

tartalom

beköszöntő

Assisi Szent Ferenc: Naphimnusz • **3**

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Magyarország, 1. rész • **5**

mitem 2017

Bessenyei Gedő István: Posztdramatikus jellegzetességek
Silviu Purcărete rendezéseiben, 2. rész • **32**

fogalomtár

Eugenio Barba: A színész titkos művészete
Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 4. rész
(Fordította: Lázár Zsófia) • **51**

olvasópróba

Végh Attila: Az áldozat fáklyafénye
Euripidész: *Alkésztisz* • **57**

műhely

Michel de Ghelderode: Képek Assisi Szent Ferenc életéből (részlet)
(Fordította: Rideg Zsófia) • **63**

Daczó Árpád: Csíksomlyó titka (részletek) • **70**

hang – szín – kép

Képekben testet öltő gondolat
Korniss Pétert Ungvári Judit kérdezi • **82**

félmúlt

„Olyan voltam, mint egy traktor egy cserép virágföld előtt”
Gabnai Katalinnal Regős János beszélget • **92**



Giotto di Bondone: *Szent Ferenc vízet fakaszt a sziklából*, az assisi katedrálisban lévő freskóciklus 14. képe, 1297–1299 (forrás: wikiart.com)

ASSISI SZENT FERENC

Naphimnusz

Mindenható, fölséges és jóságos Úr,
Tiéd a dicséret, dicsőség és imádás,
És minden áldás.

Minden egyedül téged illet, Fölség,
És nem méltó az ember, hogy nevedet
kimondja.

Áldott légy, Uram, s minden alkotásod,
Legfőképpen urunk-bátyánk, a Nap,
Aki a nappalt adja
és aki reánk deríti a te világosságod.
És szép ő és sugárzó, nagy ragyogással
ékes:

A te képed, Fölséges.
Áldjon, Uram téged Hold nénénk
és minden csillaga az égnek;
Őket az égen alkotta kezed fényesnek,
drágaszépnek!

Áldjon, Uram, tégedet Szél öcsénk,
Levegő, felhő, jó és rút idő,
kik által élteted minden te alkotásodat.
Áldjon, Uram, tégedet Víz hugunk,
oly nagyon hasznos ő,
oly drága, tiszta és alázatos.
Áldjon, Uram, Tűz bátyánk;
Vele gyújtasz világot éjszakán.
És szép ő és erős, hatalmas és vidám.
Áldjon, Uram, téged Földanya nénénk,
Ki minket hord és enni ad.
És mindennemű gyümölcsöt terem,
füveket és színes virágokat.
Áldjon, Uram téged minden ember,

ki szerelmedért másnak megbocsát.
És aki tűr gyötrelmet, nyavalyát.
Boldogok, kik tűrnek békességgel,
Mert tőled nyernek majd, Fölséges,
koronát.

Áldjon, Uram, nővérünk, a testi halál,
Aki elől élő ember el nem futhat.
Akik halálos bűnben hálnak meg, jaj
azoknak,

És boldogok, akik magukat megadták
te szent akaratodnak,
Második halál nem fog fájni azoknak.
Dicsérjétek Uramat és áldjátok,
És mondjátok hálát neki,
és nagy alázatosan szolgáljátok.

Sík Sándor fordítása





Fülöp Zoltán jelmezterve Arisztophanész: *Lüszisztraté* című darabjához,
Belvárosi Színház, 1923 (forrás: mtdaportal,exra.hu)



BALOGH GÉZA

Avantgárd színház Kelet-Európában

Magyarország, 1. rész

Szálláscsinálók

Bár a magyar avantgárd végső, érett formájában – akárcsak a többi országban – nálunk is a naturalizmus ellenében alakult ki, a szálláscsinálók között hazánkban is fontos szerepet játszott a meiningenizmus és a nyomában létrejött párizsi Théâtre Libre, a berlini Freie Bühne, a moszkvai Művész Színház, majd a Brahm-tanítvány, Reinhardt működése. A meiningeni társulat négy nagysikerű magyarországi vendégjátékának is köszönhető egyebek között *Az ember tragédiája* első színpadra állítása.

Paulay¹ rendezéseivel kapcsolatban már első nemzeti színházi rendezéseinél több kritika emlegeti a meiningeniek hatását. Laube² egyik írásában a *Julius Caesar* pesti előadásában is felismerni véli ezt a tendenciát.³ Amikor a *Csongor*

¹ Paulay Ede (1836–1894) színész, 1878-tól haláláig a Nemzeti Színház drámai igazgatója, majd főigazgatója, a Színitanoda tanára és titkára, 1893-tól igazgatója. Ő volt az első európai színvonalú magyar színházi rendező. Főműve *Az ember tragédiája* színre alkalmazása.

² Heinrich Rudolf Laube (1806–1884) német író, színiigazgató, lapszerkesztő, a 19. századi német nyelvű színház kiemelkedő alakja. 1849-től 1867-ig a bécsi Burgtheater, majd a lipcsei és a bécsi Stadttheater igazgatója.

³ Paulay 1871-ben rendezte a *Julius Caesart*, viszont jelenlegi ismereteink szerint 1872 előtt nem járt külföldön, a meiningeni társulat pedig csak 1875-ben lépett fel először Pesten.



Paulay Ede (1836–1894)

és Tünde bemutatója⁴ után alig két hónappal megrendezi Csiky Gergely *A proletárok*⁵ című színművét, Péterfy Jenő⁶ érzékletesen írja le a korai naturalizmus jegyeit hordozó környezetet: „A rongyos bútorzat, a zсібárustól szedett, üvege vesztett ócska acélmetszetek, a földre lekérődző krajcáros ablakfüggöny azonnal megösmertetnek a tulajdonossal. S ő maga ott ül a pamlagon, s most költi el a szatócstól hozott ebédjét. Kés és villa helyett helyét keze pótolja, a tányért a szatócs papírja. Utolsó pohara csak az imént tört el, s egy öblös cserépedényből kell meginnia sörét. [...] Az özvegy tompult idegei galvanizáltan mozognak. Sürög, forog, lármázik, ablakot nyit, hánnya az ecetet a palackból a padlóra, hogy szobájában előkelő illat áradjon.”⁷

Bár ez a leírás inkább Antoine vagy Brahm követőjét sejteti Paulay munkásságában, a „meiningeni” jelző minduntalan feltűnik a róla szóló beszámolókból, hol kíváncságmód, hol pedig kritikai éllel. Péterfy egy másik alkalommal, Szigligeti Ede *Rózsájának*⁸ előadásában például hiányolja a meiningeni hatás érvényesülését. Joggal kérdőjelezi meg Székely György tanulmánya⁹ azt a sokat emlegetett és kézenfekvőnek látszó tényt, hogy Madách drámai költeményének ősbemutatója valóban egyértelműen a meiningenizmus szellemét tükrözte-e. Idézi Paulaynak a darab előadásához írt előzetes tanulmányát, amelyben kritikával illeti a vele kapcsolatban sokat emlegetett stílust: „Azt tartom, hogy amit a színpadon nem lehet a valószínűség meggyőző látszatával mutatni, azt jobb elhagyni vagy elbeszélteni. (Bármily elismeréssel adózom a meiningeni rendezés mesteri realizmusának s bár elismerem a *Julius Caesar*beli népjelenetek művészi kivitelét: megvallom, egészen hatástalannak és hiú erőlködésnek találtam mindig a philippi ütközet utánzását).”¹⁰ Azt is tudjuk, hogy amikor Ludwik Chronegk¹¹ megnézte a *Tragédia* pesti előadását, azzal vetette el a bemutató gondolatát, hogy Madách műve „nem igazi” történelem, ezért nem is várható, hogy hitelesnek hasson. „Csábíthatta ren-

⁴ 1879. december 1.

⁵ Csiky Gergely (1842–1891): *A proletárok*, 1880. Bem. Nemzeti Színház, 1880. január 23. A félreértésen alapuló címet 1945 után megváltoztatták, hol *Ingyenélők*, hol *Mákvirágok* címen került színpadra.

⁶ Péterfy Jenő (1850–1899) esszéíró, kritikus, költő, főreáliskolai, majd egyetemi tanár, a Kisfaludy Társaság tagja.

⁷ Péterfy Jenő: *Dramaturgiai dolgozatai*. In: Beöthy Zsolt: *Színműírók és színészek 1878–1881*. III. Bp., 1932. 24–25.

⁸ Szigligeti Ede (1814–1878) akadémiai pályadíjat nyert vígjátékát, a *Rózsát* 1840-ben írta, ugyanez év novemberében mutatta be a Nemzeti Színház. Kétszer újjították fel, 1858-ban és 1882-ben. Paulay az 1882. augusztus 30-i előadást rendezte.

⁹ Székely György (1918–2012): *Paulay Ede életműve*. In: *Mozaikok*. Bp., 2009.

¹⁰ Paulay Ede: *Az ember tragédiája a színpadon*. Fővárosi Lapok, 1883. 1404–1405.

¹¹ Ludwik Chronegk (1837–1891) színész, rendező, a meiningeni Udvari Színház intendánsa



Madách Imre: *Az ember tragédiája* római színének jelenetfotója 1908-ból
(fotó: Kossak József, forrás: szolnoknaplo.hu)

dezőjüket a történelmi tablósor, amely azonban Madáchnál egyáltalán nem hiteles történelem, hanem szabadon alakított korkép keretében megelevenített eszmei küzdelem – írja Németh Antal. – Madách művével kapcsolatban válhatott legtisztábban nyilvánvalóvá a meiningeni stílus paradoxonja. [...] Paulay Ede, aki maga is ennek az iránynak hódolt, csupán azért nem került zsákutcába a *Tragédia* rendezése során, mert nem tartozott a meiningenizmus szélsőséges híveinek csoportjába.”¹² Székely György Paulay-tanulmánya ezt a következőkkel egészíti ki: „...a közvetett bizonyítékok arra engednek következtetni, hogy legalábbis *Az ember tragédiája* esetében Paulaynak nem volt módja egy szigorú értelemben vett meiningeni stílust érvényesíteni, habár a színház gyakorlata és a megelőző évek kritikai igénye bizonyos elemek felhasználását valószínűvé tette.”¹³

A naturalista színház Európában eleinte elsősorban a kor világhírű sztárjai hatásában érvényesült és aratott hatalmas sikereket. Zacconi¹⁴, Novelli¹⁵, Duse¹⁶,

¹² Németh Antal (1903–1968): *Az ember tragédiája a színpadon*. Bp., 1933. 58.

¹³ Székely, i.m. 207.

¹⁴ Ermete Zacconi (1857–1948) olasz színész, filmszínész. Hősszerelmesként kezdte pályáját, majd 1894-ben saját társulatot szervezett, és turnézni kezdett. A magyar közönség szinte valamennyi jelentős alakítását láthatta.

¹⁵ Ermete Novelli (1851–1919) olasz színész, kora hírneves komikusa, de később nagy tragikus szerepeket is játszott. 1884-ben társulatot szervezett, mellyel beutazta a világot. Nálunk 1899-ben, 1901-ben és 1903-ban járt.

¹⁶ Eleonore Duse (1858–1924) a századforduló olasz színjátszásának legnagyobb alakja. A patetikus-retorikus iskolával szemben forradalmi változást hozott egyszerű, lélek-tanilag hiteles játékkal. Magyarországon hat alkalommal láthatta a közönség (1892, 1893, 1895, 1899, 1904, 1907).

Sarah Bernhardt¹⁷ rendszeresen vendégszerepeltek társulatukkal a századforduló tájékán a világ nagyvárosaiban, így nálunk is. Ez a sztárkultusz azonban éles ellentétben állt a meiningeni színház szellemével, amely az egyéni virtuozitással szemben az együttes játék kialakítására törekedett. Ez jellemezte Antoine, Brahm és a moszkvai Művész Színház törekvéseit, és ezt a célt tűzte maga elé a modern magyar színházművészet első kísérleti műhelye, a Thália Társaság is.

Thália magyar papjai

„Ezerkilencszázhárom őszén vetette fel Lukács György¹⁸ egy modern színpad megalkotásának tervét, akkori elgondolása szerint a bécsi Dramatischer Verein mintájára – emlékezik a Thália Társaság születésére három év-



Hevesi Sándor
(1873–1939)

tizeddel később Benedek Marcell.¹⁹ – Bánóczy Lászlóval²⁰ együtt hárman foglalkoztunk a tervvel, mely alighanem a többi diáktervek sorsára jut, ha kapcsolatba nem kerülünk Hevesi Sándorral,²¹ a Nemzeti Színház fiatal rendezőjével, aki elfogadtatta velünk a maga sokkal érettebb művészi elgondolásait, és akinek már akkor is jó csengésű neve módot adott nekünk arra, hogy társadalmi úton, egyesület alapításával összegyűjtsük a magyar »szabad színház«²² szerény anyagi szükségleteit”.²³

A Nemzeti Színház mellett létrejött magánszínházak a könnyű műzsa jegyében kezdték működésüket, és Paulay halála után jó ideig a Nemzeti Színház sem tudta a fővárosi közönség magasabb művészi igényeit kielégíteni. Rövi-

¹⁷ Sarah Bernhardt (1844–1923) francia színésznő. A Comédie Française-ben kezdte pályáját, majd több más párizsi színház tagja volt. 1893-tól önálló társulatot szervezett. Leghíresebb szerepeivel (a Sasfiók, Hamlet) bejárta a világot. Budapesten 1888 és 1908 között ötször vendégszerepelt.

¹⁸ Lukács György (1885–1971)

¹⁹ Benedek Marcell (1885–1969) irodalomtörténész, műfordító, kritikus, egyetemi tanár. A 20-30-as években könyvkiadók lektora, az Új Idők színikritikusa. 1945 és 1947 között a kolozsvári Bolyai Egyetem tanára, a kolozsvári Magyar Színház dramaturgja, rendezője, a Kamara Színház művészeti vezetője. 1947-től a budapesti ELTE professzora. Színházi vonatkozású könyvei: *Shakespeare* (1957), *Könyv és színház* (1963), *Kis könyv a drámáról* (1964).

²⁰ Bánóczy László (1884–1945) rendező, a Thália Társaság elnöke. A Társaság megszűnése után tisztviseleként dolgozott. 1921-ben rövid ideig a Vígszínház, 1924-ben a Magyar, 1925-ben a Belvárosi Színház tagja. 1934-ben az Új Thália ügyvezető elnöke. 1940 és 1944 között az OMIKE Művészakció vezetője.

²¹ Hevesi Sándor (1873–1939)

²² Utalás a Freie Bühnere és a Théâtre Libre-re.

²³ Századunk, 1934. 173–176.

debb-hosszabb válságok tették bizonytalanná a konvencionális, elavult, patetikus stílusba merevedett együttes továbbfejlődését. A Thália Társaság éppen ezért a művelt polgári értelmiség korszerű irodalmi és színházi igényeit kívánta szolgálni.

Megalakulásának félévszázados jubileuma alkalmából könyv jelent meg a társaság történetéről.²⁴ Benedek Marcell ekkor újabb megemlékezéssel tisztelgett a 20. század első modern színházi vállalkozása előtt. „Az elmúlt ötven esztendőben tízmilliók csináltak történelmet, öntudatlanul, életükkel és vérükkel – írja bevezetőben. – Mi néhányan, akik a túlélők szerény és véletlen jogcímén kerültünk ma az emlékezés fényébe, mi is csak ma tudtuk meg, hogy valamikor csendesen és vértelenül, történelmet csináltunk: olyasvalamit, amiről érdemes ötven év elmúltával megemlékezni. [...]

Itt vázolni sem próbálom ezt a történetet. Csak a zászlót hajtom meg azok emléke előtt, akiknek érdeméből most az évfordulót ünnepeljük, s akik nem érhatték meg ezt a napot. Felidézem Hevesi Sándor, a nagy modern rendező, dramaturg és színháztudós emlékét; Bánóczi Lászlót, aki életének öt esztendejét, teljes energiáját, nagy tehetségét áldozta a Thália vezetésére; Márkus Lászlót²⁵, aki sokoldalú tehetségével segített minket; és felsorolom az elhunyt színészek legjobbjai közt Forgács Rózsi²⁶, Forrai Róza²⁷, Báthory Giza²⁸, Judik Etel²⁹, Kürti József³⁰, Dobi

²⁴ *A Thália története*. Írták: Katona Ferenc és Dénes Tibor. Művelt Nép Könyvkiadó, Bp., 1954.

²⁵ Márkus László (1882–1948) kritikus, drámaíró, rendező, díszlettervező, színiigazgató. A Thália lelkes mindenese. Amikor a Magyar Színház 1907-ben prózai színházzá alakult, oda szerződött rendezőnek, és a Thália örökségéhez híven újdonságokkal kezdett kísérletezni. 1923-tól az Operaház főrendezője, 1932–33-ban a Nemzeti Színház, 1933-tól 1944-ig az Operaház igazgatója.

²⁶ Forgács Rózsi (1886–1944) A Színiakadémia növendékeként, 18 éves korában szerződött a Thália, amelynek vezető művésze volt, majd megszűnése után a Magyar Színház, később a Modern Színpad tagja lett. 1914-ben Kolozsvárra szerződött, négy évvel később a Nemzeti Színházban játszott. 1923-ban saját társulatot alapított Forgács Rózsi Kamaraszínháza néven. A vállalkozás 1927-ben tönkrement, és abbahagyta a színészi pályát. A német megszállás alatt férjével együtt öngyilkos lett.

²⁷ Forrai Róza (később a Rózsi nevet használta, 1874–1931) a Thália felfedezettje. A társulat megszűnése után a Renaissance, a Belvárosi, majd a Magyar Színház tagja, 1911-től Törzs Jenő felesége.

²⁸ Báthory Giza (1884–1941) a Színiakadémia elvégzése után 1905-ben csatlakozott a Tháliához. 1907-től a Népszínház-Vígopera, 1908-tól a Magyar Színház, 1939-től az Andrássy úti Színház tagja. Vendégként fellépett a Király és a Fővárosi Operettszínházban is.

²⁹ Judik Etel (1886–1918) a Színiakadémia elvégzése után, 1906-tól a Thália, majd a Bonbonnière Cabaret és a Budai Színkör tagja. Karinthy Frigyes első felesége. Harminckét évesen a spanyolnátha-járvány áldozata lett.

³⁰ Kürti József (1881–1939) a Színiakadémia elvégzése után szerződött a Thália, 1907-ben a Népszínház-Vígopera, 1908-tól a Magyar Színház tagja. Reinhardt vendégrendezésében 1911-ben az *Oidipusz király* címszerepét játssza a Fővárosi Nagycirkuszban. 1913-tól haláláig a Nemzeti Színház tagja.



Törzs Jenő (1888–1947)

Ferenc³¹, Doktor János³², Garas Márton³³, Sándor József³⁴, Somlár Zsigmond³⁵, Huszár Károly³⁶, Törzs Jenő³⁷ és Somlay Artúr³⁸ nevét.

Mindegyikük művészete külön értékelést, elemzést érdemelne. Az együttes, amelyet az ő önfeláldozó munkájukkal meg lehetett teremteni, diadalra vitte a Thália művészi elveit. A korán elhunyt Dobi Ferenc kivételével mind tovább harcoltak az elvekért a nagy színházak színpadán.”³⁹

A társaság 1904. április 20-án tartotta alakuló közgyűlését. Bevezető előadásában Hevesi fejtette ki a vállalkozás művészi célkitűzéseit: „A Thália irodalmi célja olyan drámák színrehozatala, amelyek a szó nemesebb értelmében modernnek,

azaz, ha akár kétezer évesek is, de divatos, korszerű hazugságok és a hatás kedvéért való írásbeli megalkuvások nincsenek benne. A modernséget a Thália a művészi igazságban látja, lehet a dráma formája, stílusa akármilyen... Ebből az elvből

³¹ Dobi Ferenc (1880–1916) a Színiakadémia elvégzése után 1904-ben szerződött a Thália, majd Szegeden, a Népszínház-Vígoperában és a Magyar Színházban játszott. Az első világháború hősi halottja.

³² Doktor János (1881–1942) a Színiakadémia elvégzése után csatlakozott a Tháliához, majd Kassára szerződött. Később különböző vidéki és fővárosi színházaknál működött, egy ideig Forgács Rózi Kamaraszínházának is tagja volt. 1929-ben visszavonult a színpadtól, de 1934-ben bekapcsolódott az Új Thália munkájába. Rendezőként is tevékenykedett.

³³ Garas Márton (1881–1930) 1906-ban fejezte be a Színiakadémiát, és egy évadon át a Thália előadásain lépett fel, majd különböző fővárosi színházak tagja volt. 1911-ben Reinhardt berlini társulatánál játszott. Magyar és német színpadokon rendezett, majd filmrendezéssel kezdett foglalkozni. A magyar némafilmgyártás egyik jelentős alakja.

³⁴ Sándor József (1879–1944) gyermekszínész volt, majd felvették a Színiakadémiára, de később alkalmatlannak ítélték és eltanácsolták. A Thália szerződött. Később Kecskeméten játszott, majd több budapesti kabaré és színház tagja és az Artisták Egyesületének elnöke lett. Auschwitzban halt meg 1944 nyarán.

³⁵ Somlár Zsigmond (1875–1943) vidéki pályakezdés után a Városligeti Színkör, a Thália Társaság és a Bonbonnière Cabaret tagja. 1940-től az OMIKE Művészakció résztvevője. Rendezett és tanított is.

³⁶ Huszár Károly (1884–1940) az Országos Színészegyesület iskolájának elvégzése után a Városligeti Színkör szerződött, 1906-tól a Thália, a Népszínház, a Magyar Színház és a Nagy Endre Kabaré tagja. Itt vette fel a Pufi becenevet. Játszott Berlinben, az USA-ban, és a filmipar is szívesen foglalkoztatta.

³⁷ Törzs Jenő (1887–1946) 1906/07-es évadban kilenc darabban lépett fel.

³⁸ Somlay Artúr (1883–1951) az 1906/07-es évadban két darabban (Hauptmann: *Elga*, Ibsen: *A vadkacsa*) játszott.

³⁹ Benedek Marcell: *Az ötvenéves Thália*. In: *Könyv és színház*, Bp., 1963.

nyilvánvalóan folyik a másik: a színjátszás és a rendezés terén érvényesülő. Semmi sem áll távolabb a Tháliától, mint az, hogy a természetesség jelszavával egyforma szürke előadási tónusokat akarjon ráhúzni minden darabra. A naturalizmus külföldön már eljátszotta kis játékait, és a Thália nem akarja feltámasztani. Kétségen felül áll, hogy mindenfajta darabnak megvan a maga stílusa, hangja, színe. Igazság a drámaírásban, igazság a színjátszásban: ebben lehet röviden összefoglalni a Thália Társaság programját.”⁴⁰

A szervezeti felépítés elsősorban a Freie Bühne tapasztalataira épül. Brahm vállalkozása is egyesületként működött, előadásait csak az egyesület tagjai láto-gathatták, tehát formálisan „zártkörű” szervezetnek számított, és így kikerülhet-e a cenzúra zaklatásait. A Freie Bühne és a Thália indulásához szükséges alaptőkét a rendes és az alapító tagok tagdíja biztosította.⁴¹ Brahm-nak nem volt állandó tár-sulata, különböző berlini színházaktól hívott vendégszereplőket. A Thália viszont a második évadtól kezdve állandó tagokat szerződtetett, akik más színházban csak a Társaság vezetőségének előzetes engedélyével léphettek fel. A vezetőség az el-nökből (Bánóczy László), az alelnökből (Benedek Marcell), a művészeti vezetőből (Hevesi Sándor), valamint egy alapító tagból (Lukács György) állt.

Eredetileg az volt a terv, hogy – Sztanyiszlavszkij és Brahm példáját követve – műkedvelőkből toborozzák a társulat tagjait, akiket még nem rontott meg a rutin és az elavult színpadi manírok sokasága. A meghallgatásokon azonban nem talál-tak a jelentkezők között annyi ígéretes tehetséget, akik képesek lehetnek az előt-tük álló feladatok megoldására. Hevesi ekkor azt javasolta, hogy a Színiakadémia és a többi színiiskola végzős növendékei közül válasszák ki az együttes színészeinek többségét, közben pedig indítsanak elméleti és gyakorlati továbbképzést a szerződ-tetett tagok számára. Ennek a stúdiómunkának máig fennmaradt becses dokumen-tuma Hevesi két alapvető könyve, *Az előadás művészete* és *A színjátszás művészete*.⁴²

A társaság négyéves fennállása alatt, 1904. november 25-től 1908. december 28-ig összesen száznegyvenkét előadást tartott. Huszonhét szerző harmincöt mű-vét mutatták be, ebből tizenöt volt egész estét betöltő darab, a fennmaradó húsz pedig egyfelvonásos. A huszonhét szerző között négy volt, aki több művével szere-pelt: Ibsennek négy drámáját, Courteline-nek⁴³ négy egyfelvonásosát, Hauptman-nak két darabját és Schnitzlernek⁴⁴ egy három- és egy egyfelvonásosát játszották.

⁴⁰ A Magyar Művészeti Almanach visszaemlékezése. 1910, 78. Idézi Katona Ferenc-Dé-nes Tibor: *A Thália története*, 17.

⁴¹ A Thália rendes pártoló tagjai évi tizenkét koronát, az alapító tagok egyszer és min-denkorra száz koronát fizettek. Tiszteletbeli tag lehetett az, akit a közgyűlés a választ-mány ajánlására megválasztott.

⁴² 1908, majd *Az előadás, színjátszás, rendezés művészete* címmel 1965-ben megjelent kö-tetben.

⁴³ Georges Courteline (1858–1929) francia humorista, korának rendkívül népszerű szín-padi szerzője.

⁴⁴ Arthur Schnitzler (1862–1931) osztrák drámaíró, novellista. Népszerű egyfelvonáso-saiban az impresszionizmus mestere. Színpadi műveinek fő erénye a frappáns dialógus és a groteszk humor. Mint a freudizmus kiváló ismerője szeret elmerülni a tudattalan

A legnagyobb gondot az állandó színházterem hiánya jelentette. Első bemutatójukat a Rottenbiller utca 37. szám alatti Fővárosi Lövöldében⁴⁵ tartották. A műsorban négy egyfelvonásos, Goethe *Testvérek*⁴⁶, Courteline *A rendőrfőnök jó fiú*⁴⁷, Edward Brandes⁴⁸ *Egy látogatás* és Paul Mongré⁴⁹ *Becsületének orvosa* című darabja került színre. A műsor összeállítása azt volt hivatva jelezni, hogy az együttes nem egyfajta stílus és játékmód mellett kívánja elkötelezni magát, és a naturalizmusnak is csak annyi teret enged, amennyi szükséges az elavult hagyományok megtagadásához. Nem annyira a darabok minősége, mint inkább a szerzők különbözősége fejezte ki a Thália szándékait. Az egymástól eltérő színvonalú egyfelvonásosok váratlanul nagy sikert arattak a premieren, bár Goethe jelentősnek egyáltalán nem mondható romantikus életképét és Mongré elnyújtott anekdotáját a bemutató után csupán egyetlen alkalommal játszották, míg az Ibsent utánzó *Egy látogatás* – különféle összeállításokban – négyszer került közönség elé. A legtöbbször (tízszer) Courteline szatirikus bohózata kapott színpadot, bár a molière-i mélységek hangsúlyozása a nyilatkozó alkotók részéről túlzásnak bizonyult. Hogy ennek ellenére sikert aratott a színházavató négyes premier, az minden bizonnyal a polgári dráma újszerű előadásmódjának meg Hevesi és Moly Tamás⁵⁰ színészvezetésének volt köszönhető. A darabok kiválasztása nem mondható szerencsésnek. Több korabeli visszaemlékezés szerint Hevesi a *Sirállyal*⁵¹ szeretett volna nyitni, de a társulatot nem tartotta még érettnek Csehov sokszólamú szimbólumrendszerének megszólaltatásához. A meglehetősen vegyes kritikai fogadtatásból az elfogult harcostárs, Márkus László írását érdemes idézni, aki az új színház célkitűzéseit is megfogalmazza: „Egy olyan művészi gondolat bontakozott ki a Thália Társaság pén-

pszichológiájában. A 20. század elején jelentőssé váló osztrák irodalom népszerű képviselője.

⁴⁵ 1889 és 1894 között itt működött Feld Zsigmond (1849–1939) Fővárosi Gyermekszínháza, ismertebb nevén a Feld-gyermekszínház. Később moziként működött, majd a Hanglemezyártó Vállalat stúdiója volt.

⁴⁶ *Die Geschwister*, 1776

⁴⁷ *Le commissaire est bon enfant*, 1899

⁴⁸ Edvard Brandes (1847–1931) dán író, kritikus. A „modern áttörésnek” nevezett áramlat, a baloldali radikális kulturális élet megteremtésének egyik legjelentősebb alakja hazájában. *Et besøg* című egyfelvonásosa a magyarországi bemutató évében született.

⁴⁹ A szerzőről a Thália szűkszavú műsorfüzete annyit árul el, hogy Nietzsche-követő, és hogy „a Zarathustra-epigonok közt a legkülönb.” A megállapítás nyilván a fordító Lukács Györgytől származik, aki azonban *A modern dráma történetében* nem tesz említést felfedezettjéről. Azóta megtudhattuk róla, hogy valódi neve Felix Hausdorff (1868–1942), német matematikus, aki filozófiai és szépirodalmi műveit ezen a francia hangzású álnéven írta.

⁵⁰ Moly Tamás (1875–1957) író, újságíró, rendező, színházigazgató. A Thália Társaság választmányi tagja és második gyakorlati színházi szakembere. 1905-ben rövid ideig a kecskeméti színház igazgatója, majd az Intim Színház rendezője. Számos drámát és regényt fordított.

⁵¹ A darab első magyarországi előadására csak 1912-ben került sor; a Kamarajáték Társulat mutatta be a Várszínházban.

teki bemutatkozásán, amelynek sokkal nagyobb jelentőséget kell koncedálnunk, semmint a társaság nyíltan bevallott célja után gondolná az ember. Mint műkedvelő kompánia alakult meg tavalý a Thália, és egy szabad színésziskola lett belőle, ahol fiatal művészek közös munkára, közös tanulásra szövetkeztek, kicserélik egymás között megismeréseiket, kritizálják egymást, alávetik magukat az intelligens és modern rendezés fegyelmének, ami által hathatósan ellensúlyozzák a színészakadémia munkáját. A pénteki bemutatón egész komplett ensemblét állított be, amelyekben a magyar színpadokon ritka rendezői művészet nyomait konstatálhattuk, és ezekben az intim hatásokra berendezett együttesekben egy pár olyan fiatal talentum rukkolt ki olyan készséggel, hogy önkénytelenül a főszínházakra gondoltunk, és ezek a gondolatok nem voltak kellemesek. Mindenekelőtt Dobi Ferencről és Forgács Rózsiról esnék szó, mert velük találkozni fogunk az elsőrendű művészetben. Őserejű talentum dolgozik ebben a két fiatal művészlélekben. Kürthy József⁵² a férfias érzések egész skáláját tudja máris végigélni. Négy kis színdarabot fordítottatott le magának a Thália, Courteline, Goethe, Brandes és Mongré dolgait. Ezekkel kezdte meg munkáját, amely veszedelmesen egyforma azzal, amit az angol színművészetben Shaw, a franciában Antoine indított meg, s amelyből egyetemes felfrissülés, hatalmas előrelendülés, egyszóval az új színművészet kerekedik ki.”⁵³

A következő bemutatóra csak három és fél hónappal később került sor. Közben kétségbeesetten keresték a megfelelő játszóhelyet. A hivatalok különféle gáncsokodásai ellenére végül sikerült megszerezni a Várszínházat, amely ekkor az Operaház és a Nemzeti Színház közös fennhatósága alatt működött. Itt Strindberg *Az apa* és Hebbel *Mária Magdolna* című tragédiája került színpadra. Előbbi Moly Tamás, utóbbit Hevesi Sándor rendezte. Mindkét előadás nagyon közel jár Antoine, Brahm és a Művész Színház kezdeti, naturalista törekvéseihez. Az egyik napilap így ír *Az apáról*: „Képzelve, még Strindberggel is összehasonlítható már a városban az ember. Ha a múlt vasárnap este együtt lettünk volna a Várszínházban, még most is veszekednénk bizonyosan. Magyarul játszották *Az apát*, ezt a nem legigazabb, de legkrudelisebb Strindberg-darabot. Műkedvelők, modern ifjú lelkű magyarok játszották, s talán ugyanilyen volt a publikum is. És Budapesten



Forgács Rózi mint Klára F. Hebbel: *Mária Magdolna* című darabjában, Thália Társaság, 1905, r: Hevesi Sándor (forrás: oszk.hu)

⁵² Helyesen Kürti József.

⁵³ Márkus László: *Színházavató*. A Hét, 1904. november 27.

ma úgy veszekednek azon a problémán, melyet csekélységem a szent apaságnak keresztelt el egyszer, akárcsak mi valamikor mindig, mikor erről a nagy asszonygyűlölről, erről a kegyetlen Strindbergről beszélünk.”⁵⁴ A cikk aláírója egy bizonyos Diosady. A név nem más, mint Ady Endre előszeretettel alkalmazott álnéveinek egyike.

A Mária Magdolnáról már egyöntetűen lelkes hangon számolnak be a fővárosi lapok. Márkus László ezt írja: „A Thália Társaság szerdai előadására felment Prielle Kornélia.⁵⁵ A legnagyobb⁵⁶ magyar művésznő tehát abban különbözik a többiek-től, hogy szeretettel fogadja a friss művészi törekvéseket, és nem csak meg tudja bocsátani, hogy fiatal emberek valami újat és szépet próbálnak, hanem igen hatalmas tekintélyével odaáll a fiatal küzdők mellé. Virágokat hozott Prielle Kornélia azoknak a fiataloknak, akik valóra akarják váltani az ő művészi ideálját. Virágokat hozott és gyönyörű, szeretettel teljes elismerő szavakat, s a Thália Társaságnak most már joga van az önbizalomhoz, amely nagyon szükséges vakmerően szép vállalkozásában.”⁵⁷

A Mária Magdolna a társaság egész működése alatt műsoron volt, huszonnégy alkalommal játszották. Az 1905. március 12-i premieren került sor az első magyar

szertő bemutatkozására is: Kassowitz Brúnó⁵⁸ *Babona* című szatírját adták egyetlen előadásban.

A következő évadban új játszóhelyet kellett keresni, mert a Nemzeti Színház vezetése nem járult hozzá a Várszínház további bérbevételéhez. A társaság a Révay utca 18. szám alatti Folies Caprice⁵⁹ nevű mulatóban tartotta délutánonként az



A Folies Caprice épülete az 1900-as évek elején
(forrás: színhazkolonia.hu)

⁵⁴ Diosady: *Péntek esti levél*. Magyar Közélet, 1905. március 19.

⁵⁵ Prielle Kornélia (1826–1906) a kor legendás színésznője. 15 éves korában lépett először színpadra. 1844-ben szerződött a Nemzeti Színház, majd Kolozsvárra került. 1859-ben lett végleg a Nemzeti népszerű társalgási színésznője. Paulay tanácsára később áttért a fehérhajú dámák szerepkörére. Élete alkonyán is vállalt új szerepeket, és még 1905-ben is színpadra lépett.

⁵⁶ *Bygmester Solness*, 1892.

⁵⁷ Márkus László: *Színházi levél*. A Hét, 1905. április 16.

⁵⁸ Kassowitz Tivadar Brúnó (1882–1914) darabjának szövegkönyve elveszett.

⁵⁹ A jelenlegi Centrál Színház helyén az egykori Károly kaszárnya félemeletén 1871-től működött egy orfeum. 1889-ben átalakították, ekkor kapta a Folies Caprice nevet. 1932-ben itt nyílt meg a Pesti Színház, amely 1935 és 1948 között a Vígsház kamaszínházaként, 1948 nyaratól önálló magánszínházaként működött. 1949-ben új társulattal két évadon át Vidám Színház néven játszott. 1951 őszén Vidám Színpad lett a neve és politikai kabaré volt 2003-ig.

előadásait egészen 1907 decemberéig. A frivol helyszín ellenére erre az időszakra esik a Thália művészi arculatának végleges kialakulása. Hevesi ekkor kezdi el Ibsen-ciklusát, amelynek a megindulása még mindig nehézkes és ellentmondásos. A *Solness építőmesterrel* érezhetően nem tud mit kezdeni a kritika, de talán az együttes sem. A bírálatokból nem derül ki, hogy szerintük a rendező értette-e félre a szimbólumokkal és homályos, büntudatokkal terhes időskori drámát, vagy a közönség és a kritika nem volt még felkészülve a szokatlan hangvételre. Hevesi nemcsak azért vonzódik évtizedeken át „a norvég Shakespeare-hez”, mert ifjúkori példaképei, Sztanyiszlavszkij, Antoine és Brahm is nagyra értékelték és gyakran játszották, de mert lenyűgözi a morálja, élelátása. Azt a hazugságmentes színházat keresi műveiben, amelyet korábban idézett programbeszédében emlegetett. A bírálók nehezményezik, hogy a színészek túlzásai gyakran nevetést váltottak ki a nézőkből. Valamennyi írás egyetért abban, hogy a szereplők közül csak Forgács Rózsi állt feladata magaslatán Hilda Wrangel bonyolult és ellentmondásos szerepében.

A második Ibsen-bemutató, a *Nóra*⁶⁰ azonban osztatlan sikert arat annak ellenére, hogy a Nemzeti Színház előadásával kell összemérni a fiatal társulat erejét. De Forgács Rózsi (Nóra), Herczeg Jenő⁶¹ (Helmer) és Törzs Jenő⁶² (Rank doktor) új hangot hoznak a Nemzeti porlepte játékműstílus ellenében. Kosztolányi elragadtató hangú beszámolója így örökíti meg az utókor számára a különleges színházi eseményt: „A szervezkedő modern színészet első csatáját vívta meg. Megható volt ez az előadás. Új hang, új irány, egységes, egészséges felfogás csendült ki belőle. A mi nyomasztó viszonyaink között már az is elég, hogy az új színészet új törekvései nem sikkadtak el s minden művészeti reakció ellenére egyáltalán szóhoz jutottak. A Thália sokkal közelebb hozta lelkünkhöz Ibsent, mint a nagy apparátussal,

A Thália Társaság veszprémi vendégjátékának plakátja 1908-ból (forrás: mek.oszk.hu)

BUDAPESTI THALIA-TÁRSASÁG

Veszprémben, a „Korona”-szálló nagytermében,
1908. március 10-én, kedden

NÓRA.

Dráma 3 felvonásban. Írta: Ibsen Henrik.

SZEMÉLYEK:

Helmer Thorwald	Herczeg Jenő
Nóra	Forgács Rózsi
Rank, orvos	Törzs Jenő
Krogstad	V. Bárdossy József
Lundberg	K. Balogh Vilmos
Holte, szabószeg	Kovács István

HELYÁRAK: I. rendű körzsek 2 kor., II. rendű zártszek 1 kor. 60 fill.,
 állóhely 1 kor., diák-jegy 60 fillár.

Előre válthatók KRAUSZ A. FIA könyvkereskedésében.

Esti pénztárnnyitás 7 órakor. Kezdet 8 órakor.

1908. március 11-én, szerdán

MÁRIA MEGDOLNA.

Dráma 3 felv. Írta: Miksa Frigyes.

RENDŐRFŐNÖK JO PÍU.

Dráma 3 felv. Írta: Courtenay.

⁶⁰ *Et dukkehjem*, 1879. Magyarországon a Nemzeti Színház 1889-ben mutatta be először Márkus Emília főszereplésével.

⁶¹ Herczeg Jenő (1886–1961) még akadémistaként játssza el Helmert, majd több más fontos szerepet a Tháliánál. Vidéki évek után kabarészínészként folytatja a pályát. Ő Hacsek első alakítója Vadnay László (1904-1967) népszerű bohózataiban.

⁶² Törzs Jenő 1905-ben kezdte tanulmányait a Színművészeti Akadémián, de a következő évben már meghatározó tagja a Tháliának. Hevesi egyik legkedvesebb színésze, több későbbi rendezésében (*III. Richárd*, *A néma levente*) aratja legnagyobb sikereit. A Thália kilenc produkciójában (*Remény*, *Nóra*, *Csendes otthon*, *Vadkacsa*, *Éjjeli menedékhely*, *A nagy fejedelem*, *Irodalom*, *A holt város*, *Elga*) játszik.

hangorgánumokkal dolgozó Nemzeti Színház. Mindenekelőtt megtaláltuk az egész előadásban az ibseni levegőt, a diszkrét önmérsékletet... Mindenki érezte, hogy itt, a kezdetleges színpadon a bujdosó, otthontalan igazság kér tanyát. Valami történik, amit immár sem kigúnyolni, sem elnémítani nem lehet.”⁶³

1906 decemberében, hat héttel a *Nóra* kirobbanó sikere után kerül sor a harmadik Ibsen- bemutatóra, *A vadkacsára*. Bizonyára igaza van László Annának⁶⁴, aki Hevesi-monográfiájában így idézi fel a színháztörténeti jelentőségű eseményt:



H. Ibsen: *Vadkacsa*, a Thália Társaság bemutatójának plakátja 1906-ból (forrás: mek.oszk.hu)

„Az író valamennyi műve közül *A vadkacsát* a legnehezebb rendezőileg, színészilag jól megoldani. A szimbólumok sűrű szövevénye bonyolulttá teszi az értelmezést és az emberi közelség, közvetlenség elérését. Ezért van szükség a negyvenhat próbára, a jellemek legaprólékosabb kidolgozására. Az előkészítő munka elmélyülten folyik. Szinte minden mondat új fényt kap a színészek ajkán. Forgács Rózsi ismét remekel Hedvig szerepében, de igen jók a többiek is: Törzs Jenő, Garas Márton, Báthory Gizella, Somlár Zsigmond és természetesen Somlay Artúr, aki most lép először a Thália színpadára. A rendezés a magasrendű erkölcsi tartalomra épít, s elkerüli a miszticizmus, a rémdrámái jelleg e darabban kísértő veszélyeit. Újabb bizonyítékunk van tehát arra, hogy Hevesi ebben az időben még akkor sem hajlik miszticizmusra, ha maga a mű lehetőséget kínál rá.”⁶⁵

Az Ibsen-ciklus negyedik és egyben utolsó darabját, a *Kísérteteket* nem Hevesi rendezi⁶⁶, hanem Bánóczi László, és nem a Folies Caprice-ban mutatják be, hanem ismét a Rottenbiller utcában. A színház immár nem a Fővárosi Löwölde és nem is Feld Zsigmond Fővárosi Gyermekszínháza, hanem Sziklay Kornél⁶⁷ vállalkozása, a Népszínház. Másfél éves számkivetettség után sikerül megszerezni a régi-új játszóhelyet. Addigra a társulat is jórészt kicserélődik. Újak a főszereplők, az Alvingnét

⁶³ Kosztolányi Dezső (1885–1936): *Egy új Nóra-előadás*. Budapesti Napló, 1906. november 5.

⁶⁴ László Anna (1926–1980) író, színháztörténész, dramaturg. Elsőként ő írt összefoglaló monográfiát Hevesi Sándorról.

⁶⁵ László Anna: *Hevesi Sándor*. Gondolat, Budapest, 1960, 64–65.

⁶⁶ Hevesi 1907-től a Népszínház-Vígopera, 1908-tól a Nemzeti Színház főrendezője, ekkor már nem tudja ellátni a Thália Társaságnál betöltött munkakörét, de rendszeresen részt vesz a *Kísértetek* és más darabok próbáin.

⁶⁷ Sziklay Kornél (1869–1919) színész, igazgató. Tízéves vidéki működés után a megalakuló Vígszínház, majd a Magyar és a Király Színház tagja. 1908-tól 1915-ig a Népszínház, illetve a városligeti Dalos Színház, majd haláláig az ugyancsak városligeti Kis Színház igazgatója.

játszó Kelemen Mária⁶⁸ és az Osvaldként bemutatkozó Gellért Lajos.⁶⁹ A kritikák szerint a dermesztő tragédiát visszafogott társalgási színművé hangolta át a rendező.

A színház egész fennállásának legnagyobb közönségsikere Heijermans⁷⁰ *Remény* című tragédiája volt. Összesen huszonöt alkalommal játszották, főleg munkáselőadásokon. A sikerben fontos szerepet játszik az író és a dráma szociális érzékenysége, ábrázolásmódja ugyanakkor elszakad a naturalizmustól, és a „népszínpad” irányába tesz jelentős lépéseket. A kritikusok úgy ítélik meg, hogy a halásztragédia budapesti előadása túlszárnyalja Reinhardt rendezését.⁷¹ „A bemutató közönsége szeretettel köszöntötte vállalkozásáért a Thália fiataljait, – írja kissé fellengzősen az egyik napilap – mert nagy akarat van bennük a jóra. Nagy, szent akarat erős öklöt szerezni arra, hogy kiverjék innen is a langyos Sudermannokat⁷² és az öreg és ravasz Sardou⁷³ véres nyomain járó élettelen színműgyárosokat. Akarat van bennük megcsinálni az utat a jövő színpadának, és nagy szeretet illeti meg őket ezért.”⁷⁴

Hevesi rendezői pályáján és a Thália történetében egyaránt jelentős állomás az *Éjjeli menedékhely* színpadra állítása. Ez nem magyarországi bemutató, mint Heijermans drámája, és mindössze három alkalommal játsszák, de a hazai közönség már harmadszor találkozhat Gorkij drámájával. A moszkvai Művész Színház 1902-es ősbemutatója után alig egy évvel Reinhardt is megrendezi a berlini Kleines Theaterben, amelyet néhány hónappal később a magyar főváros közönsége is láthat. Az elsőprő siker hatására Krecsányi Ignác⁷⁵ még abban az évben műsorra tűzi a darabot. A német fordítás nyomán készült szöveg nem kis mértékben eltér az eredeti, művész színházi változattól.⁷⁶ Reinhardt vendégjátékán a szenzáció erejével hatott

⁶⁸ Kelemen Mária (1885–?) még akadémista, amikor Hevesi a Tháliához szerződteti. Később a Nemzeti Színház ösztöndíjasa, majd rendes tagja.

⁶⁹ Gellért Lajos (1885–1963) a Színiakadémia elvégzése után egy évadot a pécsi színháznál töltött, majd a Tháliához szerződött. Számos fővárosi színházban játszott, 1947-től 1955-ig a Nemzeti, 1955-től a Petőfi Színház tagja volt. Novellákat, drámákat, regényeket is írt.

⁷⁰ Herman Heijermans (1864–1924) a holland irodalom jelentős alkotója. Darabjait a 20. század elején egymás után vitték színpadra a magyar színházak. Legjobb művét, az *Op hoop van zegen* (szó szerinti fordításban: *Áldás reményében*) a Thália magyarországi bemutatója után három évvel a Nemzeti Színház is műsorra tűzte Hevesi Sándor rendezésében.

⁷¹ Reinhardt előadását 1903 májusában láthatta a budapesti közönség a Vígsházban.

⁷² Hermann Sudermann (1857–1928) a 19. század végén a német színházak legtöbbet játszott szerzője. Közönségét azzal téveszti meg, hogy „komoly” mondanivalót sejtet, pedig olcsó közhelyekkel szórakoztat.

⁷³ Victorien Sardou (1831–1908) korának népszerű francia szerzője. Legtöbbet játszott darabja a *Szókimondó asszonyosság* (*Madame sans-Gêne*, 1893).

⁷⁴ Magyar Szó, 1906. április 3.

⁷⁵ Krecsányi Ignác (1844–1923) színész, igazgató. Vidéki évek után 1883-ban a Budai Színikör igazgatója lesz. Itt kerül sor Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* magyarországi bemutatójára 1903-ban.

⁷⁶ Nyilván ennek köszönhető, hogy a darab mindmáig a német címfordítás (*Nachtasyl*) szó szerinti átvételével él a magyar színpadokon, annak ellenére, hogy néhány kísérlet megpróbált az eredeti változathoz (*Na dnye – A mélyben*) visszatérni. A drámát – a Thália bemutatójával majdnem egy időben – Beöthy László (1873–1931) is bemutatta



M. Gorkij: Az éjjeli menedékhely, jelenetkép, Kisszínház, Berlin 1903 (forrás: gettyimages.uk)

Törzs Jenő Báróként Az éjjeli menedékhelyben, 1907, Thália Társaság, r: Hevesi Sándor (forrás: revizoronline.hu)

a darab (öt előadáson zsúfolt házak előtt játszották), mégis voltak, akik fanyalognak fogadták az első, „áttételes” híradást a moszkvai Művész Színházról. Lukács György sem fedezte fel benne azt az új hangot, amely később egyértelművé tette, hogy a darab remekmű. Lukács szerint „epizódhalmazának nem ad egységet az atmoszféra egysége s nem jelentőséget az erőszakosan belevitt filozófia”⁷⁷.

Hevesi szerencsére nem osztja barátja véleményét. Azt nem tudjuk, látta-e a Művész Színház berlini vendéjátékán az előadást, vagy csak a német lapok beszámolóiból értesült róla, de kiváló érzékét bizonyítja, hogy nem Reinhardt és az őt utánzó Krecsányi nyomdokain fog hozzá a darab színpadi megvalósításához. László Anna Hevesi-monográfiája szerint megszerzi Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát⁷⁸, „sokat átvész tőle, de most sem, máskor sem utánzasként, hanem elveit magába felszívva, áthasonítva, a sajátos magyar körülményekhez alkalmazva.” Azt ugyan tévesen állítja a hazai szakirodalom,⁷⁹ hogy Reinhardt kihagyta az egész harmadik felvonást, csupán az történt, hogy Gorkij szerzői utasításai ellenére ezt is a pincében játszatta, nem pedig a „Pusztaságnak” nevezett udvaron. (Ezt a megoldást – a bonyolult kétszeri átdíszítést elkerülendő – azóta számos rendezés követte.)

Hevesi az *Éjjeli menedékhely* után még hat alkalommal rendez a Tháliában, köztük az egyetlen egész estét betöltő magyar drámát, Lengyel Menyhért⁸⁰ első

a Magyar Színházban *Éjjeli szállás* címen. Hat előadást ért meg. Ennek ellenére 1919-ben felújították.

⁷⁷ Lukács: *A modern dráma...* II. 172–173.

⁷⁸ László: *Hevesi...* 65.

⁷⁹ Például *A Thália története*, 87.

⁸⁰ Lengyel Menyhért (1880–1974) újságíró, drámaíró. A nagy fejedelem bemutatója után csak a drámaírással foglalkozik. A világhírt az 1909-ben írt *Tájfut* hozza meg számára. 1917-ben Bartók számára megírja *A csodálatos mandarin* szövegkönyvét. 1931-től Londonban, 1937-től az Egyesült Államokban él, kedvelt forgatókönyvíró. A hatvanas években Rómába költözik.

színművét. Gyakran veti az utókor a Thália Társaság szemére, hogy a magyar drámairodalom nem volt kellő hangsúllyal a repertoárján.⁸¹ Ennek természetesen számos oka van. De *A nagy fejedelemmel* érett, magabiztos szerzőként mutatkozik be a huszonhét éves író, aki már korábban rokonszenvezett az együttes törekvéseivel. A darab kétségtelenül Ibsen hatása alatt született. A kiválasztott ember és a közepszerű tömeg drámája ugyan mindössze három előadást ér meg, de fontos állomás a magyar dráma és a magyar színház történetében. Ahogy Hevesi egész működése a Tháliában meghatározó szerepet játszott a magyar színház további fejlődésében és saját nagy ívű pályájának kibontakozásában. A Nemzeti Színházban nem azokat a modernista törekvéseket folytatta, amelyeket a Tháliában megalapozott, de a Thália nélkül másképp alakult volna a Nemzeti, a Magyar és a Vígszínház arculata is. „Mind, ami a Magyar Színház: hang, játékmód, irodalmiság és viszont, a színpad bátorsága, továbbá színészet, rendezés és darabok: mind a Thália hagyatékából valók, vagy az ő megpendítésének továbbvitele – írja Ignotus⁸². [...] Hogy ma másképp kell játszani még a Vígszínházban is, és másképp kell színházról írni még a Budapesti Szemlében is, mint lehetett tegnap: ezt is a Thália tette. Az egy év alatt, amíg hatósági mesterkedések alatt rejtőzködő halott volt, üzlet, színpad, irodalom és kritika megosztott a hagyatékán, mint a Krisztus palástján.”⁸³

1908. december 17-én kerül sor a Thália huszonharmadik, utolsó premierjére. A kritikusok és a visszalelkezők szerint szívszorítóan szépséges előadás volt Hauptmann *Henschel fuvaros*⁸⁴ című drámájának magyarországi bemutatója. A darab műsorra tűzése egyfajta összegezése volt a Thália célkitűzéseinek. „Vannak, akik Gerhart Hauptmannak ezerfelé vezető és úgy látszik centrumtalan keresésében eklektikusságot látnak. Én inkább azt hiszem,



Lengyel Menyhért
(1880–1970)



Lukács György
(1885–1971)

⁸¹ Lengyel Menyhért drámája mellett mindössze négy magyar egyfelvonásost (Kassovits Tivadar Brunó: *Babona*, 1905, Mende Béla: *A kapocs*, 1905, Szemere György (1863–1930): *Síralomházban*, 1906, Mohácsi Jenő (1886–1944): *Hamu*, 1908) mutattak be.

⁸² Ignotus (1869–1949) publicista, kritikus, költő, író. A Nyugat egyik alapítója, 1908–1929 között főszerkesztője. 1919-ben Németországba, 1938-ban az Egyesült Államokba emigrált, 1948-ban, súlyos betegen tért haza.

⁸³ Ignotus: *Színházi dolgok. Thália rediviva*. Nyugat, Bp., 1910, 56–57.

⁸⁴ Gerhart Hauptmann (1862–1946): *Fuhrmann Henschel*, 1899.

hogy... a drámában mégsem maradhatnak meg a dolgok semmitől sem zavartan, érzéken, ahogy csak egyszer és csak így léteznek; azt azonban, ami rendet teremthetne itt, egymás alá és fölé rendelve a dolgokat, ideákkal hozván kapcsolatba és absztrahálván őket, gyengíti látásmódja és megtiltja művészetének természete. Hiszem, hogy ennek a kész alkotásokkal szemben való belátása az oka Hauptmann szakadatlan kísérletezésének... Küzdelem a naturalizmus ellen, nála tehát mást és többet jelent, mint bárki másnál: küzdelmet saját tehetségének legmélyebb és legnagyobb ereje ellen, kísérletet mégis rákényszeríteni arra, ami belőle hiányzik (az elvontat, a nem naturalisztikust, az értékelőt) és egységet teremteni, stílust a kető egyesüléséből.”⁸⁵ Aligha tévedünk, ha azt gyanítjuk, hogy Lukács György következtetései nem csupán a dráma írott szövegének elemzéséből fakadnak, hanem a Thália Társaság előadásának hatására fogalmazta meg az író és a színház útját a naturalizmustól az elvontabb költői régiók felé.

Bárdos Artúr „színházi” színházi

Egyik könyvében – Karinthy *Találkozás egy fiatalemberrel* című írását követve – Bárdos ifjúkori énje szemrehányást tesz a „befutott” színházcsinálónak egykori álmai feladásáért: „Ha jól meggondolom, igazgató úr, ön nem úgy indult, hogy szabályos pesti színházat fog csinálni! Ön Strindberget, Schnitzlert, Heijermanst játszotta a Dembinszky utcában, ismeretlen színészekkel, bátor, szabad avantgárd színházat csinált. Akkor önben látta mindenki a magyar Antoine-t... És még előbb, milyen kérlelhetetlenül kritizálta ezeket a szabályos pesti színházakat, amelyek sorába most

olyan szépen beilleszkedett! Persze, más az elmélet és más a gyakorlat...”

A szemrehányásra az idősebbik énje így válaszol: „Bizony más, fiatal barátom. Ne is tagadjuk! Hát lehet megalkuvástalan avantgárd színházat csinálni, itt Pesten? Ehhez hit kell, nemcsak az igazgatóban, a közönségben is és főként: a pénzemberben. A pénznek ki kell tartania addig, amíg a közönség ki nem művelődik az új élvezetre. [...]” A fiatal közbevág: „Tehát az ön művészi programja most az irodalmi színház? Holott az Új Színpad...” Mire az idősebb: „Nem. Nem irodalmi színház! Még most is valom, hogy ez művészi nonszensz. Fából vaskarika. Igenis, szobrászati szobrászat (melyre nézve tehát csak és kizárólag a plasztika szempontjai lehetnek döntőek és nem holmi irodalmi belemagyarázások), tektonikus architektúra és – *színházi* színház. Mely a maga céljait a maga útján – a



Bárdos Artúr
(1882–1974)

⁸⁵ Lukács: *A modern dráma...* II. 331.

maga legsajátabb anyagának minél teljesebb felismerésével, elmélyítésével és körülhatárolásával – keresi.”⁸⁶

Az avantgárdért rajongó Bárdos Artúr így emlékezik merész színházi terveire. Az idézett memoár, amely kérdésekben sem szűkölködik, egy kicsit az egész magyar modernizmus ironikus rekviemje. Úgy emlékezik forrófejű, huszonkilenc-harmincéves önmagára, mint aki hibát követett el, amikor nem a közönség igényeit tartotta szem előtt, hanem saját vágyait akarta megvalósítani. Mentegetőzésében sok a keserűség. De érveit és csalódottságát összehasonlíthatjuk mindazokéval, akik hasonló utat jártak be a hazai és az európai színházművészetben.

Bárdos annyiszor alapított színházat Budapesten, és annyiszor bukott bele vállalkozásaiba, mint kor- és sorstársai közül senki. Volt, hogy önszántából adta fel a harcot, volt, hogy a politika szólt bele az életébe. Akadtak eszményképei (Appia,⁸⁷ Gordon Craig és mindenekelőtt Reinhardt), akiket sohasem követett igazán, de akiknek elveit a maga kamaraszínházi eszményéhez alakította), és voltak ellenfelei, akikkel egy életen át perlekedett (leginkább Hevesi és a Thália Társaság, amelynek naturalizmusa ellenében alakította ki a „színházi” színházról – ma úgy mondjuk: *teátrális* színház vagy inkább *vizuális* színház – vallott elméletét).

1882. április 2-án, a Kos jegyében született. Ha elolvassuk e csillagkép jellemzőit, tökéletes jellemrajzot kapunk róla: fő vonása a kreatív energia, a lelkesedés, nem fél a kockázattól, nem igazán erénye a kitartás és a szegyenérzet. Egy ideig az derül ki az életrajzából, hogy nem gondol a színházi pályára. Érettségi után – MÁV tisztviselőből lett vállalkozó édesapja kívánságára – a jogra iratkozik be, és – némileg cáfolva csillagjegye egyik jóslatát – sikerrel le is doktorál, de már ügyvédbojrtársága idején eldönti, hogy sohasem lesz belőle ügyvéd. Viszont ígéretes újságírói pálya körvonalazódik előtte, nem csekély költői vénával párosítva. 1903-ban megjelenik első és egyetlen verseskötete, a *Két ösvény*,⁸⁸ amelynek kritikái visszhangja sem lebecsülendő, mégis hamarosan végleg hátat fordít a költészetnek. Újságírói pályája viszont egyre nagyobb figyelmet kap. Még elsőéves egyetemistaként publikál a Magyar Egyetemi Szemlében, itt jelennek meg első versei, karcolatai és kritikái, aztán A Hét⁸⁹, a Budapesti Napló⁹⁰, az Új Idők⁹¹, a Ma-

⁸⁶ Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*. Dr. Vajna és Bokor, Bp., 1942, 9, 11.

⁸⁷ Adolphe Appia (1862–1928) svájci díszlettervező és színházi teoretikus. A naturalizmus egyik első ellenfeleként kezdte a pályáját. *La Mise en scène du drame wagnerien* (Wagner drámáinak színpadra állítása, 1895) című alapvető művében hadat üzen a festett díszletnek. A 20. századi színház megújulásának kiemelkedő alakja.

⁸⁸ Bárdos Artúr: *Két ösvény. Versek*. Singer és Wolfner, Bp., 1903.

⁸⁹ A Hét (1890–1924) társadalmi, irodalmi és művészeti közlöny, alapító szerkesztője Kiss József (1843–1921).

⁹⁰ Budapesti Napló (1896–1918) politikai napilap, a liberális polgári értelmiség vezető orgánuma.

⁹¹ Új Idők (1894–1949) szórakoztató jellegű szépirodalmi hetilap, népszerűsége felülmúlta az összes többi irodalmi lapokét. Szerkesztette: Herczeg Ferenc (1863–1954).

gyar Gényusz⁹² és a Jövendő⁹³ közli képzőművészeti és zenei kritikáit, később pedig egyre elszántabb színírbírlatait. Talán ez utóbbi ténykedésének köszönhető, hogy 1908-ban minisztériumi ösztöndíjjal Berlinbe mehet, egyenesen a Deutsches Theaterbe, amely már nem Brahm színháza, hanem 1903-tól Reinhardt fellegvár-
ra. Reinhardt a naturalizmus helyett a stilizált, költői színház megteremtésével hoz új virágkort a nagy múltú intézmény és az 1906-ban hozzákapcsolt Kamaraszínház falai közé.⁹⁴ „Olyan színház lebeg a szemem előtt – írja egy jóval későbbi esszéjében – amely majd megint örömet szerez az embereknek, és átemeli őket a hétköznapiok sivár nyomorúságából a szépség derűs és tiszta levegőjébe. Érzem, hogy az emberek megelégtették a saját nyomorúságuk viszontlátását; vidámabb színek és különb élet után vágyakoznak.”⁹⁵

Bárdos rendszeresen részt vesz a három szereposztásban készülő *Faust* próbáin. Elámul, hogyan képes a rendező (vagy ahogy ő írja, nagy betűvel: a Rendező) három különböző Faustot és Mefisztót teremteni; Friedrich Kayssler⁹⁶ alakításában a tudós, a bölcseledő kerül előtérbe, Beregi Oszkáréban⁹⁷ a megifjodott szerelmes, Moissiében⁹⁸ pedig mindenekelőtt Goethe nyelvének lenyűgöző szépsége és zeneisége dominál. Hasonlóképpen különbözik egymástól Paul Wegener,⁹⁹ Ru-

⁹² Magyar Gényusz (1892–1903) képes családi hetilap, az előkelő salonok társadalmi és szépirodalmi közlönye.

⁹³ Jövendő (1903–1906) irodalmi és politikai hetilap, a Nyugat egyik előkészítője. Első szerkesztője Bródy Sándor (1863–1924.)

⁹⁴ 1906-ban Reinhardt Kammerspiele néven hívta életre Európa első kamaraszínházát.

⁹⁵ Max Reinhardt: *Leben für das Theater. Briefe. Reden. Aufsätze. Interviews. Gespräche. Auszügen aus den Regiebüchern.* (Élet a színházért. Levelek. Előadások. Cikkek. Interjúk. Beszélgetések. Rendezőpéldány-részletek). Berlin, 1989. 75. Az idézet dátuma 1901, de a sajtó alá rendezők véleménye szerint a húszas évek végén keletkezett.

⁹⁶ Friedrich Kayssler (Kayßler, 1874–1945) színész, író, zeneszerző, producer, 1918 és 1923 között a berlini Volksbühne igazgatója. Brahm szerződötteti, majd vidéki városokban játszik. Reinhardt meghívja kabaréjába, a Schall und Rauchba, amikor pedig a Deutsches Theater igazgatója lesz, ismét a nagy múltú intézmény tagjaként folytatja pályáját. Eljátssza a *Homburg hercege* és a *Peer Gynt* címszerepét, a *Faust* Mefisztóját. 1933-tól a Staatstheater vezető színésze és a III. Birodalom kegyeltje. Egy szovjet katonára a nyílt utcán lelövi.

⁹⁷ Beregi Oszkár (1876–1965) vidéki évek után a Vígszínházhoz, majd Pozsonyba kerül. 1899-ben a Nemzeti Színház szerződötteti. 1907 és 1910 között a Deutsches Theater tagja, majd visszatér a budapesti Nemzeti Színházhoz. 1920-tól Bécsben játszik, 1925-től az Egyesült Államokban filmeket forgat. A harmincas években különböző pesti színházakban van szerződésben, majd 1940 és 1944 között az OMIKE művészakció főrendezője. 1945-ben amerikai emigrációba vonul. Előbb Dél-Amerikában, majd az USA-ban él.

⁹⁸ Alexander Moissi (1880–1935) apja albán, anyja olasz, az őt övező legenda szerint német nyelvtudás nélkül kerül Bécsbe. Első szerződése a prágai Landestheaterhez szól. Itt fedezi fel Reinhardt, aki 1905-ben berlini színházaihoz szerződötteti. Hamarosan a német színjátszás korszakos színészóriása.

⁹⁹ Paul Wegener (1874–1948) lipcsei tanulmányai után Rostockban kezdi a pályáját, majd 1906-ban Reinhardt szerződötteti a Deutsches Theaterhez. Legjelentősebb szere-

dolf Schildkraut¹⁰⁰ és Alfred Abel¹⁰¹ Mefisztója. Tapasztalatait a *Reinhardt műhelyében* című esszéjében foglalja össze. Megbabonázva figyel a nagy mágust munka közben. „Minden embernek külön egyéni hangot ad a szájába, egyéni gesztusokat a mozdulásába – írja. – Szól és mozdul. A többiek utána szólnak és mozdulnak. Négy szerepet játszik. Mindig annyit, ahány színész van előtte. Itt tipikus (kissé talán banális, de éppen ennél fogva karakterisztikus) lumpmozdulatokat szuggerál¹⁰². Visszatérő mozdulatokat. És visszatérő röhögéseket, bőfögéseket, vihogásokat és bömböléseket. Ez a puha színész-anyag csodálatos hajlékonysággal enged a Rendező mintázó ujjainak. Két-három-tíz próba – és hangjuk, mozdulásuk – a színpadi ember – a kölcsönkapott elemekből formálódik egységes, következetességgel megnyilatkozó emberalakká. [...]

A festő nem értekezik modelljével a problémáról, melyet általa akar megábrázolni. A Rendező – majdnem így – csak a megfelelő helyre állítja a színészt. Szándékait jelzi csupán. Mégpedig a színészi kifejezés eszközeivel: hanggal és mozdulatokkal. Művészi szándékát már a részletes kifejeződés, a megérzékítés stádiumában közli.

Marionett-játék. De köze van a Művészet izgalmához.”¹⁰³

A Reinhardt műhelyében töltött hónapok után a nyári szünetben Párizsban és Londonban jár, majd Hamburgot útba ejtve tér haza Budapestre. A hamburgi kitérő közben a Neues Theater igazgatója szerződést kínál neki. „Ott dolgoztam aztán egy szezonon át, és kissé magyaros akcentussal a legnémetebb klasszikusnak, Schillernek a darabjait rendeztem a németeknek” – írja a *Játék a függöny mögöttben*.¹⁰⁴ Itt kerül tehát sor első önálló rendezésére, Louis Benoît Picard¹⁰⁵ *Az unokaöcs mint nagybácsi* című vígjátékára. Aztán újabb ajánlatot kap, de nem Picard komédiájának visszhangja miatt, hanem a Der neue Weg című folyóiratban megjelent színházelméleti írásának köszönhetően: a lipcsei színház intendánsa kívánja szerződtetni. Lelkesen felkeresi jótevőjét, és azon nyomban aláírja a szerződést, majd hazajön

pei: Mercutio (*Rómeó és Júlia*), Oidipusz, Macbeth, a *Lear király* Glosterje, Schiller *Haramiákjának* Karl Moorja, Ibsen *John Gabriel Borkmanja*, Lessing *Bölcs Náthánja*. 1945 után fontos szerepet tölt be a berlini színházi élet újjáéledésében.

¹⁰⁰ Rudolf Schildkraut (1862–1930) pályáját Sopronban kezdi, majd vidéki évek után Bécs és Hamburg népszerű komikusa és jellemszínésze. 1906-tól a Deutsches Theater tagja, Shylock, Lear és Mefisztó szerepében aratja legnagyobb sikereit. Az 1. világháború után az Egyesült Államokba költözik és az amerikai jiddis színház tagja. 1925-ben saját jiddis színházat alapít.

¹⁰¹ Alfred Abel (1879–1937) színész, filmrendező, producer. 1913-tól haláláig több mint 140 néma- és hangosfilm sztárja. 1904-től a Deutsches Theater tagja.

¹⁰² A leírás az Auerbach-pince jelenet emléképróbáját idézi fel.

¹⁰³ B. A.: *Reinhardt műhelyében*. In: *Az új színpad*. A Nyugat kiadása, 1911, 83–84.

¹⁰⁴ I. m. 16–17.

¹⁰⁵ Louis Benoît Picard (1769–1828) francia drámaíró, az Odeon majd az Opera igazgatója, korának rendkívül népszerű szerzője, több bohózatát a pesti Nemzeti Színház is játszotta. A Bárdos által említett *Der Neffe als Onkel* az *Encore des Ménechmes* (1812) átdolgozása. Mint számos más művét, ezt is Schiller adaptálta német színpadra.

nyaralni. A nyaralásból azonban hamarosan kiragadja a századelő pezsgő budapesti irodalmi élete. Osvát Ernő¹⁰⁶ már elindította a Magyar Génuszt, a Nyugat elődjét, és Bárdos kedvet kap a lapcsináláshoz. Lipcsei jótevőjének levelet ír, hogy mégis inkább Magyarországon marad, és köszöni, nem kéri a lipcsei szerződést. Legnagyobb megdöbbenésére a tekintélyes öregúr igencsak megharagszik, és szerződészegés miatt kizárta a németországi színpadművészeti szövetségből.

Nem sokáig gyászolja a váratlan németországi karrier megghiúsulását, hanem 1910 elején *Színjáték* címmel színházelméleti és színházművészeti folyóiratot alapít. Az 1910. március 2-án megjelent első szám valóban szenzációt kelt szakmai körökben. Már a szerzők névsora is elképesztő. Hatalmasat markol. Minden van benne: színdarab-részlet (Rostand: *Chanteclair*je Kosztolányi fordításában *Kikiriki* címen), színészportré, vidám jelenet (Hevesi: *A katedra komédiái*), színházi kritika, drámaírói arckép, koncertbeszámoló, kiállítási krónika. Eleinte a forgalma is biztató. De aztán váratlanul betör a piacra Incze Sándor¹⁰⁷ képes hetilapja, a Színházi Élet, amely jóval szerényebb célkitűzésekkel, de az olvasók széles táborát megcélozva elsőpri az útból Bárdos igényes szakmai folyóiratát. „Annymás volt a két lap minden számdéka, tartalma, formája, hogy sohasem tudtam megérteni az összefüggést, de tény, hogy a Színházi Élet megjelenésével a Színjáték egyenként eladott példányszáma talán a felénél is többel esett – állapítja meg évtizedek múlva is keserűen. – Furcsa volt, de így volt. Úgy látszik, azt a bizonyos hiányt mégis csak a Színházi Élet pótolta, nem pedig a hozzáférhetetlen kritikai szigorán sarkalló Színjáték.”¹⁰⁸

Bár a kudarc ellenére soha nem hagy fel elméleti munkásságával, mégis megpróbál a gyakorlati színházi életben érvényesülni. Kapóra jön Feld Irén¹⁰⁹ felkérése, aki a Thália nyomdokain szervezett társulatával, a Kamarajátékokkal több helyszínen – az Uránia Színházban, a Zeneakadémián és a Várszínházban – tart előadásokat. Ez a vállalkozás ad otthont Bárdos első két hazai rendezésének. Több megghiúsult terv után egy magyar író, Szederkényi Anna¹¹⁰ *A kőfalon túl* című

¹⁰⁶ Osvát Ernő (1876–1929) szerkesztő, kritikus, író. 1897-ban jelent meg első kritikája az Esti Újságban. A Magyar Kritika, Budapesti Hírlap, A Hét munkatársa. 1902-től a Magyar Génusz, 1905-től a Figyelő, 1908-tól a Nyugat szerkesztője. Megszállott felfedező volt. Élete főműve a Nyugat, a modern magyar irodalom európai rangú folyóirata.

¹⁰⁷ Incze Sándor (1889–1966) újságíró, lapszerkesztő. Kolozsváron kezdte pályáját, majd 1910-ben Budapestre költözött, és előbb *Színházi Hét* címen indított hetilapot, amely 1912-től 1938-ig *Színházi Élet* címen az ország egyik legnépszerűbb képes újságja lett. Amikor a lapját megszüntették, kivándorolt Amerikába, ahol szintén színházi lapokat szerkesztett.

¹⁰⁸ *Játék a függöny mögött*, 18–19.

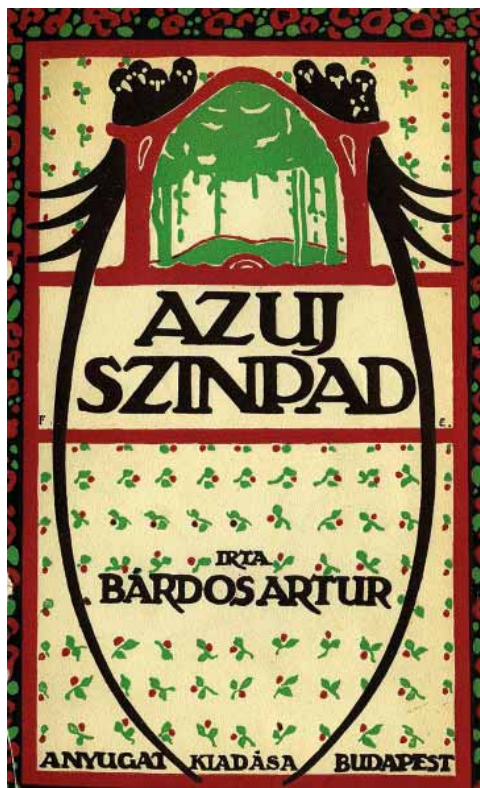
¹⁰⁹ Feld Irén (1883–1944) színésznő, Feld Zsigmond lánya. Gyermekszínészként kezdte a pályát, majd a Színiakadémia elvégzése után ismét elsősorban apja színházban játszott. 1910 és 1913 között kisebb megszakításokkal Kamarajátékok címmel előadás-sorozatot rendezett. (Vö. 51. sz. lábjegyzet.) A világirodalom több jelentős művét ő mutatta be először Magyarországon.

¹¹⁰ Szederkényi Anna (1882–1948) író, költő, újságíró, a Független Magyarország, majd a Friss Újság munkatársa, 1926-ban a Kis Újság szerkesztője. Szentimentális regényein

színművét és Sven Lange¹¹¹ *Sámson és Deliláját* állítja színpadra. Valószínű, hogy az 1911. január 28-án, illetve március 5-én lezajlott bemutatókat Bárdos kényszer-feladatoknak tekintette. Sem a felkínált darabokban, sem a társulat szellemiségében nem lelte örömét. Ezt bizonyítja az a tény is, hogy visszaemlékezéseiben sehol nem tesz említést első két hazai rendezéséről.

Feld Irén társulatánál kollektivistá szellem uralkodott. A rendező munkájáról különös nézeteket vallottak. Közösen beszéltek meg a szereposztást, és a rendező személye sem volt mindig világos. Első bemutatójuknál¹¹² például eleinte az igazgatónő vezette a próbákat, aztán különböző színészek – akár játszottak a darabban, akár nem – szóltak bele a rendező elképzelésébe. Bárdost az sem lelkesíthette, hogy az általa többször bírált Thália naturalizmusa, műsorpolitikája és a társulat korábbi tagjainak véleménye dominált az egyébként nagy művészi becsvágygal irányított Kamarajátékok működésében. Bár feltételezhető, hogy Feld Irénnek eleinte komolyabb szándékai voltak Bárdossal, végül több visszaemlékező komoly konfliktusra is célzott kettőjük között, ami oda vezetett, hogy Bárdos jobbnak látta önálló színházi vállalkozásba fogni.

Meglehetősen rendhagyó időpontban, a színházi évad vége táján, 1912. március 13-án nyitotta meg első színházát, az Új Színpadot a Városliget szélén, az Aréna út (a mai Dózsa György út) és a Dembinszky utca sarkán, az Építőmunkások Székházában. Vele szemben volt Feld Zsigmond Fővárosi Városligeti Színháza, amelynek nevét éppen abban az évben változtatta Budapesti Színházra. A szakszervezet és a Szociáldemokrata



némileg Hedwig Courths-Mahler (1867–1950) hatása érződik, akinek több művét fordította.

¹¹¹ Sven Lange (1868–1930) dán író, kritikus. A 20. század első harmadának érdekes, sokrétű alkotója, az északi realista-naturalista áttörés és az újromantikus szimbolizmus lelkes híve. Legkevesbé színdarabjaival aratott sikert. A *Sámson és Delila* (Samson og Dalila, 1909) című drámája a polgár és a művész szembenállásának problémáit elemzi költői eszközökkel. A darabot Reinhardt is bemutatta. Elképzelhető, hogy Bárdos látta az előadást Berlinben, és maga javasolta a műsorra tűzését.

¹¹² Ernst Didring (1868–1931) svéd író: *A nagy tét*



Jelenetkép *A bátor Kasszián* című előadásból,
Új Színház, 1912, r: Bárdos Artúr
(forrás: epa.oszk.hu)

Párt támogatásával, Révész Béla¹¹³ társigazgatásával létrejött intézmény Krúdyt, Schnitzlert, Strindberget és Heijermansot kínált az akkor még külvárosnak számító környék lakóinak. Kizárólag egyfelvonásosokat játszottak, a játzsási engedélyük is erre szólt. Az első műsort Krúdy Gyula *Kárpáti kaland* című darabja nyitotta. A történet hőse Szindbád, aki szerelmi bonyodalomba keveredik egy színészi karrierről álmodozó hölgygel. A színmű vegyes fogadtatásban részesül. A másik hazai szerző, Vámos Árpád¹¹⁴ ógörög eredetű témát feldolgozó vígjátéka, *Az efézusi özvegy* kapcsán több kritika a párbeszédék zökkenőit emlegeti. Igazi szenzáció viszont a záró darab, Schnitzler vadonatúj bábjátéka, *A bátor Kasszián*¹¹⁵, amelyben a szereplők marionettfiguraként mozognak. Nyilván Bárdos is ezt tartotta az est fénypontjának, mert még

harminc év múlva is büszkén emlékezik rá: „Schnitzler maga is el volt ragadtatva az ötlettől, és a bécsi reprízen maga is marionett stílusban játszatta a darabot. Bíró Mihály¹¹⁶ pompás humorú bábjáték-díszletében, melyben a berendezés tárgyai a falra voltak festve, marionettszerűen mozogtak a színészek, és mikor a tilinkó kiesett a holdkóros, haldokló Márton pajtás kezéből, a földön tovább szólt, mintha mi sem történt volna. Az éj kékjében festett, tehát egyhelyben repülő madárkák csiripeltek... Mindez hatásában több volt, mint tréfa és külsőség, mert mindenki érezte, hogy valami mély és emberi perspektívát nyitott meg a történés mögött.”¹¹⁷

A színházavató kapcsán nemcsak a három egyfelvonásost fogadta rokonszenvel a sajtó, de az átalakított színházteremnek is inkább az erényeiről írt, mint a fogadtékosságairól. „Gyönyörűen megépített kis színház, a nemes architektúra ha-

¹¹³ Révész Béla (1876–1944) író, újságíró, Ady barátja és életrajzírója, a Népszava munkatársa, majd Olvasótárának szerkesztője. 1908-tól a Nyugat munkatársa, Bárdos folyóiratának társalapítója. A Tanácsköztársaság idején az írói direktórium tagja, leverése után Bécsbe emigrál. 1922-ben hazatér, a Népszava szerkesztője. Jelentős az Ady-hagyaték ápolásával kapcsolatos tevékenysége. 1944-ben a Gestapo letartóztatta és Auschwitzba hurcolta, ahol nyoma veszett.

¹¹⁴ Vámos Árpád (?–?) újságíró, a színház titkárának testvére.

¹¹⁵ *Der tapfere Kassian* (1912)

¹¹⁶ Bíró Mihály (1886–1948) grafikus, festő és szobrász, a modern magyar plakátművészet megteremtője. Fő műve a közismert *Vörös kalapácsos ember* című 1919-es plakát.

¹¹⁷ *Játék a függöny mögött*, 23–24.

tását még fokozzák az ízléssel alkalmazott színek – olvasható az egyik népszerű napilapban. – [...] Rendkívül kellemes hatást tesz a nézőtér üvegmennyezete, az egész színháznak olyan külsőt ad, mintha üvegház lenne.”¹¹⁸

A legnagyobb siker Heijermans *A Mari* című drámája volt a színház rövid életében, összesen huszonhárom alkalommal játszották. A siker fő oka nyilván a szerző rendkívüli magyarországi népszerűsége lehetett. Szerdahelyi Sándor¹¹⁹ még a divathullám elmúltával sem fukarkodott a dicséretekben: „Heijermans volt az első, aki a múlt század tespedéséből kirobantotta az emberiséget”, írta róla 1924-ben.¹²⁰ Pedig Karinthy körmönfont mondatba tömörítette fenntartásait a bemutató után: „Heijermans nem jelenti dramaturgiai szempontból a legmagasabb színvonalat”¹²¹ – állapította meg ugyancsak a Nyugat hasábjain. (A darabot egyfelvonásosként hirdették, hiszen erre szólt az engedélyük, de önállóan, rövid szünettel játszották.)

A következő este újabb hármás bemutatóján Barta Lajos¹²² *Tavaszi mámor* című parasztragédiája, Max Dauthendey¹²³ *Kacagni, meghalni* és Schnitzler *Irodalom*¹²⁴ című darabja volt látható.

Április 23-án Franz Theodor Csokor¹²⁵ *Thermidor* című drámáját és Mirbeau¹²⁶ *A pénztárca* című satíráját mutatták be. Csokor darabjának az Új Színház előadása volt a világpremierje. Ezután már csak egyetlen bemutatót tartottak, amely egyben a színház legjelentősebb vállalkozásának számított. Két Strindberg-művet tűztek műsorra, mintha sejtették volna, hogy végső összefoglalásra kerül sor. *A halál küszöbén*¹²⁷ olyan, mint egy Shakespeare-tragédia. A panziótulajdonos Durand úrnak is három lánya van, mint Lear királynak, és őt is halálba kergetik a lányai. Csak egy tűzbiztosítás mentheti meg panzióját a csődtől. Durand gyertyákat gyújt a padláson halott fia emlékére. Öngyilkosságra készül, de előbb még elmondja a

¹¹⁸ (Gajáry István): *Az Új Színház megnyitása*. Az Újság, 1912. március 14.

¹¹⁹ Szerdahelyi Sándor (1884–1961) társadalomtudós, kritikus, újságíró. 1920-tól a Népszava szerkesztőbizottságának tagja, a kulturális, majd a külpolitikai rovat vezetője.

¹²⁰ Szerdahelyi Sándor: *Herman Heijermans*. Nyugat, 1924/24.

¹²¹ Karinthy Frigyes: *A Mari. Heijermans kétfelvonásosa – az Új Színház bemutója*. Nyugat, 1912/7.

¹²² Barta Lajos (1878–1964) író, újságíró. 1910-től a Világ munkatársa. Első drámáját földosztást követelő mondanivalója miatt betiltották. Legjelentősebb és legtöbbet játszott színpadi műve a *Szerelem* (1914). 1919 őszétől börtönben volt, majd emigrációban élt.

¹²³ Max Dauthendey (1867–1918) német költő, író és festő. Keleti utazásai hatására versei és képei egzotikus atmoszférát sugároztak. A *Kacagni, meghalni* (*Lachen und sterben*, 1912) az egyetlen Magyarországon bemutatott darabja.

¹²⁴ *Literatur* (1901)

¹²⁵ Franz Theodor Csokor (1885–1969) osztrák költő, regény- és drámaíró. *Letzte Spiele* (1912) című darabjának címét a fordító Karinthy Frigyes változtatta meg.

¹²⁶ Octave Mirbeau (1850–1917) francia regényíró és színpadi szerző. Közel ötven éves korában kezdett el írni. A *pénztárca* (*Le portefeuille*, 1902) az egyetlen olyan darab az Új Színház műsorán, amelyet a Thália Társaság is bemutatott.

¹²⁷ *Inför döden* (1892)



Simonyi Mária A. Strindberg:
Hattyúvér című drámájában
(forrás: mek.oszk.hu)

lányainak, hogy anyjuk könnyelműsége hozta rájuk ezt a csődhelyzetet. Strindberg örök témája, a nőgyűlölet, férfi és a nő összehétközhetetlen elmentéje áll a fojtó légkörű, tragikus egyfelvonásos középpontjában.

A kritikai fogadtatás lesújtó. „Hatásvadász, olcsó, üres, színpadképtelen” – ilyen jelzőkkel illetik a darabot, amelyet „kár volt bemutatni”.¹²⁸ A vele egy műsorban játszott mese, a *Hattyúvér*¹²⁹ viszont osztatlan sikert arat. A címszereplő és a Herceg mindent elsöprő szerelme különbözik Strindberg valamennyi korábbi drámájának férfi-nő kapcsolatától. Ennek a darabnak is ez volt az ősbemutatója. Stockholmban és Berlinben csak később került színre. „Kaptam is üdvözlötünkre egy válasz-sürgönyt Strindberg-től, melyben különös örömeinek adott kifejezést éppen a

Hattyúvér színrehozatala fölött. Néhány héttel ezután érkezett a hír, hogy a drámának ez a titánja befejezte tragikus életét”¹³⁰ – emlékezik Bárdos. Gulácsy Lajos¹³¹ saját maga által festett, „mesebeli”, titokzatos díszletében hatalmas szakmai és közönségsikert aratott Strindberg költői játéka.

Még egy kéthónapos, nagysikerű vidéki turné vár a társulatra, aztán véget ér a kaland az avantgárd színházzal. „Mindez szép volt és felejtethetetlen, de a rút anyagiak dolgában nekünk keveset használt. Öt napig előadás nélkül vesztegeltünk Kaposvárott, aztán következett Székesfehérvár. Ott kaptam az értesítést, hogy a színház finanszírozása Pesten végképpen nem sikerült. Vagy három estén át játszottunk a fehérvári színházban, az utolsó előadás után megvacsoráztunk, utána elsétáltunk a ligetbe. Ott, Isten szabad ege alatt, szomorú ülést rögtönöztem. Néhány baráti szó kíséretében, amelyet alig tudtam kinyögni a torkomat szorongató megfeszítettségtől, bejelentettem a kedves kis társulatnak, hogy vége, nem tudjuk folytatni sem a turnét, sem a színházat.”¹³² A merész műsorterv, az ismeretlen, pályakezdő színészekből verbuvált társulat és a pénzügyi tapasztalatok hiánya oda vezetett, hogy az Új Színpad néhány hónap után bezárta kapuit.

Egy évvel később Bárdos még egyszer belevágott egy kockázatos kalandba. 1913. április 21-én délelőtt 11 órakor a Fővárosi Orfeumban¹³³ a Nyugat matinét

¹²⁸ Pesti Hírlap, 1912. május 5.

¹²⁹ *Svanevit* (1901)

¹³⁰ *Játék a függöny mögött*, 24.

¹³¹ Gulácsy Lajos (1882–1932) a 20. századi magyar képzőművészet kiemelkedő alakja, a szürrealizmus legnagyobb hatású előfutára képzőművészetünkben.

¹³² *Játék a függöny mögött*, 27.

¹³³ Somossy Károly mulatója 1894-ben nyílt meg a Nagymező utcában. 1922-től Fővárosi Operettszínház, jelenleg Budapesti Operettszínház.

rendezett Balázs Béla két egyfelvonásos misztériumjátékából, *A szent szűz véréből* és *A kékszakállú herceg várából*. A főszerepeket Simonyi Mária,¹³⁴ Harmos Ilona¹³⁵ Kürti József és Tarnay Ernő¹³⁶ játszotta. A díszleteket ezúttal is Gulácsy Lajos készítette. A botrányba fulladó bemutató a magyar szellemi élet egyik sokszorosan szégyenteljes fejezete. A két darab közötti szünetben Bartók Béla zongorázott, akinek egyetlen operája, a Balázs Béla szövegére komponált *A kékszakállú herceg vára* ekkor már másfél éve készen volt, csak a kutya sem tudott róla. A Lipótvárosi Kaszinó pályázatára benyújtott művet a bírálóbizottság előadhatatlannak minősítette.¹³⁷ Hasonlóan vélekedett a közvélemény Balázs Béla misztériumjátékáról is. „A nézőtérrel hallgatva logikátlannak, zavarosnak, a lírai versek végzetetlen sorozatának tetszenek a két szereplő párbeszédei”¹³⁸ – írja a Pesti Hírlap névtelen munkatársa.

Balázs Béla viszont Bárdost okolja a kudarcért. „Bárdos, a rendező nem tudott rendezni. Én rendeztem, én súgtam, én szögeztem, én nyomtattam a jegyeket, én alkudtam az orfeumigazgatóval gardrób-ügyekben”¹³⁹ – írja dühösen a *Naplójában*.

Nyilvánvaló, hogy sem a közönség, sem a szakmai közvélemény nem volt felkészülve a naturalista játéktílussal szakító, stilizált, „színházi” színház befogadására. Semmit nem értett abból, amit Újfalussy József¹⁴⁰ így fogalmaz meg: „Maga a Kékszakállú, aki a mondában vérszomjas kéjenc, Anatole France novellájában tragikomikus félreértések ártatlan és szerencsétlen hőse, Balázs Béla misztériumában az áttörhetetlen emberi magány tragédiáját testesíti meg. A történet belső, pszichológiai színpadon folyik le, ezért »misztérium« a műfaja. Ha a középkori misztériumok a makrokozmosz, a világmindenség színpadán játszottak le



Balázs Béla (1884–1949)

¹³⁴ Simonyi Mária (1888–1959) 1910-ben végzett a Színiakadémián. 1911-től részt vett a Kamarajátékok előadásain, majd egy évig a Magyar Színház tagja volt. Az Új Színpad előadásain fontos szerepeket játszott, ő játszotta a *Hattyúvér* nőalakját. 1926-tól Móricz Zsigmond felesége és Bárdos Artúr több színházának (Belvárosi, Renaissance, Művész) tagja.

¹³⁵ Harmos Ilona (1889–1967) 1907-ben fejezte be a Színiakadémiát, majd több fővárosi színházban játszott. Részt vett a Kamarajátékok és az Új Színpad előadásain. 1913-tól Kosztolányi felesége. Görög Ilona néven novellákat publikált. 1938-ban megjelent Kosztolányi-életrajza.

¹³⁶ Tarnay Ernő (1886–1940) a Magyar és a Király Színház egyesített társulatánál kezdte a pályáját, majd a Magyar Színház főrendezője volt. Játszott Bárdos Artúr Belvárosi Színházában, majd 1933-tól haláláig a Vígszínház rendezője volt.

¹³⁷ Bartók operája csak a keletkezése után hét évvel és az átdolgozása után hat évvel, 1918. május 24-én szólalt meg először a Magyar Királyi Operaház színpadán.

¹³⁸ *Nyugat-matiné*. Pesti Hírlap, 1913. április 22.

¹³⁹ Balázs Béla: *Napló*, 1903–1914.

¹⁴⁰ Újfalussy József (1920–2010) zenetörténész. 1955-től a Zeneművészeti Főiskola zeneesztétika és zeneelmélet tanára, 1980-tól rektora. A Bartók Archívum munkatársa, majd igazgatója. 1973-tól az MTA levelező, 1985-től rendes tagja.



F. Crommelynck: *Csodaszarvas*, Márkus László díszletterve, 1923 (forrás: mtdportal.extra.hu)

az ember tragédiáját, elbukásának és megváltásának történetét, a modern pszichológus szimbolista meg a mikrokozmoszt, az emberi lelket avatja színpaddá.”¹⁴¹

Balázs Béla kifakadását tekintsük inkább egy érzékeny művész túlreagálásának, mintsem tetszetős színháztörténeti kuriózumnak, amely mindig alkalmas arra, hogy színessé tegye régmúlt idők eseményeinek elemzését. Bárdos Artúr egyetlen visszaemlékezésében sem tett soha említést a két misztériumjáték rendezéséről. Emlékezetében egyszer és mindenkorra lezárta azt a korszakot, amelyről ifjúkori énjével való találkozásakor beszélt.

De talán mégsem. Egész színigazgatói és rendezői pályája során megőrzött valamit abból az avantgárd szellemből, amit „színházi” színháznak nevezett. A Belvárosi, az Andrássy úti, a Renaissance és a Művész Színházban, de talán még amerikai emigrációja idején is felfedezhetünk néhány vonást, amely megmaradt fiatalsága eszményeiből. Ha máshol nem, a nagyszerű, egyszerűségükben is nagyvonalú színpadképekben, az *Egy pohár víz*¹⁴², *A csodaszarvas*¹⁴³ és mindenekelőtt a hatalmas sikerű *Szent Johanna*¹⁴⁴ látványvilágában az a hitvallás teljesebb ki, amelyet 1911-ben így fogalmazott meg: „Úgy gondolom, hogy két egymással ellentétesnek látszó alapgondolatból indul ki a színpad dekoratív reformja. Mindkettő a művészi igazság örökkévaló problémájával függ össze. A megreformálásnak egyik

¹⁴¹ Újfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest, 1976, 137.

¹⁴² Scribe: *Un verre d'eau*. Belvárosi Színház, 1937. Gara Zoltán (1901–1969) díszletterve.

¹⁴³ Fernand Crommelynck: *Le cocu magnifique*, 1923. Márkus László díszletterve

¹⁴⁴ Belvárosi Színház, 1936. Gara Zoltán díszlete.

alapgondolata: a realitástól elvonatkoztatott ábrázolás, mely a cselekmény szabta keretnek csupán jelzésével is beéri, és csak színeket, vonalakat akar adni: csak színeket, a minden részletet sokkal tökéletesebben kiépítő fantázia részére. A megreformálás másik alapgondolata pedig éppen a minél valószínűbb, helyesebben: a minél igazabb ábrázolás módjait keresi.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Bárdos Artúr: *Az új színpad*. Bp., 1911, 40–41.

Géza Balogh: Avant-Garde Theatre in Eastern Europe Hungary, Part 1

Part 1 in Géza Balogh's series on Hungary starts by the evocation of those preliminaries which preceded the emergence of avant-garde in opposition to naturalism. The first chapter entitled 'Szálláscsinálók' ('The Vanguard') examines the spread in Hungary of the Meiningen Ensemble in connection with the first Hungarian theatre director of European standards, Ede Paulay (1836-1894), pointing out that the first staging of *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 21 September 1883 was in this spirit, too. The second chapter, 'Thália magyar papjai' ('Hungarian Priests of Thalia') discusses the operation of Thália Társaság (Thalia Society) (1904–1908), established on the initiative of the world famous 20th century philosopher, György Lukács, summarizing its significance by the words of the major critic of the age, Ignotus: "The fact that today acting is different, even at the Vígszínház (Comedy Theatre), and writing about theatre is different, even in Budapesti Szemle (Budapest Journal), from those of yesterday: is the work of Thália." The road taken by Thália from naturalism to "abstract poetic regions," is presented, above all, through the reception of Sándor Hevesi's (1873-1939) directions (Hebbel: *Mária Magdolna* (*Maria Magdalena*); Gorky: *Éjjeli menedékhely* (*A Night's Lodging*); Ibsen: *Solness építőmester* (*The Master Builder*); Nóra (*A Doll's House*); *A vadkacsa* (*The Wild Duck*); Heijermans: *Remény* (*The Good Hope*); Menyhért Lengyel: *A nagy fejedelem* (*The Great Prince*); Gerhart Hauptmann: *Henschel fuvaros* (*Henschel the Drayman*)). The next chapter ('Bárdos Artúr "színházi" színházai' – 'The "Theatrical" Theatres of Artúr Bárdos'), on the career and theatrical ideal of Artúr Bárdos (1882–1974), relates the fateful incident in detail when Bárdos, holder of a ministerial scholarship at the Berlin Deutsches Theater in 1908, got acquainted with the working method of Max Reinhardt, advocate of stylized poetic theatre, just putting *Faust* on stage at the time. Mention is made of Bárdos's first directions, his attempt to start a journal, as well as his short-lived theatre company: the establishment of the Új Színház (New Theatre) (1912), its bold draft programme and troupe recruited from young people. By staging two one-act Béla Balázs pieces (*A szent szűz vére* (*The Blood of the Holy Virgin*); *A kékszakállú herceg vára* (*Bluebeard's Castle*)) at the Fővárosi Orfeum (Capital City Orpheum) in 1913 – regarded today as an important event in theatre history on account of the creative participation of Béla Bartók and painter Lajos Gulácsy – he did not earn success, either, due to the immaturity of contemporary critics and audiences. Géza Balogh declares that Artúr Bárdos seemingly said goodbye to this period of his youth once and for all. However, he adds, Bárdos preserved throughout the rest of his theatre and film directorial career something of the spirit of the avant-garde, which he called "theatrical" theatre at the beginning of his career.



BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN



Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben

2. rész

A kultúra mint tér

A kontextualizálás [Purcărete rendezéseiben] nem történeti síkon, nem a reális téridő síkján történik: tehát szó sincs arról, hogy Purcărete a darabok megírásának vagy a darab eseményeinek korába ágyazná előadásait. Mint minden purcăretei gondolat, ez a kontextusba ágyazás is alapvetően a képek és látomások síkján történik meg, és az előadások konkrét scenográfiájában manifesztálódik. Purcărete, aki saját bevallása szerint is a vizuális dramaturgiát részesíti előnyben, és mindig a látványból indul ki, a kultúrát is mint teret érzékelteti. Legfontosabb rendezéseinek tere szinte mindig a kultúra tere is egyben. Nem közvetlenül a darabból származik, és nincs köze a drámabeli szerzői utasításokhoz, de megidéz egy erőteljes, atmoszférájában a darab világához igazodó, mégis absztrahált világot. Miből állnak ezek a terek? Gyakran az európai kultúra romjaiból, maradványaiból: a *Faust* barokkos-rokokós beltere éppúgy meghatározhatatlan, mint a *Scapiné*. Utóbbi egy tatározás alatt álló, mégis „üzemelő” olasz kávéház-tér, amely sokszáz éves múlt nyomait viseli magán. Lepusztult tér, amelyben jelen van a barokk világa, klasszicista elemek, az 1960-as éveket idéző berendezések, kellékek (például a telefon) és jelmezek, de ugyanakkor egy faxgép is. A *Faust* lepusztult barokk termében lap-

topozó diákok láttán ugyanaz az érzésünk támad, mint amikor a *Scapin*-előadásban megpillantjuk a faxgépet, amelyen keresztül fontos üzenet érkezik: „A cigányok elrabolták Zerbinettet”.

Ha közelebbről meg akarunk határozni egy efféle teret, alighanem a kultúra (elvont) terére kell gondolnunk először. Nem arról van itt szó, hogy egy lelakott, számos történelmi korban átalakított, tatarozott/átrendezett realista térrel találkozunk. Nem csupán a történelmi értelemben vett romlás jeleit látjuk, sőt tulajdonképpen nem is érzékeljük leromlottaknak ezeket a tereket. Mégpedig elsősorban a jelmezek miatt, amelyek szintén nem kötődnek kortárs realitásunkhoz, s nem azt sugallják, hogy egy régről „örökölt”, elhanyagolt térben mai emberek élnek, a kultúra már-már rájuk omló romjain. Annak ellenére sem, hogy a bravúrosan megalkotott környezet a fent említett asszociációkat is felkínálja, és föltehetően tudatosan idézi fel bennünk az értelmezés ezen lehetőségét is. Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk ezeket a tereket, rájövünk, hogy a legelszántabb realista magyarázat-kísérletek is meddőek Purcărete világával kapcsolatban, mert képtelenek kiaknázni mindazokat a jelentéslehetőségeket, amelyeket kínálnak.

Milyenek hát ezek a terek? Vállaltan teátrálisak, amelyek a színházi önreflexiónak kedveznek, a valós behatolása vagy az aktualizálás helyett, hiszen Purcărete számára nem az aktuális, hanem az örökérvényű problémák az érdekesek. Nem érdekli a politikai vagy az úgynevezett társadalomtudatos színház, sokkal inkább a zárt, gyakran önreflexív fiktív világok¹ Ugyanakkor Purcărete rendezéseinek jel-



Molière: *Scapin, a szemfényvesztő*, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2011, r: Silviu Purcărete (fotó: Máthé András, forrás: haon.hu)



Faust a laptopozó diákokkal (forrás: anaroshu.wordpress.com)

¹ Tompa Andrea *Kelet és Nyugat közt* (beszélgetés Silviu Purcăretével), Színház, 2006. január, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=12379&catid=1:archivum&Itemid=7 [Letöltés ideje: 2013. május 4.]

lemző tere nem pusztán önreflexív tér, de absztrakt és kortalan is. A szándékosan különböző korokra utaló elemek közül egyik sem kerül túlsúlyba; nem érezhetjük egyértelműen azt, hogy például a harmincas években járunk, a barokkból ránk maradt épületben. Egy elvont teret látunk, amely realista elemekből és álmosszerűen stilizáltakból egyaránt építkezik, magán hordozva az emberi kultúra és az emberi képzelet jellegzetes jegyeit. A kultúra terében járunk, amely egyszersmind a színház tere is, abban az értelemben, ahogy Banu már könyve címében is utal a *Cseresznyészkertre* (egyszerre helyre és darabra) mint színházi közegre: „Színházunk, a cseresznyészkert”²

Purcărete *Cseresznyészkert*et ültet a cseresznyefa köré: a kultúra terét emeli a klasszikus fausti, shakespeare-i vagy molière-i mű világa köré: végső soron annak a kulturális kozmosznak a színházi ekvivalensét, amelyből maga a mű származik. Ily módon nem a darab fiktív terének reprezentációjára törekszik, hanem a kultúra terének reprezentációjára.

A lázadás alázata

Purcărete afféle „alázatos lázadóként”, de autonóm (újra)értelmezőként viszonyul a dramatikus textushoz és a szerzőhöz. *Faust*-kritikájában Tompa Andrea is megjegyzi róla: „Purcărete most sem adaptálja a művet, azaz nem írja át, ő a szerzőt és szövegét mindig tiszteli, csak erős kézzel alakítja, húzza, formálja a maga képére.”³

Noha Purcărete bátran meghúzza, és határozottan alakítja, átstrukturálja, sőt, esetenként vendégszövegekkel és színészi improvizációkból származó szövegrészekkel is gazdagítja előadásai szövegét – némely újrafordítás, mint például a magyar *Scapin* esetében pedig finoman adaptál is –, a mű szellemétől még ott és akkor sem tér el, ahol a betűjétől elrugaszkodik. Az elrugaszkodás mértéke szintén változó, a feladat és a reprezentált szövegelőzmény szabja meg ennek korlátait.

A fenti megállapítások tükrében magától adódik a kérdés: mennyiben poszt-dramatikus az az attitűd, amellyel Purcărete közelít az irodalmi szövegelőzményhez?

Lehmann a reprezentáció-színházzal szembenállóként határozza meg a poszt-dramatikus színházat, amely nem a szövegelőzmény hű reprezentációjára törekszik, nem „tolmácsolás”, azaz a reprezentáció – derridai⁴ értelemben vett – bezáródását mutatja. Az apagyilkosság megtörtént, a szerző-isten halott, a színház már nem az irodalom szolgálója, tolmácsolója csupán. Megszületik az a színház, amely – Lehmann szerint – alapvetően ellenszegül a reprezentációnak. De milyen értelemben és mennyire?

² Banu, Georges *Színházunk, a Cseresznyészkert*, Kolozsvár, Koinónia, 2006.

³ Tompa Andrea *Orgia közben, Silviu Purcărete Faust-rendezéséről*, Színház, 2009. január.

⁴ Derrida, Jacques *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, 1994, Gondolatjel I–II, 3–17.

Azt Lehmann sem állítja, hogy a posztdramatikus színház minden esetben (és teljes mértékig) hátat fordítana a reprezentációnak, inkább egy irányt, egy tendenciát (egyben végetet) vázol fel, amely a konkrétság, az önreferencialitás irányába tolja el a színházi gyakorlatot.

Purcărete kétségkívül lemond a konvencionális reprezentációról, de nem a konkrétság irányába mozdul el, és biztos kézzel húzza meg lázadása határvonalait – e határkijelölés pedig egyben *ars poetica* is. Purcărete, aki nem hisz a politikai és akciószínházban, a mindenhol burjánzó performativitás kísérletező útjaiban, és nem akarja áthágni az önmaga által kijelölt határokat, nem a konkrétság, hanem az absztrakció és a stilizáció irányába mozdul el⁵. Színházában nincs helye a valós behatolásának, a jelek szigorú önreferencialitásának vagy a befogadói és alkotói pozíciók átjárásának.⁶ A tiszta teatralitás útját választó Purcăretét afféle klasszicizáló posztmodernként tekinthetjük ugyan, konvencionális reprezentációra viszont még azokban az esetekben sem törekszik, amelyek a *Faust* Walpurgis-éje vagy a *Pantagruel* sógornője felől szemlélve már-már konzervatívnak tűnnek: rendezései még ezekben az esetekben sem a dramatikus szövegben íródó szimbolikus rendet teszik jelenvalóvá, hanem egy, a dráma világából és kulturális kontextusából következő logikával épülő saját rendet építenek.

Valójában a *Scapin* esetében is a drámából kiinduló, de autonóm, és a saját logikájához hűséges, öntörvényű értelmezést látunk, nem pedig a dráma világának konvencionális reprezentációját. Épp az a megtevéstől benne, hogy már-már a klasszikus reprezentáció-színház álcáját mutatva reprezentálja a molière-i szöveg helyett a rendező sajátos Molière-olvasatát. Ebben a koncepcióban éppen az a csalóka, hogy a korábban említett példákkal ellentétben itt nem „kortalanok” a jelmezek sem. A díszlet ugyan itt is a kultúra terére utal, de csak mint allúzió, amely megengeti a konkrét értelmezést, miközben meg is bontja azáltal, hogy egy faxgépet emel be a mű világába, méghozzá dramaturgiailag kiemelt helyen.

A jelmezek tehát viszonylag behatárolhatók, ahogy részben a tér is: az ötvenes-hatvanas évek Olaszországában érezzük magunkat általuk. Ugyanakkor egy olyan Olaszországban, amely-



Scapin szerepében Trill Zsolt
(fotó: Máthé András, forrás: vagy.hu)

⁵ Wurst, Jean-Pierre Silviu Purcărete (interjú) In: Banu, Georges et. al.: *Silviu Purcarete – images de théâtre*, 2002, Carnières (Belgique), Lansman

⁶ Lehmann, Hans-Thies *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Bp., Balassi, 2009, 116–121.

ben Scapin idegen elem: az angol változatban – és ebből a szempontból, úgy gondolom, ez a sikerültebb verzió – egy valódi, maró és fekete humorú brit, a magyar változatban pedig egy vérbő, sodró egyéniségű, és egyébiránt szatmáriasan diftongizáló magyar. Előbbi megoldás annyiban szerencsésebb, amennyiben az olvasat sajtászerűségét erősíti: a Molière alakját is felidéző, idősödő, megfáradt, kissé kiégett művész-archetípust képezi meg, aki élete utolsó produkciójára készül.

Az absztrahálás tehát itt is megtörténik, és a tér mint a kultúra tere tétéleződik. Purcārete ugyanis nem a darab cselekményéhez, hanem jellegéhez, stílusához, kulturális kontextusához választ teret. Közismert tény, hogy Molière-re erősen hatott a *commedia dell' arte*, mellyel irodalmi és színházi vonalon is szoros kapcsolatot tartott: 1658-ban például az egyik ismert párizsi olasz *commedia dell' arte* társulattal egyesítette saját társulatát. Ha pedig a darab az olasz komédia hagyományain alapul, akkor a darab tere egy olasz kávéház lesz – de nem a darab cselekményének idejéből vagy a *commedia dell' arte* hőskorából. A tér jellegzetességei a huszadik század közepére utalnak. A debreceni előadásban a neveket sem változtatja meg, nem tér vissza a francia névváltozatok prototipikus olasz elődeihez (pl. Scapino), és a dráma szövegében is meghagyja a helyre és időre vonatkozó jelzéseket. A Purcārete által konstruált fiktív kozmoszban pedig egyáltalán nem különös, még csak nem is gyanús, ha egy huszadik századi olasz kávéházba beszél egy gascogne-i, egy angol, egy magyar, mint ahogy az sem, hogy minden szereplő francia nevet visel. Noha a tér kvázi-realisztikus – Purcārete más tereihez képest

mindenképpen az –, fel sem vetődik bennünk, hogy realista értelmezési stratégiákat kövessünk. A *Scapin* jól példázza azt, ahogyan Purcārete még akkor is megkerüli a konvencionális reprezentáció lehetőségét, ha egyébként részben realista eszközökből építi fel absztrahált és teátrális fiktív kozmoszát.

A *Faust*ban mindez még nyilvánvalóbban tetten érhető: noha a Walpurgis-éj posztdramatikus látvány- és hangorgiáját megelőzően, de azt követően is, egy viszonylag behatárolt térben tartja a játékot, annak ellenére, hogy időnként megnyitja, átjárhatóvá teszi a teret, feszegetve annak szűk korlátait – egyáltalán nem törekszik konvencionális, drámaközpontú reprezentációra. Sem a tér, sem a jelmezek, sem a szereposztás – elég, ha csak a női, pontosabban hímnős Mefisztóra gondolunk –, sem a karakterformálás nem viszonyul reprezentáló módon Goethe *Faust*jához, azaz nem a drámát idézi meg, teszi jelenvalóvá a színpadon. A térről, a jelmezekről már ejtettünk szót, a karakterformálásról pedig



Ofelia Popii Mefisztó szerepében
(forrás: bewhvre.ro)

csak annyit tartok fontosnak itt megjegyezni, hogy a két főszereplőt leszámítva sematikus, Mefisztó esetében pedig gyors és hirtelen, lélektanilag realista módon nehezen igazolható váltásokból építkezik. Ráadásul Faust nem fiatalodik meg, szerelme tárgyául azonban egy, a fiataliságot megtestesítő kislányt választ.

Anélkül, hogy részletesebben elemeznénk a tér, a hang, a karakterek és a szereposztás jelentőségét, viszonyát a dráma világához, a fentiek alapján is megállapíthatjuk, hogy Purcărete színháza nem reprezentáció-színház. De akkor miért beszéltünk korábban Purcăretéről mint „klasszicizáló posztmodernről”, aki a reprezentáció kérdéseiben is úgyszólván óvatos duhaj, aki mindig és minden körülmények között tiszteli a szerzőt és művét?

Amiért Purcărete a hűségesebb hűtlenek közé sorolható, az a szöveg tiszteletben tartása, a cselekmény vezérvonalainak követése. De ami még ezeknél is fontosabb: az a művészi attitűd, amely továbbra is a dráma olvasatát kívánja közvetíteni – még ha nem is a drámát magát akarja reprezentálni –, s nem pusztán úgy tekint a drámára, mint amelyet a saját gondolatok interpretálásának egyik eszközeként vet be. Purcărete, akit Tompa Andrea nyomán színházi világpolgárnak nevezhetünk, nem pusztán elképzei a kultúra terét, színházunk cseresznyés kertjét, de alkotóként benne is él. Nem tagadja meg a gadameri alaptételt, miszerint mindannyian benne állunk a hagyományban,⁷ és célja nem a hagyomány föltétlen dekonstruálása.

Posztdramatikus jelenségek Purcărete rendezéseiben

Az előzőekben feltérképeztük Silviu Purcărete sajátos viszonyát a reprezentáció kérdéséhez, kimutatva a posztdramatikus gondolkodás és esztétika jellemzőit ebben a művészi attitűdben, atipikus vonásokat is keresve annak érdekében, hogy mindazokat a vonatkozásokat is tetten érjük, amelyek tekintetében Purcărete valóban klasszicizál, egyfajta szerző- és műközpontú posztdramatikusként jár el.

Az elkövetkezőkben arra is kísérletet teszek, hogy Lehmann „nézői kisokosának” fogalmi hálóját segítségül hívva⁸ a posztdramatikus színház néhány jellemző megoldását és jelenségét is kimutassam Purcărete rendezéseiben. Ugyanakkor legalább akkora figyelmet próbálok szentelni az atipikus vonásoknak, mint a tipikusoknak, annak érdekében, hogy Purcărete sajátos rendezői világát ne ejtsem áldozatául a bekategorizálás kényszerének.

Ha Purcăretet a posztdramatikus esztétika felől közelítjük meg, akkor alighanem a scenografikus színház fogalma mentén tehetjük legelőször⁹. A scenográfia és a vizuális dramaturgia a legmeghatározóbb jellegzetessége és szerkesztési elve

⁷ Gadamer, Hans-Georg *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 201.

⁸ Lehmann, Hans-Thies *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Bp., Balassi, 2009, 95–121.

⁹ Lehmann, Hans-Thies *Az előadás elemzésének problémái*, Theatron, 1999. tél – 2000. tavasz, 46–60.



Silviu Purcărete
(forrás: ziarulmetropolis.ro)

Purcărete rendezéseinek¹⁰. Purcărete saját bevallása szerint mindig a látványból indul ki, és képekben gondolkodik:

„Én általában képekben fogalmazom, amiket auditív hatásokkal egészítek ki. Eklektikus a stílusom. Ez a fajta vizuális fogalmazásmód elméleti szempontból idejétmúlt. Ellenkezik az új és kreatív színházi elméletekkel. Engem azonban a végletekig

vitt vizualizáció segít abban, hogy jobban kifejezhessem magam. Azt hiszem, hogy ebben az esetben egy személyes színházfelfogásról van szó.”¹¹

Purcărete művészetében tehát saját bevallása szerint is kiemelt jelentőséggel bír a scenográfia. Egyrészt azért, mert eleve képekben gondolkodik – akkor is, ha a kép nem szorítja ki a szöveget –, amely nyilván képzőművész múltjából is eredeztethető.¹² Másrészt – és a mi szempontunkból ez a fontosabb –, mert egyes rendezéseiben a kép a szöveg helyett is szervezni képes az előadást. A *Pantagruel* sógornőjében vagy a *Faust* Walpurgis-éjében az auditív hatások mellett, és azokat is megelőzve, a vizuális dramaturgia a fő kohéziós és szervezőerő, amely helyettesíteni tudja a szöveget és a szövegdraturgiát. Az említett két példa tekintetében helytálló a megállapítás: „a vizuális dramaturgiában a szekvenciákat és korrespondenciákat, az észlelés sűrűsödési csomópontjait és az általuk közvetített, mégoly töredékes jelentésképzést optikai adatok határozzák meg.”¹³

Purcărete azonban nemcsak a dramatikus szövegelőzményt nélkülöző *Pantagruel* vagy a fausti látomásokhoz kötődő Walpurgis-éj esetében, hanem más, a szer-

zőt és a szöveget sokkal inkább tiszteletben tartó előadásaiiban is elsőbbséget ad a képi hatásoknak; a *Satyagrahában* például szinte egyenrangú félként folytat párbeszédet a zenével és énekkel a képi dramaturgia.

Nála nem a dehierarchizáció jelenségéből fakad csupán a scenografikus szerkesztés- és/vagy fogalmazásmód, hanem a hierarchikus struktúrák kifejezésére is szolgál. A képekre épülő metaforizáció, a szimbolikus és szineszte-



Philip Glass: *Satyagraha*, Operaház, Bonn, 2004,
r: S. Purcărete, tervező: Helmut Stürmer (forrás: omm.de)

¹⁰ Lehmann, Hans-Thies *Posztdramatikus színház*, 2009, 108–110.

¹¹ Cîntec, Oltița (2011) *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, Bukarest, Cheiron, 2011, 40–41.

¹² A posztdramatikus színház számos jelentős alkotójához (például Robert Wilsonhoz, Achim Freyerhez) hasonlóan Purcărete is a képzőművészet felől érkezett.

¹³ Lehmann, uo., 109.

tikus szerkesztésmódok, nem utolsósorban pedig a mozgás költőisége emelik *szcenikus költeménnyé* rendezéseit¹⁴, amelyre később még visszatérünk a költői színház fogalma kapcsán.

A *Pantagruel* sógornőjére és a Walpurgis-éjre egyaránt jellemző a szintézis megvonása: miközben jelei, amint a Kantot idéző Lehmann írja, arra készítetnek bennünket, hogy sok mindent gondoljunk, nincs adekvát fogalmi megfelelőjük¹⁵, tehát a jelölő-jelölt struktúrán alapuló szemiózis helyett asszociatív és metonimikus kapcsolatokon, főként a rész-egész felcserélésén és ok-okozati összefüggéseken alapuló metonimikus struktúrákra épülő szemiózist működtet.

A disznófejú emberek, a tűzköppők, a rabszolgák egyenjelmezét és -mozdulatait idéző csoportmozgások mind felidéznek jelentéseket, de nem köthetők egyértelműen egyetlen, nyelvileg kódolható fogalomhoz sem, ezért formaszemantikájuk kerül előtérbe¹⁶. Ezen a ponton fontosnak tartom kiemelni azt a lehmanni megállapítást, mely szerint „a szimultán jelek sokasága mintegy a valóság megkettőződéséként jelenik meg, és látszólag hétköznapi valóságtapasztalatunk összevisszaságát utánozza.”¹⁷

Amikor Purcärete elvont tereit a kultúra tereként értelmeztük, amelyek a legcsalókább, látszólag realista (valójában inkább hiperrealista) elemekből kvázi realista módon építkező előadások esetében sem felelnek meg a konkrét valóság terének, s amikor fiktív kozmoszként utaltunk e sokjelentésű, sok mindenhez köthető térszerkezetekre, akkor éppen ezt a vonatkozást jártuk körül: a valóság megkettőződésének érzetét keltő fiktív kozmosz felépítését, amely nem hű reprezentációja a valós világnak, és nem is törekszik rá, hogy az legyen. Nem egy invariáns variánsa tehát, hanem egy másik invariáns – vagy épp variáns, amennyiben a valóságot is annak tételezzük –, amely azonban felidézi ama másikat, és intertextuális viszonyban áll vele.

E ponton kell megemlítenünk Purcärete álmokképeit, az álmok struktúráját idéző beszédmodok alkalmazását¹⁸. Mivel, mint korábban megállapítottuk, szívesen él a szimbolizáció, szinesztetizáció és a vizuális dramaturgia eszközeivel, ugyanakkor gyakran és erőteljesen hiperbolizál és nagyít is, Purcärete képei akkor is hordozzák az álomszerűséget, amikor egyébként az álmokképekben való gondolkodás nem válik kizárólagos vagy elsődleges technikává. A *Scapin–Faust* (Walpurgis-éj) tengeren érzékeltetett két végleteh köthetően e vonatkozásban is kettősséget látunk: míg előbbire az álomszerű képekben való fogalmazás a jellemző, utóbbi esetben az álomszerűség szervezőelvvé emelkedik. Az álom „logikája” asszociatív, és nagyban meghatározza Purcärete szcenikus költészetét, amelyet ő a reális és az abszurd közöttiként határoz meg:

¹⁴ Lehmann, *uo.*, 128–129.

¹⁵ *Uo.* 95.

¹⁶ *Uo.* 96.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ *Uo.* 97.

„A vizuális struktúrától indulok el, a látványszínházat részesítem előnyben. A tér kiválasztása néha intuitív, máskor egy találkozás vagy a véletlen műve. Legtöbbször vonzanak az előre nem látható dolgok, a legnagyobb örömmel aknázom ki a »baleseteket«. Ragaszkodom a metamorfózishoz, a tér átalakításához, megpróbálok egyensúlyt teremteni a reális és az abszurd között.”¹⁹

Szintén a szcenográfia kapcsán említendő a jelek sűrűségével való játék²⁰ és a szimultaneitás²¹ is. Mindkettő Purcărete kedvelt technikája, amelyet valamennyi általunk példaként felhozott előadásban tetten érhetünk. A tér szűkülése és tágulása, telítődése majd kiürülése a *Faustban*, a kellékek elburjánzása, majd a tér újbóli „letisztítása” a *Scapinben*, a *Pantagruel* sógornőjének jelburjánzásai (pl. evőeszközök) és beszűkülései, fókuszálásai (akár egy meg sem jelenített csirkére) mind a túlbőség (plethora) és a jelmegvonás közti dialektikus váltakozást mutatják. Purcărete ezt a technikát azonban nemcsak vizuálisan, de auditív-szonorikus szinten is alkalmazza. A *Scapin* kezdőjelenetében például egyik pillanatban csak halk,



Faust és a „lények”
(fotó: Michaela Marin, forrás: theatrenational.be)

aláfestő jellegű zene szól rádión keresztül, a másikon viszont minden előzmény nélkül kitör az auditív „vihar” (csörömpölés, dörögés, zakatolás, stb.), hogy aztán újra letisztuljon a szonorikus tabló, és csupán egy távoli hajókürt hangját halljuk csöndesen.

A *Faustban* ugyanez történik a térrel: míg egyik pillanatban Faust egyedül marad a hatalmas barokk térben, nem sokkal később nehezen behatárolható túlvilági lények hada özönli el a színpadot. Margitot, a vágy tárgyát sem egy, ha-

nem mindjárt hét kislánnyal helyettesíti be a rendezés, akik közül Faust választja ki a neki tetszőt, hogy később újra minddel kapcsolatba lépjen, körül vegyék, a ruháját húzogassák. Margitból kollektív szereplőt teremt azáltal, hogy a jeleket megsokszorozza – a jelentésüket viszont nem –, s mint egy kórusból, olykor kiemel belőle egy magányos szereplőt, de később visszalépteti társai közé. Kicsiben ugyanazt tapasztaljuk, mint nagyban, az előadás-egész esetében: a jelek megsokszorozódnak, majd újra bekövetkezik a megvonás. A Walpurgis-éj túlbősége után vizuális és auditív megvonás következik, amikor visszatérünk az eredeti térbe.

¹⁹ Cîntec, Oltița, in: Kulcsár Edit Purcărete, *a színpad mágusa*, In: Kornya István (szerk.) *A költői színház (Hét évad a Csokonai Színházban – 2006-2013)* Debrecen, Csokonai Színház, 2013.

²⁰ Lehmann, uo., 103–104.

²¹ Uo. 102–103.

A szimultaneitás nem csupán a túlbőség pillanataiban jelentkezik, egyébként is Purcărete kedvelt technikája. A *Scapin* egyes történéseit épp úgy egymásra csúsztatja olykor, mint a *Faust*éit. A legtisztább példákat azonban a *Pantagruel sógornője* kínálja, ahol egyaránt találunk megsokszorozódást (hasonló jellegű cselekvéssorok szimultaneitását) és szimultán, de különböző jellegű cselekvéseket. Egy-egy kirobbanó, szemiotikailag túltelített pillanatban számos, egymástól független cselekvéssor történik: például a szaxofon hatására kétségbeesetten visítozik egy nő, miközben a háttérben étkezéshez terítenek, egy másik asztalt pedig épp letakarítanak a szereplők.

A *Pantagruel sógornőjében* nem csupán a színpad történései, de a színházi eszközök esetében is teljes dehierarchizációt érhetünk tetten, ebből következik a vizuális dramaturgia előtérbe kerülése és a muzikalizáció (zeneivé válás) is²². De fel erősödik a fizikalitás (testiség) szerepe és a színesztéziára építő szerkesztésmódok, a konkrétság, az önreferencialitás is.

Kétségtelen, hogy a vizsgált példák közül a *Pantagruel sógornője* illeszkedik leginkább a posztdramatikus paradigmába, már csak azért is, mert teljes mértékben nélkülözi a dramatikusszövegelméletet, azaz a legtisztább értelemben dráma utáni, dráma nélküli színház, amellyel kapcsolatban nem is beszélhetünk a szó klasszikus értelmében vett reprezentációról. Az előadást a cselekmény helyett a kép és a hang strukturálja, a befogadás pedig színesztetikus és metonimikus módon szerveződik.

A befogadó az összefüggések nyomkeresésének állapotába kerül²³, és önkéntelenül is úgy kezdi el „olvasni” az előadást, mint egy költeményt, amelyben a kontinuitás elve helyett az ekvivalenciáé érvényesül²⁴, és amelyben csak a befogadó vághat rendet valamilyen módon, az *átfogó észlelésre* hagyatkozva.

Erre az előadásra érvényes leginkább a lehmanni kitétel, miszerint „a posztdramatikus színház átfogó elvként használja a színházi eszközök dehierarchizálását”²⁵. Szöveg és egységes cselekmény hiányában a zene, látvány és gesztus hierarchiája is megbomlik, nincs közöttük egyértelmű alá-fölérendeltségi viszony, ami



François Rabelais nyomán: *Pantagruel sógornője*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Radu Stanca Színház, Szeben, 2003, r: Silviu Purcărete (fotó: TNRS, Pierre Borasci, forrás: tnrs.ro)

²² Uo. 106–108.

²³ Uo. 98–99.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo. 100.

beindítja a nézőben az említett „nyomkeresés” mechanizmusát. „A szcenikus történés immanens szinesztéziája” ebben az előadásban válik leginkább – a szó lehmanni értelmében – ajánlattá, sőt felhívássá „a színházban mint kommunikációs folyamatban való részvételre”²⁶. Amikor Lehmann az „észlelés eleve dialogikus” jellegéről ír, arról, hogy érzékeink „válaszolnak a külvilág ingereire”, azt is hangsúlyozza, hogy „a különálló ingereket egységes észlelési textúrába próbálják rendezni, amely igyekezet egyenes arányban nő a megvonással, az akadályoztatással. Minél kevésbé magyarázhatók ok-okozati szinten a *Pantagruel* sógornőjének színpadi aktusai, annál inkább fokozódik a figyelmünk, annál erősebben keressük és annál biztosabban véljük megtalálni a szinesztetikus és metonímián alapuló kapcsolatokat. Amennyiben ezt az utat követjük, minden világossá is válik. Egy csibe hangja és a láthatatlan csibéhez való színészi viszonyulás egyszerre két metonimikus kapcsolatot működtetve képezi meg a csibét: egy csibe hangját hallom, a színészek egy pontba figyelnek, amely pont a szétszórt búzaszemek környékén van,



François Rabelais nyomán: *Pantagruel* sógornője, jelenetkép az áldozati bikával
(forrás: anaroshu.wordpress.com)

s mivel a csirke magot eszik, adódik a következtetés, hogy ott egy csibe van.

A búza – kenyér – Krisztus teste kapcsolat, akárcsak a test – halál – boncolás vagy a test – kenyér – sütés – evés kapcsolat szintén kézenfekvő asszociációkat mozgósít. Hasonlóan egyértelmű, de laza asszociációs kapcsolat áll fenn a vallás, a művészet, az evés és a vadászat témakörei között. Az első művészi ábrázolások egyikét, a vadászatokat megörökítő barlangrajzokat részben az éhség váltotta ki,

illetve a vadászat sikerességébe (az éhség csillapításába) vetett remény. A barlang falára vadászatot rajzoló ősember művészetbe oltott „imájára” a zárókép „rímel”: fentről alászáll – akár az áriánusok szent irata, mely hitük szerint kötélén ereszkedett le az égből – egy már elejtett vad, a bika, amely a bikaviadal képzettársítást is magával hozza, és ezáltal visszakapcsolódik az áldozat, az áldozati állat, ily módon pedig az isten báránya témaköréhez. E jelentéstöredékek mind a dehierarchizált ingerek és az átfogó észlelés dialógusából születnek meg anélkül, hogy klasszikus jelölő-jelölt viszonyt hoznának létre, tehát megmaradnak a maguk konkrétságában, jelentést nem, de jelentéslehetőségek egész sorát hordozó jelekként. A *Pantagruel* sógornőjében, csakúgy, mint a *Faust* Walpurgis-éjében valóban „konkrét színházzal” találkozunk, amelyben a befogadó kénytelen a „struktúrák észlelésére”

²⁶ Uo. 99.

hagyatkozni azok értelmezése helyett²⁷. Mégsem önreferenciális jelekről van szó, hiszen nem pusztán önmagukat akarják felmutatni.

A posztdramatikus színház két irányból is „kikezdi” a jelölő-jelölt viszonyt, ebben a vonatkozásban is a végleteket keresve. Bár Lehmann mindkét szélsőségről többször is szót ejt, terminológiát csak az egyik mellé rendel, mintegy a másikat is egy kalap alá véve ezáltal. Amikor a jelek önreferencialitásáról beszél, nem pusztán az önmagát jelölő jelre gondol, hanem következetesen szóba hozza az ellenkező pólust is: a sokjelentésű jeleket. (Korábbi kutatásaim során utóbbiak kapcsán poli- vagy multireferencialitásról beszéltem, mert alapvető különbséget véltem felfedezni egy konkrét rendezői jelhasználaton belül a két út között.) Noha a két jel-típus egyazon jelenségből következik, bizonyos esetekben érdemes különbséget tenni közöttük. Az önreferenciális jel multireferenciális is egyben, hiszen egyértelmű jelentés nélkül nagyszámú jelentéslehetőséget hordoz magában, elvégre amihez semmi sem köthető, ahhoz egyszersmind túl sok minden is köthető. Hasonló a helyzet az általam multireferenciálisnak nevezett jelekkel is, a kettő közti különbség a szemiózis vektorában keresendő. Míg az önreferenciális jel egyszersmind önmaga jelentése is, a jelölt tehát maga a jeltest, addig a multireferenciális jel mindent jelent, csak éppen önmagát nem. Egyazon jelenség két végletéről beszélünk tehát, de mégsem mindegy, hogy arról van-e szó, hogy a tárgy önmagát jelenti, vagy éppenséggel felfoghatatlanul sok dolgot. Már csak azért sem, mert míg az előbbi eset a valós behatolását is jelenti, addig az utóbbi nem föltétlenül számolja fel, hanem éppenséggel végtelenné is tágíthatja a fiktív kozmoszt.²⁸

Purcăretével ellentétben Tadeusz Kantornál például a konkrétság maga is konkrétan értendő: a tárgy elsősorban önmagát jelenti, például egy szakadt esernyő egy szakadt esernyőt, és csak az önreferencialitás által kiváltott szemiotikai paradoxon kényszerít rá az összefüggés kétségbeesett keresésére, amely által találhatunk rá például az ernyő – védelem, szakadt ernyő – védtelenség jelentéslehetőségekre. Ezzel szemben egy hatalmas áldozati állat leereszkedése Purcăreténél föl sem veti a szigorú önreferencialitás lehetőségét. Eszünkbe sem jut, hogy ez a stilizált bikabáb elsősorban stilizált bikabábot jelentene, hanem azonnal keresgélni kezdünk: mire utalhat?

Az önreferenciális tárgy a jelmegvonás, míg a multireferenciális a túlbőség mintájára működteti a szemiózist. A posztdramatikus színház ezért nem pusztán a jelek sűrűségével, de a jelentések sűrűségével való játékot is ugyanúgy ismeri és alkalmazza. Ahogy a színpad kiürül vagy épp túltelítődik jelekkel, úgy ürül ki vagy telítődik túl jelentéslehetőségekkel is egy-egy tárgy vagy test. Ebben a vonatkozásban is a végletesség a rendkívüli: amikor egy evőeszköz (vagy evőeszközök halma) elsősorban evőeszközt jelent, nem más, illetve amikor egy stilizált bika vagy egy fel sem ismerhető, lepedőbe tekert testekből felépített álomlény éppenséggel túl sok jelentéslehetőséget kínál szimultán módon.

²⁷ Uo. 115.

²⁸ Uo. 116–121.

Annak ellenére, hogy Lehmann nem normatív esztétikát kíván felállítani, hanem a lehető legátfogóbb (és épp emiatt rugalmas) leíró rendszer kidolgozására törekszik, azaz nem „kötelező összetevőket”, hanem jellemző „stílusjegyeket” vesz számításba, érdemes külön megemlítenünk azokat a pontokat, amelyekben Purcărete úgyszólván klasszicizál, dramatikus módon jár el. Már csak azért is, mert szoros összefüggéseket mutat a reprezentációhoz való viszony kérdéseivel, amelyeket korábban már tárgyaltunk. S ha akkor a reprezentációhoz való sajátos viszonyt vizsgáltuk, most arra érdemes figyelniünk, melyek azok a posztdramatikus „stílusjegyek” és jelenségek, amelyeket Purcărete tudatosan kerül, egyben az ezektől való tartózkodás mikéntjét és miértjeit is megpróbálva megfejtetni.

Amint korábbi fejtegetéseinkből is kiderült, Purcărete csak meghatározott és éppen a drámából következő, a dráma struktúrája és belső cselekménye által mintegy kijelölt helyeken enged teret a legtisztább értelemben vett konkrét színháznak. S akkor is szívesebben alkalmaz multireferenciális jeleket, mint önreferenciálisakat, alapvető célja tehát legtöbbször nem a pusztá tárgy vagy test felmutatása. Amikor a testiség (fizikalitás) megjelenésével van dolgunk, többnyire akkor is markáns jelek kíséretében lehetünk tanúi a test előtérbe kerülésének.

A *Faust*ban például kiemelt szerepe van Mefisztó testiségének, ám e testkoncepciónak csupán egyik komponense a színésznő valós teste. A színésznő saját melleinek megmutatása a pénisz jelzése kíséretében történik: tehát nem a színész saját testét figyelhetjük meg csupán, és végképp nem a maga önreferencialitásában, hanem Mefisztó testét. A multireferenciális és önreferenciális jel működésének mintájára itt is ugyanazt a jelentést hordozza a hímnős Mefisztó teste, mint ha egy minden nemi jellegzetességet nélkülöző testet látnánk. Aki kétnemű, az a szó bizonyos értelmében semleges neműnek számít, s ezáltal olyan lénynek is, aki férfi és nő alakját egyaránt magára öltheti. A hasonlóság azonban itt sem azonoság: a hímnősség és a semlegesneműség közötti különbség ugyanolyan szubtilis és jelentős is, mint az önreferencialitás és a multireferencialitás közötti, még ha sok esetben azonos hatást is ér el.

Miközben nem létezik minden nemi jellegzetességet nélkülöző emberi test, tehát a színházi gyakorlat szempontjából értelmetlen semleges neműségről beszélni, pontosan azért lehet tanulságos eljátszanunk a gondolattal, hogy jobban megértsük a *Faust*beli Mefisztó fizikalitásának jellegét és jelentőségét. Mefisztó ugyanis nem is lehetne más, mint hímnős. Kulturális toposzaink szerint a szexualitás bűnös, az aszexualitás viszont büntelen dolog. Ha az isten aszexuális, akkor a sátán alighanem biszexuális. Ha isten semleges nemű (ami persze vitatható), akkor a sátán kettős nemű, és ha az isten mégis inkább férfi, mint nő (merthogy atya is, fiú is), akkor a sátán joggal tételezhető inkább nőnek, mint férfinak – elvégre a zsidó-keresztény kultúra nőiség-fogalma már az édenkerti alma elfogadásával gyanúba keveredett. Mi sem ésszerűbb tehát, mint hogy Mefisztó, aki e kontextusban egyszerre kígyó és Éva, de mindenképp kísértő, nő legyen, pénisszel, nem



Mefisztó vezeti Faustot
(fotó: TNRS, Paul Băilă, forrás: tnrs.ro)

pedig férfi, mellekkel. Ez a megoldás egyszerre teszi alkalmassá arra, hogy részt vegyen, sőt Faust helyett is cselekvőként lépjen fel Margit megerőszkolásában, ugyanakkor csábítóként lépjen fel *Faust*tal szemben, a Walpurgis-éj jeleneteiben pedig nőként, egyféle Évaként vezesse a kísértések kertjébe Ádám-Faustot.

Ennek a mefisztói testiségnek a későbbi biszexualitást (semmiképpen sem aszexualitást) megelőlegező hímnős jellegén túl is van még egy fontos jelkomponense:

a pirosra festett bőr, amely szintén egyértelmű jelentést hordoz. Nem más, mint a kilógó lóláb (vagy inkább ördögpatá) jele: az emberi testbe öltözött, de emberi voltából mint ruháiból szó szerint kivedlő ördög valódi színe, tehát az álca mögötti valódi test. Abban a tényben pedig, hogy az álca mögötti valódi testet ilyen hangsúlyosan, a valódi testre felfestett álca révén láthatjuk, egyféle színházi önreflexiót is felfedezhetünk.

A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy Purcăreténél a testiség sosem önreferenciális, legalábbis nem elsőrendűen az. A színész teste ugyan fokozottan előtérbe kerül, ám nemhogy önmagára irányítaná a figyelmet, hanem önmaga által is még hangsúlyosabban irányítja azt saját *jelentésére*.

Hasonló a helyzet a *Pantagruel sógornője* esetében is, csak éppen egy férfi testtel. Ez a test sem a színész teste – se nem a játéklényé, se nem Dimény Ároné –, mégpedig elsősorban a fehér festék miatt nem, amely hasonlóan működik, mint a Mefisztó-példa esetében. Ha a vörös festék kapcsán kilógó ördöglábat emlegetünk, akkor itt kilógó Krisztus-lábról beszélhetünk, annak ellenére, hogy itt még ellenpontozás is történik, amikor társai levetköztetik a szereplőt. A vetköztetés pillanatában a test még egy köztes jelentésmezőben van, mi pedig a jelentésre való várakozás állapotában. E pillanatban, de valóban csak néhány pillanat erejéig még részben önreferenciális testről, tiszta fizikalitásról beszélhetünk. Ugyanakkor már itt is jelentéslehetőségeket vázol fel a rendezés, a későbbi történéseket ellenpontozandó akar tévútra csalni. Ezt a testet kizárólag férfiak vetköztetik le, majd átadják a nőknek, akik liszttel szórják be. A vetköztetés, majd a liszttel való beszórás során a többiek végig mosolyognak rá, amit nem nehéz félreérteni, s épp ez a cél. Fontos, hogy a liszttel való beszórást is megelőzi a rácsodálkozás vagy inkább megcsodálás pillanata a női szereplők részéről.

A vetköztetés-jelenet homoerotikus felhangja, majd az azt követő pillanatok látszólagos erotikája a liszttel való beszórás pillanatában foszlik szét. Ekkor már sejthetjük, hogy balzsamozást látunk, és távolról már itt felidéződik a Krisztus tes-



A „Krisztus teste” jelenet a *Pantagruel* sógornőjében
(forrás: transindex.ro)

te jelentéslehetőség is. Ebben a kontextusban visszamenőleg értelmeződnek át a korábbi pillanatok, és távolról akár a tanítványokkal az áldozati szerekre készülő Krisztus, majd a testet a keresztről levező, bebalzsamozó asszonyok képzetét társítjuk a látottakhoz, miközben a két jelentéslehetőség kölcsönösen beárnyékolja egymást. Már-már mi kérnénk elnézést, amikor a konkrétság, vagyis az elsődleges jelentés felülírja mindkét értelmezésün-

ket, hiszen a testet kenyértésztába tekerik, majd megsütik. Ebben a pillanatban a test újra önreferenciálissá válik: nem jelent mást, mint liszttel beszórt testet, amit annak rendje és módja szerint ki is sütnek. Ez az önreferencialitás újabb összefüggés-keresésre sarkall, és az Olaszország egyes vidékein húsvéti ételként készített colombára, galamb formájú gyümölcskenyérre vonatkozó asszociációkat is implikálja. Ez a jelentéslehetőség pedig újra visszautal az áldozatiságra, az isten bárányára, a húsvéti ünnepkörhöz való kötődése révén, de ugyanakkor a harmadik isteni személyre is, a szentlelket szimbolizáló (galamb formájú) süteményre való utalás által. Az egymást beárnyékoló jelentéslehetőségeknek ez a gyakorta ironikus, dialektikus párbeszéde hozza létre a jelentések sűrűségével való játékot. Ezen a szinten épp úgy beszélhetünk túlbőliségről és megvonásról, de akár szimultaneitásról is, mint a jelek esetében, a Lehmann által leírt posztdramatikus jelenséget tehát nemcsak szemiotikai, de szemantikai vonatkozásban is tetten érhetjük. Az efféle, jelentésekkel való játék biztosítja az előadás humorát is: a közönség gyakorta harsány nevetésben tör ki az ilyesfajta csőbehúzások láttán. Magunkon, és saját, kényszeres esztétikai nyomkereső reflexeinken is nevetünk ilyenkor, amikor látszólag az derül ki, hogy mindannyiszor tévedtünk. Az elsőre erotikusnak vélt mosolyokat felülírja a Krisztus-értelmezés, azt pedig a konkrétság. Kiderül, hogy a liszttel meghintett test valójában nem más, mint liszttel meghintett test, amelyet annak rendje és módja szerint kisütnek. Mire azonban ez utóbbiba belenyugodnánk, a testet helyettesítő kenyér színpadra visszatérével megint csak a Krisztus teste értelmezés kerül előtérbe, amikor rájövünk, hogy ez a sajátos, kissé perverz húsos tekercs nem más, mint urunk szent teste, a kenyér vagy az ostya misztériumába sülve. Összességében a jelek multireferencialitásával, a jelentések sűrűségével való játékkal van dolguk tehát, önreferencialitással kevésbé.

Az egyik említett esetben sem csupán önmagában állóként tételeződik a test: a *Faust*-ban már megjelenése pillanatában sem, a *Pantagruel*-ben pedig az eldönthetlenség pillanatai után dől el, majd vonódik vissza a jelentése. S ha korábban azt

állítottuk, hogy a jel önreferencialitása, akárcsak a tiszta és önreferenciális fizikalitás lebontja a fiktív kozmoszt, míg a jel multireferencialitása kiszélesíti, az értelmezhetetlenségig tágítja azt, akkor ezáltal elérkeztünk az „atipikus” vonások között a legfontosabb fogalomhoz: a *valós behatolásához*.

Ez az a pont, ahol Purcărete meghúzza a határokat saját fiktív kozmosza védelmében, a kultúra terének védelmében: a valóság látszatát keltő teátrális valóság integritása érdekében.

Ha korábban – Lehmannt idézve – azt fejtegettük, hogy Purcăretenél „a szimultán jelek sokasága mintegy a valóság megkettőződéseként jelenik meg, és látszólag hétköznapi valóságtapasztalatunk összevisszaságát utánozza”, akkor ezalatt mi is azt értettük, hogy itt egy alternatív valóság képződik meg, nem a valóság reprezentációja. Ez az alternatív és teátrális valóság pedig nem is mosódik össze a konkrét valóságunkkal, tehát nem történik meg a szó legszigorúbb értelmében a valós behatolása.

Purcărete világára nem jellemző, hogy megbontaná a hagyományos játzó-néző státusokat, feszegetné az előadás és a valóság közötti határokat. Inkább a teatralitást hangsúlyozza, amelynek saját logikája, tere, helye és ideje van, ez pedig ritkán mosódik egybe a valósággal. Mozgósít ugyan mint értelmezőt (és ebben az értelemben társalkotót), de nem szólít fel cselekvésre, konkrét fizikai részvételre. A *Pantagruel sógornőjében* például elmosódik ugyan a külső és belső idő fogalma, és a nézők nyomkereső ösztönének mozgósítása is megtörténik, de a tér stabil marad: a színpad színpad, a nézőtér nézőtér, szó sincs átjárhatóságról, az intellektuális túli részvételről. A *Faustban* viszont meghívást kapunk, hogy körsétát tegyünk egy absztrakt és teátrális világban, de Purcărete szándékosan kordont vont elénk, jelezve: ez színház, ti nézők vagytok. Kérjük, ne érjenek a kiállított színészekhez, és ne használjanak vakut! Az eldönthetetlenség esztétikájáról csak ezen a ponton beszélhetünk: amikor arra invitálnak, hogy felmenjünk a színpadra, egy pillanattig kérdésessé válik, hogy mibe és mennyire akarnak bevonni minket²⁹, ám csakhamar nyilvánvalóvá lesznek bevonásunk határai. Parászka Boróka egyébiránt épp ezt a távolságtartást kéri számon *Majdnem Purcărete* című írásában³⁰, amely önmagában is bizonyítéka annak, hogy ezen a ponton még akár Purcăreténél is felmerülhet az eldönthetetlenség esztétikája felőli megközelítés egyes nézőkben: ez még színház, vagy valóság? Beszámolója hasonló problémát vet fel, mint egyes nézők reakciója az Erika Fischer-Lichte által leírt Claus Peymann-rendezés, a *Közönséggyalázás* esetében: „azok számára, akik a *Közönséggyalázás* előadását eseményként értették, az esemény sikerességét a színészekével egyenrangú nézői részvétel biztosíthatta”³¹. Miközben a beszámoló szerzője feltehetően nem gondolta, hogy itt közös performatív esemény zajlik, hiszen az előadás korábbi részei sem ígértek semmi

²⁹ Uo. 117.

³⁰ Parászka Boróka *Majdnem Purcărete*, Játéktér, 2012. november. <http://www.jatekter.ro/?p=209> [Letöltés ideje: 2013. május 4.]

³¹ Fischer-Lichte, Erika *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009, 24.

ilyesmit, a színpadra invitálás gesztusa önmagában is megképezte azt az eldönthetlenséget, amely nyomán több-kevesebb joggal olyan elvárások ébredhettek a nézők némelyikében, mint a szabad mozgás igénye a térben.

„Ha ez valóban plasztikus be- és felmutatás lenne, akárcsak egy tárlat, színházi tér- és látvány-tanulmány, plasztikus kísérlet, a színházi tér élveboncolása, akkor felállhatnék, nézőszöveget cserélhetnék. Közel mehetnék a színpadi apró jelekhez, vagy egészen hátra, perspektívákat cserélhetnék. És akkor tényleg működhetne a látványszínház teljes menetszerelésében, bennem, nézőben, akiben a látvány születik (vagy elvetél). Mindehhez azonban nem csak a színház de- és rekonstrukciójára, hanem a nézőszerep, a nézőtér újragondolására is szükség lenne.”³² E gondolatok azért lényegesebbek, mert nézői szempontból világítják meg az eldönthetlenség esztétikájának működését és a feedback-szalag működésének megváltozását³³.

Noha a szerepváltás lehetőségére nem kérdez rá, implicit módon mégis a Fischer-Lichte-féle performatív hármasságot idézi fel kérdéseivel. Ha ugyanis felbomlik a tudatosan kettéválasztott térszerkezet, azaz a néző beléphet a térbe, közelebb mehet a tárgyakhoz vagy hátramehet, önkéntelenül is a performatív aktus részévé válik: egy térben mozog a színésszel, ugyanazokhoz a tárgyakhoz viszonyul valamiképpen – a színésznek pedig elkerülhetetlenül hozzá kell majd viszonyulnia, mint olyan személyhez, aki belépett a performatív térbe. Ezáltal meg is képződne a nézők és játékosok közössége, és felvetődne a kölcsönös érintés, a távolság és a közelség, a nyilvánosság és a magánszféra kérdéssora is³⁴. Ezzel szoros összefüggésben pedig már felmerül a szerepváltás lehetősége, amelyet Fischer-Lichte a performatív kísérletek harmadik alappillérenek tekint³⁵.

A játékosok és nézők együttes testi jelenléte tehát valóban beavató és rituális jellegű, közös performatív pillanatot eredményezne, még ha a nézők csupán bábéskodnának is a performatív térben, és azért járnának-kelnének ott, hogy egy-egy kelléket szemügyre vegyenek – sőt, talán ez volna az erősebb performatív pillanat. Mit csinál a néző, amikor épp egy disznófejű embert vizsgál meg közelebről, s útjába kerül egy menetoszlop vagy maga Mefisztó? Hogyan reagál a helyzetre, és hogyan reagál rá viszont a játészó? E pillanatban felerősödik a feedback-szalag működése, és valódi performatív aktus veszi kezdetét. Arról nem is beszélve, ha mondjuk, valakinek kigyullad a ruhája egy tűzköppő vizsgálata közben: hogyan reagálnak rá a szereplők?

Nem ironizálni szeretnék e szélsőséges példák felhozásával, csupán azt próbálom végigvezetni, milyen lenne a *Faust*, ha Purcărete nagyobb teret engedne a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétének. Egy efféle kísérlet számos tanulsággal bírna, csakhogy a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétére épülő performatív aktusok elkerülhetetlenül együtt járnak az autopoétikus jelleggel.

³² Parászka id. mű

³³ Fischer-Lichte uo., 49–92.

³⁴ Uo. 52.

³⁵ Uo. 53.

A probléma itt éppen az, hogy az ilyen előadásoknak „nem csupán ábrázolniuk kell a szerepváltás, a közösségek létrejöttének és felbomlásának folyamatát, a távolságot és a közelséget”, amint Fischer-Lichte is hangsúlyozza, „hanem el kell érniük, hogy tényleges szerepváltás menjen végbe, közösségek jöjjenek létre és szűnjenek meg, illetve kialakuljon a távolság és közelség érzése”.³⁶ Ez pedig már a valós behatolásának legradikálisabb formája: ritualizáló kísérlet, amely szükségképpen önreferenciális és autopoétikus, s amely esetben az előadás, amelyet látunk és amelynek terébe egy kis időre bebocsátást nyertünk, megszűnne a *Faust* lenni.

Ezzel visszaértünk a reprezentációhoz való viszony problémájához: ugyanis, ha Purcărete le is mond a konvencionális reprezentációról, a reprezentáció *lehetőségéről* nem mond le, ahogy a reprezentációként való értelmezés lehetőségéről sem. Logikája szilárd és kimozdíthatatlan, és ehhez mérten húz kordont közénk és színészei közé. Különleges világba léphettünk ugyan be, de mégis megmarad az érzésünk: a *Faust*ot láttuk, azon belül pedig a Walpurgis-éjt. Purcărete tehát megóvja a maga-építette világot, a valóságot látszólag megkettőző absztrakt teatralitást, a kultúra terét. Közel enged, körbe is vezet világában, de világosan kijelöli azt a határt, amit nem léphetünk át. Nem cseréli fel az azonosulás lehetőségét a részvétel lehetőségével, és ezáltal megőrzi a maga-építette konstrukciót. Ha nem így tenne, akkor volna csak „majdnem Purcărete”.

Az utolsó atipikus vonás a *melegség* és *hidegség* kérdéséhez való viszonyulásban rejlik. Purcărete tudatosan távolít el egy-egy pillanatban, bizonyos előadásaiban pedig, mint például a *Pantagruel sógornőjében* szinte teljesen lemond a dramatikus melegségről a posztdramatikus hidegség javára, mégsem veti azt el teljesen. A *Faust*ban például váltakoztatja a melegség és a melegség megvonásának pillanatait: *Faust* magányos monológja dramatikusán meleg, a beleélést segítő pillanat, de a (kislány) Margittal való találkozás pillanatában már posztdramatikus hidegséget érzékelünk: fel sem merül, hogy azonosulni tudjunk vele, megért-sük lélektani motivációit, hogy „vele menjük”. E két megközelítés pedig folyamatosan váltakozik, és a hidegség a Walpurgis-éj jeleneteiben kulminál, míg végül újra valamiféle dramatikus melegség képződik meg az előadás végére, amikor még Mefisztót is „megértjük”. A záróképet pedig egy másfajta, nem dramatikus, hanem lírai melegség is áthatja a feltámadás-himnusz és a szemünk láttára lezajló feltámadás nyomán.



Nérine megkerül, jelenetkép a *Scapin, a személyvesztő* című előadásból, Nérine: Oláh Zsuzsa (forrás prae.hu)

³⁶ Uo. 52.

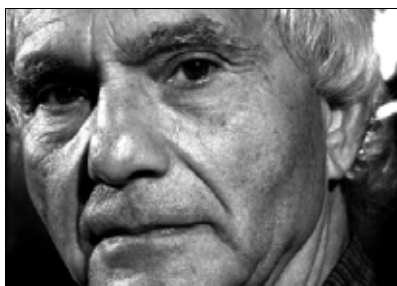
Ezzel szemben a *Scapint* végigkíséri a dramatikus melegség, legalábbis a főszereplő vonatkozásában, akit azáltal is elválaszt a többi szereplőtől, hogy karakterét kevésbé tipizálja, kevésbé stilizálja, és kevésbé idegeníti el. Scapinnek van komolyan vehető lélektana, és itt éppen ez a nívó. A dramatikus melegséget csak a legritkább esetekben váltja fel a posztdramatikus hidegség, leginkább a poétikus melegséggel váltakozva, ám ez is ritkán tetten érhető.

Első megjelenés: Theatron, XII. 1. 68–85.

István Gedő Bessenyei: Postdramatic Characteristics in Silviu Purcărete's Stage Directions.

Part 2

István Gedő Bessenyei (b. 1986) is a Hungarian theatrologist, dramaturge and director since 2014 of Harag György Társulat (György Harag Company) in Romania. This study is an attempt by him to approach Silviu Purcărete's stagings from Lehmann's postdramatic aesthetics on the one hand and define the atypical, classicizing and drama-centered features of his stage directions on the other hand. In the first chapter (*Culture As Space*) of Part 2 published here, he declares, characterising Purcărete's abstract spatial abilities, that in the specific scenography of his productions the director seeks to represent a space of culture instead of the fictional space of the piece, wrapping "the theatrical equivalent of the cultural cosmos" around the world of the work. In chapter 2, entitled *The Humility of Mutiny*, he specifies that Purcărete's most outstanding stage directions – *Scapin*, *Faust*, *Satyagrahá*, *Pantagruel Sister-In-Law* – are autonomous interpretations of drama which present the readings of the works emerging here and now. This way they point beyond the aesthetics of the "theatre of representation", but do not necessarily aspire to deconstruct the interpretative tradition. The next chapter (*Postdramatic Phenomena In Purcărete's Stage Directions*) makes use of the conceptual grid developed by Hans-Thies Lehmann, pointing at the dominance of scenography and visual dramaturgy, which, in some cases, can replace the dramaturgy of the text with Purcărete, operating semiosis which is based on certain metonymic structures. Purcărete's conscious efforts to create a balance between the real and the absurd; the play on the density of signs, brought into effect at the auditory-sonorous level also; then simultaneity, deheroicisation, physicality as well as self-referentiality to promote concreteness are all highlighted. To illustrate the application of these post-modern instruments examples are taken mainly from the production *Pantagruel Sister-In-Law*. However, which postdramatic "stylistic characteristics" does Purcărete intentionally steer clear of? – the author asks in the chapter entitled *Specific Features*. It is demonstrated through the examples of Mephisto and Pantagruel that the flesh, due to the often ironic and dialectic dialogues of the possible meanings, almost always goes beyond self-referentiality. It is much rather multi-referential, therefore it does not deconstruct but expand the "fictitious cosmos" of the work. In the author's view, it is in this manner that Purcărete protects his self-built world, theatricality and cultural space. The boundary spectators must not transgress is clearly demarcated: the possibility of identification and participation are not mixed up. The publication of the study is apropos to Purcărete's staging of *Faust* at MITEM 2017.



EUGENIO BARBA



A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 4. rész

A fiktív test

A nyugati színházi hagyományban a színészi tevékenység fikciók (számtalan „mágikus ha”) hálózatára irányul: a színész saját személyiségével, illetve az általa játszott figurával, annak pszichológiájával, viselkedésével és múltjával van elfoglalva. A színészi jelenlét pre-expresszív alapelvei nem élettelen fogalmak, melyek a test fiziológiájára és mechanikájára vonatkoznak csupán. Ezek az alapelvek fikción alapulnak: a „mágikus ha” azon fikcióin, melyek a testet mozgásba hozó erőkre hatnak. A színész tevékenysége során nem a fiktív személyiség, hanem a fiktív test után kutat. A hagyományos ázsiai színház, a klasszikus balett, illetve a Decroux-féle pantomim művelői, annak érdekében, hogy szakítsanak a hétköznapi viselkedésre jellemző automatikus válaszreakciókkal, a test minden egyes aktságát képzeletük aktiválása révén dramatizálják: elképzelik, ahogy valaki egy adott súlyú és állagú tárgyat kitapint, megemel vagy eltol. Olyan pszicho-technika ez, mely nem a színész pszichéjére, hanem sokkal inkább fizikai állapotára hat. Úgy érdemes közelíteni hozzá, mint ahhoz a nyelvhez, ahogyan a színész magában beszél, vagy, még inkább, ahogyan a mester instruálja tanítványát; de ne tegyünk úgy, mintha az efféle nyelvezet a nézőnek bármit is mondana.

Ahhoz, hogy ráleljen a hétköznapi túl (extra-daily) technikákra, a színész nem a fiziológiát tanulmányozza. Külső ingerek egész hálózatát hozza létre, melyekre fizikai akciókkal reagál.

Az indiai hagyomány szerint a táncosnak tíz képességgel kell rendelkeznie. Ezek egyike a tekintet irányítása. Ez jelzi, hogy a táncos egy térbeli dologra milyen pontosan reagál. Némelykor a művész által végzett gyakorlat, bár remekül kivitelezettnek tűnik, mégsem elég erőteljes, mert tekintetének irányítása nem kellően precíz. Más-



Az eltökélt test: Pei Yanling, a Pekingi Opera színésznője; Martine Van Hamal balett-táncos

felől a szem aktív lehet úgy is, hogy miközben pihenünk – például amikor megfigyelünk valamit – a testünk mégis életre kel. A tekintet ez esetben egyfajta második gerincoszlopként funkcionál. Az összes keleti színházi tradíció szigorúan meghatározza, hogy a szemmozgás és a tekintet irányítása során mi a követendő. Nem csupán a láttott dolog számít, hanem maga a színész is; az, ahogyan a közte és a jelenség közötti üres tér erővonalakkal telik meg, olyan ingerekkel, amelyekre reagálnia kell.

Sadoshima Dampachi kabuki színész (halála előtti, 1712-ből származó) naplójának utolsó bejegyzésében ezt írja egy táncosról: „a szemével táncol”, mely megfogalmazás a tánc és a test, illetve a szem és a lélek közötti kapcsolatot érzékelteti. Hozzáteszi, hogy az a tánc, amelyben a szemek nem vesznek részt, halott; ahhoz, hogy élő legyen, a mozdulatok és a tekintet együttműködésére van szükség. A szem a nyugati kultúrákban is a lélek tükré, és a színész szemére úgy tekintenek, mint ami a fizikai működés hétköznapi túltechnikái és a pszicho-technikák metszéspontjában leledzik. A szem jelzi, hogy a művész eltökélt. A szem az, ami a művészt eltökéltté teszi.

A nagy dán orvos, Niels Bohr rajongott a westernfilmekért, és sosem értette, hogy az utolsó párbaj-jelenetben hogyan történhet meg, hogy mindig a főhős lögyorsabban, pedig ellenfele hamarabb nyúl a pisztolyáért. Bohr magyarázatot keresett erre a furcsaságra, és úgy találta, nem ellentmondás, hogy a pisztolyáért hamarabb nyúló figura később süti el a fegyvert; mivel előbb még el kell határoznia magát, hogy lőni fog, meg kell halnia. A főhős azért marad életben, mivel ő már eltökélt, ezért nem kell elhatároznia magát, így ő lesz az, aki először lö.

Grotowski a fa példáját hozza fel a kifejezőkészségre: „Ha a színészben megvan az akarat, hogy kifejezzen valamit, lényé kettéválik; egyik fele az akarattal bajlódik, a másik pedig az önkifejezéssel, az egyik parancsol, a másik pedig végrehajtja a parancsot”.

Ezer gyertya

Ha végigkövetjük a színész energiájának útját, eljutunk addig a pontig, amikor képesek vagyunk érzékelni annak centrumát:

1. abban, ahogyan felerősíti és aktivizálja az egyensúlyi helyzetben működő erőket;
2. az ellentétekben, amelyek a mozdulatok dinamikáját határozzák meg;
3. a redukció és a behelyettesítés műveletében, mely feltárja a mozdulatok lényegét, és eltéríti a testet a hétköznapi technikáktól, olyan feszültség-ingadozást hozva létre, mely beindítja az energia áramlását.

A hétköznapi túli technikákat kialakító, látzólag a realitáson alapuló fizikai eljárásokkal mindenki tisztában van, de a logika, amelyet követnek, nem egykönnyen felismerhető.

A nő színházban az energia szó megfelelője a *ki-hai*, ami a lélek (*ki*) és a test közötti teljes egyetértést (*hai*) jelenti. A lélek szó itt a *pneuma* (lélegzet) értelmében használatos.

Indiában és Balin a *ki-hai* megfelelője a *prana*. Megannyi gondolatébresztő kifejezés, de gyakorlati útmutatóként mégsem használhatóak, hiszen messzire vezetnek, a mester befolyásán is túlra, a színész „titokzatos varázserejének” birodalmába.

Amikor Zeami a *yugen*, a titokzatos varázserő mibenlétéről írt, a shirabioshi táncformát hozta fel példának. Shirabioshi táncosnő volt a tizenharmadik században, aki férfiruhában, karddal a kezében táncolt. Nem csoda, hogy – főként Keleten, de Nyugaton is – valaha a színművészet csúcspontjának tartották, amikor a nők férfiszerepet, illetve a férfiak női szerepet játszottak; akkoriban ugyanis épp a fordítottját cselekedték annak, mint amit egy mai színész tesz, amikor a színpadon nemet vált. A hagyományos nemváltó színész nem felvette, hanem épp ellenkezőleg, levette férfi vagy női nemének maszkját, hogy gyengéd vagy erőteljes temperamentumát látni engedje, felragyogtassa. Ez a fajta előadásmód független a férfiakra vagy nőkre jellemző viselkedési mintáktól, melyhez nemük eltérő kulturális háttere folytán igazodniuk kellene.

A különböző kultúrákban a maskulin és feminin karaktereket olyan alkatú művészek jelenítik meg, akik a férfiak vagy a nők nemileg identikusnak vélt tulaj-



Kathakali tanítvány szemgyakorlata



Iben Nagel Rasmussen Katrin, Kurázi mama néma lányának szerepében, az Odin Teatret *Brecht hamvai* című előadásán (1982)

donságait hordozzák; ennél fogva az eltérő nemi jelleg megjelenítése a színművészetben az a terület, amelyet leginkább kötnek a konvenciók. Ez a fajta ábrázolási mód oly mélyen beivódott, hogy szinte lehetetlen különbséget tenni a nemi és az alkati sajátosságok között. Amikor a színész ellenkező nemű figurát alakít, részeire esnek szét a nemi hovatartozást meghatározó alkati jellemzők. Talán ez az a pillanat, amikor a *lokadharmi* és a *natyadharmi*, a hétköznapi és az azon túli viselkedési formák közötti ellentét meghaladja a testiség szintjét, és egy másik, nem azonnal felismerhető fokozatra vált. E szegmentumok együtteséből egy új fizikai és szellemi jelenlét bontakozik ki, és a színházi előadásban a néző – paradox módon – ezeket fogadja el női, illetve férfi szerepeknek.

Az „energia” legtalálhatóbb, de legkevésbé használható fordítása a Sanjukta Panigrahi indiai táncossal folytatott beszélgetésem során merült fel. A legkevésbé használható, mert bár a kiindulópontot és az eredményességet egyaránt jelöli, az eredmény eléréséhez vezető utat nem. Sanjukta Panigrahi a teremtmény erőit jelentő *shakti* szót használta, amely nem férfi, nem is női tulajdonság, de egy nőalak testesíti meg. Ezért Indiában csak nők kaphatják meg egy *shakti* szerepét (*shakti amsha*), de *shakti*, azaz teremtmény erővel rendelkező színész lehet férfi és nő is.

* * *

Beszéltünk már az ellentétek táncáról, amelyre a színpadi jelenlét épül, és az ellentétpárokról, amelyeket a színész tudatosan felerősít, majd a tudatosan törekennye tett egyensúlyról, amelyet a színész előnyére fordít. De eddig még nem ejtettünk szót *shakti*-ről, mely arra az alapvető kérdésre adhat választ, hogyan lehet valakiből jó színész.

Sanjukta Panigrahi egyik táncelőadásában Ardhanareshwarát, Siva félig férfi-, félig nő-alakját jeleníti meg. Őt követi Iben Nagel Rasmussen dán színésznő a *Hold és sötétség* bemutatójával. Bonnban vagyunk, az International School of Theatre Anthropology kurzusának végén, ahol a több földrészről érkezett tanárok és diákok egy hónapon át közösen munkálkodtak az előadóművészet hideg, mechanikus, pre-expresszív alapjainak megteremtésén. A Sanjukta táncát kísérő dal szövege így szól:

Meghajlok előtted
Előtted, aki férfi és nő is vagy
Egy testben két isten
Akinek férfi-fele élénk színű, mint a *champak*¹ virága
És akinek női-fele sápadt, mint a kámfor virága

Női feled arany karkötők csengése
Férfi feled kígyókarperecekkal ékes
Az egyik szemében szerelem
A másik a távolba réved



Kabuki színész, 18. századi metszet.
Nem csak a szem, az egész test
a tárgyra koncentrálni.

¹ Ázsiai örökzöld fa

*Női feledet mandulavirág-koszorú öleli
Férfi feledet koponyák füzére
A nő díszes ruhaköltemény
A férfi mezítelen*

*A nő képes megteremteni a mindenséget
A férfi képes elpusztítani a mindenséget*

*Hozzád fordulok
Síva isten
Én, a feleséged
Hozzád fordulok
Síva istennő
Én, a férjed*

Iben Nagel Rasmussen előbb egy sámán éneket szóltatja meg, aki népe pusztulása fölött borong. Ezután egy serdülő képében jelenik meg, aki jókedvűen fecserészik, miközben a háború épp kitörni készül. Az ázsiai táncos és a nyugati színésznő játéka igen távolinak tűnik egymástól, mindkettő mélyen gyökerezik saját kultúrájában. A két előadás azonban valahol találkozik. Ők ketten nem csupán a személyiségüket és nemüket változtatják meg, hanem művészi eszköztárukat is, és egy mindezek fölött húzódó világot tárnak fel előttünk.

A színészmesterséget oktatók jól tudják, hány év munkája van egy-egy ilyen pillanat mögött. Mégsem a keresettség tűnik a szemünkbe e jelenések láttán, hanem mintha egy virág fakadna ki spontán. Úgy, ahogyan Virginia Woolf lefesti Orlandót: „ezer gyertyával és sárga gömbbel ékített karácsonyfához hasonlít, (...) mintha egy benne égő lámpa sugárzásában izzana”.

Artaud:

„A színház az az állapot, az a hely, az a pont, ahol megismerhetjük az ember anatómiáját: ennek birtokában pedig gyógyíthatunk, és az életünket irányíthatjuk.”



Sanjukta Panigrahi shaktija



Síva Ardhanarishwara, androgün figura, i. sz. 7. sz-i relief, Régészeti Múzeum, Dzalavar, India



Japán bujo táncos Sirobiosiként,
mitikus női táncos férfi szerepben

Zeami:

„A nő három alapeleme a Bőr, a Hús és a Csont.

Egy színészben szinte soha nincs meg együtt e három elem. Ha körül akarjuk írni ezek jelentéseit, a nő által Csontként megnevezett elem a tehetséges színész kivételes művészi erejét jelöli, ami természetes módon mutatkozik meg a színpadon, és eredendő, veleszületett képességként jelenik meg. A Hús akkor látható a színpadon, ha a színész a két fő művészetnek, az éneknek és a táncnak már minden fogását elsajátította. A Bőr az előadás könnyedségeként, szépségeként értelmezhető, de csak akkor, ha az előző kettő is a színész birtokában van. Másképp fogalmazva: a Látásból, a Hangból és a Szívből fakadó művészetet tekintve a Látás a Bőr, a Hang a Hús, a Szív pedig a Csont megfelelőjének tekinthető.”

Fordította: Lázár Zsófia²

² Lázár Zsófia olasz nyelvből készült fordítását a könyv 1991-ben megjelent angol nyelvű verziójával egyeztetve Pálfi Ágnes lektorálta.

Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer. Excerpts from *A Dictionary of Theatre Anthropology*

(Part 4)

The workshops of the Odin Teatret promise preeminent events at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting). In anticipation of those, a new series was launched in the October issue of *Szcenarium* to publish the major principles of the book comprising the research results of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded by Eugenio Barba. In the two chapters published in the present issue ('A Fictive Body', 'A Million Candles') Eugenio Barba continues the comparative analysis of European (Occidental) and Asian (Oriental) theatrical tradition. He makes a distinction between the Occidental "performer's work ... oriented towards a network of fictions" and the Oriental psycho-technique "which does not attempt to influence the performer's psychic state, but rather their physical state". He points out the major significance in traditional Oriental theatre of eye movements and of "how to direct the eyes in space". He deals with the difficulty of perceiving the nature of the performer's energy. Finally he discusses the dissimilarities between the Eastern and European traditions of cross-dressed acting, evoking Sanjukta Panigrahi's dance performance as well as the production of Danish actress Iben Nagel Rasmussen to prove that far apart though the art of the Asian dancer and the Western actress may seem, it is the very same transcendent sphere of existence which manifests itself in their performances.



VÉGH ATTILA



Az áldozat fáklyafénye

Az előzmények

Az *Alkésztisz* Euripidész i. e. 438-ban bemutatott tetralógiájának utolsó darabja volt. A *Krétai nők*, az *Alkamiön Pszóphiszban* és a *Téléphosz* trilógiáját lezáró darab „topográfiai” szatírdramának tekinthető, ám hangütése azok vidám természetétől eltér, ambivalens, így megítéléséről máig tart a vita. Hogy a darabot egyáltalán értelmezni tudjuk, ahhoz vissza kell röpkönnünk a mitikus időben, egészen Aszklépiosz születéséig.

Thesszáliát jelöli meg a mítosz Aszklépiosz szülőhelyeként. A folyó, melynek kanyarulatában ő meglátja a napvilágot, a Léthé nevet viseli. Értsük ezt görög módon: Aszklépiosz születése az emlékezeten, a tudhatón túli tartomány eseménye. Ősi homályból lépett elő Apollón és a halandó Korónisz gyermeke, aki képes volt rá, hogy a haldoklókat az életbe visszatérítse, és olykor még arra is, hogy holtakat föltámasszon.

Zeuszt megrémítette ez a tudás. Ha valaki képes az emberek szívében kioltani a halálfélelmet, akkor nyilván az istenfélelmet is, hiszen e kettő egy töről fakad (ha nem éppen ugyanaz). Ezt nem tűrhette az istenek ura: villámával szíven nyilazta a *hübrisztér* Aszklépioszt. Apollón pedig bosszúból megöli a Küklópszokat, a zeuszi villámok kovácsait.

Euripidész darabja Apollón-monológgal kezdődik: az isten fölemlegeti a neki oly kedves Aszklépiosz halálának körülményeit, e gesztussal nyomatékosan kiemelve, hogy történetünk a holtak birodalma ellen indított akció(k)ról fog szólni. Hogy Admétosz palotájából Apollón lép ki, az mindezekén túl dramaturgiai is indokolt, hiszen a villámkovácsok kiiktatása miatt Phoibosznak bűnhődnie kellett, a büntetés pedig az volt, hogy ebben a palotában kell szolgálnia pásztorként.

A halandó Admétosz azonban megértő gazdája Apollónnak – ahogy Apollón mondja: „Kegyes gazdára leltem e házban, én kegyes...”, így az isten megszereti őt. Amikor pedig Admétosznak meg kell halnia, Apollón lerészegíti a Moirákat, és kieszközli, hogy ha valaki más vállalja a halált Admétosz helyett, ő életben maradhat.

A halált azonban sem Admétosz apja, sem anyja nem vállalja őhelyette. Csak a feleség, Alkésztisz az, aki képes meghozni a legnagyobb áldozatot. Körülbelül itt tartunk a történetben, amikor kezdődik az előadás.

A történet

A darab cselekménye Héraklész megjelenéséig csak annyi, hogy mindenki nagyon szomorú. Az uráért mindent föláldozó Alkésztisz élete legnagyobb, legfájóbb útjára készül. Admétosznak pedig nagyon fáj, hogy elveszti, akit szeretett. Admétosz megveti szüleit, amiért azok nem vállalták helyette a halált. És apjával, Pherészszel kíméletlen szópárbajt vív, aki előbb azzal vág vissza: „te nem magad helyett kíséred sírba őt?”, majd pedig egyenesen bosszúért kiált:

*Megyek; s akit megöltél, csak temesd magad,
rokonságának még ezért felelni fogsz.
Akasztoszt immár férfinak se tarthatom,
ha húga vérét rajtad nem bosszulja meg.*

Mi Admétosz igazsága ebben a vitában? Hogy ő a király (tehát apja fölött áll), ráadásul ő a fiatalabb. Mi Pherész igaza? Hogy ő a király szülőapja, tehát fia fölött áll. Ezenkívül ő joggal veti szemére fiának, hogy gyáva, hiszen fél a haláltól. Az alá- és fölérendeltségek így eléggé kiegyenlítik egymást ahhoz, hogy a vita eldönthetetlen legyen. Kin csattanjon akkor az ostor? Nyilván azon, aki minden szempontból Admétosz alatt áll. Ez a felesége, Alkésztisz. Ő az az önként jelentkező, aki felé a halál mérlege billen.

És most derül ki, milyen jól tettük, hogy az előzmények között megemlítettük Aszklépioszt: a darabban ő is megjelenik. Az Alkésztiszt előre elsirató kar Devecseri Gábor fordításában így emlegeti föl alakját:

*Tán csak ha Phoibosz fia
élne még a fényben,
térne vissza megint
Alkésztisz a sötét*



Aszklépiosz és Hügjeia, relief Szalonikiból, i. e. 500 körül, Archeológiai Múzeum, Isztambul (forrás: wikimedia.org)

*Hádész-kapuból:
holtak költögetője
volt az, míg Zeusz iszonyu-tűzű
villáma nem dárdázta le.*

A másik nagy halottköltögető, Orpheusz is fölsejlik. Admétosz így panaszkodik halni kész hitveséhez:

*Enyém ha volna Orpheusz nyelve és dala,
hogy Démétérnek lányát vagy az ő hitvesét
elbűvölhetném s földhoználalak megint,
leszállanék, s Plútón kutyája vissza nem
tarthatna, sem lelkek révésze, evezős
Kharón, hogy a fényre újra föl ne hozzalak.*

A szemünk láttára bontakozik ki a nagy görög toposz: a halottak föltámasztásának küzdelme. Ez a csoda akkor sikerülhet, ha az ember legyőzi a sorsot, ha képes kisiklatni az isteni időt, melynek rendelése szerint az élőknek jóvátételt és büntetést kell fizetniük létrejöttükért.

Látjuk tehát: lassacskán gyász önti el a színpadot, ahogy haladunk a tragikus végkifejlet felé. De egyszer csak megjelenik valaki, aki mintha véletlenül csöppenne a történetbe, és aki olyan véghez segíti azt, amely máig sok kutatót töprengésre készítet. (Elárulom: e töprengés lesz következő fejezetünk témája.)

A semmiből fölbukkanó embert maga Apollón konferálja be, méghozzá a következő *genitivus absolutusszal*: *anér Eurüsztheosz pempszantosz*. E szintagma hallatán a korabeli néző rögtön tudta: Héraklészről van szó. És valóban: a mitikus közmunkás épp Diomédész lovaira hajt, amikor idecsöppen. Euripidész bevillantja a *hérosz* alakját, aztán néhány percre pihenni küldi, hogy végrehajtva ezt a kis mellék-hőstettet a lefátyolozott Alkésztisszel térjen vissza, miután erőszakkal kiragadta őt Thanatosz sötét öleléséből.



Jean Delville: *Orfeusz halála*, olaj, vászon, 1893, Királyi Szépművészeti Múzeum, Brüsszel (forrás: wordpress.com)

A műfajtalankodó Euripidész

Ritoók Zsigmond tolmácsolja nekünk a széleskörű vitát, amely a darab műfaji besorolása kapcsán kibontakozott. *Euripidész Alkésztisa: vígjáték vagy tragédia?* című tanulmányában sorra veszi azokat a nézeteket, érveket és szempontokat, amelyek az elmúlt százötven évben föltorlódtak a darab értelmezőinek körében. Vegyük először a tanulmány címében is jelzett vitát. Tulajdonképpen mi ez a mű, tragédia vagy komédia?



Karsai György beavató-színházi sorozatának hirdeteménye 2015-ből (forrás: prae.hu)

„Sok magyarázó határozottan humorisztikus darabnak tartotta, legfeljebb abban van köztük némi eltérés, hogy miben is áll a komikus hatás. Mások a darab egészét ugyan nem tartották derűsnek vagy humorisztikusnak, egyes elemeit azonban feltétlenül igen. Volt olyan nézet is, mely szerint a darabnak csak az első fele tragikus, a második derűs (nem is lehetett más, hiszen Euripidész nem hitt a halálból való visszatérés lehetőségében). Bizonyos mértékig ide sorolhatók azok is, akik a mítosz kritikájában látták a darab mondanivalóját, akár természettudományos-racionalista, akár társadalomkritikai jellegű mítoszkritikára gondoltak. Tanácsstalanságukban némelyek derűs és szomorú, felemelő és bosszantó elemek tarkabarka egyvelegének minősítették a darabot, melyből éppen csak az egység hiányzik.”

Sajnos nincs rá mód, hogy elmerüljünk Ritoók Zsigmond ragyogó írásának mélységeiben, ahogy arra sincs semmi okunk, hogy megpróbáljuk eldönteni a vitát. A vita amúgy is eldönthetetlen, hiszen a görög szellemi világ már régen letűnt, és ha némelyek (mint, bevallom, én is néha) hajlamosak rá, hogy saját görög-ség-megértésüket adekvátnak éljék meg egy-egy ihletett pillanatban, ez az adekváció csak olyan, mint amikor az ember úgy érzi, időnként képes rá, hogy átérezze a nemlét Szilénosz-hirdette boldogságát. Mindezek ellenére meg kell osztanom a kedves olvasóval egy asszociatív gondolatomat.

Néhány évvel ezelőtt, amikor Parmenidész töredékeinek hexameteres fordításán dolgoztam (Attraktor Kiadó, 2010 – elnézést az önreklámért), mélyen átéreztem, amit a nagy preszókratikus bölcs jeles kutatóitól olvastam, hogy tudniillik Parmenidész munkájának nyelvezete nemcsak azért olyan kiforratlan, darabos, mert ő nem valami homéroszi tehetség, hanem azért is, mert azok a tudattartalmak, amelyeket megpróbált megragadni, szóba önteni, teljesen újak. Parmenidész megsejtett valamit, amelynek megosztásához azonban még nem álltak készen a nyelvi eszközök. (Tudom, a hermeneuták most automatikusan fölhorgadnak, mondván, hogy a nyelv mindig előbbi, mint a gondolat, de kérem őket, világítsák át előítélet-struktúrájukat, és gondolják újra a dolgot.)

Parmenidészéhez hasonlóan Euripidész művét is ilyen héraklészi birkózásnak látom. A tragikomédia születésének vagyunk tanúi. (Persze apás szülés.) Ritoók Zsigmond idézi E. Buccholz tanulmányát, mondván, hogy a szerző, „aki maga tragédiának tartja a darabot, amely azonban bővelkedik komikus elemekben, szintén úgy

látja, hogy a mű Euripidés korai alkotása, mikor a költő még nem tudta a kétféle elemet egységes szerkezetűvé ötvözni”. Eldönthetetlen, hogy ez a *khimaira* inkább tragédia, vagy inkább vígjáték. Inkább tragédia volna, ha a tragikus téma szötte sehol nem feslene föl, és a szatirikus elemek csupán tarkítanák. De hiszen fölfeslik! Már maga az alapotívum, hogy tudniillik valaki a halálba küldi a feleségét, aztán hosszan sírdogál utána, komikus. Vagy talán a korabeli nézők annyira másképp láttak, mint mi, hogy ezt az ambivalenciát betudták pusztán a tragédia feszültségteremtő eszközének, és ennek ellenére képesek voltak átélni Admétosz bánatát?

Komikus elem a feneketlen gyomrú Héraklész féktelen mulatozása. Ezt a kezdeti árnyalatot azonban átfesti a folytatás: a szörnyű igazságot még nem sejtő hős dorbézolása csak háttere, vagy ha úgy tetszik, kiemelője, kontúrja annak a csodás munkának, amivel majd a darabot boldog véghez segíti. (Amely boldog vég azonban megint csak a komédiára jellemző.)

Nos, ennyi talán elegendő volt ahhoz, hogy érezzük a darab hullámlásait a két part között. De mielőtt tengeribetegek lennénk, fordítsuk hajónkat a biztos, sötétben integető partok felé.

Sors, fáklyafény

Hibriddarab ide vagy oda, az *Alkésztisz* tragikus mélysége olykor szédítő. Ha megvonjuk a darab történetének alapképletét, e háttér előtt némely szövegrészek élesen fölszikkannak.

Valakinek meg kell halnia, ezt hozta neki a sors. Minden *ephēmeros*nak, egy napig élőknek ez a sorsa. Admétosznak azonban még vannak tervei. Ő ereje teljében van. Apollón pedig kijátssza a sorsot, kizökkenti az alvilág üzemmenetét, ellop egy lelket Thanatosztól. Ára van ennek. A lét és nemlét egyenlege szempontjából megoldódik a helyzet, amikor Alkésztisz vállalja a halált férje helyett. De ki fizeti meg a csere árát? Fizetni csakis az tud, aki itt maradt. Admétosz mondja egy monológban:

*Irigylem a nőtlent, a gyermektelent:
ha csak egy létért szenved az ember,
megvan a mérték;
de látni beteg gyereket s nyoszolyát,
melyet letarolt a halál, bizony ez
szörnyű, amikor lehet nőtelen és
gyermektelen élni örökkön.*

A kiemelt szöveg eredetiben így hangzik: *mia gar psüikhé, tész hüperalgein / metrion akhthosz*. Ez szó szerinti fordításban körülbelül annyit tesz: *egyetlen lélekért szenvedni mértékletes*. És itt, ennek a mondatnak a fényében pillanthat-



Admétosz és Alkésztisz búcsúja, vörös alakos etruszk vázákép (i. e. 325) nyomán, Nemzeti Levéltár, Párizs (forrás: wikimedia.org)



Héraklész megszabadítja Alkésztiszt az alvilágból, freskó egy 4. századi római katakombában
(forrás: wikipedia.org)

juk meg a delphoi igazságot: a legjobb a mérték. Az ember élete határok között zajlik, és aki a határt még életében átlépi, az bűnt követ el. Admétosz, amikor az alku elfogadja, a határt áthágja, a sors rendelését megtagadja, és maga helyett azt küldi a halálba, akit a legjobban szeret. E határátlépéssel megkezdődik lelki vesszőfutása: most már két léleknyit kell szenvednie, egészen a megváltó halálig.

Már majdnem készen volt ez a kis esszé, amikor nagy írási hevületemben egy pillanatra megálltam és elgondolkodtam. Hogyan fejezzem be? És akkor rádöbbenem arra, amit azóta sem akarok elhinni. A kutatók legtöbbször arról beszél, hogy ez keserű tragédia ugyan, de számos komikus elemet tartalmaz. És amikor ezeket az elemeket elősorolják, általában nem hagyják ki a sorból a befejezést, amely örömteli. Na de uraim – kérdezhetnénk –, biztos, hogy ez a befejezés örömteli? Az önző férj, aki simán lemond feleségéről, csak hogy ő maga tovább élhessen, egy hőstett révén visszakapja szeretett hitvesét. Utóbbinak vissza kell térnie Thanatosz karjaiból, hogy továbbra is Admétosz feleségeként éljen tovább, most már a neki rendelt, saját halálig. Mindkettejüknek az alku szégyenletes tudatával kell egymás mellett tovább létezniük. Miféle happy end ez?

Alkésztisz áldozatának halotti fáklýái megvilágítják a továbbélés gyötrelmének pszichológiai tényét. Szinte érezzük az örömben a nyomasztó súlyt. A materiálisan tovább folytatódó, de lelkileg megsemmisült idő súlya ez. Alkésztiszt megmenekült az alvilágból, de további sorsa sokkal nyomasztóbb: ezek után férje mellett, a földi alvilágban kell élnie.

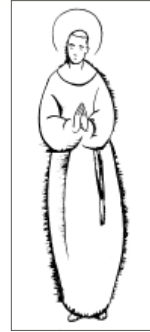
Ha nagyokat akarnék mondani, azt állítanám: nemcsak a tragikomédia, de a modern dráma születési pillanata is ez. (Nem véletlen, hogy Euripidészt nem értette meg kora.) De nem akarok nagyokat mondani. Hübrisz volna. Ki tudja, hogyan kellene megfizetnem érte?

Attila Végh: The Torch-Light of the Sacrifice

The author of the monthly column is now giving an analysis of the last piece in Euripides' tetralogy presented in 438 BCE, *Alkestis*. He exposes the ongoing dispute between the interpreters of the play, which stems from the fact that the first half of the story – with the voluntary life-sacrifice of Alkestis, the wife, in place of her husband, Admetus – is tragic, whereas the second half – with Alkestis' miraculous escape from the grasp of Thanatos – is, however, upbeat and humorous, which is commonly believed to characterise comedy. In the author's view, this play is to be regarded as the antecedent of *tragicomedy* on the one hand, and, on the other hand, it also represents the moment which the birth of modern drama is dated back to. Because, the author says, although Alkestis has escaped from the underworld, her further fate is much more depressing in the "earthly underworld", having to continue existing beside her husband with the feeling of shame over the deal.



MICHEL DE GHELDERODE



Képek Assisi Szent Ferenc életéből (részlet)

„Ritkán adatik meg, hogy egy szent történetét olyan hivatottan szólaltassák meg, ahogy azt Ghelderode tette, aki arra is képes volt, hogy mindezt a saját korában, a 20 század eleji nagyváros zűrzavarában virágoztassa ki. Több ez, mint egy egyszerű színdarab, olyan beavatott lélek műve, mint amilyen Shakespeare, Dante vagy Madách volt. Szó szerint lélekemelő volt fordítani e darabot, és mindenkinek, aki alkotóként vagy nézőként kapcsolatba kerül vele, biztosan felemelő lesz a találkozás” – nyilatkozta a Nemzeti Színház készülő előadásáról Rideg Zsófia. Michel de Ghelderode e misztériumjátékot Szent Ferenc születésének 700. évfordulójára írta, az ősbemutatóra 1927-ben került sor a Flandriában akkor alakult professzionális katolikus színházi társulat modern kísérleti színházában, a Vlaamsche Volkstooneelben. A magyar közönség Szikora



Az ősbemutató egyik jelenetképe (forrás: aml-cfwb.be)

János rendezésében láthatta először e darabot, 2011-ben, az Új Színházban. A mostani előadás rendező-koreográfusa Bozsik Yvette; munkatársai: Cziegler Balázs látványtervező és Berzsenyi Krisztina jelmeztervező. A Nemzeti Színház művészeivel, Bozsik Yvette saját társulatának táncosaival és a kaposvári színinövendékek részvételével készülő produkció *Az úr komédiásai* címmel február 24-én kerül bemutatásra.

3. kép: Ferenc menyegzője Szegénység kisasszonnyal

Díszlet: Egy szivárvány dekorációt látunk. Az orgona játszik. A színen két angyal van, bő, redőzött ruhában. Az angyalok haja sűrű, tömött, arcuk pirospozsgás. Ritmikusan keresztezik egymást. Az egész jelenet gépesített. Nincs egy természetes mozdulat. Csak geometrikus gesztusok. Az égen függ egy trapéz. A harmadik angyal azon hintázik, és tiszta szívvel szórakozni látszik. Az egyik angyal rózsaszín és sárga, a másik szürke és kék, a harmadik [a trapézon] fehér és piros.

Színészek:

Angyal I.
Angyal II.
Angyal a trapézon
Szegénység
Ferenc
Püspök
Két testvér



Jelenetkép Szikora János 2011-es rendezéséből

ANGYAL I. Abbahagyná végre?

Ez a mutatvány veszélyes. Törte már ki a nyakát így angyal! ...

ANGYAL II. Hagyja, majd megtanulja! Kezdő még! ...

ANGYAL A TRAPÉZON A reggeli gyakorlataimat végzem! ... Az ég telis teli mutatvánnyal! ... Maguk mit csinálnak?

ANGYAL I. Mi korán érkezünk; minket küldött az Úr Ferenc menyegzőjére! ...

ANGYAL II. Ajándékokkal! ...

ANGYAL A TRAPÉZON Tehát nem oszt, nem szoroz, ha itt hintáztatok.

Miattam aztán azzal töltik az idejüket, amivel akarják! ...

ANGYAL I. Meg kéne tanulnod a paradicsomi dialektust. Rögtön hallatszik, hogy az alföldről jöttél! ...

ANGYAL II. Hagyjuk lógni! Angyal, akarsz velem játszani? ...

ANGYAL I. ... Mit? ...

ANGYAL II. Kártyázzunk! ...

(Elővesz egy pakli kártyát – elővigyázatosan körülnéznek, de a trapézos felkiált)

ANGYAL A TRAPÉZON Vigyázat! Valaki jön! ... Én inkább máshová megyek gyakorolni! *(Lendülete kiviszi a kulisszák mögé)*

A trapéz felszáll. Az Angyalok (I. és II.) eldugják a kártyát és egy automata helyzetét veszik fel. Monoton hangon beszélnek, anélkül, hogy hangjukat hajlítanák. (Orgona.)

ANGYAL I. *(A díszletet mutatja)* Nézd a tájat, amit festettem! ...

ANGYAL II. *(Kezét a füléhez teszi)* Hallgasd meg a zenét, amit írtam! ...

ANGYAL I. Ki kell még göngyölnünk a beszédek! ...

ANGYAL II. Amelyek a mennyboltra vannak írva!

Kigöngyölnek egy hosszú transzparenst, amelyen ez olvasható: „Íme, Ferenc lelki mennyegzője”. Felfüggesztik a színpad egyik végétől a másikig, elég magasra.

ANGYAL I. Az ajándékainkat! ...

ANGYAL II. Íme, az enyém, egy fekete kenyér! ...

ANGYAL I. Íme, az enyém, egy korsó víz! ...

ANGYAL II. Melyikünk mondja az ünnepi köszöntőt? ...

ANGYAL I. Te! ...

ANGYAL II. Nem, te! ...

ANGYAL I. Nem, te! ...

ANGYAL II. Mindketten elmondjuk.

ANGYAL I. Nézd, ki jön ott! ...

ANGYAL II. A menyasszony! ...

Az orgonák nem játszanak már. Belép a Szegénység: karcsú és törekeny kislány, rosszul öltözött, mezítláb van, de nagyon bájos. A neve – SZEGÉNYSÉG – rá van írva a ruhájára.

SZEGÉNYSÉG [szó] (térdet hajt) Bocsássatok meg, Szegénység kisasszony vagyok...

A találkozára jöttem, a menyegző miatt... Megtűrtök itt magatok mellett? ...

(Az Angyalok térdet hajtának egymás után, és ajándékaikat leteszik a Szegénység lábaihoz.)

ANGYAL I. [mi] Szegénység, szegény kicsike, légy üdvözölve az angyalok között, te, aki megelégedsz egy csésze itallal, egy falás étellel... (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] Mit szól majd a vőlegényem? Csak az álmaiban látott eddig...

Tudja, hogy ennyire szegény vagyok? (Pityeregve) Még hozományom sincsen! ...

ANGYAL I. [dó] Mit bánja ő azt! Tudja, hogy Szegénység az Édent örökli majd! ... (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] Nincs semmim, a semminél is kevesebb, pedig az élet olyan drága! ...

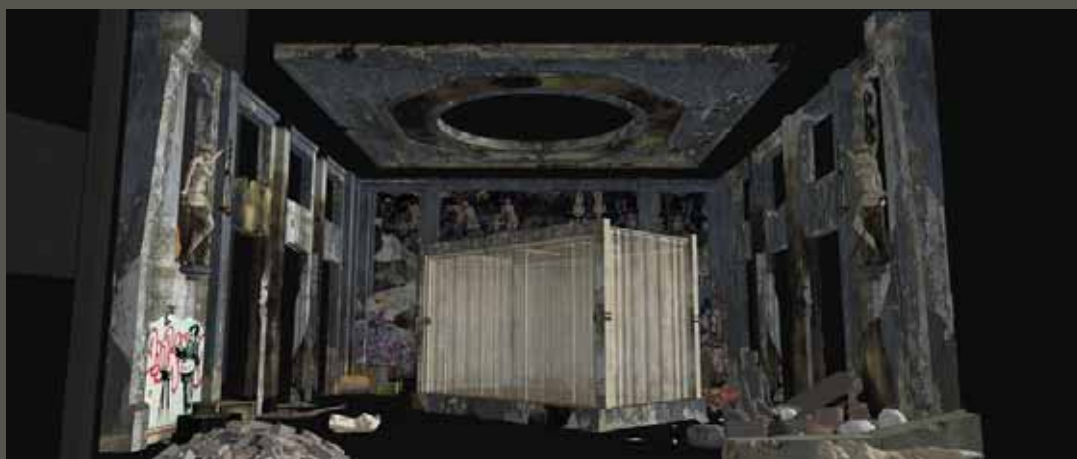
ANGYAL I. [mi] Íme, az angyalok ajándéka... fekete kenyér, és víz... Pazar lakoma a Szegénységnek.... És ha vendéged is lesz, egy csipet sót még hozzátesz! (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] És mi lesz, hogyha rám un, ha nem tetszem neki, ha veszedések lesznek az otthonomban?... Annyira félek! ... Úgy félek! ...

ANGYAL II. [dó] A Szegénység nem veszekszik senkivel, mindenki félreáll az útjából, és ugyan miféle érdektől hajtva akarnának veszedezni vele? ... (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] És mi lesz, ha a szülők beleszólnak a háztartásba, és féltékenyek lesznek a boldogságomra?

ANGYAL I. [mi] Szegénységnek nincs ágya, sem asztala, sem háza, sem abrosza, se barátai! A Szegénység békében él, mert mindenki tudja róla, hogy soha nem lesz végrendelete! ... (térdhajtás)



Cziegler Balázs díszlettervei a Nemzeti Színház *Az Úr komédiásai* című előadásához

SZEGÉNYSÉG [szó] És mi lesz, ha a vőlegényem szememre veti, hogy nem takarítottam meg semmit, hogy nincs előttem semmi?

ANGYAL II. [dó] Szegénység nem hajt vagyona, ha van egy kis pénze, oly nagylelkű, hogy szétoasztja... (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] Nem gondoljátok, hogy a természetem egyáltalán nem illik hozzá? ...

ANGYAL I. [mi] Szegénység könnyedén túllép mindenben; boldog, gondtalan, vágyak nélküli. Mindenhol jól érzi magát, napra nap egyre szabadabb! ... (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] Meggyőztetek! ... Köszönöm, angyalok! De azt hiszem, hogy Ferenc sem gazdag! ...

ANGYAL II. [dó] Ferenc olyan szegény, hogy amikor téged elvesz, azt képzeled, érdekházasságot köt! ... És most, Szegénység, sok boldogságot kívánok neked! ... (térdhajtás)

ANGYAL I. [mi] ... Bő gyermekáldást! ... (térdhajtás)

SZEGÉNYSÉG [szó] ... Vannak már bőven! ... Köszönöm a jókívánságokat! Ámen! ...

HÁRMASBAN [szó, mi, dó] Ámen! (elnyújtva)

Ekkor érkezik Ferenc, ágról szakadtabb, mint valaha, de mosolyog. Mialatt a Szegénységhez közelít, Angyal I. előhúzza a ruhájából egy üveg bort és megmutatja Angyal II-nek. Erre Angyal II. is előhúzza a ruhájából egy rúd szalámit és megmutatja Angyal I-nek. Egymásra kacsintanak. Ferenc két testvérrel érkezik, akik magas kalapokat tartanak a hónuk alatt. Az egyik egy virágkoszorút is tart a kezében, a másik egy korbácsot. Ferenc térdet hajt a Szegénység előtt, az válaszol. A két angyal és a két testvér ugyanabban a pillanatban szintén térdet hajt. És Ferenc beszél.

FERENC Jó napot, Szegénység kisasszony! ...

SZEGÉNYSÉG Jó napot, kis Ferenc testvér! ...

(Megölelik egymást.)

FERENC Szegénység kisasszony, téged kereslek olyan régóta, és most, íme megtaláltalak, és feleségül veszek! ... Nagy tisztesség ez számomra! A társam lesz, és jössz velem a síralmak völgyén át. Szegénység, nagy tisztesség, nagy menyegzőnk lesz; hiszen régi, dicsőséges családból származol! ... Már ott voltál Ádámmal és Évával, amikor el kellett hagyniuk a Földi Paradicsomot, ott voltál Izrael népével ínségükben, ott voltál Betlehemben a jászolnál, ahol Jézus született, ott voltál az apostolokkal és a keresztényekkel. És ott leszel az emberek között a világ végéig! Tudom, Szegénység, hogy az Egyház sokszor eltaszított magától, mint méltatlant, de én visszafogadlak a menyegzőn, és ennek híre lesz a földön és az égben! ... Szegénység, kishúgom, hű leszek hozzád. Isten a mi sógorunk, és örökbe fogadunk mindenkit, aki nincstelen, és nem teszünk különbséget millió és millió gyermekünk között! Szegénység, micsoda házasság lesz a miénk! Íme, az ajándék, amit neked hozok! ...



Cziegler Balázs díszlettervei

(A virágkoszorút ráhelyezi Szegénység fejére.)

Ezt a mezők ékszeres ládikójából vettem ki... És íme, az ajándék, amit kis testvéreim készítettek nekem! ... *(Elveszi a korbácsot.)*

SZEGÉNYSÉG Köszönöm, köszönöm a virágokat! De ez a korbács – engem ütsz majd vele? ...

FERENC Nem, dehogy, hiszen Te makulátlan vagy! ... Ezzel a korbáccsal a pokol poloskáit hajtjuk el a nyomor kemény matracáról! ... Vigasztalódj, Szegénység! Javaink felmérhetetlenek, és a jegyzők mit sem tudnak róla! ...

(Kézen fogja Szegénységet, és körbeforgatja.)

Nézd a világot, e szép otthont! Nézd aranyalmáját a napnak; aztán a hold ezüstjét! ... A csillagok a te ékszereid, a mezők szőnyegeid, a horizont pompás faliszőnyeg köröttünk... Miben szenvednénk hiányt? ... A pillangók és a madarak, a kutyák és a macskák, a hattyúk, vadkacsák mind-mind a mi hű barátaink! ... És ha útra kelünk, mindenütt találunk egy kápolnát pihentető szállásnak! ... Házasodjunk össze, házasodjunk össze, hiszen szívből szeretjük egymást, és ez tiszta és önzetlen szerelem! ...

Házasodjunk össze Isten legnagyobb dicsőségére, és az emberek legnagyobb boldogságára! ...

Belép az egyik oldalról a Püspök, akit az első részben láttunk; a másik oldalról egy zenész, kis verklivel, amelyet a koldusok hordanak.

PÜSPÖK Ferenc, elérted az ész korát! ... Akarod-e házastársadul a föld legszegényebb leányát? ...

FERENC Igen! ...

PÜSPÖK És te, Szegénység, akarod-e a házastársadul a föld legszegényebb ifjút? ...

SZEGÉNYSÉG Igen! ...

PÜSPÖK Igaz ez, valóban? ...

FERENC és SZEGÉNYSÉG (együtt)

Igen! ...

PÜSPÖK Elégedettek vagytok? ...

FERENC és SZEGÉNYSÉG (együtt)

Igen! ...

PÜSPÖK És ti, angyalok és kis testvérek, elégedettek vagytok? ...

A két ANGYAL és a két TESTVÉR (együtt)

Igen! ...

PÜSPÖK Az Úr szintúgy! ... Egyesüljetez benne! ... Indulás Alázatosság és Felebaráti Szeretet sógornőkhöz, akik összeszedtek három garast a lakomára! ...

A zenész tekeri a verklit az élen, majd a Püspök, azután Ferenc Szegénységet a kisujjánál fogva vezeti, majd az Angyalok és Testvérek sorban kivonulnak.

*Fordította: Rideg Zsófia**

* A fordítás Lanczkor Gábor átiratának felhasználásával készült.

Michel de Ghelderode: Scenes from the Life of St. Francis of Assisi

(Extract: Scene 3)

Michel de Ghelderode (1898–1962), world-renowned Belgian playwright, wrote his mystery play on the 700th anniversary of the death of Saint Francis of Assisi in 1926, in the Flemish language. The highly expressive and unsettling work truly follows the most important turns in the life of Saint Francis, giving them poetic, or often surrealistic expression scene by scene. At the same time, stepping out of the historical frame of legendry, the play confronts almost every aspect of the story with the dramatist's own time, with the sobering recognitions and apocalyptic visions of the period after the First World War. A passage from *Scenes from the Life of St. Francis of Assisi* is published here (*Marriage of St. Francis and Lady Poverty*) by way of invitation to the production, directed by Yvette Bozsik, at the Nemzeti Színház (National Theatre), premiering this February.



DACZÓ ÁRPÁD



Csíksomlyó titka¹

(részletek)

Előszó²



1. Miért Csíksomlyó a búcsújáró hely?

Évszázadok óta meg nem fejtett kérdés!

Azért, mert ott van Mária kegyzsobra?

Lehetne máshol is!

2. Miért éppen Csíksomlyó őrzi Mária kegyzsobrát?

Azért, mert az éppen oda készült. Hogy legyen ott a Szép Szűz Máriának szemmel látható képe is. (Régen a szobrot is *képnek* nevezte népünk.) A kegyzsobor azonban csak az 1500-as évek elején került a kegytemplomba.

3. Miért éppen oda készült a kegyzsobor?

Mert oda már az előtt is özönlött a búcsús nép!

4. Ezt honnan tudjuk?

IV. Jenő pápa 1444-ben kiadott bullájából. Ebben azt írja, hogy Somlyó helységben, Mária tiszteletére, naponta óriás tömegek szoktak összefolyni.

¹ Daczó Árpád (P. Lukács O. F. M.): *Csíksomlyó titka*, Pallas – Akadémia Könyvkiadó, 2000. Az írás részleteinek közlésével a Nemzeti Színház most készül előadásához, a 2017. március 10-én bemutatandó *Csíksomlyói passió*hoz kívánunk háttéranyagul szolgálni.

² Uo. 7–8.

5. *Hova folyt Somlyóra a nép, amikor ott éppen a bulla kiadásának évében is még csak épült Mária temploma?*

Biztosan a Kis-Somlyó hegyére, úgy, amint most id odafolyik a rengeteg búcsús.

6. *Mi volt ott a Kis-Somlyón, ami odavonzotta az ájtatos tömeget?*

Ez a kérdések kérdése!

7. *Az ott lévő kápolna?*

A hagyomány szerint a alvator-kápolnának az őset Szent István király építette 1002-ben.

8. *Miért éppen oda építette Szent István a kápolnát?*

Kápolnát oda építenek, ahová a nép ájtatoskodni jár.

9. *Kinek a tiszteletére ájtatoskodott ott a nép?*

A legkézenfekvőbb válasz erre az volna, hogy mint most is, a Mária tiszteletére! Igen ám, de a magyar nép csak akkor, ezer körül kezdett megismerkedni a kereszténység Mária tiszteletével! Azt is inkább a templomban tanulták meg, nem a hegyek tetején!

Itt most azonnal gondoljunk arra is, hogy a most legarchaikusabb népcsoportunk, a moldvai csángók nemcsak Máriáért jönnek Csíksomlyóra, hanem azért is, hogy a hegyen megnézzék a napkeltét! Ez pedig őseink napkultuszának fennmaradt csodálatos hagyománya!

10. *Vajon az ájtatos nép nem a Napba öltözött Asszonyért (Jel 12,1–2) is jött ide, akinek lába alatt a Hold?*

Igen! Érte is!

11. *Őseink nap- és holdkultuszának emlékét hordja tehát most is a Kis-Somlyó hegye?*

Úgy néz ki, hogy igen! A napkultuszban az ÁLDOTT NAPOT, a holdkultuszban pedig az ősi BOLDOGASSZONYT tisztelte népünk. A kinyilatkoztatást megismerve ebben a Napba öltözött Asszonyban őseink azonnal felismerték az ő Boldogasszonyukat, akinek a kultusza már azelőtt is oly fennkölt és tiszta volt, hogy azt minden további nélkül Máriára vihették át. Így lett a magyarok ősi Boldogasszonyából Boldogságos Szűz Mária. Az ősi Boldogasszony tulajdonneve BABBA volt. Megkeresztelkedésük után lett belőle BABBA MÁRIA!

Ez a Babba Mária a titka Csíksomlyónak!

Ő a Szép Szűz Mária. Mert Babba azt jelenti, hogy szép!

Ezt bizonyítja ez a könyv.

Még egy kérdés volna hátra:

12. *Ezek szerint mi a pünkösdi búcsú eredete?*

Az csak következménye volt annak, hogy Csíksomlyóra folyt a nép pünkösdkor is. Ezt jól tudta János Zsigmond fejedelem³, és éppen ezért időzítette Csík ellen éppen akkorra, mert tudta, hogy ott egy csokorékbán fogja elkapni Csík, Gyergyó és Kászón népét.

Babba Mária volt akkor is a fő segítsége és oltalma népünknek! [...]

³ János Zsigmond (1559–1571) az első erdélyi fejedelem

Kostelek a Keleti-Kárpátoknak a Moldva felé ereszkedő lejtőjén, a Csíki havasok túlsó oldalán, a Tatrosba ömlő Kostelek- vagy Szulca pataka felső folyásának völgyében nyúlik el hosszan, fenyvesekkel koszorúzott hegyoldalak ölelésében. Kostelegen a Szellő vizének is nevezik ezt a patakot, mert a Szellő-csúcs alatt ered. Kosteleket a Siculicidium, vagyis a Madéfalvi veszedelem⁵ alkalmával a hegyek rejtekébe menekülő csíkiak alapították ezelőtt 230–240 esztendővel. Kezdetben csak néhány havasi kunyhóból álló település volt. Azok menekültek ide, akik nem akartak végleg Moldvában letelepedni. Viszont hogyha az osztrák katonaság üldözte őket, csak át kellett lépniük a patakon, és máris más országban voltak. Mert ott, Kostelegen maga a patak volt az ezeréves határ.

A tenger felett 850–900 méteres magasságban, más településektől 18–25 km-es távolságban, a legeldugottabb magyar települése talán az egész Erdélynek. Éppen ezért a legarchaikusabb is, ahol zavartalanul élhetett a nép a maga hagyományai szerint. Azon hagyományok szerint, amiket ezelőtt 240 esztendővel Csíkból menekítettek magukkal.

A múlt század végéig még temploma sem volt. Csíkszépvízről járogatott ki oda a római katolikus plébános nagy ritkán. Mivel a pásztorkodással közjük vegyült néhány román is, ezt nagyon hamar észrevették a csíkszépvízi és a gyimesbükki görög katolikus vallás papjai, és az ő ügyeskedésük folytán úgy hozta a történelem, hogy vallásilag ezek a papok lettek ennek a településnek a lelki irányítói. 1874-ben már görög katolikus templomot is építettek oda. Ezek a papok ugyan magyarul prédikáltak nekik és gyóntatták őket, a szertartást azonban románul végezték. Ez pedig távol volt a nép lelkétől, és így a templomon kívül a nép a saját hagyománya szerint és a maga módján élte a vallásos életét. Így, a különféle körül-



Kostelek a gyimesi tájban (forrás: csnye.ro)

⁴ Uo. 58–66.

⁵ 1764. január 7-én a Madéfalván összegyűlt csíki és háromszéki székelyeket a császári seregek megtámadták, és az asszonyokat s a gyermekeket sem kímélve, kegyetlenül lemészárolták az ott tartózkodók nagy részét. Földi István így írt erről könyvében: „S mire derengeni kezdett a Kárpátok felett, több mint kétszáz hullá hevert Mádéfalva utcáin a letaposott hóban és közel ennyien eltűntek az Olt jege alatt azok, akik a befagyott folyón keresztül szeretnék volna elérni a közeli erdőt. Reggelre csend lett. A temető csendje terpeszkedett a meggyalázott Mádéfalvára.”

mények összjátékának eredményeként ez a nép oly hamvasan megőrizte népi hagyományait, hogy bátran mondhatom, nincs is más ilyen magyar település a Kárpát-medencében. Különösen, ami a hit- és a hiedelemvilágát illeti, valóságos televénytalaja az archaikus tradícióknak.

És ebbe a világba cseppentem bele 1973 nyarán⁶.

Most ezt így fogalmazhatom meg: A Boldogságos Szép Szűz Mária mintegy a hajamtól fogva felemelt, és átlendítve a Kárpátokon ezen nép közé cseppentett be. Tudta, hogy miért teszi. Mert ott mutatkozott be a maga ősi, hamvas szépségében és eredetiségében, most már nyíltan és egész valóságában – a Babba Mária.

Kezdetben még házvezetőnőm sem volt. A harangozónak egy nagyobbacska leánya segített néha a konyhán. És most figyeljük meg, milyen módszeresen vezetett a Szűzanya, lépésről lépésre titkának feltárásában. Az egyik napon a konyhán kenyeret akartam vágni, s nem volt amivel. Kerestem a kést, s nem kaptam. Végül is picit ingerülten kérdeztem a leánykától:

– Emma! Hol van a kenyérvágó kés?

– Tudja a Babba Mária – felelte ő is kissé élesen.

– Mit mondtál? – kiáltottam meglepetésemben a leánykára. De akkorát kiáltottam, hogy magam is megijedtem tőle. Meredten néztem rá. A leányka ugyan csak megszeppenve az erős hangtól, félve nézett rám, és halkán kérdezte:

– Nem jól mondtam?

– Nagyon is jól mondtad, Emma! Itt ti mondjátok, hogy Babba Mária?

– Igen, mondjuk – kerekedett ki a leányka szeme.

– És mikor mondjátok?

– Mindig.

– Mindig? Mikor mindig? Még akkor is, amikor nem tudjátok, hogy hol van valami? Mert a Babba Mária azt is tudja?

– Igen, mert a Babba Mária mindent tud – oldódott fel a leányka félelme. – Maguk nem így mondják?

– Kevés helyt mondják ezt így, Emma. Ha ti ezt itt így mondjátok, akkor biztosan tudod azt is, hogy ki az a Babba Mária. Tudod, ki az?

– A Babba Mária? Ő a Szép Szűz Mária. Ő mindent tud, mert olyan, mint a jó Isten.

– Olyan, mint a jó Isten? – néztem most már én kikerekedett szemekkel a leánykára. Olyan, mint a jó Isten? Talán imádkoztok is hozzája?

– Igen, mondjuk az Üdvözetet, a Most segíts meg Máriát, és kérjük, hogy segíljen meg a Babba Mária.

Akkor magam elé bámulva emlékeztem vissza a csíksomlyói találkozásaimra a *babba* kifejezéssel. Mint a film, úgy pergett le előttem a borzsovai asszony a fiacskájával, a jó Bakó Gábor plébános úr a babbás ruhájával, aztán az a fiúcska, akit nem áldoztattunk meg, mert azt mondta, hogy a szent ostya az a Babba Mária. És most itt, Kostelegen Emma is azt mondja, hogy a Babba Mária olyan, mint a jó Is-

⁶ Daczó Árpád 1973-tól 1978-ig volt Kostelek plébánosa.

ten! Egész nap mintha álmodtam volna! Mintha nem is ezen a világon lettem volna, úgy jártam-keltem. És akkor belém döbbsent az új felismerés!

Ez a Babba Mária nem egyszerűen csak Szűz Mária. Ennek bővebb a fogalmi tartalma a Máriáénál. Ez a Babba Mária, ha olyan, mint az Isten, akkor ő nem is annyira Mária, hanem valami titokzatos női istenféle. Erre mutat ez a titokzatos név is, a „Babba”.

Valóban, később meg is állapítottam, hogy amikor isteni tulajdonságaival említik Máriát, akkor sohasem mondanak csak Máriát, hanem mindig Babba Máriát. Tehát a Babba név alatt valami isteni tulajdonságokat rejtő istenség lappang. Mégpedig, ha Máriával együtt emlegetik, akkor az csak női istenség lehet. Ha ez a szó, hogy babba, „szép”-et jelent, az is csak természetes tulajdonsága egy női istenségnek. Egy női isten nem is lehet más, csak szép! De ki ez a szépség? Vagyis ki ez a Babba? Mert ezt vizsgálódásaimban el kell választanom a Mária szótól. [...]

Magyar őseink történetében ilyen névvel sohasem találkoztam. Az egyiptomi, a görög, a római mitológiákat aránylag jól ismertem, de ilyen névvel ott sem találkoztam. Érdekes, akkor eszembe se jutott, hogy a többi keleti nép, esetleg a népvándorlás népeinek a mitológiájában nézzek utána. De hiába is jutott volna eszembe, mert akkor még ilyen könyveim nem voltak. Így csak egy ködös sejtelemmel maradtam. Viszont valami belső késztetés lett úrrá rajtam. Mintha valaki azt mondta volna:

– Ez a leányka azt mondta, hogy itt mindig Babba Máriát mondanak. Na, most akkor indulj, és nézz utána, így van-e.

És elindultam. Először az emberek egymás közti beszédét kezdtem figyelni. Kíváncsi voltam, hogy minden kérdezgetés nélkül, a maguk természetes szóhasználatában hogyan említik a Babba Máriát.

Egy reggel a buszmegállónál hallom, amint az egyik asszony ezt mondja:

– Most bemegyek a városba. Valami cipőt szeretnék venni, ha megsegít a Babba Mária.

– Én is bemegyek. Beteg a kicsikém. Valami orvosságot kellene hozzak. Csak segéljen meg a Babba Mária, hogy hamar haza is tudjak jönni – mondta egy másik asszony.

Egyszer estefelé egy asszony a tehenei után indult:

– Az oktalanok nem jöttek haza. Meg kell keressem őket. Csak vezetne a nyomukra a Babba Mária, nehogy besötétedjek az erdőn.

Egy kaszálóból jövő emberrel találkoztam:

– Csak jó üdőt adjon a Babba Mária hónap is, hogy száradjon a rendem – mondta.

– Messze van a kaszálója?

– Künn a Borda tetején. Csak haza kellett jöjjenek, mert most kell malacozzék a gőjém (‘anyakocám’ – a szerk.). Csak szabadítaná meg hamar a Babba Mária.

– A tehenét is a Babba Mária szabadítja meg, amikor borjúzik? – kérdeztem hirtelen.

– Az, az áldott.

– Hát amikor a felesége szülés előtt állott? Akkor is a Babba Máriához fohászkodott?

Rámnézett az ember. Csodálkozva is a kérdésemen, de mégis olyan magától értetődően felelt:

– Hát hogyan! Ő az, aki az asszonyt is megszabadítja a terűtől.

– A Babba Mária?

– Ő, az áldott.

Ezek után aztán módszeresen kezdtem kutatni a Babba Mária után. Meglepő volt az eredmény! Kostelegen az emberek, ha felfohászkodnak, nem is annyira az Istent emlegetik, mint inkább a Babba Máriát. Ő az, aki vigyáz a szállásra. Őrködik a gyermekeken. Ő őrzi a bajtól. Segít a nehézségben. Hozzá fohászkodik az asszony, ha szövőt tesz, hogy hamar lefogyassza. Ő őrzi az erdőn dolgozó embert, hogy meg ne üsse a fa. Ő adja az esőt, ha száraz a föld. Ő hoz meleget, hogy száradjon a széna. Ő veszi erejét a viharok is. Ő gyógyítja a beteget. Őrá bízta sorsát a hazulról elmenő. Őt kéri az otthoniak a távol levőkért. Ő védi az állatokat az erdőn a vadaktól. Hozzá fut oltalomért az éjjel járó, ha rekegő⁷ kíséri. Ő tudja, mi hol van, ha elveszett.

Feltűnő, hogy különösen a születésnél ő a fő segítő. Mind az állatoknál, mind az embernél ő szabadítja meg a vajúdot a terhétől. Ő a fő védője a magatehetetlen magzatnak is. Az állapotos asszonnak is ő a fő oltalma.

A gyermek jóra intésében pedig egyenesen a Babba Mária a fő pedagógiai érv:

– Légy jó, mert lát a Babba Mária!

– Ne légy rossz, mert megver a Babba Mária!

– Én most itthon hagylak egy kicsikét. Ne félj egyedül, mert veled van a Babba Mária!

– Na, ugye, rosszkodtál. Elestél. Megütötte magad. Látod, megvert a Babba Mária.

– Elvágta az ujjacskádat! Mondtam, ne járj a késsel! Hadd el, na, ne sírj. Gyerre, bekötöm, hogy gyógyítsa meg a Babba Mária.

– Most kukulj le⁸ szépen és aludjál. Vigyáz rád a Babba Mária.

Az élet minden vonatkozásában, a szüléstől a sírig, mindenütt és mindenkor a Babba Mária a fő oltalom, menedék és segítség. Olyan, mint az anyai öl a gyermek számára. Ott minden elcsitul, kisimul és megnyugszik. Ott minden jó. Ott semmi baj már nem érhet.

Amikor idáig jutottam kutatásaimban, ismét csak elém meredt a nagy kérdés: honnan vette ez a nép ezt a szót, hogy Babba Mária? Mert ez a Babba Mária valóban olyan, mint az Isten. Tényleg igaza volt a konyhai leánykának, amikor azt mondta, hogy a Babba Mária olyan, mint az Isten.

Kicsoda hát Babba Mária?

⁷ Jelentése itt: 'kirekesztett lélek'. Lásd erről: Daczó Árpád: *A gyimesi rekegő*. In: Népismereti Dolgozatok, Bukarest, 1981, 197.

⁸ Tájszó: 'feküdj le'

Ő több, mint Szűz Mária!

Váta Andrásné (szül. Csilip Erzsébet, 65 éves) kérdeztem meg. Éppen akkor jött haza a menyé a szülészetről:

– Mondja, Erzsébet néni, amikor a menyét elvitte a mentő, imádkozott érte?

– Már hogyan imádkoztam volna!

– Kihez imádkozott?

– A Babba Máriát kértem, hogy szerencsésen szabadítsa meg.

– A Babba Máriát? Nem a Szép Szűz Máriát kérte?

– Én kértem a Szép Szűz Máriát is, az áldott Babba Máriát is, a jó Istent is, hogy szerencsésen szabadítsa meg.

– Ki az a Babba Mária, hogy őt külön is kérte?

– A Babba Mária? Hát az a jó Isten!

– Akkor miért mondja Máriát Babba Máriának, ha Babba Mária a jó Isten?

Mária, az a Boldogságos Szűz Mária! A jó Isten pedig a nagy Úr Isten. Akkor most már melyik a Babba Mária?

Elgondolkozott erre az asszony, majd csendesen ezt mondta:

– Én nem tudom, hogy van, de mi így szoktuk mondani.

– Emlékszik? A maga édesanyja is így mondta?

– Igen, Isten bocsásson meg neki.⁹ Édesanyám vátig¹⁰ emlegette a Babba Máriát. Most a fiatalok már ritkán mondják.

– Látom, maga is vátig emlegeti. Többször emlegeti, mint a jó Istent.

– A jó Isten felett mondjuk Babba Máriát.

– A jó Isten felett? Hogy érti ezt?

– Úgy, hogy a Babba Máriát inkább kérjük, mint a jó Istent. Többet kérjük őt.

A jó Isten meghallgat, de a Babba Máriát hamarabb kérjük, az áldottat. Vátig hozzám folyamodunk, a Babba Máriához, az áldotthoz.

A primitív ember nem tud különbséget tenni az Isten és a Szűz Mária között úgy, mint a műveltebb hívek. A keresztény tanítás szerint Istent illeti csak az imádás. Szűz Máriát pedig csak a tisztelet. Az egyszerű ember azonban Máriához is éppen úgy imádkozik, mint az Istenhez. Nála összefonódik a kettő. Erre a jelenségre gondoltam hirtelen ennek az asszonynak a nyilatkozata után. Végül azonban egészen új valóság bizonyosodott be. Először csak megsejtettem. Így gondolkoztam:

– A Babba Mária név használata azt bizonyítja, hogy Babba Mária isteni hatalommal bír. Ez valami isten lehet, vagy Istennek valamilyen ősi neve, ami népünk köztudatából már régen kiesett, és amit még csak a székely nép őriz, ő is csak félreeső falvainak már csak ott ismert szóhasználatában.

– Istennek valamilyen ősi neve tehát a Babba? Vagy talán éppen valamilyen ősi pogány isten, akinek neve a néphagyomány hajsálcsövein egészen korunkig átszivárgott?

– Ki vagy te, Babba?

⁹ Ha halottat emlegetnek, rendszeren ezt a fohászt is hozzáteszik a neve után.

¹⁰ Tájszó: 'váltig'

– Ha a nagy Istennek ősi neve volnál, akkor nyíltan használna a keresztény elnevezés is! Legalább kódexeinkből ránk mosolyognál!

– Lehetetlen, hogy Isten ősi neve legyél. Hiszen éppen az Isten elnevezését használja ugyanazon jelentésében a legcsökönyösebben minden nyelv. Ugyanúgy, ahogyan az ősök használták! A magyar „Isten” név már a *Halotti beszéd*ben is „Isten”! Vagy talán pogány isten vagy, és mint ilyent használ csökönyösen korunkban is az itteni nép, itt, népünknek a világtól talán legezártaabb településén?

Máriával azonosított Szűz Mária vagy első hallásra, mert a kereszténységnek nincs más nagyobb nője. De mégis isten vagy, mert itt akárkit megkérdezek felőled, mind azt mondja, hogy Babba Mária olyan, mint az Isten. Élete minden vonatkozásában téged is szólít, de úgy, mintha valóban Isten volnál.

Így tűnődtem magamban Babba Máriáról, amikor végül is Magyarcsügésen egy öregasszonnyal hozott össze a sorsom. Bodor Fülöpné, szül. Antal Erzsébet, 80 éves. Leány korában Csíkszeredában egy ügyvédnél szolgált. Ezért egy kissé rártartian tudálékos. Annál érdekesebb a nyilatkozata:

– Gyimesen, Áldomáspatakon születtem. Templomunk messzecke volt, a határon. Odajártunk a templomba. Még adventben is mindig elmentünk a hajnali misére. 6–7 esztendősen lehettem akkor. Emlékszem, ha édesanyámat valaki megkérdezte, hogy hova megyünk, ő azt felelte, a hajnali misére, mert ez a Babba Mária miséje, csak segéljen is meg a Babba Mária, hogy szerencsésen odaérjünk.

– Miért nem mondták úgy, hogy segéljen meg a jó Isten? Miért mondták úgy, hogy segéljen meg a Babba Mária?

– Azért mondtuk így, mert a régiek mindig így mondták. Csak miután iskolába kezdtünk járni, és imakönyvünk is lett, csak akkor kezdtük úgy mondani, hogy segéljen meg a jó Isten. Csak az iskolában tanultuk meg, hogy van jó Isten.

– Mit mond? Addig úgy tudták, hogy a Babba Mária az Isten?

– Mi kicsi korunkban más istent nem is tudtunk, csak a Babba Máriát. Ő volt a gyermekek istene. Amikor iskolába kezdtünk járni, csak akkor tanultuk meg a hittan órán, hogy egy Isten van, és az egy Istenben három személy van. Akkor tanultuk meg azt is, hogy mi Máriát nem imádjuk, csak tiszteljük. Én azonban még mindig a Babba Máriához imádkozom. [...]

Isten volt tehát a Babba Mária. A gyermekek részére ő volt az egyedüli Isten. A felnőttek részére pedig egyformán volt isten az Istennel. Ezt kellett megállapítanom szükségszerűleg! Ha így van, akkor ennek valami tárgyi bizonyága is kell, hogy legyen! Legalább a neve – a Babba – kell eláruljon magáról valami többet. Annyit már tudunk róla, hogy babba, az szép. De hát sok szép dolog van ezen a világon. Mi benne a szép? És miért szép? Mi volt jele, a jelképe? Minden istennek van valami szimbóluma!

A keresztények Istenének neve nem lehetett sehol és soha a Babba! Megőrizte volna legalább valami hagyomány. Az Ószövetségben az Isten neve a Jahve volt. Az Újszövetségben nem találkozunk Istennek ilyenféle tulajdonnévvel. Pogány Isten lehetett tehát, és nőisten. De nem akármilyen! Valami főistenség lehetett, hiszen lám, a kereszténység Istenével, az Úrral szinte azonosulva él tovább ezen

egyszerű nép vallási tudatában. Él csökönyösen, nevének megőrzésével, de úgy, hogy az itteni gyermek egyenesen őt, a Babba Máriát ismeri meg elsőként Istenének, és csak azután, rajta keresztül jut el az Úr Isten fogalmáig.

Ki lehet ez a titokzatos, nagyhatalmú istenség?

– Babba! Mutasd meg magad! Vesd föl titokzatos arcod fátyolát! Hol keresselek? Melyik hegy magasán, vagy melyik árnyas völgy rejtett ölén? Az olümposzi istenek sorában nem vagy ott. A római Pantheonban sem talállok rád. Népünk ősi istenasszonya lennél? Hadur¹¹ felesége? De hát a Hadur nyelvújítási szó! Nem ismerjük nevét őseink pogány istenének, akinek fehér lovat áldoztak a táltosok a szent halmok ormán.

– Babba! Te volnál a női isten? Nyilatkozzál! Mutasd meg magad valahol! Valahol az égen, valahol a földön, valahol valakinek az emlékezetében. Mert ha írás őrizte volna meg valóságodat, valakire már rámosolyogtál volna a betűk bizonyágán keresztül!

– Igen, Babba! Mutatkozz meg valahol! Mondj többet is magadról, ne csak a nevedet!

Töprengéseimben így imádkoztam végül én is a Babbához! És meghallgatott!

Az egyik estefelé, Vaszi Gyula (59 éves; felesége Vrencsán Viktória, 48 éves) családjánál ismét csak a Babba Mária kifejezés használata után érdeklődtem. Az asszony kezdetben mind kitért a felelet elől. Végül is kissé restelkedve vallotta be, hogy kicsi korában, amikor a szembeni hegy mögül feljött a Hold, édesanyja kihívta az udvarra, és úgy mutatta neki nagy örömmel:

– Né, felbukkant¹² a Babba Mária!

A meglepetéstől felugrottam.

– Mit mond? És ez igaz? A Hold a Babba Mária? – és libabőrös lett a hátam közepe is.

– Igen – felelte most az asszony férje. Ezt maga nem hallotta még? Kicsi korunkban nem is tudtuk, hogy a Holdat Holdnak hívják. Az Babba Mária volt!

Amint sötét estén a feljövő telehold ezüstporral hinti be az álomba merülő világot, hogy az éjszakába induló vándor előtt kirajzolódjék a távolba vezető út biztos iránya, úgy nyílt ki most előttem is hirtelen a Babba kiléte felé vezető megoldás lehetősége. És éppen ő, a Hold világított bele ebbe a lehetőségbe. Éppen a telehold. Mert amikor elköszöntem ezektől a jó emberektől, a szemben levő hegy mögül éppen akkor gurult ki a Hold önagysága.

– Üdvözöllek, Babba Mária! Hát te vagy az? Te, a Hold?

– Igen – felelte az asszony. Ő az. Csak én szégyelltem megmondani, mert mit gondol maga rólunk? Milyen paraszti módon beszélünk. Mert a Babba Máriát csak úgy, parasztosan mondjuk. [...]

¹¹ A 'hadak ura': eredetileg a tűz, majd a háború istene. Attila hunkirály a legenda szerint tőle kapta a kardját.

¹² Tájsszó: 'feljött'

Az ókori nagy kultúrnépek vallásában a Hold mindig istenasszony volt. Mégpedig fő istenasszony. Izisz az egyiptomiaknál, Szeléné a görögöknél. Luna a rómaiaknál.

És Babba? Az ősmagyaroknak lett volna az istenasszonya?

Ezt most már kutassák ki a vallástörténészek! Az én képességem és feladatom itt megáll. Én még csak annyit tehetek, hogy a néphagyomány nyomán még inkább bebizonyítom, hogy a Babba Mária tényleg a holdistennő volt. [...]

A magyarok is őrizték az őskinyilatkoztatást¹³

[...] Vagyis, őseink tudtak az ígéret asszonyáról, aki és akinek az ivadéka meghozza majd a megváltást. Vajon igaz ez?

Teológus koromban, amikor a Szentírásban a bűnbeesés történetét tanulmányoztam, azt a részt, ami a kígyó büntetésének szavait tartalmazza, azt egyenesen héber nyelven elemeztük. „Ellenkezést vetek közéd és az asszony közé, a te ivadékod és az ő ivadéka közé. Ő széttiporja a fejedet.” (Ter 3,15) Így akarta nagyon okosan a tanárunk, hogy kissé belekóstoljunk a héber nyelvbe is, de az ilyen lényeges szöveg magyarázatának a nehézségeibe is.

Erről a szövegről akkor, az általános katolikus magyarázat szerint azt jegyeztem meg jól magamnak, hogy az asszony, vagyis Éva ivadéka a latin magyarázat szerint egy másik asszony, a Boldogságos Szűz Mária; a héber szöveg szerint pedig maga a Megváltó lesz. Ők tiporják majd össze a kígyó fejét. Ez a két magyarázat végül azt az igazságot mondja ki, hogy Éva ivadékaként majd egyszer megszületik a Messiás, aki megváltja az embert a bűntől, és annak szomorú következményétől, a haláltól. Ez akkora örömhíre és vigasza volt az ősszülődőknek és ivadékaiknak, hogy a későbbi elnevezés szerint ezt az ígéretet protoevangéliumnak, ősevangéliumnak, őskinyilatkoztatásnak, az első örömhírnek nevezték is el.

A megváltásnak ez a reménysége éltette aztán az emberiséget évezredekken keresztül. *Ennek a tudatát hordozta is az emberiség nemzedékről nemzedékre.* Természetesen, kezdetben csak a szájhagyomány útján. Az egy igaz Istenben való hit fenntartására és a messiásvárás tudatának hordozására aztán isten egy külön népet



A csíksomlyói Salvator kápolna karzatának képtáblái (fotó: Illyés Csaba, forrás: welcometoromania.ro)

¹³ Uo. 310–311.



Székely zarándokok Csíksomlyón (forrás: szekelyhon.ro)

választott ki magának, a zsidó népet. Hagyományait ez a nép Kr. e. a 9. században, isteni sugalmazásra írásba is kezdte foglalni. Ez a *Biblia*, a *Szentírás*.

Igen ám, de az újabb mitológiai kutatások szerint a többi nép hagyományában is, legalább nyomaiban, felismerhető az őskinyilatkoztatásnak a valósága. Így volt ez őseinknél is! Valami különös módon őseink annyira tudtak az őskinyilatkoztatás asszonyáról, és annyira megsejtették, hogy ki is lesz ő, hogy istenanyaként fogadták is el őt, már kezdettől fogva. Nem tudatosan, de valami természetes valóság folytán. Mint ma is Kostelegen. Mária az Babba Mária. De mint Isten anyja, olyan, mint az Isten. Isteni tulajdonságokkal felruházott.

Miért lett a neve Babba? És miért tudták róla azt, amiről külön is elnevezték, hogy ő Boldogasszony?

Mintegy megelőzték Máriát a boldog elnevezésben! Amikor Mária magát boldognak nevezte (Luk 1,48) akkor tulajdonképpen jóvá is hagyta a magyarok által kapott szép nevét: a Boldogasszonyt!

Ezek nem véletlen valóságok! Ezekre épült fel őseink hite, kezdeti mitológiájuktól kezdve. Olyan tisztán meg is őrizték Babba kultuszát, hogy a kereszténységünkben azonnal Máriára ismertek benne!

Hogyan lehet mindez? Ez Mária titka!

Miért éppen a magyar által akarta, hogy mielőtt még a világra született volna, már akkor, mint Isten legszebb gondolatának jövőbeli kivirágzása (Vö! Péld 8,22–31) lelkileg már ott éljen egy nép kultikus életének középpontjában! A Mária-tiszteletnek ez a valóban hallatlanul páratlan megnyilvánulása már kezdettől fogva a miénk!

Miért? Mert elevenen él népünkben az ősevangélium asszonyának a tudata! Mitológiánkban még a szüzi anyaságnak is megtaláljuk a nyomát. Ezt bizonyítja a Nagyboldogasszony fogalma, aki valóban anya; és a Kisboldogasszony neve, aki szűz, és mégis csodálatosan anya!

Azt is tudta Máriáról a népünk, hogy ha minden ember Isten gyermeke, akkor a Boldogasszony minden ember égi édesanyja is kell legyen! *Íme, az emberiség lelki anyjára!* Ezt nagyon jól tudta már Szent István király is. Ő mint Mária-tiszteelő volt képes befogadni országába az odaszoruló vagy odavándorló népeket!

A magam meggyőződése szerint ez a tulajdonképpeni alapja *Szent István Intelmei* 6. fejezetének, ahol kimondja híres megállapítását: „az egy nyelvű és szokású ország gyenge és mulandó.” Ha ő országát Regnum Marianumnak mondta ki, ahhoz is tartotta magát. Ott minden Mária-gyermeke otthon talált! Mert ez az Imperium Christi, Krisztus földi országának lényege: az Isten és az emberestvér szeretete az Istenanya oltalmazásában.

A hittudósaink és a római katolikus teológia sem tud még semmit a magyaroknak erről a csodálatos Babbájáról. Pedig kereszténységünk már az evangelizáció kezdetétől fogva szinte azon vonalon fejlesztette ki Mária kultuszát, amelyen őseink biztosan már akkor oly nagy ragaszkodással szerették és tisztelték az ő Babbájukat. Mert ismerték az ősevangélium ígéretének asszonyát, és igyekeztek is az ő jó gyermekei lenni.

Máriának ez a tisztelete éppen ezért mintaképe egyházunk máriás életének! Mondhatjuk, hogy a magyar nép a Boldogasszony tiszteletével született és élt kisebb-nagyobb kihagyásokkal a mai napig.

A holnapunkat is az ő kezébe tesszük!

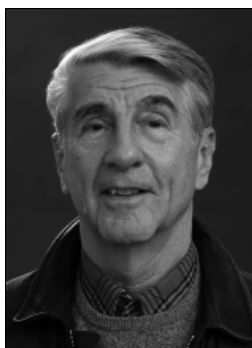
Árpád Daczó: The Secret of Csíksomlyó

(excerpts)

Franciscan friar and priest Árpád Daczó, Father Lukács (b. 1921) began to publish his sensational writings on Babba Mary in Kostelek, Gyimes, believed by local Hungarians to be identical with the Virgin Mary of Csíksomlyó, in 1980. His book, which came out in 2000, explores those specialities in the Szekely and Csango religious practices which



go back to the ancient Magyars' (Hungarians') view of the world. It points out the relationship, considered proven in the light of recent decades' research, between the Boldogasszony (Blessed Lady) of Hungarian mythology, the lunar goddess of ancient Magyar religion and the Blessed Virgin Mary of Christianity. Through the excerpts given here, readers may gain insight into the world which inspired the author of the book in the seventies to start this research, and may get acquainted with its results as well as future prospects. The publication of these texts is intended to serve as background material to *Csíksomlyói passió* (Passion Play of Csíksomlyó), with rehearsals now underway, at the Nemzeti Színház (National Theatre).



Képekben testet öltő gondolat

Korniss Pétert Ungvári Judit kérdezi

Korniss Péter pályája kezdetétől fényképez népszokásokat, közülük a leggazdagabb magyar dramatikus játékról, a betlehemezésről is évtizedek óta készít felvételeket. Fotózás iránti érdeklődése szorosan összekapcsolódott a színház és a tánc szeretetével. A világszerte ismert, Kossuth-díjas és Pulitzer-emlékdíjas magyar fotográfus 80. születésnapját több kiállítással ünnepli ebben az évben. A debreceni MODEM-ben 2017. február 19-éig láthatóak a betlehemesekről készült munkái. Lapunk ebből az alkalomból kérte a fényképészt összegzésre.

A Budapesti Fényképész Szövetkezetnél dolgoztam segédmunkásként 1959-től, itt a riportosztály kínált először lehetőséget arra, hogy riporterekkel járjak fényképezni, ugyanis ezen a telephelyen, az Andrássy úton nem a műteremben dolgoztak a fotósok. Kirakatfotózás, szövetkezeti közgyűlések, esküvők, temetések adták a témát, és része volt ennek a munkának színházi fotózás is. Vittem, tartottam a lámpát. Akkoriban, '59–60-ban a színházi képek még úgy készültek, hogy a fotósok a főpróbán, a felvonás után a színpadon a rendező által beállított jeleneteket fotózták. Emlékszem ezekből az időkből például arra, amikor Sinkovitsot fotóztuk a József Attila Színházban, akkor, amikor őt kissé félreállították. Ezek voltak a kezdetek. Később már több mindent próbáltam, és a Fényszöv mellett hétvégeként a Képes Sportnak külsőztem, jártam a harmad-negyedosztályú kézilabda- és röplabdamerkőzéseket, focimeccseket. Rengeteget tanultam ezekből. Egyszer csak „közbeszólt” a sors: bementem egy reggel dolgozni, és azzal fogadott a főnököm, hogy ugorjak el az Operába, fotózzam le a balettintézet vizsgaelőadását. Az intézet megrendelőnk volt, muszáj volt menni. Fogalmam sem volt, mit csináljak, mire azt

mondta a főnököm: „hiszen te sportot fényképezel, ott is ugrálnak, itt is ugrálnak”. Így kezdődött, ettől kezdve rendszeresen jártam a színházakba fotózni. Nagyon kedves élményeim vannak ebből az időszakból, szerettem például a Déryné Színházat, amelynek társulata az országot járta. Egyszer meg valamilyen vállalati színház számára fényképeztem az *Osztjapenko kapitányt*, amit Udvaros Béla rendezett. Utána a Nők Lapjához kerültem, ahol szintén rendszeresen fényképeztem színházi előadásokat, de a tánc is végig megmaradt az ominózus balett-vizsgától kezdődően. Nemcsak balettet, néptáncot is fotóztam, ami úgy kezdődött, hogy Novák Ferenc hívott a Bihari Táncegyüttesbe fényképezni, aztán szinte kézzől kézre adtak. Az amszterdami Nemzetközi Folklór Táncszínháznak például tizenkilenc évig dolgoztam, minden évben háromszor-négyszer odautaztam. Ebből a szellemi háttérből, ezekből a barátságokból indult el a 25. Színház is, amely nagyon nagy jelentőségű volt, mert először hozta be a mozgásszínházat Magyarországra. Jómagam már a gondolat megszületésénél is jelen voltam az Erzsébet Sörözőben. A főrendező az a Szigeti Károly lett, aki egyébként a Vasas Művészegyüttes tánckarának a vezetője volt. Vele is jó barátságot ápoltam. A 25. Színházat így módon a születésétől a megszűnéséig ismertem, minden prospektusukat, előadásukat én fotóztam, külföldre is elkísértem őket. Annyira erős és kölcsönös volt ez a kapcsolat, hogy Szigeti Károllyal a saját munkáimat is megbeszéltük. Az első darab itt Haumann Péterrel a *Szókratész védőbeszéde* volt. A második pedig a Németh László *Gyász* című művéből készült monodráma, amit Berek Kati adott elő. Ebben a temetési jelenetet a Rimócon készült fotóm alapján tették színpadra, mert Szigeti úgy érezte, hogy ez a kép vizuálisan megfogalmazza az eseményt. Még az a részlet is benne volt, hogy amikor rosszul lesz az anya, egy fehér zománcbögréből itatnak vele vizet, mint a fotón. Ez a kép az *Elin-dultam világ útján* című albumban szerepel. A vendégmunkás című sorozatomnál is kértem Szigeti Károly segítségét a szerkesztésnél, aki azt mondta, az ide-oda ingázás az egy rondóforma, ennek hatására raktam össze ilyen szerkezetbe a képeket. Amikor nyolc év után vége lett 25. Színháznak, összeállítottak egy emlékkiadványt a prospektusaimból, amihez Gyurkó László írt nagyon szép előszót. Gyönyör-



Németh László: *Gyász*, 25. Színház, 1971
(fotó: Korniss Péter, forrás: wikimedia.org)



Skarbit András vendégmunkás, 1982
(fotó: Korniss Péter, forrás: fotoeloadasok.hu)

rű időszak volt, aminek a fényképeit a Színházi Intézetnek ajándékoztam. Lőrincz György volt ekkor az intézet vezetője, aki aztán később az Opera balett igazgatója lett. Az első fotózáshoz tőle kértem segítséget, amiből végül szép anyag kerekedett ki, a Fényszöv még egy kirakatot is rendezett belőle. Lőrincz ezután meghívott az intézetbe, hogy fényképezem az osztályokat, mert lesz egy ünnepi kiadványuk. Ettől kezdve kötődtem szorosabban a tánchoz, és a következő évben a végzős évfolyammal már nagyon jó barátságba kerültem. Ez volt az a társaság, mely Eck Imre vezetésével a híres Pécsi Balettet megalakította. Fényképeztem őket az 1961-es a megalakuláskor, de nem sokáig, mert amikor már sikerük volt, akkor jöttek a nevesebb pesti fotósok, és akkor már nem hordoztak úgy a tenyerükön, mint korábban. Ekkortájt látta meg Novák Ferenc a képeimet a Muzsikában, és eljött a Fényszövhöz megkeresni, ahol közölték vele, hogy éppen katona vagyok, nem ajánlhatnak-e mást, erre azt mondta, megvárja, míg végzek.

– Milyen specifikumai vannak a színházi vagy a táncfotónak?

Amikor rendszeresen jártam a könyvhöz fotózni a balettintézetbe, megtanultam, hogy milyen pozíciók vannak benne, milyen pózok, mi az effacé, a croisé, honnan fotózva nyitott a test, mely szögből jók az arányok és nem rövidülnek a végtagok. Megtanultam, hogy a klasszikus balett pózból pózba megy át, van, ahol mozgás köti össze, de vannak olyan holtpontok is, amikor egy-egy póz kiteljesedik. Nagyszerű iskola volt, aminek a tapasztalatait később a néptáncban is hasznosítottam. A néptánc esetében más a helyzet: alig vannak pózok, de vannak holtpontok, ezekkel viszont dinamikussá lehet tenni az állóképet, ha az ember jól ismeri őket. Amikor Novák Tata elvitt a Bihariba, az első időkben csak a próbákra jártam, és jegyzetelgettem magamnak. A néptáncot sokkal nehezebb fotózni, mint a klasszikus balettet, mert a balett pózok mindig megkomponált kész képek is. A néptáncban a mozgást kell érzékeltetnie a fotográfiának, és a térformát, ami nagyon fontos ebben a műfajban. Ehhez például tudnom kell, hogy a forgatós táncban mikor jön az a holtpont, amikor a forduláskor egy század másodpercre mozdulatlanul megáll a fej, de minden más mozog. Ez fotós szemmel azt jelenti, hogy ha egy hosszabb zársebességet alkalmazok, stabil a kezem és jó a ritmusérzésem, akkor a fej éles lesz, és minden más bemozdul. Szerencsére ezekben az időkben az együttesek megrendelésére fotóztam, tehát próbákon, s úgy állítottam be a táncosokat, a térformákhoz a fényt, a gépet, ahogyan akartam.

– Nagyon sok mást is fotózott azért, nemcsak színházat és táncot. Mely munkáit tartja meghatározónak, vagy ez műfajtól független?

'61-től a Nők Lapjának lettem a fotóriportere, itt harminc évig dolgoztam, utána pedig olyan lapokban, mint a GEO Magazine, a National Geographic, a Time, a Forbes. Amerikai könyvkiadóknak készítettem kimondottan riportázsokat, s voltak olyan évek, hogy egy nemzetközi válogatott fotós csapattal Írországba, Thaiföldre, Fülöp-szigetekre és Vietnámba utaztunk. Mindezzel együtt úgy gondolom, a tánc alapvető volt az életemben. A tárgyfotó, a divat, a reklám viszont kimaradt. Utóbbit pedig lehetett volna, a hetvenes években hívtak, de rájöttem, hogy bár ez a legjövődélmezőbb, legcsillogóbb része a szakmának, nem szabad el-



A 2016-ban Sepsiszentgyörgyön rendezett kiállítás bannerje, ami az *Iskoláslányok* (1971) című felvétel alapján készült (forrás: maszol.ro)

mennem ebbe az irányba, mert megváltoztatja az ember látásmódját, úgyhogy néhány alkalom után visszaléptem.

– Milyen kihívásokat talált a maga számára ezekben a különböző műfajú munkákban?

Az *Elindultam világ útján* című, magyar népszokásokról szóló könyv nagyon fontos nekiindulás volt, ami következő könyvemmel, a *Múlt idővel* együtt teljesedett ki. Igyekeztem kelet-európai összefüggésben megmutatni egy eltűnőben lévő világot, azt a paraszti kultúrát, amely a magyaroknál, románoknál vagy szlovákoknál ugyanúgy megszűnőben volt. A bartóki gondolat szellemében igyekeztem ezt a kelet-európaiságot hangsúlyozni. A *vendégmunkás* terve logikusan következett ebből, hiszen ezzel léptem tovább. Mi történik, amikor eltűnik ez a hagyományos világ? Erről szól ez a könyvem, mely egy ingázó vendégmunkáséletről készült. Megváltozik a társadalom szerkezete, az ipar elkezd felszívni a mezőgazdaságból élőket, de még nem költöznek el, még hazajárnak a családhoz. Mi történik, amikor egy ilyen helyzet áll elő? A témát végül egy emberre szűkítettem le, mert úgy éreztem, ezt diktálja a fotográfia logikája. Amikor befejeztem, jött a rendszerváltás, tudtam, hogy ezekben az elzárt világokban most valami nagyon megváltozik. Rohamos tempóban tűntek el a megszokott dolgok, az emberek máshová mentek dolgozni, akár külföldre is, érezni lehetett, ahogyan benyomul a globalizáció az életükbe, és a közösségek lassan felszámolódnak. Akik elmentek, már más értékeket adtak át a gyerekeiknek, mélyreható változás indult el. Ez adta a témáját a *Leltár* című könyvnek és kiállításnak 1998-ban. Az összes mondanivalóimat négy nagy kiállítás köré tudtam csoportosítani. '74-ben még rácsodálkoztam egy addig fel nem fedezett, hagyományos értékeket őrző világra. Erdély akkoriban politikai tabu volt, ám mindenki tudta, hogy a képeim nagy része onnan származott, ezért is váltott ki nagy visszhangot ez a kiállítás. A második kiállításom, *A vendégmunkás* '88-ban volt a Műcsarnokban, és ugyanitt valósult meg a harmadik is, a *Leltár*. A Várfok Galériában pedig 2012-ben jött létre a negyedik kiállítás, *Folytatás* címmel. „Együgyű” ember vagyok, mindig ugyanazt a gondolatot folytatom tovább a munkáimban. Ez pedig arról szól, hogy mi történik a hagyományos világgal és embereivel, amikor szembesítjük őket a jelennel.

– Így jutunk el a betlehemesekig. Mennyire volt ebben a dramatikus népszokás iránti vonzalomban szerepe a színházi múltnak?

Biztosan volt, hiszen a betlehemesek kiemelt szerepet kaptak már első könyvemben is. Ez a leggazdagabb dramatikus szokásunk, ami döntő volt számomra, mert látványos dolgot kerestem, hiszen a fotográfus mégiscsak a látványból építkezik. A másik fontos tényező, hogy még élő hagyományról beszélünk. Kevés szokás maradt meg ennyire gazdagon, ennyire elevenen eredeti archaikus szépségében. Ezért is tértem vissza a betlehemesekhez 2004-ben. Eleinte hordozható műteremben fotóztam a hagyományőrzőket, akkor még nem Debrecenben volt a betlehemes találkozó. Mondhatnám, hogy szinte a reklámfotográfia eszközeivel dolgoztam. A következő lépést már a debreceni találkozó adta, kitalálnom sem kellett, hiszen a betlehemesek elkezdtek járni a várost. Briliáns ötlet volt a szervezőktől, nekem pedig óriási ajándék, mert így alkalmam volt szembesíteni a képeken ezt a hagyományt a mai világgal, a graffitis házfalakkal, vagy éppen a plázák csillogásával.

– *Lehet-e még ezt valamilyen irányban folytatni?*

Nem árulom el, mert már elkészült a folytatás, 2017-ben két kiállításom is lesz, a Nemzeti Galériában és a Várfok Galériában is.

– *Az, hogy Erdélyből származik, mennyire köszön vissza a munkáiban?*

Közvetlen kapcsolatot a munkához nehéz találni, mert városi gyerek voltam, a hagyományos kultúrával nem is találkoztam gyerekkoromban. Mikor átköltöztünk Magyarországra, tizenkét éves voltam, nagyon nehezen szakadtam el otthonról, ez igaz. Talán a melegséget, az emberi kapcsolatok iránti vágyat, a közösségi kapcsolódás igényét hoztam magammal, bár nem akarom túlmisztifikálni, de valami ilyesmi a muníció. Még most is jobban otthon érzem magam Erdélyben, ez biztosan a gyerekkorra vezethető vissza. Nekünk természetes volt, hogy az óvodában a Székelyfonóból ismert dalokat énekeltük, de nyilván ez a kultúra a kisebbségi létben felértékelődött.

– *Milyen visszhangja volt a munkáinak külföldön? Mennyire értik a hagyománytól való elszakadás problematikáját?*

Sok kiállításom volt külföldön is. Ami talán a legsikeresebb, az a *Vendégmunkás*. A betlehemesekről készült képeket még nem mutattam be külföldön, de a hagyományos paraszti kultúráról szóló kiállításokat igen. Érdekes, hogy ebben a térségben, Közép-Kelet-Európában mindenre vevők az emberek, amit ezek a képek megfogalmaznak. A csehek vagy a szlovákok pontosan érzik a közösség, az emberi kapcsolatok fontosságát, és a képek árnyalt üzenetét. Nyugaton inkább a nosztalgiát látják a hagyományos világ képeiben. Nem feltétlenül negatív ez sem, csak ott már teljesen másként fogják fel. Csak nyugati kritikákban találkoztam a nosztalgikus jelzővel, ami Pozsonyban, Prágában vagy Bukarestben fel sem merült, hogy Kolozsvárt már ne is említsem. Érdekes jelenséggel találkoztam, amikor '77-ben Amerikában szerepeltem az első könyvemmel. Több kiállítást is szerveztek a képeimből különböző egyetemeken, és az egyik helyen egy egyetemi professzor partit rendezett a tiszteletemre, ahol belelapozhattak a könyvembe az érdeklődők. Jött egy professzor, és azt kérdezte: ezek a képen látható emberek akkor is találkoznak egymással, ha nincsenek ünnepek? Nem értettem, mit akar ez-

zel, és akkor azt mondta, hogy van egy szomszédja, aki tizenvalahány éve ott lakik mellette, és éppen hogy csak köszönnek egymásnak. Jóval később jöttem rá, hogy ez a történet arról a folyamatról szól, ami aztán nálunk is megindult: az elidegenedés jelenségéről. Nem véletlen, hogy a következőkben már foglalkoztatni kezdett a közösségek témája. Fontosnak tartom, hogy a fotók nemcsak a társadalom, hanem a fotográfia változásait is magukon viselik, szinte akaratlannul. A kilencvenes évektől már más nyelven kellett fogalmaznom, mint korábban, a Betlehemeseknél pedig szinte szükségszerűen adódott annak a képi megfogalmazási módja, ahogyan ez az archaikus hagyomány megérkezik a mába. Az úgynevezett „stage” fotográfia eszközeit használtam, ami egy erőteljes nemzetközi trend. Már az elnevezése is a színpadra utal: ezek megrendezett, beállított képek. Nálam azért is vált fontossá ez a fotográfiai stílus, mert igyekeztem az erős gondolati tartalmat világosan érvényre juttatni. Azt hiszem, ma a gondolatíságnak kell előtérbe kerülnie, hiszen a fényképezés már mindenki számára elérhető, mindenütt fotóznak az emberek, bárki készíthet képet a mobiljával is, és közzé teheti az interneten. Ezért ma mindennél fontosabb a képekben testet öltő gondolat. Olyan képekre gondolok, amelyekből jól olvashatóan felépül a fotográfus saját világa.



Betlehemezők Szakmáron, 1969
(forrás: planet-clio.org)



Angyal pásztorokkal, 2005
(forrás: varfok-galeria.hu)

Köszönjük, hogy a képmellékletben szereplő Korniss Péter-fotókat a debreceni Déri Múzeum kortárs gyűjteménye rendelkezésünkre bocsátotta.

Thought Embodied in Photos

Péter Korniss Is Interviewed by Judit Ungvári

From the beginning of his career Péter Korniss (b. 1937) has been taking photos of folk traditions, with Nativity play (betlehemezés), the most substantial Hungarian dramatic play, among them. Now a selection of these photographs is published. The 80th birthday of the world-famous, Kossuth Prize and Pulitzer Prize winner Hungarian photographer is celebrated by several exhibitions this year. His photos of Nativity play were displayed at MODEM, Debrecen. Our journal asked the photographer on this occasion to give a summary, recalling the most important stations of his career, and talk of his commitment to the world of dance and theatre in particular.



Betlehemesek a mezőn, 2011



Betlehemesek bérházudvarban, 2009



Betlehemesek a Vénkert utcában, 2009



Betlehemesek a plázában, 2009



Betlehemesek a kortárs múzeumban, 2011



Betlehemesek a lakótelepen, 2010



Betlehemesek hóesésben, 2010



Betlehemesek ünnepi kivilágításban, 2012



„Olyan voltam, mint egy traktor egy cserép virágföld előtt”

Gabnai Katalinnal Regős János beszélget

Gabnai Katalin (GK): Amikor a veled való beszélgetésre készültem, gondolkodtam, hogy mi lenne az, amiről mindenképpen beszélni akarok: ez az adrenalin fontossága a nevelésben és a mindennapi életben. Az a fajta adrenalin, amit a művészeti nevelés és a sport szabadít fel. Azok a gyerekek, akik beverik a kirakatot, meg összemaszatolják a falakat, ezt az izgalom gyönyörűségéért teszik. És addig, ameddig az iskola nem vallja be magának, hogy nem lehet izgalom nélkül sem nevelni, sem tanítani, nincs megoldás a jelenlegi helyzetre.

Regős János (RJ): *Csak hogy nem mindegyik tanár képes izgalmat kiváltani.*

GK: Erről van szó! Viszont egy jó csoportvezető is képes lehet rá, hogy olyan helyzetbe hozzon embereket, ami miatt elkezdli őket érdekelni, hogy például valami működik vagy nem működik.

RJ: *Amikor adrenalint emlegetsz, akkor valamifajta szenvedély felébresztését érted ez alatt?*

GK: Pontosan. Szakmánk, ahogy ezt annyiszor leírtam már, a vágykeltés művészete. A kérdés az, hogy miképpen adagolod az információt, hogy a diák izgalommal vágyakozzék a következőre. Igaz, már rég nem tanítok gyerekeket, de jó pár éve az Erdélyi utcai Általános Iskolában megengedték nekem, hogy hetente egyszer egy fél-cigány osztályban kultúrtörténetet tanítsak. Az osztályfőnök történelem szakos volt. A római birodalom hanyatlásánál tartottak, ott, hogy jönnek a barbárok, és hogy Rómának akkor fönn kell-e maradnia, vagy nem. Az én óráimon sokat hallottak a görög-római kultúráról, művészetekről. Tehát ottmaradt a levegőben lógva ez a probléma. Az osztály arra jutott, hogy biztos fönnmarad Róma. Egy hét múlva jött az osztályfőnökük, hogy mit csináltam én ezekkel

a gyerekekkel, akik soha még ennyire nem érdeklődtek a történelem iránt. Ennyit az izgalomról. Másik mániám a minőségi együttlét olyanokkal, akik képesek fölszíkraztatni a levegőt. Kell hogy legyenek olyanok, akik legalább időnként engedik, hogy az iskolában is fölszíkrazzon a levegő – és itt a hatalom hozzáállására gondolok.

RJ: Pályádat tanulmányozva úgy látom, ezen a téren nem túl sok jó élményben volt részed. Mindig nagy energiákkal fogtál bele valami újba...

GK: Mindig beleszaladtam valamibe. De sohasem szántszándékkal. Ez részben a hiányos műveltségemnek, a vidékiségemnek, a nem értelmiségi családból való jöveulemnek tudható be. Apám autószerelő volt, anyám betanított munkás Orosházán. Egy lap járt a házba, az Autó-Motor. De később apám megrendelte az Élet és Tudományt, ami nagyon fontos volt számomra.

RJ: Értsem úgy, hogy ez, mint valami szülői ösztönzés segítette az elrugaskodásodat?

GK: Az elrugaskodásom inkább annak volt köszönhető, hogy menekülnöm kellett. Apám nagyszerű pedagógus volt, fél Dél-Magyarország géplakatos, karosszéria lakatos, hegesztő szakembereit ő tanította. Csak hát aztán mindkét szülöm alkoholista lett. El kellett menekülnöm onnan. Ez a menekülési kényszer mindig is megvolt az életemben. Nekem nem nagyon voltak választási lehetőségeim, csak annyiban, hogy elugrom-e valami elől, vagy sem. A világban előttem felcsillanó kis fények, meg néhány csodálatos ember közelsége segített az ugrásirány megválasztásában.

RJ: Tehát az általánost Orosházán végezted.

GK: Meg a középiskolát is, de az már korántsem olyan jó emlékezetű, mint az általános, ami nagyszerű iskola volt! Zenetagozatra jártam.

RJ: Az általánosra, s benne alsós tanítómra, Annus nénire és felsős osztályfőnökömre, a történelem-magyar szakos Győri Gáspárné, Magdi nénire ma is úgy gondolok, hogy nélkülük semmire sem mentem volna az életben.

GK: Nekem két ilyen tanárom volt: az egyik Papp Miklós magyar tanár, akibe „halálosan” szerelmes voltam, a másik pedig Füredi Ágnes, az orosztanárnőm, aki szerintem kényszerből lett orosztanár. Vele mindent meg lehetett beszélni. Kézzel másolt le nekem Villon-, meg Kiss József-verseket, ajándékba Brecht-kötetet adott, ami még most is megvan. Kezembe nyomott egy négykötetes *Háború és békét*, azzal, hogy 'Vidd csak haza, nincs hol tárolnom!' Nem is ajándékba adta ezeket, hanem csak úgymond „megőrzésre”. Fél kézzel odacsúsztatta nekem az asztalon. Kell-e ennél több egy kamasznak? Csak felnőtt koromra értettem meg, hogy mennyi kultúrát csöpögtetett ő így belém.



RJ: Az igazán jó pedagógusok pontosan érzik, hogy melyik tanítványukat mivel és hogyan motiválják, még hozzá úgy, hogy a diák ne külső elvárásként, végrehajtandó feladatként, teljesítménykényszerként élje meg ezt.

GK: A másik erős alapozás az volt, hogy ÉNEKELTÜNK. Én még ma is leszolmizálok akár két szólamban is bármit, és ismerem az együtt éneklés gyönyörűségét. Akkor éreztem meg a fellépésnek az izgalmát is. Elképesztő nyomorúság, hogy ez ma nincs. Ott voltak még az általános iskolai színjátszó csoportok is. Játsoztam én akkor a Nagymamát is, kitömött keblekkel és farral. Az orosházi Táncsics Mihály Gimnázium már egy nagyon poroszos szellemű, kemény szigorral vezetett, tulajdonképpen lelketlen intézmény volt, ahol mindenki rettegett az „Atyától”, az igazgatótól, aki adott is arra, hogy rettegienek tőle. Ott inkább csak olyan tanárokkal találkoztam, akik megbocsájtották nekem, hogy olyan vagyok, amilyen vagyok.

RJ: Miért, milyen voltál?

GK: Valamit mindig csináltam. Megindokolni nem tudtam, hogy amit megkívántam, azt éppen miért csinálom, de nagyon élveztem. És megint csak a vágykeltés művészeténél vagyunk. A műveket nem elemezni kell megtanítani, hanem a velük való találkozást kell megsegíteni, ahogy Papp Miklós tanár úr tette ezt velünk, például Ady esetében. Nem kell a műveket agyonjegyzetelni, hagyni kell, hogy a mű szíven rúgja az embert. Öreg koromban jöttem rá arra, hogy nem is biztos, hogy az egész művet kell egyszerre birtokba venni. Az is megérkezik egyszer, vagy ha nem, hát nem. Az a fontos, ahogy a művek megcsípnek. Hogy néha elég négy sor, és az akkor, mint a bogáncs, beléd akad. Ha nem szórakoztatnak az emberek, akkor ne menj tanárnak, mert akkor hamar el fogod veszteni az erődöt. Nekem a legnagyobb fizetség az élettől az az élmény, ahogy előttem bontakozott ki egy-egy lélek. És titkon saját vállamat veregettem, hogy igen, én láttam őt, amikor először fölillant. Azok közül, akik most a pályán vannak, vagyok olyan szerencsés, hogy úgy tíz-tizenkettőt láthattam kezdő korában. Micsoda öröm a reménykedés, hogy belőle talán lesz valaki, és aztán a siker, hogy tényleg lett is! De ott a másik véglet is, hogy megjíedsz valakitől, mert már látod benne a hatalommal rendelkező szakszervezeti nagyasszonyt. És úgy lesz! Csak nem a szakszervezetben, hanem a minisztériumban lesz valamilyen főhivatalnok. De ugyanúgy az úr van körülötte, meg benne, mint ahogy azt az első pillanatban érezted.

RJ: És bár sok találkozásod lehet még az illetővel, de az a bizonyos első felvillanás mindent eldönt.

GK: Itt volt például Takács Nóra Diana, aki egyetemista volt, amikor ama szenvedéssel teli időket töltöttem az ELTE Színpadnál. Egy versösszeállítást próbáltunk. Ő egy Morgenstern-verset mondott, ha jól emlékszem, az elefántról szólót. És úgy ejtette le az egyik sor végét, hogy valami melegség fogott el, és muszáj volt még egyszer ránézni: ki ez? Jézusom, de jó! Egy hangsúlyból esetleg megérzel valamit! Ez nagyon nagy boldogság.

RJ: De ugorjunk vissza a gimnáziumi évekre, amikor is valami átfordult nálad, és máig tartóan a színjátszás került érdeklődésed középpontjába.

GK: Csillebérce versmondóként kerültem többször is Keleti Pista elé. Minden évben beutaltak oda. Szörnyű, hogy mikkel! Például József Attila *Kései siratójával*, amit egy tizenkét évesnek még nem szabadna elmondani. Keleti nem is engedte. 'Azt el nem mondom!', morgott rám. De elmondatott velem mást. Nem voltak jók azok a versek, amiket akkor, felnőtt tanácsra, magammal vittem. Na, itt ismertem meg őt, és Mezei Évát¹ is.

RJ: *De egyáltalán, ki kerülhetett Csillebérce egy ilyen táborba?*

GK: Akkor még olyan kulturális versenyek voltak, hogy minden nyáron, minden megyéből mentek versmondó gyerekek, akik egy bizonyos szintet elértek. Éle-



Schütz Illa (1944–2002)



A Centrál Kávéház első tere, amikor még ott működött az Eötvös Klub (forrás: dura.hu)

tem meghatározó időszaka volt ez. Azok a szentjánosbogaras esték Keletivel, ahogy összegyűltünk a térde körül! Hozta Schütz Ilát, aki nekünk, taknyos gyerekeknek úgy mondta el az *Óda a nyugati szélhez*t, hogy nem csak neki volt könnyes a szeme, hanem nekünk is. Hogy mit értettünk belőle, fogalmam sincs, de hogy megéreztek a dolgok mulandóságát és újra eljövételét, az egészen biztos. Érzelmileg kell mindennek működni. Csak az érzelmek hatnak azonnal, és a tanításban is így van ez.

RJ: *Keleti egyik választott tanárunkként a reneszánsz művészetről tartott nekünk is felejthetetlen szemináriumot az Eötvös Klubban.*

GK: Neki megvoltak a találkozói. Talán Goethe sem nyitotta volna meg nekem az ő szent kapuit, ha nem látom, hogy Keleti milyen derűvel, kajánsággal közeledik hozzá.

RJ: *Különleges humora volt, néha fájdalmas szúrásokat is be tudott vinni ezzel, főleg, amikor zsúrizett.*

GK: Évtizedeket zsúriztunk együtt, amikor is az ő „szerény, de egyedül helyes” véleményét elmondta.

RJ: Kazincbarcikán néha nagyon kíméletlen tudott lenni. Sokszor berzenkedtem is ellene, főleg, amikor személyesen is érintettje voltam egy-egy ilyen szellemesen előadott, epés gúnyba mártott bírálatának. Jó, ha nem is fogadta el, de azért később az ember el kellett, hogy gondolkozzon azon, amit mondott.

¹ Mezei Éva (1929–1986): színpadvezető, rendező, színházpedagógus, szinkronrendező

GK: Óriások voltak, ő is, és Mezei Éva is.

RJ: *Vele szinte csak a Fél múlt interjúk kapcsán kerültem közvetett ismeretségbe. Őt hogyan jellemeznéd?*

GK: „Veszedelemes” asszony volt. Nem engedte közel magához az embereket, még csak hódolni sem lehetett neki, ellentétben Keletivel, aki imádta, ha körbeültük. Talán épp ezért vagyok az emberi kapcsolataim közül a legbüszkébb arra az asszony-barátságra, ami a későbbi időben hozzá kötött.

RJ: *Dolgoztatok együtt, ha jól tudom.*

GK: A Népművelési Intézetben már Debreczeni Tibor² főnöksége idején. Mezei volt az, aki a kis zötyögő Trabantján kivitt a Bogáncs utcai Általános Iskolába, hogy megmutassa az osztályát, ahol drámaórákat tartott. Előzőleg járt Birminghamben, ott látott drámafoglalkozásokat, amiket aztán elsőként hozott be Magyarországra. Keresett egy olyan „áldozatot”, aki ezt megnézi. Na, ez voltam én.



Mezei Éva a Bogáncs utcai általános iskolában.
Felvétel az *Élet tanítható* című, róla szóló kötetből
(Alexandra, 2008)

RJ: *És, gondolom, ekkor dőlt el benned, hogy mivel akarsz foglalkozni.*

GK: Azért indultam ebbe az irányba, mert arra volt út. Minden egyéb ajtó be volt csukva előttem.

RJ: *Ezt hogy érted?*

GK: Úgy, ahogy mondom. Hát most is azért vagyok színikritikus, mert minden egyéb ajtó be van csukva előttem.

RJ: *De hát te mégis csak a Népművelési Intézetben dolgoztál, ha jól tudom, a Művészeti Főosztályon, mely annak ide-*

jén nagyon is aktív módszertani, szervezeti központja, támogatója és felügyelője is volt az amatőr művészeti mozgalomnak.

GK: 1970-ben még adminisztrátor voltam a Bem-rakparti Művelődési Házban. Ott teljesen hályogkovács módon szerkesztettem a „Rakparti Esték” című versműsor-sorozatot. Tizenkét hétfő este lett volna. De csak tíz lett belőle, mert a március 16-i műsor után, amelyben Utassy József³ szerepelt, már be kellett küldeni minden műsort a pártbizottságra. Elhangzott ott Utassynak a *Magyarország* című verse, később meg egy nem különösebben ismert költőnek a *Prága* című szonettje, ami úgy kezdődött, hogy „Meleg barokk tetőkön támaszkodott az éj...” Mi az, hogy Prága? – kérdezte az igazgatónőm. 'Katika, megütöd a bokádat, meg-

² Debreczeni Tibor (1928–): rendező, drámapedagógus, 1966–1988 között a Népművelési Intézet Drámai Osztályának vezetője.

³ Utassy József (1941–2010): József Attila-díjas, Kossuth-díjas költő, műfordító.

ütöd a bokádat!’ ezt suttogta a fülemben. ’De mi a baj?’ – kérdeztem én. Akkor még élt Ratkó József⁴, ő is szerepelt az utolsó este, és megnyugtatóan, hogy ha valami bajom lenne, csak szóljak. Nem szóltam. Megírtam, amit meg kellett írnom, hogy „a sorozat hátralévő estjei esztétikai okok miatt” elmaradnak. Mivel itt már több „fölfordulást” nem rendezhettem, átmentem a Népművelési Intézet Kutatási Osztályára gépírósnak, Józsa Péter⁵ és Rudas János⁶ keze alá. Itt dolgozva nagyon sok mindent megtanultam a kutatás módszertanából. Megtanultam, hogyan kell egy kérdőívet összeállítani. Ott történt, hogy az egyik hírneves kutatóasszony odalökött nekem valami sajtocédulát azzal, hogy csináljak belőle kérdőívet. Nekem akkor épp más dolgom volt, valaki másnak kellett valamit megcsinálni. Nem voltam én lusta! Nem bírtam időre elkészülni ezzel a feladattal.

Akkor már tanítottam az Erdélyi utcában. Ez a nő tudta ezt. ’Nagyon kinyílt a csipád, amióta tanítasz’ – mondta, ’de majd én megmutatom neked, hogy hol a helyed!’ Egy nagydarab, sötét asszony volt, egy kutató. Én akkor őt kiharcoltam a szobából. ’Ezt nekem mondja?! Nekem!? Egy adminisztrátor, egy senki?! Nekem, a tudományos kutatónak, akinek már megjelent két könyvem és ötvenhét tanulmányom?! Én téged megpofozlak!’ Jó, aztán leszedték rólam. De ez nagyon megmaradt bennem, hogy egy adminisztrátor az egy senki. Ez is, meg a vidékiségi is – szóval, ez nem gyógyul. Jó, talán röhögni tudsz rajta, de – mint ahogy a leendő tanároknak is mondja az ember – majd ne felejtsd el, hogy hogyan fájt, és mi fájt. Ha elfelejted, akkor mindent elvesztettél. Ha emlékszel a sebeidre, és eléggé megfigyeled azt, akivel éppen foglalkozol, akkor talán tudsz neki valamit mondani, vagy jókor tudsz elhallgatni, és ezzel sikerül őt megtámogatnod. Tanulni kell. És bizonyos információk csak fájdalomban oldódnak.



A Bem rakparti (ma Budavári) Művelődési Ház bejárata (forrás: panoramio.com)



Ratkó József (1936–1989)

⁴ Ratkó József (1936–1989): József Attila-díjas költő, drámaíró, édesapjának testvére, a »Ratkó-gyerekek« névadója, Ratkó Anna 1949 és 1953 között népjóléti, majd egészségügyi miniszter volt. A költő róla szóló gyilkos gúnyú versének címe: *Nagynéném, a miniszterasszony*.

⁵ Józsa Péter (1929–1979): esztéta, szociológus, műfordító.

⁶ Rudas János: (1935–): pszichológus, önismereti és készségfejlesztő szakkönyvek szerzője, tréningek vezetője.

RJ: A Népművelési Intézet dolgozójaként nem véletlen, hogy aztán az ELTE népművelés-magyar szakán találtad magad.

GK: Pedig én előtte mindig biológia-pszichológiára jelentkeztem. Egyszer még a gyógypedagógia szakra is. Akkor tudtam meg, hogy milyen jellemzést küldtek rólam a gimnáziumból.

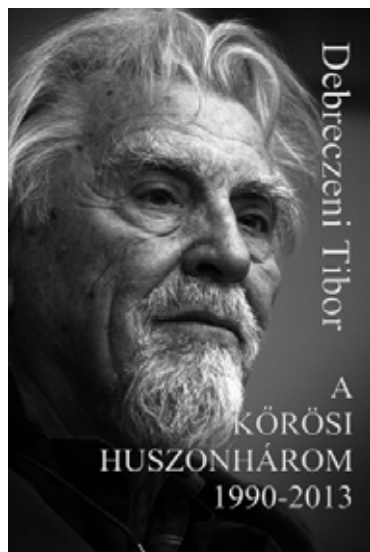
RJ: Mi állt ebben a jellemzésben?

GK: A legnagyobb meglepetésemre azt írták rólam, hogy „gyenge idegzetű, nyugtalan egyéniség” vagyok.

RJ: És ezzel a jellemzéssel a háttérben akartál pszichológia, meg gyógypedagógia szakra menni.

GK: Máig sem teljesen értem ezt a jellemzést. A nyugtalan egyéniséget még csak-csak, de a gimnáziumban láthatták, hogy én egy fél hegyet is képes vagyok elhordani, ha kell. Akkor már a gimnáziumi kollégium színpadát vezettem, megnyertük Kaposváron a Kis Formák Fesztiválját. Valószínű, hogy a káderlapom sem

lehetett valami fényes, hiszen apám maszek autószerelő volt. Ez idő tájt jelentkeztem én a *Riporter kerestetik*re is. Beküldtem nekik két interjút, amit az Intézetben csináltam. Behívtak. Az első nyolc közé kerültem be. Este még úgy volt, hogy hatodikként én jutok tovább, de számlási hiba miatt kiestem, s végül Feledy Péter került be. Azért így is valamennyire ismertté váltam. Talán ennek is köszönhető, hogy felvettek az egyetemre, és hat év múlva meglett végre a diplomám. Eközben, mielőtt még átszervezés miatt elküldtek volna az intézettől, átkerültem az Oktatási Osztályra, innen a Művelődési Osztályra, és így tovább, jártam sorban az osztályokat, míg végül Debreczeni Tibor magához vett a Drámai Osztályra.



Debreczeni Tibor 2013-ban megjelent kötetének címlapján (forrás: gyulekezet.hu)

RJ: Hogy jöttél ki vele?

GK: Szociálpszichológiából tanultam, hogy az ember világhoz való viszonyulásának egyik véglete a pátosz, a másik a cinizmus. Ez utóbbi távol állt Debreczenitől. A pátoszt meg a világ nem viseli el, és ez annyira védtelenné teszi az embert, hogy mindenhol támadhatóvá válik. Ő tökéletesen védtelen volt a maga hihetetlen tehetségével és nárcizmusával. Micsoda erő van még benne most is, nyolcvannyolc évesen!

RJ: Kik dolgoztak még ott abban az időben?

GK: Tíz évre a szobatársam lett Máté Lajos⁷, alias Bubu, ahogy mindenki szólította. Ő először tüzet okádott rám. Talán úgy érezte, hogy valamiféle fiatal gigász

⁷ Máté Lajos (1928–2011): színházi szakember, kultúrdiplomata, rendező, amatőrszínházi referens a Népművelési Intézetben.

vagyok, aki majd rendet akar csinálni körülötte. Talán volt is ebben valami, de később már elhitte, hogy senki sem ezért küldött. Az ő kapcsolatteremtő képességének és nyelvtudásának köszönhető, hogy a magyar amatőrszínházas felkerült a világ térképére. Lajos időben el tudta engedni a dolgokat, mialatt Tibor (Debreczeni) sírva átkozódott ugyanazon probléma miatt a másik szobában. Máté a zsűrizésből sem csinált élet-halálkérést, nem titkolva saját bizonytalanságait sem. Aztán ott volt még a harcos léptekkel járkáló Éless Béla⁸ és a titokzatos Bucz Hunor⁹ is. Titokzatos, mert nem tudtuk, mi a feladata ott a Corvin téren, de azt igen, hogy nagyszerű előadásokat csinál a színházával Újpesten a Derkovits Művelődési Házban és később a Zichy kastélyban. Az utolsó években került oda a bábszakértő Tömöröczy Márta. Szóval, ezek között az emberek között kupálódtam, azt híve, hogy egész életemben itt fogok dolgozni.

RJ: *A hetvenes-nyolcvanas években valóban nagyszerű hely volt a Népművelési Intézet. Sok margón élő vagy oda kényszerített értelmiségi számára nyújtott menedéket azzal, hogy alkalmi munkát adott számukra. Voltak köztük amatőr színházások, szociológusok, kultúrakutatók, nyelvészek, pszichológusok. Talán nem csak a mostani bezárása láttatja ilyen szépnek és hasznosnak az egykori Intézetet.*

GK: Én nyolcvanötben fejeztem be a *Drámajátékok*¹⁰ című könyvem első változatát, ami aztán nyolcvanhétben jelent meg. Ekkor már túl voltam a televíziós műsoraimon is.

RJ: *Amik meglehetősen ismertté tették a gyerekek és szülei körében is. Mi volt az újdonság ezekben?*

GK: Az egyik ilyen a *Játsszunk bábszínházat!* című volt, a másik a *Csörgősipka*. Azokat a gyakorlatokat használtam ezekben a műsorokban, amiket Mezei Évánál láttam, meg amiket különböző helyekről fölszedtem, és amiket a KISZ Művészegyüttes általam vezetett Úttörőszínpadán, ebben a kis „vegkonyhában” kipróbáltam a gyerekcsoportommal. Tudod, vannak, akik attól boldogok, hogy ha háromfélét ismernek valamiből, akkor ebből egyet már tanítanak is. Ez nem szégyen, mert nagy



Máté Lajos (1928–2011)



Éless Béla

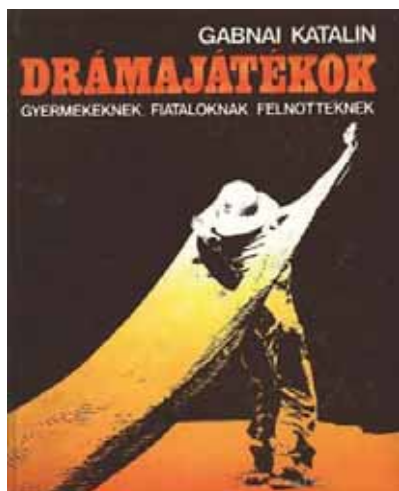


Bucz Hunor

⁸ Éless Béla (1940–): színész, rendező, színházigazgató.

⁹ Bucz Hunor (1942–): színházi rendező, tanár, színházigazgató, a Térszínház alapítója, művészeti vezetője.

¹⁰ Gabnai Katalin (1948–): *Drámajátékok gyerekeknek, fiataloknak, felnőtteknek*, Tan-
könyvkiadó, 1987.



örömet okoz, hogy azt az egyet már tovább tudod adni. Németh László írta, hogy tanítani csak azt érdemes, amit maga se tud igazán az ember. Mert akkor csillan fel a tanítványok szemében az a bizonyos szenvedélyteli érdeklődés.

RJ: És emelkedik az adrenalin-szint. De aztán eljöttél az Intézetből.

GK: Bécsy Tamás¹¹ hívott Pécsre, Benkő Éva, az igazgatónő meg azt mondta, aki menni akar, az menjen. Ez nyolcvanhétben volt. Mért ne mentem volna. Voltam én eleget vidéken.

RJ: Meg onnan is jöttél.

GK: Na, azért a Viharsarok világa más

természetű, mint a tükék¹² mennyországa. A pécsi egyetemen rendezői státuszban voltam négyszáz napon át. Bécsy Tamás vívta ki ott és még két másik egyetemen ezt a státuszt. S amit haló poraimból is üzeni szeretnék majd az utókornak, hogy amíg az egyetemeken, tanárképző intézetekben nem lesz a képzés része a gyakorlati művészeti foglalkozás, amíg nem teremtik meg ennek a szervezeti, fizikai feltételeit, addig semmi nem fog történni, mert ezen a szintén ez nem egyszerűen felnőtt-nevelés, hanem értelmiségi képzés kell legyen, hiszen ezek a tanárnak készülők még diákok, és nem kész emberek. Amikor a felsőoktatási intézményekben kivégezték a közművelődési titkárságokat, ez mésszel borított be mindent. Abból, hogy a gyerekek azért össze akarnak jönni, csak a környékbeli kocsmák profitáltak. A hiányzó adrena-



A Játsszunk bábszínházat! televíziós sorozat egyik adásának próbája (forrás: takacsvera.blogspot.hu)

¹¹ Bécsy Tamás (1928–2006): egyetemi tanár, színháztörténész, esztéta, kritikus. A pécsi Janus Pannonius Tudományegyetemen kezdeményezte és kidolgozta a magyar irodalom és a művészettudományi szak dráma- és színháztudományi specializáció programját. A Veszprémi Egyetemen megtervezte és megalkotta a színháztudományi szak képzési programját, tanszéket alapított és 1994–2004 között volt a tanszék vezetője. Haláláig a Veszprémi Egyetem professzora és a Pécsi Tudományegyetem díszdoktora volt.

¹² Csak az számított igazi pécsi polgárnak, akinek a pécsi szőlőhegyen birtoka, szőlőtőkéje (tükéje) van.

lint egy ideig az alkohol is tudja pótolni. Az elmúlt évtizedek legnagyobb bűne, az értelmiség sárba tiprásának célzott művelete volt, hogy megszűntek ezek a titkárságok, és egyben azok az alkotókörök is, amikből azóta csak a fizetős hastáncos bulik maradtak. Miért gondolják úgy, hogy egy tizennyolc éves, most érettségizett fiatalnak nem kell már ezen a téren segítség? Nem az kell, hogy megmondd neki, mit csináljon, hanem hogy a saját nevelődéséhez biztosíts terepet. Majd ő kiválasztja magának, hogy mit csinálna szívesen, ha van miből választania. Ezt csak azok a közösségi terek tudják biztosítani, amelyek hiányában teljesen fölösleges a mostani tanároktól elvárni, hogy közösségépítőként, vezetőként működjenek. Ki tanította meg őket erre? A tanárrá váláshoz csakis az egyetemi alkotócsoportokon keresztül vezet az út.



Bécsi Tamás (1928–2006)

RJ: Ezt a folyamatot magam testközelből éltem meg a BME Kulturális Titkárságán. Fokozatosan lehetetlenítettek el bennünket. Ebben benne volt a kollégiumi élettől való elszakításunk, mondván, hogy nem kellene oda kulturális animátorok, nevelőtanárok; majd az R klub fondorlatos bezárása, azzal a soha be nem váltott ígérettel, hogy majd kapunk helyette másik helyiséget; a BME szimfonikus zenekar, a kórus és a néptánc-kör próbahelyiség- és finanszírozási problémáival, végül pedig a Szkéné Színház káeftésítésével. Ebben persze már az új előadó-művészeti törvény is ludas volt, ami lehetetlenné tette, hogy egyetemi fenntartású szervezetként regisztrálhassunk és pályázhassunk. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy nem jó, ami ma a Szkénében történik, sőt nagyon is jó előadások mennek ott, csak éppen – ahogya jelszavuk is hirdeti: Szkénézz! – tehát passzív „nézőként”, fogyasztóként várja az egyetemistákat, nem pedig közös alkotói aktivitásra hívja. Ugyanakkor elismerem, hogy ma már nem is lehetne olyan kócosan és nyitottan működtetni ezt a színházat, mint az én időmben. De ott van a Bárka Színház bedőlésének a példája, az, hogy akár mint kulturális színtér miért nem kellett semmilyen formában a Nemzeti Közszoigálati Egyetemnek. Azért Pécs ilyen szempontból egy kicsit jobb helyzetben van ma is a Zsolnay Negyedben lévő kitűnő színháztermével, az egyetemtól kapott státuszokkal és működési költségvetéssel. – Mikor és miért jöttél el Pécsről?

GK: Egy idő után elkezdtek a lehetőségeim összeaszalódni, és órát se kaptam. Olyan voltam, mint egy traktor egy cserép virágföld előtt. Mi az, hogy nekem csak heti két órában van az egyetemen? Ezért utazzak ötszáz kilométert? Az is közrejátszott, hogy amikor megrendeztem az *Úrhatnám* polgárt, Bécsy Tamás kicsit kapatosan rám förmedt, hogy 'Most dönts el, anyám, hogy tragédiát csinálsz, vagy komédiát!' Én ettől lebénultam. Másodszorra éreztem, hogy milyen az, amikor nem hisznek benned, ha félreérteneK – hogyan szívároK el akkor az erőd. Kész, nem létezelsz. Még azt sem hiszed el, hogy az vagy, amit addig csináltál. Összel, mikor indult volna a szemeszter, azt mondták, hogy a szakot sem tudjuk megcsinálni, ami

miatt odamentem, és amit végül Eck Juli¹³ csinált meg Veszprémben. Fölhívtam valakit, hogy mennek vissza Pestre, azt mondták, jöjjenek, számítanak rám. De nem kellett. Munkanélküli lettem, aztán korrektori állást kaptam a szép emlékű Múzsák Kiadónál¹⁴. Innen a minisztériumba kerültem, ahol akkor alakult egy úgynevezett közoktatás fejlesztési osztály.

RJ: Akkor már évek óta elkötelezted magad a drámapedagógia és a drámajáték iránt, aminek magyarországi történetét, pontosabban elismertetését a közoktatásban és a tanárképzésben nehezen lehetne Gabnai Katalin sikerei és kudarcai nélkül elképzelni. Drámajátékok¹⁵ című könyved „mellékletében” keserűen írod: „Azt a tematikát és gyakorlati tapasztalatot, aminek az érvényesülését évekig megakadályozták, majd az egészet kisajátították, most megcsonkított állapotban itt-ott megtevesztésre használják.”

GK: Nézd meg a mai osztálytermi színházakat. Egy részükben ugyanaz megy, mint anno a mozgásszínházak esetében, amiről MGP azt írta az *Izgága Színház*¹⁶ című könyvében, hogy „Ha maszatolni akarsz, na, ott lehet!” Itt is lehet maszatolni, mert a dolog olyan látványos, és hirtelen nagy sikereket lehet elérni, még ha gyorsan ki is pukkannak aztán. Úgy néz ki, mintha történné valami. Ezt rosszul is lehet csinálni. De továbbra is azt mondom, hogy a fontos dolgokat még rosszul is, de csinálni kell. Majd lesz valaki, aki megérti, hogy ez hogy megy, és a tanítványod majd tehetségesebb lesz, mint te. Realista vagyok, össze kellett egyeztetnem a koravéniséget a későn érés örömeivel.

RJ: Közben akkor már fölvetted a színművészetire. Volt egy úgynevezett színházmélet szak, amire azokat vették föl, akik már évek óta profi színházi státuszban dolgoztak, de nem volt diplomájuk.

GK: Ungvári Tamás felvételiztetett, megkérdezte, hogy 'Maga tanítani jön ide, vagy tanulni?' Annyira megijedtem, hogy nem tudtam mit válaszolni. Lefelé a lépcsőházban jutott eszembe, hogy tanulni jöttem, mert tanítani nekem volt hol, szerte az ország pedagógus-továbbképzésein. Az ELTE-n Sipos Lajos¹⁷ azt kérte tőlem, hogy készítsek egy átfogó drámajátékos tananyagot – az óvodától a szaktanárképzésig – a tapasztalataim alapján. Ezt megtettem, hiszen akkor már mögöttem volt a Rottenbiller utcai tapasztalat a gyerekekkel. Volt egy éveken át működő 260 órás, 12 tantárgyas dráma-program, nem csak tanár szakosoknak.

RJ: Érdekel, hogy te most miért nem ezen a területen vagy aktív, mért a kritikairás lett a fő foglalkozásod?

GK: A „lelohadásom” még a betegségem előtt kezdődött. Jöttek olyan rendelkezések, hogy ha valaki nincs állásban az egyetemen, akkor nem adhat szám-

¹³ Eck Júlia (1963–): drámapedagógus

¹⁴ Múzsák Közművelődési Kiadó: a Népművelési Intézet kiadója

¹⁵ Gabnai Katalin (1948–): *Drámajátékok*, Helikon, 2011

¹⁶ Molnár Gál Péter (1936–2011): *Izgága színház*; Szépirodalmi, Bp., Kiadó 1974.

¹⁷ Dr. prof Sipos Lajos (1939–): egyetemi tanár, professzor emeritus, 1983 és 2004 között az ELTE Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék docense és az Alkalmazott Irodalomtudományi Szakcsoport vezetője, 1993 és 1997 között a bölcsészkar oktatási és tanárképzési dékán-helyettese.

lát. Tehát külsősként nem dolgozhat, illetve, csak úgy, hogy mire megkapja a fizetését, abból 1550 forint lesz óránként. – Manapság úgy van, hogy az írói munkádnak is csak az egyharmadáért fizetnek, hisz művész vagy, pedagógus vagy, értelmiségi vagy. Nemrég megbíztak az ELTE-n egy lektorálással. Kiderült, hogy erre nem vagyok méltó, nem engedhetik meg, hogy én mint nyugdíjas lektoráljak. Végül más nevére kellett elvégeznem a munkát.

RJ: Igen, van egy ilyen megalázó és diszkriminatív jogszabály, hogy nyugdíjas nem dolgozhat állami szervezetnél, még alkalmi szerződéssel sem.

GK: Ezt kikérem magamnak! Kérdezed, hogy miért hagytam abba a tanítást? Hát mi ez? Hogy én, mögöttem az egész életpályámmal, nem lektorálhatok a saját nevem alatt? Tehát adminisztratív és gazdasági okokból sem voltam beereszthető azokba az intézményekbe, amelyek foglalkoztattak volna. Tanítottam én eleget ingyen az ELTE-n! – De azért megvolt az az örömöm, amikor már a színin voltam állásban, hogy az ELTE-n végzett tanítványaim közül felvehettem néhányat a szakirányú képzésekre. Érzelmileg és szakmailag tehát „ki voltam fizetve”, mert fejevadász ösztönöm kielégülhetett. Még akkor is, ha a drámapedagógia szakirányra a rendezőnek jelentkezők vagy már felvettek közül nem a legtehetségesebbeket ajánlgatták oldalról az osztályokat vezető profi kollégák. Mondván, magának jó lesz.

RJ: Azért mostanra már megváltozott ez a hozzáállás.

GK: Ascher Tamás rektorsága idején kezdődött meg ennek a színházszakmai területnek a komolyan vétele. Soha nem múltó hálával tartozom neki ezért. Megértette, hogy miről van itt szó. Nem láthatatlanban ítélkezett. Aztán egy idő után már nem lehetett folytatni, még ingyen sem taníthattam, mert jogilag ingyen nem foglalkoztathat senkit az ELTE. Tehát az egyik ok az volt, hogy elkezdt megcségyenítően kevés lenni a fizetség. A másik ok, hogy idővel azok a gyerekek, akik buták voltak az egyetemen, később mint buta tanárok kezdtek jelentkezni azokra a tanfolyamokra, melyekre először még csak a megszállottak és a csillagos homlokúak jöttek. Ekkor már jöttek azok is, akiket úgymond „küldtek”. A hallgató befizet egy tanfolyamra, fölteszi mind a két kezét, és azt mondja (affektálva) 'Csinálj velem valamit!' Szóval, ezek a 'csinálj-velem-valamit' alakok elkezdtek szaporodni. Ahogy



Jászai Mari mondta annak idején, 'fölgújtottam magam nekik' – hiába. Megjelent még egy riasztó tényező: elkezdtek politizálni körülöttem. Láttam az összenézéseket. Hol jobbra, hol balra... én ebbe nem akartam beszállni. Teljesen úgy éreztem magam az óráimon, mint a kezdeti időkben, amikor az volt a téma, hogy a november 7-i műsorokat hogyan lehet kibekkelni. – Azért volt közben nekem egy nyolc és fél évig tartó, csodálatos kalandom Zsámbékon, ahol az Európában elsőként megalakult drámapedagógiai tanszéket vezettem az Apor Vilmos Katolikus Tanítóképző Főiskolán. Ez 1992-ben indult. Ezt még az első színis osztállyal együtt tudtuk megcsinálni. Kilenc emberrel mentem oda. Nagyszerű püspökkel a háttérben, remek vezetőikkel dolgoztam együtt. Aztán itt is kezdtek belenyúlni az ünnepi műsorokba. 'Ezt már a Rottenbiller utcában átéltem, most nem élném át újra jobboldalról' – mondtam magamnak. Eljöttem onnan is, a tanítványaimra hagyva a tanszéket. – Nekem az a szerencsém, hogy időben félre tudok állni. Ha megérezem valakinek a nyomulását hátulról, semmi fájdalmat nem okoz őt előre engedni. Az ilyen ember sokszor maga számára is veszélyforrás. Ehhez az évek során úgy hozzászoktam, hogy most már nevetni is tudok rajta. Sokakat, saját örömemre, magam röptettem, sokakat előre engedtem.

RJ: *Én azért nem ilyen fájdalommentesen tudtam utat engedni, amikor félre kellett állnom valakinek a nyomulása elől. Évekbe tellett, amíg kihevertem például, ha nem is a Székén elvesztését, de az emberi csalódást, amit okozott az illető.*

GK: Nagy felelősség beszélni azokról, akik ártottak nekünk. Sokszor a jövő miatt nem szabad rögtön elmondani az ellenünk tett rosszat, főképp, ha amúgy tehetséges ember taposott ránk. Talán dolga volt. Nagyvonalúnak kell lenni. Másrészt pedig, ahogy Thomas Mann mondja, „Az érzés megbocsátani valót keres, különben unatkozva másfelé fordul”.

"I Was Like a Tractor in Front of a Flower Pot of Soil"

János Regős Talks to Katalin Gabnai

Katalin Gabnai (b. 1948) is a teacher of drama, a playwright and theatre critic. She became nationally known as a presenter for TV series – *Játsszunk bábszínházat!* (*Let's Play Puppet Theatre!*); *Csörgősipka* (*Fool's Cap*). Her books – *Állatosdi* (*Let's Play Animals*) (1984), *Drámajátékok* (*Drama Games*) (1987, 1989), *Drámajátéktár* (*Drama Play Store*) (1990) – are key reference books on drama pedagogy. Her passion, which has been characteristic of her as a drama teacher from the start, is still shining through in her answers to János Regős's questions. She calls her profession the "art of arousing yearning", the prerequisite for which is "quality togetherness". She thinks that the teacher's primary task is to promote emotional attunement to works. Even today she feels that the road towards becoming a teacher leads through student arts groups alone, so she resents the closure of public education secretariats at institutions of higher education, which provided the organizational framework for those. Through the recollections of her career, the controversial process is authentically depicted as a result of which drama pedagogy cannot, even now, fulfill the role which, Katalin Gabnai believes, would be sorely needed to facilitate the growing up of new generations.