a játékok közül 12 magyar nyelvű, 13 latin, 4 szlovák, s egy pedig német nyelven íródott. A legkorábbi szöveg a 11. századból való, a legkésőbbi viszont már az 1790-es évekből, többségük a barokk korból maradt ránk. Hogy milyen értékről van szó, azt csak most kezdjük a maga teljességében érzékelni: egy olyan ezeréves hagyományról, amellyel már a 11. században részévé váltunk az európai keresztény közösségnek. Ebből az évszázadból mindössze tíz *Ordo Stellae* vagy *Tractus Stellae* (Csillagjáték) szövege maradt fenn, az egyik éppen Magyarországon, Hartwik győri püspök szertartáskönyvében. A kódexben a mozgásra, gesztusokra, jelmezre vonatkozó utasítások pirossal, az énekelt részek feketével vannak jelölve, tehát rekonstruálni tudjuk ennek a bencés templomi játéknak az előadásmódját is: a bibliai történet valóságos, jól érzékelhető módon jelent meg a szerzetesek előtt, viszont egy olyan speciális formában, amelyben a szereplők és a nézők nem különültek el, az éneklő templomi közösség maga is cselekvő részese volt a misztériumnak. A liturgikus (templomi) játék mellett a kötetben közölt darabok jó része az iskolai színjátszáshoz kötődik: a betlehemes játékok a királyi Magyarország minden vidékén szokásban voltak a 17–18. században, köszönhetően az iskolai színjátszás gazdag hagyományának, a pásztorjátékokat író tanárok egységes irodalmi műveltségének. A felvidéki (Eperjes, Podolin, Zsolna) és az erdélyi (Kolozsvár, Kanta-Kézdivásárhely, Brassó) városok iskoláiból ugyanúgy vannak szövegeink, mint a Dunántúlról (Pannonhalmáról, Székesfehérvárról), Gyöngyösről vagy Szegedről. A karácsonyi ünnepkör játéka nem csak a katolikus iskolai színjátszásban voltak jelen: lutheránus, református és unitárius betlehemes játék is található a kötetben.

Kilián István *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig* című adattár készítőjeként (és több jezsuita rendház adattárának kiegészítőjeként) saját gyűjtésű adatokkal is dokumentálni tudja azt a gazdag hagyó-



mányt, mely a karácsonyi ünnepet jellemezte. Az evangélikus városokban a városi tanács gyakran adott pénzt az iskolamesternek vagy a diákoknak a csillagjárásért, a karácsonyi köszöntésért vagy a vízkereszt játékért. Még több adat van a jezsuita és a piarista iskolákból: Sárospatakon pl. 1667-ben Vízkereszt napján, a papság, az énekkar, a zenekar kürtökkel és dobokkal felszerelve, a jelmezbe öltöztetett három királlyal, angyalokkal és pásztorokkal színesített körmenetben járt házról házra, s ott magyar verseket adtak elő az arra kijelölt szereplők. 1650-ben Besztercebányán az iskola épületében már igazi színjáték volt a *Háromkirályokról*, német nyelven, s tucatnyi hasonló adatunk van még a 17. századból. A 18. században már kiteljesedik a karácsonyi ünnepkör színjátszásának iskolai szokásrendszere, a kötetet bevezető (rendkívül alapos és részletes) tanulmányban Kilián István rengeteg adattal mutatja be a betlehemezés gyakorlatát. Sokféle színjátéktípusra, zenés és prózai, iskolai, városi vagy templomi előadásra szánt szövegre hoz példát ez a gyűjtemény, az eperjesi 1651-es vízkereszt játékától (amely maga is kuriózum a magyar színháztörténetben, mivel ismerjük a szövegét, a színpadképét, sőt a zenei anyagát is!) egészen Zrunek György zenés gyöngyösi pásztormiséiig vagy a népénekeket dramatizáló betlehemesekig. Az iskolai színjátszásban megjelenő karácsonyi játékok egy részét olyan tudós pap-tanárok írták, akik a bibliai születéstörténetet allegorikus módon nemcsak az ószövetségi előképekkel, pl. Mózes születésével kapcsolták össze, hanem – Vergilius nyomán – az antik, görög–latin mitológiai párhuzamokkal is. Vannak a kötetben olyan betlehemesek is, amelyeket párbeszédes, dramatikus népénekekből állítottak össze a 18. századi falusi iskolamesterek. Ezek jelentik az összekötő láncszemet a barokk iskolai játékok és a mai népi játékok között.

Nagyon érdekes a kötet zenei anyaga: az egyszólamú gregorián, a népének és a megkomponált, azaz műzene mellett a többszólamú zene is betétként színesíti, gazdagítja a színpadi játékokat, de van olyan színjáték is, ami eleve zeneszóra íródott: énekre, orgonára, hangszerek kisebb csoportjára, vagy akár egy zenekarra.

A kötet kritikai kiadásnak tekinthető: a betűhív szöveg után következnek a terjedelmes jegyzetek, amelyekből az előadás idejére, módjára, az esetleges jelmezekre, díszletekre, kottára vonatkozó információkat is kapunk. Az anyag

nyelvi és zenei vonatkozásai miatt több szakértő segítette a sajtó alá rendezés munkáját: a középkori csillagjátékot Földváry Miklós István adta ki, a kötet szlovák nyelvű szövegeit Kovács Eszter gondozta, a zenei anyagot Kővári Réka tárta fel és állította össze. Az idegen nyelvű szövegek lektora Käfer István és Igor Zmeták (szlovák), valamint Michael Höffler (német) volt. A terjedelem és az anyag több évtizedes összeállítása miatt különösen nagy feladat hárult a kötet szerkesztőjére (Kilián István egyik kedves tanítványára), Medgyesy S. Norbert-re, aki rendkívül gondos munkát végzett. A kötet Kilián István 85. születésnapjára jelent meg, e gazdag életmű egyik csúcsteljesítményeként, mindannyiunk örömére.

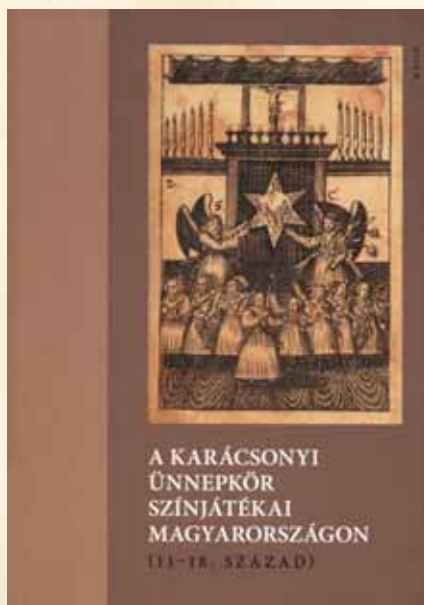
A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)
(a magyar, latin és német nyelvű forrásokat feltárta,
sajtó alá rendezte és a bevezetést írta Kilián István, szerk.,
lektorálta és az előszót írta: Medgyesy S. Norbert, Ráció Kiadó, 2017.)

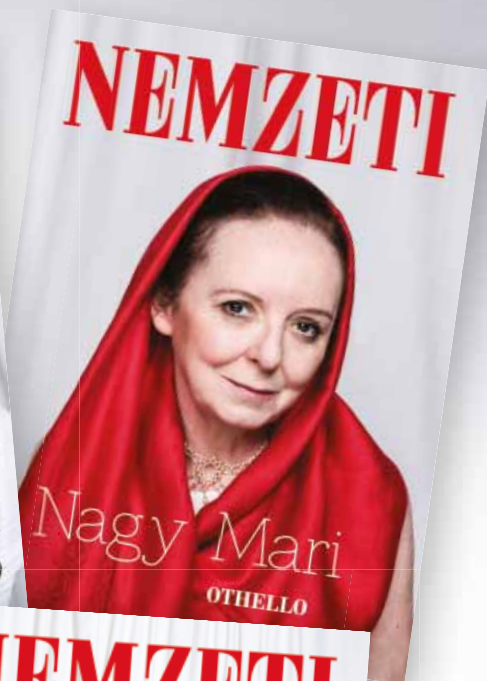
Christmas Theatre Plays in Hungary

(Book Review by Márta Zsuzsanna Pintér)

The *Research Group for Old Hungarian Dramas* was set up by Géza Staud, István Kilián and Imre Varga to explore this material at the Institute for Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences in 1980. Its aim was to collect and publish printed as well as manuscript play bills and drama texts, and to organize and publish all data about Hungarian acting from the beginning of the 16th century to the 1800s. Thus the present publication is paying off an old debt. The volume of almost 900 pages includes all the known Christmas plays which were performed in the 17–18th centuries. The spirituality, para-liturgy, school and folk traditions of the Christmas holidays, that is Advent, Christmas and Twelfth Night, are presented. The texts of thirty-one historical betlehemes (Christmas nativity plays), more specifically of Christmas costume plays, are incorporated in the volume, which is to be considered a critical edition: the letter-perfect texts are followed by extensive notes which yield information on the time and manner of a performance, the possible costumes, set scenes as well as music scores.

Christmas Theatre Plays in Hungary (11th–18th Centuries) (Hungarian, Latin and German sources disclosed, edited and introduction written by István Kilián ed., copy-edition and preface by Norbert S. Medgyesy, Ráció Publishing House, 2017.)





William Shakespeare
OTHELLO

Rendező: **KISS CSABA**

Bemutató:
2018. december 8.

Előadások:
2018. december 9., 10.



nemzetiszhaz.hu



/nemzetiszhaz

„...ma nincs konszenzus arra nézvést, hogy mi a nemzeti minimum, mint ahogy az sem világos, mi ennek a szellemi tartalma. Ez nem jelenik meg az oktatásban és a kulturális közbeszédben általában sem. Egy oktatási intézmény önmagában nyilván nem tudja megoldani ezt a problémát. De egy UNESCO által képviselt program sem. Hiszen a betlehemezés, ami fölkerült a szellemi kulturális örökség »jó gyakorlatok« regiszterébe, történelmi gyökereit és helyi beágyazottságát tekintve jóval komplexebb, mint azt a program francia kezdeményezői a tovább élő szokáshagyományokról a 70-es évek elején feltételezték.” (Gyöngy Péter)

„Kodály Zoltán mindig tiltakozott az ellen, hogy módszernek titulálják a munkáját. Kijelentette, hogy ő egy rendszert hozott létre annak megértésére, mi jellemző a magyar népdal formavilágára. Azt mondta, hogy ő nem zenepedagógus, hanem zenekutató, a módszert csinálja meg a tanár – amivel azóta is adós a pedagógustársadalom. De azt is mondta Kodály, hogy minél kisebb a gyermek, annál természetesebb nyelve a zene és a »beszélt« zene, vagyis az ének, és annál inkább megkívánja a mozgást is. A gyermek számára evidencia, hogy ezek együtt jelennek meg.” (Lévai Péter)

„A formaközpontú, analógiás gondolkodás olyan múltat hagyott ránk örököül, amelynek láttán tátva marad a szánk, ugyanakkor el vagyunk telve a modern civilizáció tartalomcentrikus, szakosodásban jeles eredményeitől. (...) A kérdés az, vajon nem mennénk-e többre a két agyfélteke harmonikus használatával? Kegyetlenebbül fogalmazva, nem azzal lépnénk-e át a nagy ezredvégi paradigmaváltás nehézségein, e kulturális világkorszak-végen, ha agyunk kapacitását kihasználva a dolgok teljes körű fölfogására, megértésére törekednénk?” (Jankovics Marcell)

„Irodalomra tanítani akarják a növendékeket, nem nevelni. Ebbe a hibába csak az eshetik bele, aki azt hiszi, hogy a növendék egyéni-lelkének a tartalmává válhatik az irodalom (holott az társas-lelki viszonyulás). (...) Az irodalmi nevelésnél a reláció nem nyelvi, hanem művészeti, nem mester és tanítványként viselkednek közben, hanem mint költő (vagy tolmács) és közönsége. (...) nem is megértés, tehát nem bizonyos anyag tudása (...) a végeredmény, [hanem], akárcsak az irodalomban, itt is: [a] siker...” (Karácsony Sándor)

„Én szeretnék megrendülni, együtt érezni valakivel, sorsokat látni, a saját életproblémáimmal találkozni a színpadon. Manapság ez nagyon ritkán történik meg. Azt érzem, hogy mi, színháziak nem bízunk már az emberábrázolásban, korszerűtlenné vált, semmilyen fesztiválra nem lehet eljutni vele. Engem nézőként és színházi alkotóként is egyre jobban lenyűgöz, hogy milyen izgalmas és sokszínű az ember, és nem is vagyok hajlandó mással foglalkozni.” (Kiss Csaba)

