

tartalom

beköszöntő

Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: Naplójegyzetek • 3

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Magyarország, 2. rész • 5

mitem 2017

Bessenyei Gedő István: Posztdramatikus jellegzetességek
Silviu Purcărete rendezéseiben, 3. rész • 22

Király Gyula: Az elbeszélői és drámai formák
elhatárolásának kérdéséhez • 32

Alicia Corral Alonso: A művészet mint ekhósszekér
A népdal szerepe Jerzy Grotowski utolsó korszakában
(Fordította: Zsapka Tina) • 42

fogalomtár

Eugenio Barba: A színész titkos művészete
Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 5. rész
(Fordította: Lázár Zsófia) • 50

olvasópróba

Végh Attila: Vérszomjas nők, barbár férfiak
Aiszhülosz: *Oltaomkeresők* • 59

műhely

Tömöry Márta: Középkori drámai műfajok, templomi színjátékok • 67

Medgyesy S. Norbert: A 18. századi csíksomlyói
misztériumjátékok sajátosságai és forrásvidéke • 78

félmúlt

„A cirkusz nem véletlenül került a képbe”
Szőke Szabolccsal Regős János beszélget • 85

kilátó

Fülöp Tamás: Szoba Indiában
A Théâtre du Soleil új előadása Párizsban • 99



Albrecht Dürer: *Noli me tangere* (lat. „ne érints engem”): a föltámadt Krisztus figyelmeztető szavai a lábát átkarolni akaró Máriához, aki nem ismeri fel, és először kertésznek nézi Őt (*Jn. 20, 14–18*). Az úgynevezett „Kis passió” 31. lapja, fametszet, 1510, British Múzeum (forrás: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Kleine_Passion_-_31.jpg))

Naplójegyzetek

Ön azt mondja, hogy nyugaton kihunytt a Megváltó képe? Nem, én ilyen ostobaságot nem mondok.

Isten nélkül a lelkiismeret rettentő dolog, egészen az erkölcstelenségig tévelyedhet.

Nem elegendő úgy meghatározni az erkölcsösséget, hogy hűség meggyőződésünkhöz. Szakadatlanul fel kell tenni önmagunkban a kérdést: helyes-e a meggyőződésem. És igazolás csak egy van: Krisztus. De ez már nem filozófia, hanem hit, és a hit – piros virág. (...)

Azt, aki megégeti az eretnekeket, nem ismerhetem el erkölcsös embernek, mert nem ismerem el az önök tézisé, hogy az erkölcsösség a belső meggyőződéssel való összhang. Ez csak becsületesség (...). Az én erkölcsi példaképem és eszményem Krisztus. Kérdelem én: megégette volna-e ő az eretnekeket? Nem. Tehát az eretnekek megégetése erkölcstelen cselekedet. Az inkvizítor már csak azért is erkölcstelen, mert a szívében, a lelkiismeretével összeférhet az emberek megégetésének gondolata. (...)

A jó az, ami hasznos, a rossz az, ami nem hasznos. Nem, az, amit szeretünk. Krisztus minden eszméjét elrontotta az emberi elme, és megvalósíthatatlanoknak látszanak. Tartsd oda orcád, szeresd felebarátodat, mint önmagadat. Könyörgök, mire jó ez? Csak rövid időre vagyok itt, halhatatlanság nincs, akaratom szerint fogok élni. (...)

Az állam a közepszer számára alakul. Mikor mondta az állam: én a közepszerért alakulok? Ön azt mondja, hogy ez a történelem műve. Nem, mindig a kiválasztottak vezettek! És nyomban e kiváló férfiak után a közepszer, ez valóban így igaz, a legjobbak eszméi alapján kialakította a maga közepszerű kódexét. De jött megint egy nagy vagy eredeti ember, és mindig feldúlta a kódexet. Ön tehát az államot, úgy tetszik, abszolútumnak tekinti. Higgye el, hogy nemcsak abszolút, de még csak valamennyire tökéletes államot sem láttunk még. Mind embriók.

A társadalmak az együttélés szükséglete által alakultak ki. Ez nem igaz, mindig a nagy eszme által.

Az egyház – az egész nép, ezt a keleti patriarchák nemrégiben, [18]48-ban ismerték el, válaszul IX. Pius pápának.

Tartsuk oda orcánkat, szeressük felebarátunkat, mint önmagunkat – nem azért, mert hasznos, hanem mert erkölcsös, a belső izzásig, szenvedélyig. Krisztus tévedett – bebizonyították! Ez a belső izzás ezt mondja: inkább tévedjek, de Krisztussal, nem veletek!

F. M. Dosztojevszkij



Bortnyik Sándor: *Az új Ádám*, olaj,vászon, 1924, Magyar Nemzeti Galéria (forrás: mng.hu)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Magyarország, 2. rész

Kassák Lajos avantgárd folyóiratai

A magyar avantgárd apostola egyszerre teremtette meg mozgalmát az irodalomban és a képzőművészetben. 1915–16-ban megjelenő irodalmi, képzőművészeti és társadalmi folyóirata, a TETT volt a magyar avantgárd nyitánya. Első száma 1915. november 1-jén jelent meg Szabó Dezső¹ bevezetőjével. Ez az írás világosan kijelölte az új lap távolságát a Nyugattól. „Most megint összeállt egynéhány fiatal író a Herkules-munkára: irodalmi lapot alapítani Magyarországon. Messze tőlük, fájdalom, céljuk, tervük, kilátásaik ismeretlenek előtttem. De tudom, hogy fiatalok, hogy új építésre feszülő erőket jelentenek, hogy be akarják kiáltani életüket az emberekbe. Lesz-e, aki rájuk hallgasson? ... Van-e, aki figyelmes föld alatti rázkódásaira a nehéz jövőnek? [...] Sok halál után nagyon élet lesz az irodalom. A megtalált emberi szájalom új horizontokba löki határait. Amint meghaltak a világháborúban – komikusan, cégéresen – a történelmi osztályok, úgy meghal az esztétizmus. Az irodalom igen mohón fog egybeélni minden életet, mint valaha a fiatal naturalizmus.”² A TETT mint mindenre elszánt művészeti mozgalom új fe-

¹ Szabó Dezső (1879–1945) író, publicista. 1910-ben éles vitába keveredik Tisza Istvánal (1861–1918), ennek eredményeként kerül a Nyugat, majd a Huszadik Század körébe. Ady és Móricz mellett a korszak legnagyobb hatású közírója.

² Szabó Dezső: *Keresztelőre*. A TETT, Budapest, 1915. november 1.

jezetet teremtett a magyar ellenkultúrában. Olyan hang szólalt meg, amely nem a szellemi élet addig elfogadott, hivatalos területéről érkezett, hanem – nemcsak átvitt, de szó szoros értelmében is – a perifériáról. Még nem tekinthetjük igazán csoportnak, mert a szövetségesek gyakran cserélődnek. A lap középpontjában Kassák Lajos áll. „Fiatal, nyers, radikális hang volt – állapítja meg egy tanulmány –, amelynek elsődleges energiaforrása a jelenlét és a megszólalás vágyának intenzitása. Kassák is kiírhatta volna a TETT címlapjára, amit Kazimir Malevics³ az UNOVISZ-csoport⁴ 1920-as manifesztuma fölé írt, tárgy nélkül: »Akarunk!«⁵

Kassák a 10. számban fogalmazta meg programját, melynek lényege az új irodalom és a progresszív mozgalmak kapcsolata, függetlensége a különféle izmusoktól, a háborúellenesség, az alkotó erő dicsérete. Elsőprő szenvedéllyel jövendőli meg az irodalom sokszorosára növekedő szerepét: „Az új irodalomnak a kor lelkéből lekezzett tűoszlopnak kell lennie! Az új irodalom témája a kozmosz teljessége! Az új irodalom hangja a magukra eszmélt erők éneke! Az új irodalom glorifikált ideálja a végtelenbe derülő Ember!”⁶



Kassák Lajos (1887–1967) Révai Ilka felvétele, 1917, Kassák Múzeum (forrás: mandarchiv.hu)

Kassák Lajos 1887. március 20-án született Érsekújváron. Apja patikaszolga, anyja – az analfabéta „Mutter” – mosónő. „Visszagondolok gyerekkoromra – írja naplójában 1955-ben –, és meg kell állapítanom, milyen kietlen, színtelen és fénytelen is volt az. Énekeltek-e az én bölcsőmnél szívhez szóló, kedves kis dalokat, később mondott-e nekem valaki mesét? Nem. Semmi ilyen jótéteményre nem emlékszem.”⁷ Az érsekújvári katolikus főgimnázium második osztályából, miután sorozatos iskolakerülései és bukásai miatt osztályismétlésre ítélik, kimarad. Lakatosinasnak áll, majd felszabadulása után egy ideig Győrött dolgozik. 1904-ben, tizenhét évesen Pestre költözik. Angyalföldön él, vasmunkás különböző gyárakban és műhelyekben. Részt vesz a szakszervezetek politikai harcaiban, feketelistára kerül. Megismerkedik Simon Jolánnal,⁸ későbbi első feleségével. 1909-ben faszobrász barátjával gyalog indul Párizsba. Egy év után a ma-

³ Kazimir Malevics (1878–1935) orosz festő, az avantgárd művészet egyik vezéralakja. A francia posztimpresszionizmus nyomán indult, majd a kubizmus és a futurizmus inspirálta. 1913-tól dolgozta ki a nonfiguratív festészet egyik legnagyobb hatású irányát, a szuprematizmust, amely a tárgy nélküli érzetek vizuális kifejezését jelentette.

⁴ Az új művészet támogatói (Utverzsgyityeli Novovo Iszkussztva): Chagall (1899–1985) kezdeményezésére Vityebszkben, 1919-ben megalakult szervezet.

⁵ Forgács Éva (1947): *A kultúra senkiföldjén. Avantgárd a magyar kultúrában*. In: *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002, 17.

⁶ TETT, I/10

⁷ Kassák Lajos: *Szénaboglya*. Szépirodalmi, Bp., 1988, 79.

⁸ Simon Jolán (1885–1938) színésznő, előadóművész, az első dadaista versmondó. Az Egyesült Izzóban munkás. Szavalókórusokat vezetett. Elvégezte Rózsahegy Kálmán (1873–1961) színiiskoláját. 1920-ban követte Kassákot az emigrációba. A Kassák Kör

gyar követség hazatoloncoltatja. 1912-ben megjelenik néhány szabad verse, majd első novelláskötete, az *Életsiratás*, 1914-ben *Isten báránykái* címmel három egyfelvonásos drámája Gulácsy Lajos borítójával, 1915-ben pedig első „verseskötete” (valójában füzet, hiszen mindössze tizenhárom verset tartalmaz), az *Eposz Wagner maszkjában*.

A TETT második számát izgatás, tizenhatodik számát pedig a hadviselés érdekeinek súlyos megsértése címén elkobozzák. Amikor megjelenik a tizenhetedik, nemzetközi szám, amely a Magyarországgal hadban álló országok alkotóitól is közöl írásokat, a lapot betiltják. Kassákot nem lepi meg a hatóságok döntése, hanem MA címmel azonnal új folyóiratot indít. Ebben inkább a képzőművészeti vonatkozású írások kapnak hangsúlyt, mert így – mint egy későbbi munkájában kifejti – „tartalmában nehezebben ellenőrizhető, mint az irodalom.”⁹ Az új folyóirathoz kiállítások kapcsolódnak, és koncert-matinékat is rendeznek a Zeneakadémia kistermében.

A MA az első években irodalmi és képzőművészeti folyóiratként, 1919-től aktivista művészeti folyóiratként deklarálja magát. Művészeti és társadalmi forradalmat sürgető manifesztumaiban a külföldi modernista irányzatok és a hazai történelmi átalakulások útját követi. A műhely munkájában előadóművészként Simon Jolán, drámaelméleti tevékenységével Mácza János,¹⁰ művészeti írsaival Hevesy Iván¹¹ játszik meghatározó szerepet.



A TETT elkobzott 2. száma, 1915, Kassák Múzeum (forrás: kassakmuzeum.hu)



Mácsa János az 1930-as években, PIM (forrás: beckground.hu)

rendezvényein az avantgárd mesterek műveit szólaltatta meg. „Népjóléti megbízott” volt, az itt szerzett megrázó tapasztalatok és magánéleti problémák hatására öngyilkos lett. „Ha volna kollektív iparosfa, / téli cipőjét megteremné, / ha volna igazszívű kecske, / az ő dicséretét zengné” – írta róla József Attila (*Két vázlat. Simon Jolán*, 1929).

⁹ Kassák L.: *Az izmusok története*, Magvető, Bp., 1972, 198.

¹⁰ Mácza János (1893–1974) esztéta, művészettörténész, A TETT és a MA színikritikusa. 1917-ben megszervezte a MA színházi stúdióját. 1919-ben néhány hónapig a Nemzeti Színház segédrendezője. A Tanácsköztársaság bukása után emigrációba vonul. 1923-tól Moszkvában él, különböző egyetemeken tanít. Az Oktyabr művészcsoporthoz tartozik. Az egyik alapítója. A harmincas évek közepétől kizsorul a szovjet művészeti közéletből, az ötvenes évektől ismét rendszeresen publikál.

¹¹ Hevesy Iván (1893–1966) esztéta, kritikus, művészettörténész. 1917–18-ban a Jelenkor szerkesztője. Képzőművészeti és irodalmi kritikái alapján az aktivizmus legjelentősebb hazai teoretikusa. Film- és fotóművészeti elméleti munkássága is kiemelkedő.

Kassák költészetét eleinte a Nyugat, és mindenekelőtt Ady határozta meg. De a legtöbbet két eszményképétől, Szabó Ervintől¹² és Osvát Ernőtől tanult. Tisztelte Szabó Ervin politikai és társadalomtudományi tájékozottságát, a Szociáldemokrata Párttal szembeni következetes kritikáját. Osvát műveltsége és szerkesztői éleslátása lenyűgözte, saját szerkesztői elveit élete végéig igyekezett ahhoz az eszményhez igazítani, amelyet mesterénél megtapasztalt. Példája egyszerre volt elérhetetlen vágy és kitűzött cél önmaga számára. Tisztában volt alacsony származása behozhatatlan hátrányaival, felnőtt fejjel szerzett műveltsége kétségbeejtő megkésettiségre, mégis megpróbálta a lehetetlent. Gorkiji mélységű nyomora érlelte íróvá, és úgy érezte, neki is a csavargások az „egyetemei”; az ő életrajza is

„a proletárforradalom életrajzának hasonmásává formálódott”, ahogy Gorkijról mondta egy közeli barátja.¹³ A gyermekkorban elszalasztott lehetőségek bepótlási kísérletei gyakran töltik el kétségekkel, mégis egyre nagyobb elszánással próbál alapos ismereteket szerezni arról a kultúráról, amely ellen korábban ádáz harcot folytatott. Ugyanilyen ambivalens érzései vannak a Nyugattal kapcsolatban. Jó lenne közéjük tartozni, jó lenne, ha befogadnának maguk közé, de aztán jó lenne tovább lépni egy új, korszerűbb, merészebb művészet felé.

Önéletrajzából tudjuk, hogy Kassák gyanakvással fogadta az őszirózsás forradalom, majd a Tanácsköztársaság eseményeit. Nem fogadta el a Szociáldemokrata Párt álláspontját sem a művészetek „közérthetőségéről”, amely ellenkezett hitvallásával. Az ő felfogása szerint nem kiszolgálni kell a munkásosztály igényeit, hanem kiművelni a tömegeket. Amikor Révai József¹⁴ telefonon közli vele a központi döntést, hogy a MA

legyen a Tanácsköztársaság hivatalos lapja, Kassák elutasítja a megtiszteltetést. „Szüntessék meg vagy vegyék el tőlem, ehhez megvan a módjuk, de szerkeszteni csak akkor fogom, ha meghagyják a mai keretek között” – válaszolja.¹⁵ A Tanácsköztársaság idején szilárdan kitartott avantgárd eszméi mellett, és ezzel összetűzés-



A MA folyóirat 1919 májusi különszáma, Kassák Múzeum (forrás: kassakmuzeum.hu)

¹² Szabó Ervin (1877–1918) könyvtáros, társadalomtudós, lapszerkesztő. 1904-től a Fővárosi Könyvtár munkatársa, 1911-től igazgatója. 1900-tól rendszeresen publikál a Népszavában. Támogatja a modern irodalmi törekvéseket. Az első világháború idején a háborúellenes küzdelmek tekintélyes vezetője.

¹³ Konsztantyin Fegyin (1892–1977) orosz író. Több tanulmányt írt Gorkijról.

¹⁴ Révai József (1898–1959) kommunista politikus, a Tanácsköztársaság idején a Vörös Újság munkatársa. 1945-től a KB majd a PB tagja, a Szabad Nép első főszerkesztője, 1949 és 1955 között népművelési miniszter, 1953-tól az Elnöki Tanács elnökhelyettese, majd haláláig az Elnöki Tanács tagja.

¹⁵ Kassák L.: *Egy ember élete*, 1983, 521.

be került a hatalom képviselőivel. Konfliktusa a Kun Bélához¹⁶ írott nyílt levelében jutott el a szakításig. Ebben a kommün vezérének a MÁ-t becsmérő szavaira válaszol, amelyeket jórészt Kassák különállása váltott ki. A permanens forradalomról vallott nézeteit kifejtve hangsúlyozza, hogy a forradalom nem köthető egyetlen párthoz sem. „Mert minden pártpolitikán, nemzeti és faji ideológián túl a soha be nem érhető végcél felé indítottuk el harcunkat az emberért, akiben a világ képe él.”¹⁷ A kioktatásnak megvan az eredménye: 1919 júliusában betiltják a folyóiratot.

A Tanácsköztársaság bukása után Kassákot mégis letartóztatják, mint az írói direktórium volt tagját. Előbb Keszthelyen, majd a pesti Gyűjtőfogházban tölti büntetését. Decemberben szabadul, január elején hajóval Bécsbe szökik, és hamarosan újra kiadja a MÁ-t. A bécsi kiadásnak köszönhetően válik a lap a nemzetközi avantgárd egyik meghatározó fórumává. Erősödő vizuális törekvéseit Kassák mellett Moholy-Nagy László¹⁸ és Kállai Ernő¹⁹ nézetei határozzák meg. Bécsi tartózkodása idején, 1922-ben Kassák új lapot is kiad 2x2 néven, és ekkor kezd intenzíven foglalkozni a képzőművészettel.

Bécsi emigrációja idején Mácza János 1921-ben cikket ír a MÁ-ba a Kísérleti Színpadok hálózatának megszervezése érdekében. „A Kísérleti Színpadnak minden csak anyag – mondja. – Olyan anyag, aminek nem a jelenben kell keresni a teljes értékét, hanem a jövőre való kihatásban.”²⁰ De fél évvel később (vagy minden valószínűség szerint ezzel egy időben) már a Kassai Munkás című lap irodalmi és kulturális rovatát vezeti, 1922. május 1-jére pedig *Munkáskórus* címen – az oroszországi Téli Palota-játékok mintájára – megírja és megrendezi az első magyar tömegjátékot. Több eszmefuttatása, főleg a *Teljes színpad*²¹ a Bauhaus és Piscator elvei nyomán vezeti le az avantgárd színház esztétikai alapelveit. Megjelenik a MÁ-ban Barta Sándor²² dadaista korszakának különleges remeke, *A zöldfejű em-*

¹⁶ Kun Béla (1886–1939)

¹⁷ Kassák L.: *Levél Kun Bélához a művészet nevében*. MA, IV/7, 1919. június 15., 145–146.

¹⁸ Moholy-Nagy László (1895–1946) festő, fotográfus, művészeti szakíró, a modern művészet egyik legsokoldalúbb egyénisége. Elsőként kezdeményezte a kinetikus művészeteket. Részt vett a bécsi Ma szerkesztésében, majd a berlini G. (Gestaltung) csoport tagja. 1923-tól a Bauhaus tanára. Kassák szerzőtársa volt az *Új művészek könyve* című antológiában.

¹⁹ Kállai Ernő (1890–1954) az avantgárd törekvések legkiválóbb magyar elméletírója és kritikusa. A dessau Bauhaus tanára volt, 1935-től Magyarországon élt. Számos fontos képzőművészeti szakkönyv írója.

²⁰ Mácza János: *Színpad és propagandaszínház. Irányelvek*. MA, 1921/3.

²¹ Bécs, 1921

²² Barta Sándor (1897–1938?) író, költő, szerkesztő. A második hullámmal érkezik a magyar avantgárd mozgalomba. 1917-ben a MA közli első verseit és elbeszéléseit. 1919-ben a Tanácsköztársaság propagandistája. Kassák sógora. 1920 és 1922 között a MA helyettes szerkesztője, majd néhány munkatárssal más avantgárd lapokat alapít Bécsben. 1925-től a Szovjetunióban él, ahol koncepciók perbe fogják, és koholt vádak alapján kivégzik.



Németh Andor (1891–1953)



Kassák a Munka plakátjaival,
Pécsi József felvétele, 1928
(forrás: kassakmuzeum.hu)

ber, avagy egy aktív hulla kiáltványa „Az értelem ellen / mert ez az egyetlen, ami nincs / Az értelem ellen / mert abszolútumnak bögik fölém.”²³

Kassák 1926-ban a bécsi Magyar Királyi Követség által kiadott „hazatérési igazolvánnyal” visszajön Budapestre, és új folyóirat szerkesztésébe fog: 1926–27-ben Dokumentum címen jelentet meg időszak kiadványt. A háromnyelvű (magyar, német, francia) lap főmunkatársai között van Déry Tibor²⁴, Illyés Gyula²⁵, Nádass József²⁶ és Németh Andor²⁷. Az emigrációból hazatért szerkesztők az avantgárd megújítására tesznek kísérletet. Az irodalom mellett a többi művészet – elsősorban az építészet – újabb eredményeit népszerűsítik. Az 1928-tól megjelenő új folyóirat, a Munka műfaji megjelölése: „szocialista társadalmi és művészeti beszámoló”. Az avantgárd magyarországi kudarcain okulva már nem a legmodernebb művészeti törekvéseket akarja bemutatni, hanem a munkásság kulturális és politikai műhelye kíván lenni. Sokat megőriz korábbi programjaiból, de a mozgalom lendületét főleg az új szociáldemokrata nemzedék teremti meg. A tizenegy évig működő folyóirat történetének a betiltás vet véget 1939 nyarán.

Kassák 1940-ben egy írása miatt két hónapig börtönben ül. Simon Jolán öngyilkossága után újra megnősül. Közben létrehozza hatalmas költői, írói és festői életművét. Az ostrom alatt kibombázzák. 1945-ben az Új Idő-

²³ MA, 1921/3, 23

²⁴ Déry Tibor (1894–1977) a Tanácsköztársaság bukása után Bécsbe emigrál, és a bécsi Magyar Újság munkatársa. Később a MA és a Sturm jelenteti meg írásait.

²⁵ Illyés Gyula (1902–1983) miután 1926-ban szintén amnesztiát kap és hazatér, két legfontosabb fóruma egy ideig a Dokumentum és a Munka.

²⁶ Nádass József (1897–1975) költő, író, újságíró. Első versei a Nyugatban jelennek meg. 1920-tól Bécsben és más európai városokban él. 1926-ban hazatér, a Dokumentum és a Munka állandó cikkírója. 1928–1930 között a kolozsvári Korunk magyarországi szerkesztője. 1938 és 1940 között emigrációban él. 1944-ben Mauthausenbe deportálják. 1945 után a Külügyminisztériumban, majd a Népszavánál dolgozik. Az ötvenes években nem publikálhat. 1957-től az Élet és Irodalom munkatársa.

²⁷ Németh Andor (1891–1953) költő, író, kritikus. A Galilei Kör 1913-ban bemutatja *Veronika tükre* című darabját. 1919-ben a Tanácsköztársaság követségi titkára Bécsben, majd a Bécsi Magyar Újság, 1921 és 1925 között a MA munkatársa. 1922-ben Kassákkal a 2x2 című lapot szerkeszti. 1926-tól a Dokumentum szerkesztőségének tagja. 1936–39-ben az Újság irodalmi rovatvezetője. 1939-től Párizsban él. Hazatérése után 1947 és ’50 között a Csillag főszerkesztője.

ket szerkeszti Fodor Józseffel,²⁸ majd a Magyar Művészeti Tanács Lapja, az Alkotás felelős szerkesztője és az 1947 októberében induló Kortárs főszerkesztője. A Szociáldemokrata Párt országgyűlési képviselője.

A Kortárs beköszöntőjében a következőket olvashatjuk: „Sem a csökönyös maradiakat, sem a felelőtlen sznobokat nem akarjuk kiszolgálni. A gyötrődő társadalomban, a hatalmas történelmi változások közepette hivatásunk tudatában vállalnunk kell a tevékenységet, mely hozzásegít bennünket a valóság megismeréséhez és a fogalmak tisztázásához. Ki-kí a maga szakmai tudása, teherbírása szerint vegye ki részét a munkából, mi írók és művészek tollal és ecsettel a kezünkben azok mellé állunk segítőtársnak, akik egy új, a mainál emberségesebb világkép kialakításán fáradoznak. Nem zárkózunk el a küzdelem vállalásától, de kezünkben tartjuk a mérleget, hogy mennél inkább elkerülhessük a merőben romantikus kísérletezők tévedéseit.”²⁹

A „fordulat éve” után nem publikálhat, kizárják a pártból, csak 1956-ban térhet vissza az irodalmi életbe. „A hatvanas évek avantgárd reneszánsza a nemzeti közí érdeklődést is ráirányította”³⁰ – írja róla az egyik lexikon.

Úgy tűnik, a színház egész életében bevehetetlen bástya maradt a számára. Még 1914-ben írt három egyfelvonásost, amely az író életében sohasem került színpadra.³¹ A három furcsa, rendhagyó dramolett – a *Fehér éjszakák*, a címadó *Isten báránykái* és az *Ólomvitézek* – még a színpadi formákat fejtetőre állító, rendhagyó dramaturgiát kereső költő humanista üzenetét sejteti. Ennek a formabontó szándéknak már nyoma nincs az 1945-ben írt és 1948-ban bemutatott *És átlépték a küszöböt* című színműben.³² Kassák életének egyetlen színházi bemutatója a visszaemlékezések szerint csúfos bukás. A szándék politikai drámát sejtet, de a valóságban naturalista színjátékot lát a néző a színpadon, sok gorkiji és némi O’Neill-i hatással megtűzdelve. A szerző társadalmi analízisnek szánja, melyben az első két felvonás egy családi pokol kegyetlenségeivel megtűzdelt rajza. A harmincas években játszódik, munkáskörnyezetben, amelyben akár önéletrajzi motívumokat is



Kassák és Simon Jolán kettős portréja, André Kertész fotója (forrás: mek.oszk.hu)

²⁸ Fodor József (1898–1973) költő, író, újságíró, műfordító. Első versei Az Estben és a Pesti Naplóban jelentek meg. 1929-től berlini tudósító. 1935-ben kapcsolatba kerül a Korunkkal. 1950-ben hallgatásra kényszerül. 1956-tól publikálhat ismét.

²⁹ Kortárs, I. évfolyam 1. szám. 1947. október 1.

³⁰ Új Magyar Irodalmi Lexikon, II. 981.

³¹ A három darab egyike, az *Ólomvitézek* című bábjáték 2001. február 27-én színpadra került a Budapest Bábszínházban.

³² Bemutató: Nemzeti Színház, 1948. január 30. Rendező: Fábri Zoltán (1917–1994).



Kassák Lajos: *És átlépték a küszöböt*, Nemzeti Színház, 1948, r: Fábri Zoltán (forrás: színhaziadattar.hu)

felfedezhetünk. Nem érdemelne különösebb figyelmet, ha nem volna jellegzetes fordulat Kassák pályáján, és nem azt a kérdést kellene elfogadható érvekkel megmagyarázni, hogy az avantgárd apostola miért egy naturalista drámával volt kénytelen megbukni. Mert a fogadtatás körülményei sokkal több figyelmet érdemelnek, mint maga a darab. És sokkal megrendítőbb a történetben a koalíciós évek utolsó óráinak korrajza meg a magyar avantgárd és Kassák sorsának szomorú fordulata.

A „fordulat évéig” még a kommunista vezetésű és példaképként piedesztálra állított Nemzeti Színház is ügyelt arra, hogy a koalíció arányai jól érvényesüljenek a műsortervben. Az 1945/46-os évadban a kom-

munista Háy Gyula két drámáját,³³ 1946/47-ben az ugyancsak kommunista Déry Tibor³⁴ és a parasztpárti Tamási Áron³⁵ egy-egy művét, majd Háy³⁶ harmadik darabját mutatták be, 1947/48-ban pedig az újabb Déry-premier³⁷ mellett került sor Kassák első és egyetlen színházi premierjére.³⁸ Patikamérlegen se lehetett volna pontosabban kiszámítani az arányokat, amelyekkel a Nemzeti Színház bravúrosan megfelelt a korszak kívánalmainak.

A sajtó az új magyar drámának kijáró tisztelettel fogadja a darabot. „Éreznem kellett azt a súlyos és feszítő atmoszférát, amelynek magva egy nagyon is írói magatartás, és éreznem kellett az alapmatériának minőségét, amelyből az egész drámává gyúrták”³⁹ – írja jóindulatúan Goda Gábor.⁴⁰ Nem is a kritikusok reagálása nyomán terjed el a bukás híre, hanem maga Kassák tesz meg mindent annak érdekében, hogy darabja végül a köztudatban a nagy kudarcok kétes értékű panteonjába kerüljön.

³³ Háy Gyula (1900–1975): *Tiszazug*, 1945. május 18., *Isten, császár, paraszt*, 1946. május 10.

³⁴ *Tükör*, 1947. március 21.

³⁵ Tamási Áron (1897–1966): *Hullámozó vőlegény*, 1947. január 30.

³⁶ *Romok*, 1947. március 27.

³⁷ *Itthon*, 1948. január 9.

³⁸ Akkor teljes a névsor, ha hozzászámítjuk az Operaházzal közösen létrehozott *Cinka Pannát*, Kodály Zoltán daljátékát is, amelynek szövegét a kommunistának számító Balázs Béla írta. (Operaház, 1948. március 15.)

³⁹ A forrás megjelölése nélkül idézi Bános Tibor (1933–2008) *Újabb regény a pesti színházakról*, 1945–1949. Magvető, 1983, 422–423.

⁴⁰ Goda Gábor (1911–1996) író, könyvkiadói lektor, fordító, szerkesztő, kritikus. 1945 és 1950 között a főváros kulturális osztályának vezetője. 1958/59-ben a Néphadsereg Színháza igazgatója.

Az író a premier másnapján telefoninterjút ad a Színház című hetilap munkatársának, amelyet később visszavon, illetve a Népszavának adott nyilatkozatában megcáfolja a korábban megjelent tudósítás állításait. Nem kevesebbet jelent ki, mint hogy „a premieren el kellett takarnom a szemem, mert az, amit a színpadon láttam, csupán messzi, halovány árnyéka volt annak, amit ezzel a darabbal mondani akartam.”⁴¹ Ezután hosszan ecseteli, hogy a színház hol, milyen mértékben tért el az ő szándékától, és hamisította meg a darabját, végül pedig minden felelősséget a színházra és a társulatra hárít: „Olyan volt az egész, mintha egy lombos, terebélyesedő fának elvágták volna a gyökereit, s most az csupasz, elszáradt gallyaival kérkedne és hivalkodna a fényben. Nem is érdemes róla beszélgetni. Annyi azonban bizonyos, hogy alakjaimat ezek után hosszú időre eltoltam a színpadi szerepléstől...”⁴²

A színház világában és praktikáiban teljesen járatlan író hatalmas lavinát indít el. A színészek vérig sértődnek, és felháborodottan nyilatkoznak az újságokban. Major Tamás⁴³ először megpróbálja tompítani a színészek sértődött indulatait. Arról beszél, hogy a szerző a premieren forrón gratulált mindenkinek, és nem érti, miért változott meg a véleménye. Nem egészen egy év múlva a Zeneakadémián megtartott előadásában viszont már egészen más hangot üt meg. A pártállam első időszakában elvárt önkritikával indít támadást a korábban bemutatott hazai szerzők ellen:

„És itt vannak legtehetségesebb íróink, akik a népi demokrácia kérdéseivel szemben olyan óriási távoból hallgatnak. Az ember már azt tételezné fel, hogy nem is írók ők, hanem a szent művészet birodalmának kultúrattaséi, irodalmi nagykövetei Magyarországon. Először a régi időkben írt pesszimista darabjaik áruktárait akarták kiárusítani a demokráciának, amelyekkel szemben megmaradtak előkelő művészi mivoltukban. [...] Mi nem voltunk túlságosan válogatósak ezekkel a szerzőkkel szemben, előadtunk több darabot, amellyel nem értettünk egyet. Még Tamási Áron narodnyik, szentimentális darabját is bemutattuk. Déry Tibornál, Kassák Lajosnál dátumszerűen lehet megállapítani, hogy milyen előző korszakot írtak meg. Udvaroltunk nekik, kérleltük őket, tettünk feljűk egy lépést, két lépést, három lépést, valósággal szerenádokat adtunk az ablakaik alatt. De hiába énekeltünk, a fény



Major Tamás szónokol egy színészkararai gyűlésen, a koalíciós időkben. Balján másodikként Hont Ferenc (forrás: nol.hu/archivum)

⁴¹ Bános Tibor i. m. 423.

⁴² Ibidem, 423.

⁴³ Major Tamás (1910–1986) 1945-től 1962-ig volt a Nemzeti Színház igazgatója.

az ablakban csak nem akart kigyulladni. Megmondjuk egész határozottan, a mostani megváltozott helyzetben arra kérjük őket, ők adjanak szerenádot minekünk, de előre is bejelentjük, hogy csak azt a zenét szeretjük, amelyekben a mi népünk mai dallamai hallhatók, egyébként most már mi nem fogunk fényjelet adni.”⁴⁴

Az igazgató az erő, a hatalom ironikus hangján szól. Ő nem tehet semmiről. Nem az ő vétke, hogy egyes szerzők a népi demokráciától idegen művészi irányzatok uszályába szegődtek. Ő mossa kezeit. Mintha nem is ő tűzte volna műsorra a „szentimentális narodnyik”, vagy a korábban veszedelmes avantgardista darabját. A Tamási Áronokra, Kassák Lajosokra nehéz idők jönnek. Bűnhődniük kell eltévelyedéseikért. Sok más íróval együtt őket is hallgatásra ítélik a pártállam ideológusai. Kassáknak 1949 és 1956 között egyetlen sora sem jelenhet meg.



Kassák Lajos: *Kompozíció*, olaj, vászon, 1959. A kép szerepelt Kassák 1960-as, Denise René Galéria-beli kiállításán. (forrás: artmagazin.hu)

1953-ban kizárják a pártból. Nagy szegénységben, második felesége⁴⁵ tanári fizetéséből élnek. Amikor az 1956-os enyhülés idején újra publikálhat, megjelennek válogatott versei, majd elbeszélései, és napvilágot látnak a hallgatás idején keletkezett festményei és írásai. 1960-ban a párizsi Galérie Denise Renée-ben nagyszabású kiállítást rendeznek képzőművészeti alkotásaiból. A világ felfedezi a nemzetközi művészeti életből harminc éve kiszakadt művészt, a konstruktívizmus egyik úttörőjét. Egymás után kerül sor egyéni kiállításaira Svájcban, Németországban, Franciaországban, Csehszlovákiában, Lengyelországban, Olaszországban. Az avantgárd mozgalmak nagy nemzetközi tárlatain, az 1959-es düsseldorfi dada-kiállításon, *A kollázs 50 éve* című kiállításon 1964-ben Párizsban, az 1966-67-es nagyszabású párizsi dada-kiállításon az ő művei is szerepelnek.

Az „izmusok mesterét” – ahogy tisztelői gyakran ma is emlegetik – idős korára nagy megbecsülés övezte itthon és külföldön. 1967. július 22-én érte a halál. „Kassák Lajos meghalt. 80 éves koráig harcolt az igazságért, jelleme hajlíthatatlanságát megőrizve. Kísérje végig mindannyiunk életét átható, hűséges tekintete.”⁴⁶ A Farkasréti temetőben álló síremlékén, Vilt Tibor⁴⁷ alkotásán ez olvasható: „Éltem, bár nem akarták, hogy éljek. Dolgoztam, bár nem akarták, hogy dolgozzam. Meghaltam. Mi mást tehettem volna. Bocsássátok meg minden jóságomat.”

⁴⁴ Bános, ibidem, 424–425.

⁴⁵ Kárpáti Klára (1914–1986) tanár. 1939-ben kötött házasságot Kassákkal. Az ötvenes években egy békásmegyeri általános iskolában, 1957-től a Trefort utcai gimnáziumban tanított matematikát és fizikát. Haláláig férje hagyatékának gondozója, műveinek sajtó alá rendezője.

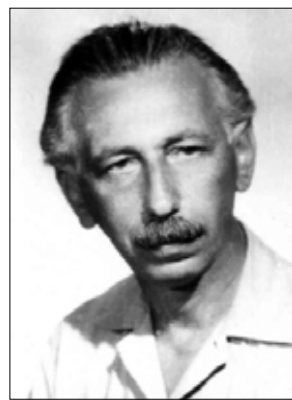
⁴⁶ Olvasható a felesége által kiadott gyászjelentésen.

⁴⁷ Vilt Tibor (1905–1983) szobrász, a modern magyar plasztika egyik legjelentősebb mestere.

Hont Ferenc és az avantgárd

Szeged hosszú ideig különleges szerepet játszott a modernista színházi törekvések létrejöttében. Már a húszas évek elején kedvező talajra találtak azok a kezdeményezések, amelyek a hivatalos, hagyományos színház keretein kívül keresték a megújulás lehetőségeit. Ebben fontos szerepet játszott a város nagy múltú egyetemének szelleme és az itt élő tudósok, írók, művészek minden újdonságra nyitott felfedező kedve. A szegedi születésű, és élete nagy részét itt töltő Juhász Gyula⁴⁸ volt a támogatója annak az akciónak, amely a tizenhat éves Hont Ferenc kezdeményezésére jött létre 1923. november 25-én, és amelyet némi túlzással a magyar avantgárd színház kezdetének tekinthetünk.⁴⁹

Hont Ferenc élete és pályája a baloldali, kommunista értelmiség jellegzetes, de sok tekintetben rendhagyó példája. Állítólag csodagyerek volt. 1907. április 4-én született Szegeden. A gazdag szegedi ruha-nagykereskedő fia, Holtzer Feri már ötéves korában verseket ír. Tizenöt éves, amikor Homályos Ferenc néven megjelennek első versei egy szegedi antológiában. A kegyesrendi atyák gimnáziumába jár, de „kifogásolt eszmék hangoztatása miatt”⁵⁰ eltanácsolják. Sohasem érettségizik le. Ennek ellenére doktori címet kap tudományos életművére, majd megszerzi az irodalomtudományok kandidátusa fokozatot. Tizenhat évesen előbb lapot akar alapítani. Barátaival kibérelnek a Városi Színházat, ahol Juhász Gyula közbenjárásával programadó matinét rendeznek. József Attila verseit szavalják. Meghirdetik a támadást az öncélú művészet, a l’art pour l’art ellen a „l’art pour homme” nevében. Az előadás keretében bemutatják Berczeli A. Károly⁵¹ szimbolista verses játékát, a *Bányász és csillagászt*. Ez Hont első rendezése, és ő játssza az egyik főszerepet is, a hetvenéves csillagászt.



Hont Ferenc (1907–1979)

⁴⁸ Juhász Gyula (1883–1937)

⁴⁹ Németh Antal (1903–1968) máig etalonnak tekintett *Színészeti lexikonja* is (Győző Andor kiadása, Bp., 1930) az 1923-as évet jelöli meg a magyar avantgárd színház kezdetének; 1923. május 24-én mutatták be a Renaissance Színházban Hasenclever *Emberék* (*Die Menschen*, 1918) című expresszionista színművét, szeptember 7-én az Angol Park tűzoltóünnepélyén pedig Frank Wedekind (1864–1918) botrányt kavarázó darabját, *A tavasz ébredését* (*Frühlings Erwachen*, 1891). Tiszay Andor (1900–1986): *Magyarországi kísérleti előadások*. In: *Színészeti lexikon*, II. 479.

⁵⁰ Hont Ferenc: *A cselekvés művészete*. Gondolat, Bp., 1972. 11.

⁵¹ Berczeli Anzelm Károly (Vyhnalek Károly, 1904–1982) költő, író, műfordító. 1920-ban kétszer kicsapták a gimnáziumból Szegeden, Temesváron folytatja tanulmányait, majd a nápolyi és szegedi egyetem hallgatója. Izenet címen folyóiratot szerkeszt, majd a Széchényi Könyvtár munkatársa. 1937-ben a szegedi szabadtéri játékokon bemutatták *Fekete Mária* című misztériumjátékát.



Jean Cocteau: *Orfeusz*, Ludmilla és Georges Pitoëff, Művész Színház, Párizs, 1926 (forrás: regietheatrale.com)



A. I. Tairov 1923-as párizsi turnéjának plakátja, tervezők: Vlagyimir és Georgij Stenberg (forrás: portal-kultúra.ru)

Hamarosan Budapestre költözik, és színészeti tanulmányokat folytat Gál Gyulánál.⁵² Még gyerekfejjel szerepet kap Forgács Rózsi Kamaraszínházában. Éppen betölti tizennyolcadik életévét, amikor fellép a Szegedi Városi Színházban Karinthy Frigyes *Holnap reggel* című drámájában. Aztán némi szülői zsebpénz segítségével ifjú feleségével Párizsba megy tanulmányútra. Előbb Pitoëff⁵³ Théâtre des Art-jában nézi a próbákat, majd baráti segítséggel Firmin Gémier⁵⁴ szerződötteti rendezőasszisztensnek az Odéonhoz. Itt találkozik személyesen Tajrovval. A párizsi Magyarok Egyesületében szavalókorust alakít.

Hazatérése után Ady és Kassák verseit szavalja a Tisza Szálló nagytermében. 1927 decemberében a Révai utcai Új Színházban Lenormand⁵⁵ *Számum* című darabját rendezi. Aztán Szegeden nagy sikerrel színpadra állítja a *Szent Johannát*, amely egy csapásra ismertté teszi nevét a színházi világban. A szegedi siker nyolc évvel előzi meg Bárdos Artúr legendás előadását a Belvárosi Színházban. Már hazatérése évében szervezni kezdi nagy álmát, a Szegedi Szabadtéri Játékokat. 1931 nyarán jön létre az első bemutató, Voinovich Géza⁵⁶ *Magyar Passiója*, de a rendezésre Hevesi Sándort kéri fel. Pedig a szegedi

⁵² Gál Gyula (1866–1945) vándorszínészként kezdte pályáját, majd beiratkozik a Színiakadémiájába, de abbahagyja, és vidéki színházakhoz szerződik. 1896-tól a megalakuló Vígszínház, 1901-től a Nemzeti Színház művésze, 1923-tól örökös tagja. 1901-től 1939-ig a Színiakadémia tanára.

⁵³ Georges Pitoëff (1884–1939) orosz származású francia rendező és színész. Az avantgárd színház egyik legjelentősebb képviselője.

⁵⁴ Firmin Gémier (1869–1933) francia színész, rendező, szíinigazgató. 1920-ban megalapította a Théâtre Nationale Polupaire-t, majd 1922 és 1930 között az Odéont igazgatta.

⁵⁵ Henri René Lenormand (1882–1951) francia drámaíró, elbeszélő. Művein Freud és Strindberg hatása érezhető.

⁵⁶ Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész, színikritikus, drámaíró. 1933 és 1935 között a Nemzeti Színház kormánybiztosa. 1910 és 1949 között a Magyar Tudományos Akadémia tagja, 1936-tól a Kisfaludy Társaság elnöke.

sajtó ekkor már országos hírű, művelt rendezőként emlegeti Hontot, aki az év végére ősbemutatót készít elő a Városi Színházban: Berczeli A. Károly újabb drámáját, *A lángészt* rendezi.

1933. augusztus 20-án, a Szegedi Hét megnyitóján kerül sor a Dóm téren *Az ember tragédiája* első szabadtéri előadására, Hont rendezésében, Buday György⁵⁷ hagyományokkal szakító, jelzésekre szorító díszleteivel. Németh Antal szűkszavúan és tapintatosan így foglalja össze az eseményt a *Tragédia* színpadi pályafutásáról szóló monográfiájában: „Sajnos, az anyagi eszközök korlátozottsága és a kellő elkészültség hiánya miatt az előadás csak részleteiben hatott. Az elgondolás az volt, hogy Lucifer az álmokképek elővarázslója, mintegy a *rendezője* a látomásoknak: intésére begurul egy vászonhátér, amelyre a vetített absztrakt színhely-jelzések érzékeltetik az egyes színtereket.”⁵⁸

A Városi Színházban rendezett előadásain egyre kevésbé érezhető az avantgárd szellemiség, viszont 1937-ben megalakítja a Független Színpadot, amely színházelméleti folyóirat és egyben baloldali színjátszó munkaközösség. Első bemutatójuk Sophie Treadwell⁵⁹ ...*mint a gépek* című műve. A megtörtént



H. R. Lenormand: *Számun*, Új Színház, 1927, r: Hont Ferenc (forrás: keptar.oszk.hu)



Voinovich Géza: *Magyar Passió*, Szegedi Szabadtéri Játékok, 1931, r: Hevesi Sándor (forrás: mek.oszk.hu)



Buday György látványterve *Az ember tragédiája* falanszter-színéhez, 1933 (forrás: tiszatajonline.hu)

⁵⁷ Buday György (1907–1990) grafikus, fametsző, könyvművész, díszlettervező. A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának egyik alapítója, Hont szegedi rendezéseinek gyakori tervezője. 1939 óta Londonban élt.

⁵⁸ Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest Székesfőváros, 1933, 54.

⁵⁹ Sophie Treadwell (1885–1970) amerikai író, újságíró. Legnagyobb sikerét az 1928-ban bemutatott *Machinal* drámájával aratta, amely napjainkban újabb reneszanszát éli az angol nyelvterület színházaiban.

MEGHÍVÓ

A SZOCIÁLDEMOKRATA PÁRT
OKTATÁSI ALAPJA JAVÁRA

1938 május 11-én, SZERDÁN
este pontosan 8 órai kezdettel a Munká-
sok otthon nagyertermében (Kolozsvári-utca 55. sz.)

SZINIÉLOADÁST
candés, melyre Önt, valamint kedves hozzá-
tartozóit kizárólag meghívja a Rendezőség.

Színre kerül a

Független Színpad
művészgárdájának előadásában:

CANDIDA

Bernard Shaw 3 felvonásos vígjátéka.
Fordította: Horvai Sándor.

Rendező: **Hont Ferenc,**
a magyar színházjainak v. rendezője.

SZEMÉLYEK:

Candida	Hajduházi Piri
Marchbanks	Párisi Géza
Burgess	Kalla István
Morell	Halász Kálmán
Rosepina	Szántó Klári
Mill	Kiss József

Lebélyezett meghívó, mely egyúttal bejegy-
jeggyel szolgál. Ára: vigalmi adóval együtt
60 fillér.

Jegyek kaphatók a rendezőségben a színház-
valamint a gondnoknál (Hont Ferencnél).

SZABAD SZÍNPAD

DUDA GYURI

Működés folytatása a Magyar Színházban

Rendezte: **HONT FERENC** és **MAJOR TAMÁS**

Színház: **SZÍNHÁZ**

SZÍNHÁZ

esetet feldolgozó dráma mindössze két előadást ért meg Budapesten. A kudarc után féléves szünet kö-
vetkezik, majd egymás után három produkció-
val lépnek közönség elé: Shaw *Candidáját*, Molière
vígjátékát, *A botcsinálta doktort*, valamint a *Pathelin*
mestert mutatták be. Az igazi sikert azonban a más-
fél hónappal később színre kerülő *A méla Tempe-
fői* hozza meg az együttes számára. A Népszava el-
ragadtatással méltatja az előadást, amely a komoly
szakmai visszhang mellett meglehetősen politikai vi-
hart is kavart. Az erőteljes dramaturgiai beavatko-
zás és Hont rendezése nyílt kiállítás a perbe fogott
népi írók és a Márciusi Front⁶⁰ vívmányai mellett.

A második évadot egy újabb Molière-bemuta-
tóval, *A fősvénnyel* kezdik, és egy régi magyar drá-
mai emlékekből készült összeállítással folytatják.
Az összeállítás első darabja Hrotswitha von Gan-
dersheim⁶¹ *Dulcitusának* középkori magyar fordí-
tása, *A három köröstyén leány*, a másodikat *Omnia*
vincit amor című latin nyelvű iskoladráma közjáté-
ka, a Kocsonya Mihály házassága, a harmadik pe-
dig Madách Imre *A civilizátor* című komédiájának
ősbemutatója. Kárpáti Aurél⁶² lelkes hangú vezér-
cikkben számol be a Pesti Hírlapban: „Az arcok ki-
pirultak, a szemek csillogtak, az emberek véres-
re tapsolták a tenyerüket, s szinte minden második
mondat után viharos helyeslésben törtek ki, mint-
ha politikai gyűlésen lettek volna. [...] Az alig két-
száz főnyi »hallgatóság« magából kikelve tombolt.
Tüntettetett önmaga, saját magyarsága mellett.”⁶³

Alig másfél éves működés után, 1939. január
1-jén a hatóságok betiltják a Független Színpad mű-
ködését. Ezután illegálisan, magánlakásokon foly-
tatják tevékenységüket, illetve ismeretterjesztő elő-

⁶⁰ A falukutató népi írók és más antifasiszta értelmiségi összefogásával létrejött csoportosulás az 1930-as évek második felében. Politikai irányelvekeit 1937. március 15-én hozták nyilvánosságra.

⁶¹ Hrotswitha von Gandersheim (935 k.–1003 k.) latin nyelvű német költőnő, gandersheimi apáca. Műveiben korrigálni akarta a nőellenes egyházi beállítottságot azzal, hogy tiszta életű nőket örökített meg. Forrásaiban apokrif legendákat is felhasznált.

⁶² Kárpáti Aurél (1884–1963) kritikus, színházi szakíró, költő, számos heti- és napilap munkatársa. Legtöbb színikritikája a Pesti Naplóban jelent meg.

⁶³ Pesti Hírlap, 1938. december 7.

adásokat és irodalmi műsorokat tartanak. Amikor ezeket is betiltják, Hont újabb vállalkozásba kezd: a Népligeti Színkörben *Duda Gyuri* címen bemutatja Molière *Dandin* Györgyét, Major Tamással a címszerepben. Az 1942. augusztus 8-án lezajlott bemutató után a hatóságok adminisztratív okokra hivatkozva nem engedélyezik a további előadásokat. Ezzel véget ér Hont pályafutásának első szakasza. 1943-ban behívják munkaszolgálatra, egy év múlva a keleti frontra kerül, onnan Moszkvába szökik, és csak 1945 júniusában kerül haza.

Azt mondják, elkésett. Addigra kiosztották a lapokat. A korábbi harcostársak elfoglalták a jó helyeket, Neki nem jut más, mint a Színművészeti Főiskola főigazgatói széke. Az sem megvetni való pozíció, de Hont színházat akar csinálni. Csinálhat is, Major meghívja egy rendezésre a Nemzeti Színházba. De ő ennél többre vágyik. Saját színházat akar. És nem hagyja magát. Megtalálja a még meglehetősen bizonytalan színházi struktúrában a leggyengébb láncszemet, a Madách Színházat, ahol éppen az utolsó avantgárd színház haldoklása zajlik. Ennek a helyén teremti meg Hont a szocialista realizmus újabb fellegetvését.

A Hont szerkesztésében és bevezetőjével megjelent *Magyar színháztörténet* című kiadványban a következők olvashatók: „Az eszmei harcnak két központja a Nemzeti Színházban Major Tamás és a Madách Színházban Hont Ferenc vezetésével alakult ki. Ez a harc a népi demokratikus irányzat győzelméért folyt. [...] Így azután, amikor az egész országban a nép vette kezébe a színházakat, már volt olyan tapasztalat, amelyre az új állami együttesek vezetői építhettek. A Nemzeti Színház és a Madách Színház által kikísérletezett módszereket most országos viszonylatban kezdték alkalmazni.”⁶⁴

De Hont Madách színházi regnálása pünkösdi királyságnak bizonyul. A fordulat éve keserves időket tartogat a számára. Az átszervezett és átköltöztetett új Madách Színház élére már nem őt nevezik ki. 1949-ben Kossuth díjat kap, de nem színházi munkásságáért, hanem a *filmművészet* terén kifejtett tevékenysége elismeréseként. Éppen tizenkilenc napja nevezték ki a filmgyár művészeti vezetőjévé. Korábban a filmmel nem volt semmiféle kapcsolata. Július 23-án megjelenik egy szerkesztőségi cikk a Szabad Népből arról, hogy Hont Ferenc a saját személyi kultuszát építi. Az írás előzménye a Színészszakszervezet hivatalos lapjának elvi cik-

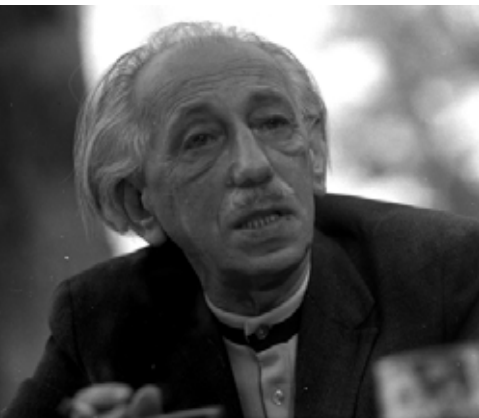


Gáspár Attila karikatúrája Major Tamásról a Fényszóró című üzemi lapban (forrás: civilhetes.net)

⁶⁴ *Magyar színháztörténet*. Írta a Színháztudományi Intézet színháztörténeti munkaközössége. Gondolat, Bp., 1962, 282.

ke az osztályharcról. Az állásfoglalás szerzője egy Hont-idézettel kezd, egy másik Hont-idézettel zárja az írást, és közben is idéz tőle. A Szabad Nép cikkírója arra a következtetésre jut, hogy a közlőny írása Hont sugallatára született, majd gyorsmérleget készít: mindössze egy Lenin- és egy Sztálin-idézet kontra három Hont egyenlő személyi kultusz. Az írás a népi demokrácia védelmében született, hadd lássa a dolgozó nép, hogy minálunk üldözik a személyi kultuszt.

A Hont számára tragikusan eseménydús 1949-es esztendő azzal zárul, hogy mindhárom állásából felmentik, és osztályvezetőnek számúzik Révai József Népművelési Minisztériumába. Egy év múlva kegyelmet kap, de vár még rá néhány megpróbáltatás, mire 1952-ben „végkielégítésül” megbízást kap az Országos Szín-



Hont Ferenc 1970-ben
(fotó: Kádas Tibor, forrás: fortepan.hu)

háztörténeti Múzeum létrehozására, amelyet – később Színháztudományi Intézetként – nyugdíjazásáig, 1969-ig igazgat. Ezzel tulajdonképpen lezárul rendezői pályája. 1962-ben az Ódry Színpadon megrendezi Gáspár Margit⁶⁵ *Hamletnek nincs igaza* című drámáját a Vígszínház társulatával, majd ugyanezt a darabot színpadra állítja a kaposvári és a pécsi színházban, de ettől eltekintve az élő színházzal 1979. március 11-én bekövetkezett haláláig már csak tudósként és nézőként tart kapcsolatot.

Életútja egy jelentékeny kommunista értelmiségi pályájának szélsőséges példája. Hol drámai, már-már tragikus fordulatok, hol

groteszk komédiába vagy szürrealista bohózatba illő helyzetek szakítják meg néha egyenletesnek tűnő művészi és tudományos munkásságát. Sorsában sok az egyedi, a személyiségfüggő, de legalább ugyanannyi a tipikus vonás. Az 1945 előtti két évtizedben rendezői, színházszervezői és tudományos ténykedését ugyanazok a vonások jellemzik: merészség, nagyvonalúság, eltökéltség, új színpadi formák keresése. Fontos előadásokat hozott létre és fontos színházelméleti kérdéseket tett fel. Komolyan hitte, amit 1934-ben leírt: „A társadalom rétegeinek kicserélődése, átalakulása előbb vagy utóbb átalakítja a színházat is. A felfelé törekvő társadalmi réteg a színház művészetének új típusát teremti meg, amely az eddig uralkodó típus éles ellentétévé fejlődik, később pedig magasabb fokon egyesíti mindkét típusnak a továbbfejlődés vonalába eső tulajdonságait.”⁶⁶

1945 után egy másik Hont Ferenc jelenik meg a színházi közéletben. Előbb a hirtelen megszerzett hatalom, később annak ugyanolyan váratlan elvesztése tor-

⁶⁵ Gáspár Margit (1905–1994) író, színházigazgató. Drámáit Bárdos Artúr Belvárosi Színháza mutatta be. 1946-tól a Városi, majd a Magyar Színház, 1949 és 1956 közt a Fővárosi Operettszínház igazgatja.

⁶⁶ Hont F.: *Színház és munkásokztály* (1934). In: *A cselekvés művészete*, 228.

zította el személyiségét, motiválta elméleti és gyakorlati tevékenységét. Volt ígéretes tehetség, a hagyományos színházi kereteket feszegető, modernista irányzatokért lelkesedő ifjú lázadó, és volt a Sztanyiszlavszkij-rendszert dogmává merevítő kultúrbürokrata. Volt sikeres, és volt felesleges. Balszerencséje, hogy egykori harcostársai közül néhányan nála is jobban szerették a hatalmat. Pályája utolsó szakaszában kialakult benne egy ösztönös védekezés a külvilággal szemben. Álmai, vágyai, rögeszméi közé menekült. Kudarcait egyre kevésbé élte át. Az új helyzetekben máris szőni kezdte újabb nagyszabású terveit. És várta a csodát, a rehabilitálást, a megfelelő alkalmat a visszatérésre.

De az avantgárd színházról soha többé nem ejtett egyetlen szót se.

Géza Balogh: Avant-Garde Theatre in Eastern Europe Hungary, Part 2

In Part 2 of the series, two characteristic personalities in the 20th century Hungarian art scene are introduced. Lajos Kassák (1887–1967) is acknowledged primarily as an artist, a European standard initiator of constructivism and an apostle of avant-garde poetry in Hungary. His preoccupation with the renewal of the theatre is revealed in this study: as editor of the journal *Ma (Today)*, Kassák permitted aesthete János Mácza (1893–1974) to publish his article calling for experimental theatre in 1921 as well as Sándor Barta to publish his Dadaist drama entitled *A zöldfejű ember, avagy egy aktív hulla kiáltványa* (*A Green-Headed Man, or the Manifesto of an Active Corpse*). Mention is made of Kassák's three mini dramas (*Fehér éjszakák – White Nights*; *Isten báránykái – Lambs of God*; *Ólomvitézek – Tin Soldiers*) from the year 1914, his stage play *És átlépték a küszöböt* (*And the Threshold Has Been Stepped Over*) written in 1945 and presented in 1948, with its failure explained mainly by Kassák's step back to naturalism. The second chapter of the article is a survey of stage director and aesthete Ferenc Hont's (1907–1979) activity, focussing above all on his period of avant-garde in the '20s and '30s. The author points out the significance of *Független Színpad* (*Independent Stage*), an academic journal and, at the same time, a left-wing dramatic society, which was founded by Hont and ran between 1937 and 1939. Success at that time came to him as a director through his compilation of old Hungarian dramatic memories (*A három körösztyén leány – Three Christian Maids*;

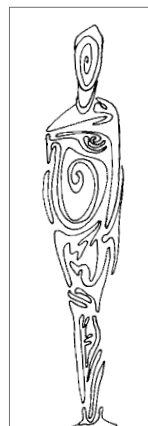


Az ember tragédiája, Szegedi Szabadtéri Játékok, 1933, római szín, r: Hont Ferenc (forrás: bibl.u-szeged.hu)

Kocsonya Mihály házassága – The Marriage of Mihály Kocsonya; the comedy entitled *A civilizátor – The Civiliser* by Imre Madách). The hardships created by the cultural policy of the post-World War II era and faced by both artists are described in detail. Many contemporary documents are cited to illustrate how avant-garde aspirations and their eminent representatives were excluded from Hungarian theatre culture in those years.



BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN



Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben

3. rész¹

Purcărete celebrál (az evés mint szertartás, transzcendencia)

Purcărete színházában hangsúlyosan jelen van egyfajta ritualizáló jelleg, amely nem ritkán a transzcendenciára való konkrét utalással is társul – mindez ott lapang még a *Scapin*ben is, igaz, nem rituális módon, hanem dramatikusan kódolt üzenetként.

A térről mint a valóság megkettőződésének érzetét keltő fiktív kozmoszról többször ejtettünk már szót, és az is nyilvánvaló, hogy egy efféle térben bármilyen színházi aktus túlmutat a mimézisen: önálló értéke van, mint felmutatott aktusnak, és ennyiben máris rituális felhangokat hordoz magában.

E terekben majdnem minden előadásban, még az olasz komédia hagyományait mozgósító *Scapin*ben is megképződik a csoport mint közösség, amelyet Purcărete jellemzően a közös evés motívumán keresztül közelít meg.

Esznek a craiovai *Szeget szeggel*, a *Gianni Schicci*, a *Scapin*, a *Pantagruel sógornője* előadásáiban, de még Purcărete filmjében, a *Valahol Palilulában* is. Ez az

¹ A tanulmány előző két részét lásd a Szcenárium 2016. decemberi és 2017. januári számában.



Jelenetkép a *Valahol Paluliában* című filmből, Transilvania Film, 2012,
r: Silviu Purcărete (forrás: sdd-fanatico.org)

evés-motívum minimálisan két közösséget hoz létre, ha összeolvadásukat – a fiktív kozmosz védelmében – meg is akadályozza. A nézők figyelő közösségének szemé láttára megképződik egy másik közösség, a színészeké, amely lakomához készül. A lakoma motívuma felidézi szokásos szertartásos étkezéseinket, előhívja az ünnep és/vagy a rituálé fogalmait. A halotti tor, a közös hálaadó ünnepségekkel, vallási ünnepekkel összefüggő lakomák minden kultúrában rituális jelentéstartalmakat közvetítenek. Egyes kultúrákban, például a zsidó hagyományban nem is választható el tőlük a rituális aktus: a zsidó istentisztelet után illetlenség anélkül elhagyni a termet, hogy nem kóstoltuk meg valamelyik ételt; az ételeket gyakorta nem is a zsinagóga előterében, hanem a szertartásnak is helyet adó teremben helyezik el. A széder este gyakorlatilag az evésre épülő, az evés aktusa révén emlékező rituálé. A haszid hagyományban a lakodalom az esküvő szerves folytatása, abban a vonatkozásban is, hogy a rebbe rendszerint a T alakú asztal főhelyét foglalja el, együtt eszik és táncol az ifjú párral, külön-külön a vőlegénnyel és a menyasszonnyal, akik csak a rebbe után ehetnek, és csak azután táncolhatnak egymással, hogy külön-külön a rebbével is táncoltak előbb.

Az evés, a zene és a tánc motívumai összefonódnak a *Scapin*ben is, a *Pantagruel sógornőjében* pedig még hangsúlyosabban. Utóbbi előadásban az evés már nem csupán a szertartást és a szertartásosságot felidéző, ugyanakkor közösségképző leitmotív, de egyszersmind központi téma is, mely köré az egész előadás szerveződik. Ungvári Zrínyi Ildikó ebben az értelemben elemzi, mint az evés rituáléja köré épülő *szertartásjátékot*, amelyet performatív jellegűnek tekint, amennyiben „nem kanonizált” cselekvéssorokkal társul².

A *Pantagruel sógornője* esetében ez a performatív jelleg azáltal is felerősödik, hogy itt reprezentációról szó sincs, és nem is lehet, mert hiányzik a dramatikus szövegelőzmény. A *Faust*ban ezzel szemben csak a dráma által „kijelölt” helyen, a Walpurgis-éj látomásaiban fedezhetünk fel hasonlóan kanonizálatlan, tehát ri-

² Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste? Tér, kép, test és médium a kortárs színházban*, Marosvásárhely, Mentor-UArtPress, 2011, 111.

tuális jellegű cselekvéssorokat. Mindkét esetben igaz, hogy a színészek nem szerepek eljátszói elsősorban, hanem saját jelenlétüket kínálják fel szemlélődés céljára.³ Míg a *Faust*ban e felkínálkozás mögött folyamatosan jelen van a szerep lehetősége, mint ahogy halványan a reprezentáció lehetősége is felsejlik – hiszen tudjuk, ez a Walpurgis-éj –, a *Pantagruel sógornőjében* a szerepnek még a lehetősége is felszámolódik: a játékosok úgy mozognak a térben, „mintha minden egyes történésnek transzcendentális jelentése volna”⁴.

A transzcendencia mint tematika felsejlik számos Purcărete-rendezésben, még az olasz komédia hagyományaihoz visszanyúló *Scapin*ben is, s ugyan itt nem beszélhetünk performatív szertartásszerűségről, mégis a szertartásos evés motívumához kötődően jelenik meg. Ezen a ponton azonban el kell választanunk a londoni és a debreceni *Scapin*-előadást. Közös vonásuk, hogy a problémák elsimítását egyfajta deus ex machinával oldják meg, ám ennek konkrét színpadi megjelenítése el-



Molière nyomán: *Scapin, a szélhámos*, West Sussex Színház, London, 2005, r: Silviu Purcărete (fotó: Stephen Mollett, forrás: cft.org.uk)

térő jelentést hordoz, és eltérő módon viszonyul a transzcendenciahoz.

Mindkét előadásban e pillanatban készül el a hús, amelyet valóban a színpadon süt meg Karl, a pincér, és utána rituálisan körbehordoz, a londoni verzióban még a közönség sorai között is. A barokk kép, amely, mint kiderül, Nérine-t ábrázolja, megvilágosodik, majd egy szintén monoton, transzcendens jelleget sugalló zenére megjelenik maga Nérine. A londoni előadásban egy süllyesztőből liftezik fel, míg a többiek a világító festményt csodálják, a debreceniben viszont – és ez az előadás fő erénye a londonihoz

képest – a kép maga elevenedik meg, és kísétál keretéből. Míg az előbbi megoldás megengedi a realista értelmezés lehetőségét is, amennyiben Scapin ugyanazt a süllyesztőt használta már korábban egy furfangos cseléhez, s ily módon akár az ő kezét is sejthetjük a dologban, addig a debreceni előadásban nincs realista magyarázat. Ha Scapinnek köze is van Nérine megjelenéséhez, az csupán varázslat, valódi csoda lehet. Míg előbbiben a kép megkettőződik csupán, és nagyon is megmagyarázható módon, utóbbiban életre kel, és átsétál egyik médiumból a másikba – lépte még meg is bicsaklik, amint lefelé araszol a lépcsőn. Purcărete olyan bravúrosan oldja meg a kép kicserélését az általa ábrázolt szereplőre, hogy alig észrevehető a változás: egy pillanatra megdermedünk, azt hívn, valóban megmozdult a festmény.

³ Uo, 114.

⁴ Uo.

Ezzel a megoldással Purcärete végképp megkerüli a giccsbe hajló közhelyt, az anya „véletlen” előkerülését, hiszen a kép nem elevenedhet meg véletlenül pont itt és pont most, hogy feloldja az összes félreértést és feszültséget. Ebben a vonatkozásban Scapin büntetése sem lehet véletlen, akit Purcärete felfogásában valóban és minden kétséget kizáróan fejbever a kőfaragó kalapács. Mindezt pedig azok után, hogy korábban beállt egy billegő deszka alá, amelyen egy súlyos vödör volt. A deszka lebillent ugyan, de a vödör csak akkor esett le, amikor Scapin elsétált alóla: ebben az értelmezésben nincsenek véletlenek, csodák azonban – természetesen – vannak.

A transzcendencia tematikája a *Faust*ban magától értetődően jelenik meg, hiszen már a dráma is felkínálja, a záróképben pedig valóságos feltámadást látunk, miközben halljuk az azt megéneklő himnuszot.

Játéklény és közösség

Amikor a *Pantagruel* sógornőjében a szereplők csoportokba rendeződnek, vagy amikor a Walpurgis-éj teátrális figuráit látjuk saját terükben létezni, a personázs voltaképp teljesen felszámolódik, sőt meg sem igen képződik. A *Scapin*ben egyedül Nérine esetében lehet szó erről, aki ugyan felveti a personázs megképződésének lehetőségét, ugyanakkor – legalábbis a debreceni előadásban – kérdésessé teszi önzonosságát. Itt nem közösségi lényként, hanem ellenkezőleg: az egyetlen nem-közösségi lényként tételeződik a transzcendenciát képviselő „szereplő”. Jelmeze, egy rokokó ruha, sehogyan sem illeszkedik a darab teréhez és a többi szereplő jelmezéhez. Fontos megemlítenünk, hogy mindkét előadás e jelmez megvarrásával kezdődik: a Nérine-t alakító színésznő saját rokokó ruháját varrja, egy takarítónőt



Molière nyomán: *Scapin, a szemfényvesztő*, Csokonai Nemzeti Színház, 2011,
r: Silviu Purcärete (forrás: harag.eu)

idéző jelmezben, amelyről a színház és a kávéház takarítónőjére egyaránt asszociálhatunk. Óriási különbség azonban, hogy egy áthallásos, transzcendens utalásokat tartalmazó, de pusztán trükként is értelmezhető showműsorhoz varr-e ruhát, vagy ahhoz, hogy festménnyé, artefaktummá avanzsáljon. Utóbbi értelemben saját halotti öltözetét varrja meg, hogy aztán ebben az öltözetben támadhasson fel, visszatérve az élők sorába, hogy elsimítsa csip-csup problémáikat.

Ha Nérine esetében a perszónázs elmosódik és megkérdőjeleződik, a csoport mint közösség esetében fel is számolódik.

Anélkül, hogy itt módomban volna részletesen kifejteni következtetéseimet, kénytelen vagyok saját, korábbi vizsgálódásaimra hivatkozni. Amikor a csoport mint közösség szerepét vizsgáltam Vidnyánszky Attila rendezéseiben, hasonló kérdésekkel szembesültem, mint Purcărete szerep nélküli színészei esetében. A tét – és a tétet itt schechneri értelemben is értem, mint a rituálé egyik elengedhetetlen jellemzőjét – azokban is hasonló: a halál megváltása áldozat révén. Vidnyánszky



A. P. Csehov: *Három nővér*, Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház, 2005,
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

*Három nővér*ben ugyanis a csoport megmenti Tuzenbachot, azáltal, hogy a dráma világából mintegy kilépve felsorakoznak közte és a pisztoly csöve között. Szoljonij csak úgy lőhetné le a bárót, ha valamennyiüket elpusztítaná. Áldozat azonban itt is van, mégpedig Natasa, akit Vidnyánszky nem enged az ablakon át kiszabadulni a térből, amely a beteljesületlenség és a halál árnyékának tere. Ugyanaz a kérdés vetődik fel a szerepből való kilépés után jelmezben maradó, nem karaktereiknek, szerepeiknek megfelelően cselekvő színészekkel kapcsolatban, mint a *Pantagruel*-ben eleve szerep nélkül létező, rituális cselekvéseket végrehajtó játékosok esetében. Az a kérdés, hogy kit látunk.

A választ Mihai Măniuțiu terminológiájában találhatjuk meg, aki a színész–szerep kettősség helyett a színész–játéklény–szerep hármasságot ajánlja a szerepalkotás leírására⁵. Ebben az értelemben a színész játéklénye a valós lény és a sze-

⁵ Măniuțiu, Mihai. (2006) *Aktus és utánzás*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 21–41.

repe között létező köztes, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”. A színész játéklénye nem pusztán funkcionalitásában, hanem a szerepről való teljes leválasztottságban is létezhet. Măniutiu szerint a színész játéklénye leginkább a „telített űr” paradoxonával jellemezhető, és ennyiben valóban nem üres edény, hanem szerepek halmaza⁶. De hozzá kell tennünk, hogy nem csupán szerepek halmazaként, hanem színpadi tapasztalatok és helyzetek halmazaként is értendő a játéklény, mint a színész áldozati teste. Szerep nélkül is magában hordozza a már eljátszott szerepeket, a már megélt szituációkat, amelyekből a szó Grotowski-féle értelmében partitúrát épít. A játéklény tehát nem pusztán a szerep mögötti áldozati test lehet, de akár a színpadi civilség vagy álcivilség állapotában, akár a szerep nélküli játék állapotában lévő színész úgyszólván meztelen áldozati teste is.

Ungvári Zrínyi Ildikó szintén az egyénítettség és a szerep hiányára világít rá, amikor egy, az előadásban megképződő „mi”-ként, kollektív szereplőként tekint a közösségre, amelyből ugyan kiválhat egy-egy személy, ám akkor is valamennyien egy fölöttük álló eszménynek vetik alá magukat, és annak adják át testüket⁷.

A színész játéklénye azonban nem csupán akkor veti alá magát egyfajta felsőbb hatalomnak, ha kollektív szereplőként tételeződik, hanem akkor is, ha egymagában állóként jelenik meg, sőt tulajdonképpen még akkor is, ha szerepet játszik. Utóbbi esetben persze a szereppel való azonosulás folytán közvetlenül a szerepet érzékeljük fiktív személyként, amely szerepnek a játéklény másfelől épp úgy alávetette magát.

A szerep nélkül megjelenő magányos játéklény vagy a csupán szereptöredékekből építkező, rituális aktust végző játéklény hasonlóan az alávetettség állapotában van, mint kollektív szereplőként. A révületbe esett test ugyanakkor önmagában is egyfajta kollektív jelleggel bír, amennyiben a szó schechneri értelmében vett (igaz, ismeretlen) alapító tette utal, a test emlékezetére apellálva. A sámán sem önmaga, egyedülállóként sem, hanem kvázi közösségi erő képvisel – ahogyan Pál sem él már, hanem él benne a Krisztus, mégpedig ugyanaz a Krisztus, amely minden más igaz keresztényben, s ezáltal közösséget képez (v. ö. „Nincs zsidó, sem görög; nincs szolga, sem szabad; nincs férfi, sem nő; mert ti mindnyájan egyek vagytok a Krisztus Jézusban”).

Ezért Ungvári Zrínyi Ildikó szavait a legradikálisabban és némileg általánosan értelmezve akár azt is mondhatnánk, hogy a felsőbb hatalomnak alávetett áldozati test a szó transzcendens értelmében egymagában állva is kollektív szereplő.

Amikor tehát a szaxofon hatására visításban kitörő játéklény nem pusztán kiválik, de viselkedésével radikálisan el is különül a többi játéklénytől, alávetettségében végső soron egy magányos, de változatlanul kollektív szereplő marad, ez pedig még inkább érvényes a felboncolt, levetkőztetett, megsütött, majd kenyér formájában viszontlátott szereplőre.

Fontosnak tűnik itt megemlíteni még egy terminust, az *alkotói test* fogalmát, amelyet Ungvári Zrínyi Ildikó elkülönít a kollektív szereplő részét képező színész-

⁶ Uo. 22.

⁷ Id. mű, 117.

testtől, a mi értelmezésünkben a játéklény fogalmától.⁸ Noha jelen kutatásunkhoz nem tartozik szervesen hozzá, érdemes lehet fontolóra venni ezt a különbségtételt, amennyiben tovább árnyalja a színész–játéklény–szerep hármasságát. A színész civil személyisége és játéklénye között is felsejlik ugyanis „valami”, amit csak a performansz felől tudunk igazán megragadni, s ez a valós, de mégsem civil *alkotói test*. Anélkül, hogy most elmélyednénk ebben, érdemes legalább szóba hozni ezt a lehetséges negyedik státust, amely nem azonos a játéklénnyel. Arról ugyanis, Ungvári Zrínyi megállapítását idézve, elmondható, hogy fiktív test, amely ha például leszúrja magát, nem sebszi fel saját hasfalát. Ezzel szemben a performer teste *alkotói test* ugyan, de valós sérülést szenved, melyet a civil test is hordoz. Ebben a felfogásban tehát a színész–szerep kettősségnek nem pusztán az egyik, hanem mindkét pólusán felfedezhetünk egy-egy köztest.

Költői színház

Purcărete színházával kapcsolatban már több alkalommal szóba hoztuk a költőiséget, a poétikus jelleget, mint ahogy az olyan fogalmakat is, mint a szcenikus vers, a szinesztézia. Mielőtt rátérnénk a költői színház jellemzésére, ha részletes tárgyalására itt és most nincs is lehetőségünk, fontos tisztáznunk, hogy milyen értelemben használjuk a terminust.

Patrice Pavis *Színházi szótár*ában nem találunk „költői színház” szócikket – amely, mint látni fogjuk, egyáltalán nem véletlen – a „költészet a színházban” szócikk pedig alapvetően a vers színházon keresztül történő tolmácsolásáról, versszínházról, illetve a költészet és a színház „stratégiája” közötti értelemszerű különbségről szól. Amiért e szócikk mégis fontos lehet számunkra a költői színház kapcsán, az épp a vers és a színház logikája közötti különbség viszonylag pontos érzékeltetése: a verset ugyanis *mentális belső térként* határozza meg, amelynek nincs szüksége színpadra, színpadi megjelenítése pedig kockázatos vállalkozás, amennyiben a konkrét térbe „zuhanva” az olvasót/hallgatót „felkavarja mentális tere elemeinek látványa a színpadon”⁹. A szócikk további részeit nem szükséges felidéz-nünk, hiszen már most előre kell bocsátanom, hogy költőiségen nem a színpadra vitt költészetet értem, nem a versszínházat, hanem a poétikus, lírai logika mentén szerveződő színházi formákat.

A dráma válságba kerülése után értelemszerűen nyerhet teret az epika és a líra. Az epikus és a költői színház között azonban lényeges különbség feszül: míg előbbi – és ebben egyet kell értenünk Lehmannal – semmiképpen sem képzelhető el a posztdramatikus színház paradigmáján belül, addig az utóbbi annak sajátosabb változatát jelentheti. A lehmanni terminológia mentén egy sor olyan vonatkozást ta-

⁸ Uo. 114.

⁹ Pavis, Patrice (2006) *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsí Enikő), Bp., L'Harmattan, 2006, 250–252.

lálni, amelyben a költői színház következetesen sajátosságoknak mutatkozik. Olyan jellemzője azonban nincs, amely mentén ne volna besorolható az egyébiránt nagyon tág, leíró és megengedő lehmanni esztétika mentén a posztdramatikus színház paradigmájába. Ha pedig a fenti viszony megállja a helyét, akkor a költői színház a posztdramatikus paradigma sajátos része, amely a lehmanni terminológia mentén leszűkíthető, és némi kiegészítéssel körülhatárolható.

Korábbi kutatásaim során arra jutottam, hogy a költői színház olyan posztdramatikus színházi paradigma, amely kerüli a hidegséget, a konkrétságot, az önreferencialitást (beleértve az önreferenciális testiséget), a valós behatolását, az eldönthetetlenesség esztétikáját, és bár más-ként viszonyul a reprezentáció kérdéséhez, nem mond le róla radikálisan. Ugyanakkor fokozottan jellemző rá a vizuális dramaturgia, a dehierarchizáció, a fragmentumszerűség, a muzikalizáció (zeneivé válás), a színesztézia, az álmokképek, a jelek sűrűségével való játék (a túltehettetség éppúgy, mint a megvonás) és a szimultaneitás.

A nem pusztán a dráma hű reprezentációjáról, hanem az epikus, narratív építkezésről, a történetmesélésről is többé-kevésbé lemondó posztdramatikus színházba nem fér bele az epikus színház, a szintén dedramatizált költői színház azonban sajátos vonulatát képezi. Ezt igazolja Lehmann is, aki a posztdramatikus színház poétikus, lírai jellemzőit több ízben kiemeli: mindenekelőtt a szcenikus vers fogalma, illetve a színesztézia kapcsán, amelyről a következőket írja: „A kapcsolat fogalma nem véletlenül a költészetből származik, és találóan írja le a drámán mint »színi költeményen« túli észlelésmódot”¹⁰. A szcenikus költemény kapcsán éppenséggel a performansz-impulzus szín-



W. Shakespeare: *Vihar*, Nemzeti Színház Craiova, 2012, r: Silviu Purcărete (forrás: nol.hu)



W. Shakespeare: *Ahogy tetszik*, Nemzeti Színház, 2014, r: Silviu Purcărete (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetisinhaz.hu)

¹⁰ Lehmann, Hans-Thies *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Bp., Balassi, 2009, 98.



J. Swift nyomán: *Gulliver utazásai*, Radu Stanca
Nemzeti Színház, Szeben, 2012, r: Silviu Purcărete
(fotó: Michaela Marin, forrás: cotidianul.ro)



J. Swift nyomán: *Gulliver utazásai*, Radu Stanca
Nemzeti Színház, Szeben, 2012, r: Silviu Purcărete
(fotó: Michaela Marin, forrás: cotidianul.ro)



W. Shakespeare: *Julius Caesar*, Kolozsvári Állami
Magyar Színház, 2015, r: Silviu Purcărete
(fotó: Biró István, forrás: jatakter.ro)

házi formába való zárásáról beszél, arról a jelenségről tehát, amit a Walpurgis-éj vagy a *Pantagruel* sógomője kapcsán láthatunk. Ugyanitt említi „az előadások mallarméi értelemben vett lírai dimenzióját is”, amely abból adódik, hogy az „összefüggő (epikus) feszültség” eltűnésével a szereplők jelenlétére, a kölcsönös tükröződésekre és analógiákra irányul a figyelem.¹¹ Lehmann szerint a vizuális részek, fények, jelmezek, tárgyak, a térbeli viszonyok anyagiséga és a szereplők testisége együttesen hozzák létre a scenikus költeményt, egy sajátos, sokrétű tükröződésekkel kínáló térben. „Ebben a posztdramatikus színpadtérben a testek, a gesztusok, a mozdulatok, a testtartások, a hangszín, a hangerő és a hangmagasság kiszakadnak a megszokott téridő-kontinuumból, és új módokon kapcsolódnak össze. A színpad egy, az abszolút költészetre emlékeztető módon megkomponált, asszociatív terekből álló komplex egésszé válik”¹².

A fentiekből világosan kitűnik, hogy amikor költői színházról beszélünk, nem a költői szövegek színrevitelének kérdéséről beszélünk – noha ez nem zárja ki, sőt erősíti a költőiséget –, mint ahogyan a zeneivé válás esetében sem elsősorban a zenei színházra gondolunk, hanem a zene szervezőelvként, struktu-

¹¹ Uo. 129.

¹² Uo.

ráló erőként való tételeződésére, amely akár zene hiányában is felvetődhet, mint például Alvis Hermanis *A csend hangjai* című előadásának egyes részletei esetében. A zeneivé válás mintájára költőivé válásról is beszélhetünk, amelyet semmiképpen sem a szöveg szintjén kell értenünk csupán, hanem az előadásegész vonatkozásában.

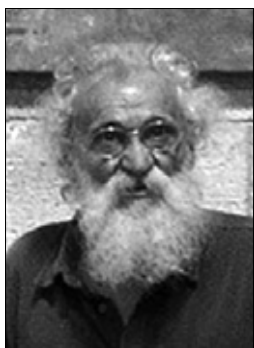
S ha elfogadjuk a költői színház terminusának legitimitását, mint a posztdramatikus színházon belüli, de sajátos jegyeket mutató paradigma megnevezését, akkor az eddigi fejezetek következtetései alapján Silviu Purcărete színházát nem pusztán posztdramatikusként, de ezen belül erőteljesen költői színházként is fel foghatjuk.

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

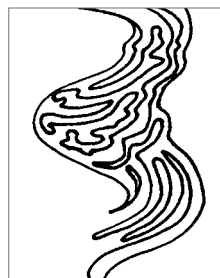
István Gedő Bessenyei: Postdramatic Characteristics in Silviu Purcărete's Stage Directions

Part 3

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. Parts 1 and 2 were published in the December 2016 and January 2017 issues, respectively. Now in Part 3, the chapter called *Purcărete Celebrating* examines the mechanism of action as a result of which every theatrical act goes beyond mimesis in the director's productions (*Pantagruel's Sister-In-Law*, *Faust*, *Scapin*). Attention is drawn to the ritualising nature of and transcendental allusions in the productions. The motif of sharing a meal is highlighted first of all, which lends interpretability to the group as a community engaged in a festive ceremony. It is declared that the actors on Purcărete's stage do not primarily play roles, but "their presence is offered for the purpose of contemplation". The chapter entitled *Stage Self and Community* poses the question who it is we can see on the stage in the case of actors who do not act according to their roles but – like former shamans – perform ritual activities. The author tries to give an answer by referring to the terminology of Mihai Măniuțiu (b. 1954), who holds that the "stage self" is none other than an "intermediary" between the "actor self" and the "role self"; a "sacrificial body (subject to higher powers), which is a collective character even if it is standing by itself." He affirms in the closing chapter called *Poetic Theatre* that by being poetic he does not mean poetry on stage, nor poetry theatre, but "theatrical forms organized according to a poetic, lyrical logic". In the wake of Lehmann, he believes that while "epic theatre does not fit in with postdramatic theatre which more or less gives up the epic and narrative structure as well as storytelling, poetic theatre, also de-dramatised, represents a specific strand of it". As he concludes, visual dramaturgy, de-hierarchization, fragmentariness, musicality, synesthesia, dreams, the play on the density of symbols (super-saturation as well as withdrawal) and simultaneity are most characteristic of it. Based on all these, he considers Silviu Purcărete's theatre not simply postdramatic but, within that, also typically poetic theatre. The publication of the study is apropos to Purcărete's staging of *Faust* at MITEM this year.



KIRÁLY GYULA



Az elbeszélői és drámai formák elhatárolásának kérdéséhez

Részletek¹



Leonyid P. Grosszman (1888–1965)

A *Bűn és bűnhődés* sikertelen dramatizálási kísérleteiből kiindulva (egy alig negyvenhat-negyvenhét esztendővel ezelőtt Grosszman álal megtalált és publikált), 1872 januárjában írt levelében Dosztojevszkij elég kategorikusan, de megalapozottan utasítja el az elbeszélői epika drámába történő átdolgozását.² Ezt a feladatot a „belső forma” – Dosztojevszkij kifejezésével élve –, „a költői gondolat-sorok” megőrzése mellett lehetetlen teljesíteni. „Más kérdés, ha Ön a lehető legnagyobb mértékben átformálja a regényt, s csak valamely epizódját, vagy a gondolati kiindulópontot őrzi meg, miközben teljesen megváltoztatja a cselekményt...”

¹ Dolgozatát a szerző magyarul először a fenti címmel publikálta (Filológiai Közlöny, 1977/2–3.), majd 1983-ban átdolgozva jelentette meg *Dosztojevszkij és az orosz próza c.* könyvében. Itt ez utóbbi verzióból közlünk részleteket.

² Vö. *Nyeopublikovannoje piszmo Dosztojevszkovo*, Hudozsnyik i Zrityel, 6–7, Moszkva, 1924, 124–125.

írja Dosztojevszkij levelező partnerének. Vagyis egy „költői” formát – az adott esetben az elbeszélői regényt nem lehet úgy átalakítani, egy másik költői formába átültetni, hogy egyidejűleg megőrizzük az eredeti cselekménysort. A cselekmény kötődik ugyanis legerősebb szálakkal a költői formához.

Ezt a jelenséget ugyanebben a levelében Dosztojevszkij elméletileg így magyarázza: „Van a művészetnek egyfajta titka: az *epikus* (azaz elbeszélői) *forma* sohasem találja meg a maga „megfelelőjét” a drámai formában...” Ha tehát az „objektív regény” másik formai oldala az *elbeszélői elv*, akkor nem lehet megváltoztatni ezt a „másik oldalt” anélkül, hogy meg ne változzon a „költői gondolatsor”. Ezért javasolja, hogy a *Bűn és bűnhődés*ből megírandó színdarab alapjául, gondolati kiindulásul az „alapeszme”, formájául pedig valamelyik epizód szolgáljon, és semmi esetre sem az egész regény. Lehet kiindulni a regényből, de annak meglévő formáját átdolgozni, „más” formai megfelelést „találni” neki – lehetetlen. A forma ugyanis nem elvontan „csap át” tartalomba és a tartalom sem formába, hanem csak *konkrét* tartalom, meghatározott gondolatsor „csaphat át” *konkrét* formába és meghatározott struktúrájú formarendszerbe. Más – *drámai* – „költői gondolatsort” kell tehát *kiépíteni*, amely azután maga rendeződik a neki megfelelő *drámai formába*. Ez Dosztojevszkij fejtegetésének az értelme.

Dosztojevszkij egyáltalán nem állítja azt, hogy ugyanazon „alapeszmét” ne lehetne regényi drámában is létrehozni. Csak azt tételezi, hogy a „költői gondolatsor”, amely a *Bűn és bűnhődés*ben kifejezésre jut, ugyanolyan természetszerűen öltött *elbeszélői* formát, mint mondjuk az a gondolatsor, amelyet Shakespeare *Rómeó és Júliá*jában vagy *Hamlet*jében fejezett ki – *drámai* formát. Ez utóbbiak műfaji tartalmukat tekintve sok vonatkozásban bármennyire is *regényi* költői gondolatsorok – mégis drámai formába kíváncsoztak, bizonyára azért, mert már maga a költői gondolatsor drámai eredetű.

Át lehet-e alakítani ezeket a drámákat elbeszélői formájú regényekbe? Nyilvánvalóan nem. Kiindulhatunk bizonyos epizódokból, vagy akár az „alapesz-



F. M. Dosztojevszkij (1821–1881)



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, a regény 1867-es kiadásának címlapja (forrás: drive2.ru)

méből”, s bár így megmarad a közös eszmekor, a *mondanivaló* minden esetben lényegesen más lesz. Ebben van az „alapeszme” újratereztetésének, „új költői gondolatsorba” rendezésének az értelme. Csak a *forma* átalakításával az alapeszme nem teremődik újra, hanem elsikkad, elszürkül, mert az azt hordozó költői gondolatsorok a költői formák felcserélésével fellazulnak, elvesztik jellegüket, képtelenné válnak az *írói attitűd* közvetítésére – az egyensúly a költői gondolatsor és költői forma között felborul, a harmónia megbomlik.

Dosztojevszkij is más „költői gondolatsor” és ennek megfelelő más cselekménysor (formamozzanat) kialakítását javasolja levelező-partnerének, esetleg a regény egyes epizódjainak megőrzése mellett. És ezt a gondolatot rögtön egy általánosabb esztétikai törvényszerűség szférájába emeli, ahol a költői gondolatsor formájának megválasztása elvi síkon merül föl.

A költői forma „függetlenségéről”, illetve „elkötelezettségéről”, a valóságról kialakított költői gondolatsor belső formaigényéről, „szabadságáról”, illetve kötöttségéről van szó, arról a Dosztojevszkij által is megfogalmazott esztétikai törvényszerűségről, hogy „...egy bizonyos gondolat sohasem fejezhető ki más, neki meg nem felelő formában”³ Művészetről lévén szó, ahol a tágabb értelemben vett „költői forma” megteremtése – vagyis a művészi tipizáció formájának egy műnem határain belül való megválasztása – nem függhet a művész szeszélyétől. A *költői gondolatsor* hatása a formateremtésre oly jelentős, hogy még ha az epika költői formáin belül maradunk is – ahol pedig a kifejező eszközök alapvető funkciója ábrázoló, úgy az *elbeszélés*, mint a *dráma* esetén –, lényeges, poétikai szinten jelentkező különbséget állapíthatunk meg; s ez a *megjelenítés és ábrázolás formastruktúrájában* megnyilatkozó különbség – a műnemi azonosságok megőrzése mellett – eltérő tipizációs elveket és formákat képes differenciálni. A kérdésnek ezt a vonatkozását világítja meg Dosztojevszkij, amikor a fentiekben idézett gondolatmenetét egy definíció-értékű megállapítással fejezi be: „Sőt, meg vagyok győződve arról, hogy a művészet különböző formáinak más és más gondolatsorok felelnek meg.” – Valóban, ha a meghatározott formákat mindig a költői gondolatsor jellege hívja életre, ez utóbbit viszont a kor, a társadalmi élet és az író valóságmodelláló törekvése együttesen alakítja, akkor ennek a fordítottja is igaz, akkor az adott művészi forma mögött joggal kereshetjük a formateremtő kor-indokot. Azt az ontológiai indítékot, amely magyarázatot adhat immár arra a kérdésre is, hogy miért nem lehetett más formát választania a művésznek az adott gondolatsor megalkotására.

Ha létezik koreszme, létezik e kor *formáinak* eszméje is – állapítja meg Belinszkij. A „költői gondolatsor” tehát egyfelől a mű alapgondolatának belső formája, ugyanakkor a *létfomák művészi formában való konkretizálásának tartalmi* oldala („eszméje”). Ez a „művészi gondolatsor” mint az alapeszme konkrétsága, megjelenési formája a valóságból nő ki, de mint a művészi forma *tartalmi oldala* a művész valóságmodelláló tevékenysége során kapja meg a neki – mint költői gondolatsornak – megfelelő művészi formát. Ahhoz tehát, hogy az író a *drámai* formát vá-

³ Uo. 125.

laszthassa, az életben már meg kell lennie ennek a „létformának”, esetleg még csak potenciálisan, de már ismétlődésben szemlélhetően, hogy szemlélése kiválthassa a drámai költői gondolatsort, s az író azt a neki megfelelő drámai „költői formába” rendezhesse.

A dráma alapja: az önmagát szemlélő, a „magábatekintő” társadalmi élet, ahogyan Dosztojevszkij kortársa, K. C. Norwid, a 19. század nagy lengyel írója, Juliusz Slowacki romantikus költői műveit elemezve megfogalmazza: „A himnuszok, zsoltárok, sőt a hősi énekek is kialakulhatnak hirtelen, de a dráma nem jelenhet meg úgy, ahogyan Minerva pattant ki Jupiter fejéből. Ahhoz, hogy az élet *magába tekintsen*, elengedhetetlen, hogy már kialakult formákat tudjon maga mögött” – ezért hosszú idő előzi meg azt a fokot, amelyre lépve a társadalom, ha így magába tekint, erkölcsi hasznot húz belőle.”⁴ (Kiemelés tőlem – K. GY.) Az erkölcsi haszon természetesen a költői gondolatsorból ered, de egy determinált költői forma megsejtése és kiművelése árán!

Mintha csak a különböző „művészeti formák”-nak megfelelő különböző költői gondolat-sorokról szóló dosztojevszkiji fejtegetés kapna itt fejlődéselméleti megvilágítást. Norwid a továbbiakban az esztétikai gondolat eme vonatkozására világít rá: „Nemcsak az idő került a mi fogásunkba, de mi is az idő foglyai vagyunk, ezért nem a ma a miénk, mint ahogy mondani szokták, hanem a tegnap, a múlt; a ma csak nagyon is viszonylagos értelemben birtokunk: s ez az igazság közvetlenül érvényes a drámára...” A görög dráma talaját a bacchusi „tragos”-ok készítették elő, Calderont és Shakespeare-t pedig a keresztény misztériumok. Ott viszont, ahol a színház *nem* saját gyökerekből nő ki, ott építményként, haszontalan és felesleges deszkahalomként az útszélen kell várnia, s közben kölcsönvett művekkel táplálnia a társadalmat... Miért? Elsősorban bizonyára azért, mert a „tragos” és a „keresztény misztériumok” olyan formái a mű-



V. G. Belinszkij (1811–1848)



C. K. Norwid (1821–1883)

⁴ K. C. Norwid: *Pisma wybrane. Proza*. Warszawa, 1968, t. 4., 253–254. Lásd ehhez: Nina Kiraj: *Opit typologiji polskoj dramiepohi proszvescsenyija i romantizma*. Studia Slavica Hung. XIX. 1973, 146.



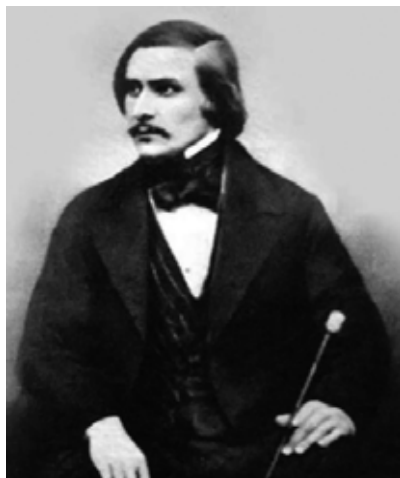
Juliusz Słowacki (1809–1849)

vészetnek, melyeket nem csak és elsősorban *nem az elbeszélői* tipizálás eszközeinek segítségével hoztak létre, mint valamely költői gondolatsornak megfelelő költői formát, hanem a tipizálás színpadi elvének szférájába tartozó eszközökkel.

Ezeknek az eszközöknek az érettsége vagy éretlensége nem függ az elbeszélő formák fejlettségétől – a drámai epika fejlettségi foka elsősorban a színpad fejlettségének függvénye. A színpadi szó lényege, hogy a „szavak” elsősorban *közlési* funkciójukban jelennek meg, s hogy az alakok belső és külső cselekedeteit nem az ábrázoló-leíró epika törvényszerűségei közvetítik, hanem az élő játéké, az

imitációé. A színész játéka mint forma aláveti magát a szónak mint formának, de lehet vele egyenrangú is vagy erősebb nála. Az „érzésformák”, gondolatok, tetek ábrázolása egészen másképp történik a *színpadon*, mint az irodalom *elbeszélői* formáiban.

Az elbeszélés egy olyan viszonyítási rendszer megteremtése, mely egy feltételezett időben összeötvözi és egy feltételezett térben összegezi mindazt, ami az életben még potenciálisan sincs közvetlen kapcsolatban egymással – sem a térben, sem az időben, sem a kor jellegzetes eseményeiben. A sorsok, jellemek és erkölcsök lezárulásának tendenciája azonban már munkál magában a társadalmi létben: az élet „rá-rátalál” saját struktúrájára vagy állapotára, és mint ilyen, maga



Ny. V. Gogol (1809–1852)

kényszeríti rá magát az elbeszélőre. Ez határozza meg aztán a regény vagy az erkölcsrajz (és a satíra) uralmát a korban az elbeszélő formákon belül.

Nyilvánvaló, hogy itt az élet még csak „biztat” az elbeszélésre, csak inspirálja azt a képességet, hogy az egyének tetteit olyan szituációba hozza össze, ahol „...minden csak azért jelenik meg, mert nagyon is kapcsolatos a hős sorsával” – ahogy Gogol mondja a regényről –, vagy ahol a szerző „úgy szövi annak életét [a hősét] a kalandok és változások egész során át”, hogy „...az ábrázolt kor minden jelentős vonása, a kor erkölcsének hű képe elevenedjék meg előttünk, hogy az

élet fogyatékoságainak, visszaéléseinek, bűneinek a képe feltáruljon, vagyis mind-az, amit az író észrevett az adott korban és időben, és ami méltó arra, hogy magára vonja minden figyelmes kortárs tekintetét, aki élő tanulságot keres a jelen számára a tegnapi is” – írja Gogol az erkölcsrajzi műfajokról.⁵ Olyan szituációkról van szó tehát, amelyeket csak az *elbeszélő*-művész tekintete vehet észre az életben, a drámaíróé nem. S bár a drámában és az elbeszélésben az életbe való „betekintést” egyaránt a szereplő személyes „szava”, erkölce, jelleme vagy sorsa valósítja meg, s bár a hősöket egyaránt a körülmények, a valóban megtörtént vagy tipikusan lehetséges események, a „feltételezett hely és idő” vonják be a szituációba, s végül, bár a dráma csakúgy, mint az elbeszélés, az élet rendjét vagy struktúráját fedi föl, mégis, az elbeszélői forma ezt más költői gondolatsorban, így például sokkal szabadabban valósítja meg, térben és időben kevésbé korlátozott lévén, mint a drámai gondolatsor formája, amelyet az idő, a tér, a belső és külső cselekmény a naturálist imitáló, viszonylagos egysége szabályoz.

Ez már formailag is áthághatatlan akadályt képez a drámai és elbeszélői költői gondolatsorok mint különböző belső formák között. Hiszen genezisüket tekintve is különbözőek abban az értelemben, hogy a végső okot, célt tekintve – azaz a valóságot tükröző költői gondolatsorok szempontjából véve a formákat – „más élethelyzet” tükröződik bennük.

Szemben az elbeszélés idő- és térszabadságával, a dráma epikussága nemcsak „szó” eredetű, – a kibontakozás időbeli természetessége ugyanakkor kényelmetlen, szűk tér- és időkeretbe szorítottságot is jelent. A drámai kifejezőformák idő- és térmoddelljei tehát érzékletesebbek ugyan, de egymáshoz való kapcsolódásuk tekintetében korlátozottabbak, szemben a tisztán asszociatív művészet modelljeivel. Az eposzeia és a regény például kényelmetlenül érzi magát a drámai formában, s elbeszélői formába kívánczik – abban is teljesedik ki történelmileg. Hiszen a dráma mint előadásra, színpadra szánt költői forma abban különbözik elsősorban az elbeszélői, olvasásra szánt költői formától, hogy maradéktalanul perszónifikálja azt is, amit az elbeszélői formák még nem perszónifikáltak, hanem a dolgok és dologi viszonyok elbeszélői vagy szemtanúi tárgyasítására révén objektívnak.

Perszónifikált, megszemélyesítettségében tárgyasult objektíválás – ez az, ami elsősorban a drámai epika (tragédia, komédia, dráma) költői formája. Az ábrázolt világ részben perszónifikált, részben a dolgoknak (a dologi és személyi viszonyoknak) az elbeszélő funkció által egy egységes erőterré váló összekapcsolása – tehát maradéktalanul asszociatív formában való objektíválása – pedig az elbeszélői forma (eposz, erkölcsrajz, regény) sajátja.

Az elkülönülés alapja abban keresendő, hogy a társadalmi viszonyok adott struktúrájában miképpen – drámaian vagy elbeszélőien – ragadható-e meg a formációs fázis adott stádiuma. Nevezetesen, ha például az adott társadalmi struktú-

⁵ N. V. Gogol: *Polnoje szobranijje szocsinyenyij*. Moszkva, t. VIII, 470–483.

ra dinamikus, s így az azt megszemélyesítő egyén társadalmilag képviselt vagy vállalt szerepével nyíltan azonosulhat, ez a költői forma szempontjából véve olyan – Norwid szavaival élve –, mintha már maga az élet is képes lenne önmagát szemlélni, dráma születik. Hegellel kifejezve: ez a kor az egyén poézisével szemben az önmaguktól elidegenedett egyének poézisét tételezi.

Az elbeszélői költői formát viszont döntően az a szükségszerűség diktálja, hogy maga az élet „nem akarja”, „nem tudja”, „nem kész” másképpen kifejezni magát, még „nem tekintett önmagába”; a viszonyok jellege már tárgyasult, de ez a tárgyasultság még vagy már nem perszonifikáltan jelentkezik. Drámai forma csak abban az esetben jön létre, amikor a megfigyelő, a művészien rendező, összegző értelemnek nincs szüksége arra, hogy a tárgyasult, de nem perszonifikálódott lét- és tudatállapotokat, jellegzetességeket is összegyűjtse, koncentrálja avégett, hogy a tudat- és sorskalandok láncolatát, vagy az igazságok ütközéseit egy művészi modell evidenciájává építse föl, nem lévén szüksége – szemben az elbeszélői tér-idő meg szerkesztéséhez elengedhetetlen – elbeszélés aktusára, azaz az idő *elbeszélői* térré változtatására, a leírásra.

A drámai formának megfelelő költői gondolatsort kiváltó élet, az – „önmaga felé forduló élet”, olyan társadalmi létforma tehát, amelyben az individuumok nyíltan szemtől szembe kerülnek egymással (vagy igazságok kimondására kényszerülnek még akkor is, ha egyébként nem kerül sor ütközésre), élethelyzetekben találkoznak és ütköznek, az igazság kimondásából vagy pusztán képviseléséből fakadó külső vagy belső konfliktusok végig vitele összeköti és együtt tartja őket, s ez alkotja a drámai költői formának megfelelő költői gondolatsor tengelyét, a drámai situációt. A csak részben perszonifikálódni és döntően elbeszélőien tárgyasulni képes élet-helyzetek, lét- és tudatformák tehát mintegy diktálják, inspirálják az *elbeszélői* költői forma létrejöttét (mint a költői gondolatsor kizárólagos rögzíthetőségi módját), éppen úgy, ahogy a maradéktalanul perszonifikálódni képesek viszont a *drámait*.

A dráma szereplői egymás szeme láttára cselekszenek, s ez olyan kikerülhetetlen kontaktust teremt köztük, amelyből kiderülnek az érdekellentétek vagy érkazonosságok. Az elbeszélői formákban viszont a szereplőket valamilyen közös „ügy” kapcsolja össze, és ez az „ügy” hozza létre mindannyiszor a kontaktust.

A drámai (s a színpadi) tipizáció mint epikai, de nem elbeszélői modellezés tehát a „költői gondolatsort” az elbeszélői tipizálás formai feltétele nélkül hozza létre. Ez indokolja, hogy az epikának ez a formája dominánsan csak több művészet szinkron egybefogása révén (színjáték, rendezés, dráma stb.) egész és áttekinthető. Ezért a drámában az epikai forma a maga „abszolút” objektivitásában cselekménnyé, illetve perszonifikált létté és igazsággá – szubjektív érdekké – oldódásában fordul felénk. A perszonifikált igazság ütközéssé, konfliktussá – az epikai elbeszélés formáihoz hasonló objektív formává csakis a színészi játék és a rendezői meglevevénítés révén válhat.

Az elbeszélői regény viszont egy vagy néhány központi figurában azt objektiválja, ami a valóságban már létszerű, de még tartósan tárgyasulni képtelen, tehát még nem teljesen perszonifikálódott érdek, de már határozott társadalmi törekvés,

igény. A regényhősök egymáshoz való viszonyára így sosem a konfliktus-állapot, hanem az identitás-keresés és a polarizálódás folyamata a jellemző; az egymásból merítés és az egymástól való elkülönülés egymást váltása az „Én” érdekének kere-
sése közben.

Az elbeszélői és drámai műfajok között közös epikus jegyeik mellett az eltérést nem a konfliktus és a dialógus jelenlétében vagy mértékében kell látnunk, hanem 1) a maradéktalan perszónifikációban (a drámában), illetve 2) a csak részleges perszónifikáció mellett az epikus teljességhez szükséges perszónifikálatlanul ma-
radt tárgyi- jelenségbeli valóság elbeszélői objektíválásában: tér-időben való narra-
tív összekapcsolásában (az elbeszélői epika műfajaiban).

Az elbeszélés ebben a vonatkozásban abban különbözik a színpad modellsze-
rű tér-idejétől, hogy asszociatív állandóan hangsúlyozni kényszerül a történés tér-
idő viszonyait, az „itt és most” állapotot.

A drámai formák belső műfaji különbségei lényegileg ugyanazok, mint az elbeszé-
lői formák megfelelő különbségei. A *regényi drámában* „az élet” ugyanúgy a *sorson* – a
hősök sorsán – keresztül „tekint magába”, mint ahogy az elbeszélői regényben, vagyis
mindkét formában az *élet struktúrája* jut érvényre, míg az erkölcsrajzi, satírai drámá-
ban, a *jellemdrámában* egyfelől, s az erkölcsrajzban, a satírikus *elbeszélésben* és satí-
rai „regényben” másfelől egyaránt az *élet állapota*. Ez a különbség az „erkölcsrajz” és
a „regény” között tulajdonképpen egyformán elvi jelentőségű a *költői gondolatsor* és a
neki megfelelő *költői forma* szempontjából is. Ennek a körülménynek, – hogy ti. mű-
faji szempontból nem a dráma vagy az elbeszélés, hanem az erkölcsrajzi, regényi, tra-
gédiái vagy eposzi attitűdök között van a különbség – tulajdonítható például az is,
hogy némely *elbeszélői forma* egészen közel kerül a *drámai formához*. Ilyen esetet figyel
meg Borisz Eichenbaum Gogol *A köpönyeg* című művével kapcsolatban. Ez az eset
annál is fontosabb a mi gondolatmenetünk szem-
pontjából, mivel Eichenbaum példájában az elbe-
szélő forma közeledése a drámaihoz éppen az elbe-
szélés aktusának dramatizálásában érhető tetten.

Az elbeszélés folyamata e műben az alakok és
a szituációk viszonyának olyan ismétlődő, az el-
beszélőtől kiinduló megszakítására épül, amely-
ben az alakok és szituációk epikus viszonyát ál-
landóan modifikálja, megváltoztatja, kielezi vagy
elhalványítja az elbeszélő-szerző – intonációval,
vagy akár a szöveg szemantikájával kifejezett,
a mese súlyával vetekedő – én-viszonya. Eichen-
baum szerint a gogoli elbeszélés-típusban az ala-
kok és körülmények önmozgásosan kibomló
kapcsolatsora kevésbé fontos a mű költői gondo-



Boris Eichenbaum (1886–1859)

latsorának kialakítása szempontjából, mint maga a cselekmény „előadása”. A cselekmény síkján analizálható valóság és az írói attitűd ugyanis a gogoli műkonceptióban (az eichenbaumi megfigyelés szerint) kevésbé differenciált, kevésbé gazdag és változatos, mint a szkáz⁶ dramatizált-elbeszélői attitűdjén, elbeszélés-aktusán keresztül közvetítendő valóság és írói attitűd.

Vagyis az elbeszélői és drámai forma potenciális „közeledése” – s ennek jelentkezőse: az elbeszélés aktusának dramatizálása – mint folyamat a formaelv síkján történik, ahol azok a „költői gondolatsort” reprodukáló valóság-modellek rendeződnek el, amelyek kompozíciós rendjét és epikai rímelését, ismétlődését a költői forma-adta lehetőségek sugallják s mintegy előzetesen meghatározzák.

„A novella kompozíciója – írja Eichenbaum – jelentős mértékben függ attól, milyen szerepet játszik benne a szerző személyes hangneme, vagyis a költői gondolatsor szervező elve, az a szerzői hangnem – amely ilyen vagy olyan mértékben a szkáz illúzióját kelti – vagy az események közti formális kapcsolat megteremtésére szolgál, s azok teremtik a gondolatsort, míg az elbeszélés aktusa – s maga az elbeszélő is – alárendelt szerepet játszik.”⁷

Az objektív kibontást, cselekményt, a szituációra koncentráló epikai építkezést váltja itt fel a szubjektív szerzői-elbeszélői forma, szervező-elv, attitűd. A gogoli novella azért is marad novella és nem válik kisregénnyé, mert ez a szkáz által történő gondolatsor-építés a valóság olyan szféráit szólaltatja meg – nem annyira a cselekményben, mint inkább annak kapcsán –, amelyeket az írói gondolat belső immanens logikája, erkölcsrajzi szándéka diktál inkább, mintsem a hős regényi sorsának valóságos logikája.

Állítását Eichenbaum a novellára, vagyis egy jellegzetesen *kis-epikai* műfajra alapozza, ami ugyan nem jogcím arra, hogy tételének érvényességét feltétel nélkül kiterjesszük a nagyepikai elbeszélő formákra is, a nagyepikai műfajok elbeszélés technikájára és elbeszélő-elveire, de *A köpönyeg*, melynek novella-kompozícióján keresztül Eichenbaum mindezt illusztrálja, bizonyos értelemben maga is átmenetet képvisel a kisepikai formáktól a nagyepikához, és ráadásul – mint ahogy az világossá válik a *Korunk hőse* elemzéséből – Eichenbaum általában nem tulajdonít elvi jelentőséget a kis- és nagyepikai formák közötti különbségeknek akkor sem, amikor az írói hangnem kompozícióban betöltött szerepét elemzi. Gondolatmenetéből viszont kiolvasható, hogy az elbeszélő formák két alapvető műfaji csoportját – a regényt és az erkölcsrajzit – ő is szétválasztja, s az is, hogy az elbeszélés objektív és szubjektív formáinak megkülönböztetésében a szerzői én kifejezésformáját s a személyes írói hangnem elbeszélői kompozíciós szerepének megnövekedését ítéli döntőnek. Eichenbaum a szubjektív epika dráma felé történő elhajlását – ami az elbeszélői aktus immanens tárgyként kezelésében nyilvánul meg azáltal, hogy az elbeszélő a cselekményt kiegészíti, kiteljesíti – végső soron az objektív epika

⁶ A szkáz a szóbeliség illúziójának felkeltésére alkalmas elbeszélőforma.

⁷ Vö. B. Eichenbaum: *Kak szgyelana „Sinyel” Gogolja*. In: Szkvosz lityeraturu. Leningrád, 1924, 171.

felé tett lépésnek látja. Eichenbaum ugyanis megkülönböztet „primitív” és bonyolultabb elbeszélésformákat, komikus és idillikus novellákat. A „primitív” novella, akárcsak a kalandregény – mondja Eichenbaum – nem ismeri a szkázt és nincs is rá szüksége. Miért? „Ugyanazért – fejtegeti tovább –, amiért minden objektív elbeszélésnek: mert az elbeszéltek érdekességét és mozgását az *események és helyzetek* gyors és színes váltakozása adja.”

A regény, az erkölcsrajz vagy a novella szempontjából azonban a dolog lényege nem is annyira az események és helyzetek változásának tempójában és színskálájában rejlik, hanem az alakok és helyzetek motivációs kötéseinek jellegében, vagyis maguknak az eseményeknek belső indokai iránt mutatkozó ilyen vagy olyan írói érdeklődésben. Ahol – mint elv – a motívumok „összefonódása” áll az egyik oldalon, s a „szkáz” kisebb-nagyobb mértékben kikristályosodott elve a másikon, ott bizonyos műfaji kettősséggel van dolgunk. A szkáz kompozícióját ezért inkább *narratívának* nevezhetnénk, mivel a figyelmet nem a motívumok és a motiváció együttese, hanem magának a *szűzsének a motivációja*, a motívumok expresszivitása, a történet és az elbeszélői motiválás kelti fel és köti le. Ezért sikerültebbek rendszerint az erkölcsrajzi vagy a szkázon alapuló elbeszélői művek drámai átdolgozásai, mint az objektív szűzséjű műveké, beleértve a szubjektív és objektív regényi elbeszélői műveket is.

Gyula Király: On the Distinction Between Narrative and Dramatic Forms

Gyula Király (1927–2011), who established a new school of thought in the Hungarian research of Dostoevsky, published his study in Russian in 1972 before revising and publishing it in a volume in 1983 (*Dosztojevszkij és az orosz próza [Dostoevsky and Russian Prose]*). The latter version is presented now in an abbreviated form. The author takes Dostoevsky's letter of January 1872 as a starting point, in which, in the wake of unsuccessful attempts to stage *Crime and Punishment*, the writer is exploring the pitfalls of adapting narrative epic to drama. He states that there is a special secret to art, which prevents epic form from ever finding its dramatic equivalent. On account of that he suggests that the “keynote” of the novel should serve as the basis for the stage play, and an episode as its form – but not the entire novel by any means. The author, relying on the logic of Dostoevsky's argument, stresses that a dramatic train of thoughts obeying other types of laws needs to be created, since – provided the formal side of the novelistic train of thoughts is the narrative principle – this poetic form cannot be changed without changing the original poetic train of thoughts in the novel. In comparing the nature of these two poetic trains of thoughts, Gyula Király concludes that while drama is founded on “introspective” social life (K. C. Norwid), the writer connects and activates segments of reality distant in space and time. The publication of this study is relevant because of the two Dostoevsky productions at MITEM this year (*The Crocodile*, directed by Valery Fokin; *Crime and Punishment*, directed by Attila Vidnyánszky) and because the issues above will be central themes at the professional roundtable as well.



ALICIA CORRAL ALONSO



A művészet mint ekhósszekér

A népdal szerepe Jerzy Grotowski utolsó korszakában*

Amikor Jerzy Grotowski fiatalkorában azon gondolkodott, hogy minek szentelje életét, három lehetőséget látott maga előtt: vagy pszichológiát kezd el tanulni, vagy olyan keleti bölcseleti formákat tanulmányoz majd, mint a jóga, vagy pedig a színházi pályán indul el. Mindhárom esetben felvételi vizsgát kellett tennie, és elsőként a színművészeti iskolában próbálkozott. Felvették, ezért ezt az irányt választotta. Mellette viszont a többi érdeklődését sem hanyagolta el, hiszen élete során mindig is nagy lelkesedéssel olvasott, utazott, ismerkedett meg spirituális mesterekkel, színházát pedig újszerű megoldásokkal gazdagította. Kutatásait elsősorban az ösztönözte, hogy képes legyen megérteni az emberi lényt, az ember belső világa és a külvilág között létrejövő párbeszédet, valamint az ember saját magával és másokkal való viszonyát – mindezzel egész élete során foglalkozott.

A színházművészet eltérő megközelítései alapján munkásságában öt alapvető korszakot különböztethetünk meg: *Rendezői korszak* (1957–1969), *Parateátrális kutatások* (1969–1978), *A Források Színháza* (1976–1982), *Az Objektív Dráma kutatása* (1983–1986) és *A Rituális Művészetek, avagy „a művészet mint ekhósszekér”* (*Art as Vehicle*)² (ez a korszaka 1986-tól haláláig tartott, kutatása napjainkban is zajlik).

1969-ben, színházi pályája csúcán Grotowski nyilvánosan kijelentette, hogy nem rendez több színdarabot. Ez a pillanat egy új korszak kezdetét jelentette, mely

* Az itt közölt írás a szerző *Az ének mint a vertikális eszköze Grotowskinál és a bengali bauloknál* c. tanulmányának részlete. (A spanyol eredetit lásd: Alicia Corral Alonso: *El canto como herramienta de verticalidad en Grotowski los Baul de Bengala*, <https://core.ac.uk/download/pdf/1300367.pdf>)

² Vö. Adorján Viktor *A laboratórium*. Az opolei-wrocławai színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2015, 9–11.

során egyre közelebb került legmélyebb, egész hátalévő pályafutását meghatározó antropocentrikus érdeklődéséhez, amely az évek során munkásságának egyre szervezettebb részévé vált. 1969-től 1983-ig, a *Paraszínház*, *A Források Színháza* és az *Objektív Dráma* korszakának ideje alatt az emberek közötti kapcsolatteremtés új formáit kereste.

A *Paraszínház* időszakában a spontaneitásra összpontosított, valamint arra, hogy milyen kölcsönhatással lehet egymásra az emberi tevékenység és az embert körülvevő közösség vagy természeti valóság. A *Források Színháza* idején azt kereste, hogy mi az, ami képes felülmúlni az emberek közti különbségeket. Ennek érdekében létrehozott egy transzkulturális csoportot, és az emberi lény elemi összetevőit kezdte el vizsgálni, hogy feltárja, ami mindannyiunkat összeköt, s ami az emberi lét elválaszthatatlan velejárója. Ebben az időszakban sokat utazott csapattal, hogy a régi hagyományokkal, rituálékkal megismerkedve objektíven leírható mechanizmusokat és eszközöket tárjon fel. Marco de Marinis megfigyelése szerint ebben az új kutatási szakaszban a keresés magára az emberre összpontosult, viselkedésének különféle – testi és nem testi jellegű – technikáira, melyek „*lehetővé teszi, hogy az ember bárhol, bármilyen korban megőrizze eredeti gyökereit, saját organikus tevékenységének köszönhetően emelkedjen túl azokon a falakon is, melyek általában akadályozzák a benső és külső világra való nyitottságát, befogadóképességét.*” Ezek az eszközök később az *Objektív Dráma* korszak munkafolyamatának alapanyagaként szolgálnak. Kutatásai során sikerült olyan performatív alkotóelemekre bukkannia a rituálékban, melyek kulturális kontextusukon kívül is működőképesek lehetnek. Ez azonban a pontosság és precizitás követelménye folytán mesteremberi készségeket és művészi megközelítést igényelt.



J. Grotowski (1933–1999) Zbigniew Kresowaty grafikája 1983-ból (forrás: wokimedia.org)



A portlandi Parateátrális Kutatások Központja (Antero Alli) honlapjának főcíme

Grotowski 1985-ben költözik az olaszországi Pontederába, hogy a fent említett alapanyagra és eszközökre irányuló kutatásait elmélyítse. Ezzel veszi kezdetét *A művészet mint ekhószekér* névvel jelölt időszaka. Az előadóművészet szóban forgó elemeiből kiindulva Grotowski szándéka a következő volt:

„Életre kelteni a művészet azon régi formáját, amikor a rituálé és a művészi alkotás fogalma még egy és ugyanazt jelentette. Amikor a költészet ének volt, az ének varázslás,

a mozgás pedig tánc. Ha úgy tetszik, arról a még nem emancipálódott művészetről beszélünk, mely óriási erővel hatott a cselekedetekre. Ha ezt a művészetet megőrzjük, filozófiai és teológiai indíttatástól függetlenül bárki közülünk újra megtalálhatja saját kapcsolódási pontját.”

Grotowski szerint tehát az előadóművészet elemei valójában annak a fajta „színjátszásnak” a töredékei, mely feltehetően már az előtt létezett, amikor a művészet függetlenedett az emberi létezés többi területétől.

Ahhoz, hogy ezek a gyakorlati elemek a színész önteremtő eszközévé, a megismerés és az önmagában rejlő, de másokra is tekintettel lévő igazságkeresés eszközeivé válhassanak, mesterfokon el kellett sajátítania őket. Emiatt Grotowski a színészi munkára, alkotóelemei maximális hatékonyságú elsajátítására összpontosított; belátása szerint azok csakis így válhatnak az emberi benső megismerésének eszközévé.

Ez a kutatási szakasz a színész munkájának alapjaival foglalkozik. Olyan alkotóelemekről van szó, mint a fizikai cselekvés, az ingerek, az ének, a tánc és a fizikai szórakoztatás. A színész mindezekben rendkívül kompetens, képes szakmai szigorral, mesterien használatba venni őket, s ennek köszönhetően ezek az elemek az emberi benső megismerésének az eszközeivé válhatnak.

Ehhez a munkához Grotowskinak nem színészekre volt szüksége, hanem *doerekre* (cselekvőkre), s ezt az új színészi attitűdöt saját szövegeiben a „Performer” alakja képviseli:

„A nagybetűs Performer: a cselekvés embere. Nem más szerepét játssza el. Ő a *doer*, a *pap*, a *harcos*: független az esztétikai műfajoktól (...), egy lázadó, akinek el kell sajátítania az ismereteket (...), az ismeretekkel rendelkező ember tudja, mi a *doing*, a cselekvés, és nem csupán elképzelései, teóriái vannak róla (...), tudja, hogy tényleges ismeretekhez kizárólag cselekvés folytán juthatunk.”

A művészet (illetve a művész – a szerk.) mint „közvetítő eszköz” (*vehicle*) az energia finom átalakulására koncentrál, mely az előadói munka során a *doer* művészi alapossága és kvalitása révén lép érvénybe. Ezt az átalakulási folyamatot nevezte Grotowski „vertikalitásnak”. A vertikálitást úgy határozhatjuk meg, mint egy energetikai hálózatot, mely fentről lefelé teljesen átjárja az emberi testet, s amely az emberi lény organizmusának és tudatműködésének a pólusai között feszül: „Mindennek meg kell legyen a maga természetes helye: a testnek, a szívnek, a fejnek, annak, ami a »lábunk alatt« és a »fejünk felett« van. Mindezt egy vertikális tengely mentén érdemes elképzelni.”

A vertikálitás az egyik legfontosabb technikai alkotóelem, melynek a kutatás különös figyelmet szentel. Thomas Richards szerint ez teszi lehetővé az emberben zajló belső munkát vagy cselekvést, melyet a *doer* az energetikai átalakítás során végez, s melynek eredményeként a durva, csiszolatlan energia kifinomulttá, tudatosodottá válik.

A népdal (a hagyományos dalok) eszközként szolgálhatnak a vertikálitás elérésére; ez az egyik mód, ha valaki önmagát formálni akarja. Olyan eszköz ez, mely segíti a szervezetet az energiaátalakítás folyamatában, hogy a tömény energia kifinomultabbá válhasson. Thomas Richards szerint a népdalok azért keletkez-

tek száz, vagy akár ezer évvel ezelőtt, hogy energiát vagy energiákat ébresszenek, s hogy ezeket az ember kezelni tudja:

„A vertikális jelensége energetikai eredetű: az ember organizmusából eredő elfojtott energiák (melyek az étellel járó erőkhöz, ösztönökhöz, érzésvilághoz kapcsolódnak), és a kifinomultabb energiák ötvöze. A vertikális az a folyamat, amikor az úgymond nyers, durva szintről – bizonyos értelemben élhetünk akár a »hétköznapi« jelzővel is – egy sokkal kifinomultabb szintre lépünk, vagy akár a magasszintű kapcsolódást is elérhetjük. Nem volna helyénvaló többet mondani arról, hogy mi történik, amikor elérjük ezt a pontot, így csupán az átmenetet, az irányt jelzem. A magasszintű kapcsolódás érdekében – energetikai kifejezésekkel élve, ha egy sokkal kifinomultabb energetikai szintre lépünk – újabb átmenet szükséges: felmerül a kérdés, hogyan lehetséges a leereszkedés, mely során az egyén magával viszi ezt a kifinomult valamit a mindennapi valóságba, mely összefüggésben van a test „durvaságával.”

A népdalok képesek arra, hogy megőrizzenek magukban bizonyos előadói technikákat. Amikor a *doer* előadja, azt érzi, kódolva van bennük egyfajta testiség, a mozgás, az éneklés, a járás, a tánc meghatározott módja... A népdalok ősi emlékeket rejtenek, melyek előadásuk során felfedezhetővé válnak. A hangrezgés kvalitásainak köszönhetően képesek stimulálni, felszabadítani és aktiválni az energia-központokat.

Grotowski *testdaloknak* nevezte őket, mivel a test teljes valójában, pszichofizikai módon fogja föl és értelmezi őket, a test és a tudat tökéletes összekapcsolódása révén. Amikor a *doer* teste közvetíti a dalokat, azok mintegy táncolni, mozogni kezdenek, kifejezésre jutnak, felfedik a szavakban és a vibrációban rejlő törvényeiket. Grotowski szerint az archaikus dal valódi élőlény: „Ahhoz, hogy ezt a vibrációs módot elsajátíthassuk, helyes pozitúrában kell tartanunk magunkat, tisztában kell lennünk vele, hogy testiünk egyes részeire (mint vibrációs és energetikai központokra) mikor és mennyi figyelmet fordítsunk. A figyelem folyamatos körforgásban van. A légzés különböző módzatait is helyesen kell alkalmazni (és nem feltétlenül manipulatív módon). Csak akkor léphet előtérbe a vibrációs energia központ, ha ezeknek a testre vonatkozó követelményeknek már eleget tettünk.”

A népdalokban Grotowskit nem csupán a vibrálás kérdése érdekelte. Hitte, hogy a dalokban kódolt rendszer hozzásegíti a cselekvőt, hogy átéljen egyfajta őseredeti testiséget, és hogy a gyakorlásuk révén akár még azt is felfedezheti, ki, hol és miért énekelte őket először. Ily módon a népdaloknak szentelt munka az ősi ri-



Pál István (1919–2015) dudás, énekes (forrás: rssing.com)



„Rejtett mondások” a Pontaderai Workcenter nyitott programja 2016 novemberében Opolóban
(forrás: teatropole.pl)

tuálékhoz, az eredeti előadásmódokhoz és az első színházi megnyilvánulásokhoz is közelebb vitte őt.

A népdalokkal való munka komoly mesterségbeli szigort igényel. Mindenekelőtt meg kell találni a népdal saját vibrálását, ezután pedig, az impulzusoknak és cselekedeteknek köszönhetően, a cselekvő-színész meg tudja találni testében azt a helyet, ahol a dal gyökerezhet. Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy a *doer* képes lesz a dalokhoz egy-egy impulzust társítani. A következő szövegrészletben Thomas Richards kifejti ezt a technikát, valamint azt is, hogyan kell tudatosan viszonyulni egy dalhoz, és folyamatosan beleavatkozni az energetikai folyamat kvalitatív változásaiba:

„A »doer« énekelni kezd. A dallam pontos. A ritmus pontos.. A »doer« hagyja, hogy a dal lefelé merüljön a szervezetébe, és a hang vibrációja kezd megváltozni. A dal szótagjai és dallama megérinti és aktiválni kezdi azt a valamit, amit én energia-magokként érzékelek a szervezetemben. Minden egyes energia-mag olyannak tűnik, mintha a szervezetem energia-központja lenne. Ezek a központok aktiválódni képesek. Úgy érzékelem, hogy az egyik ilyen energia-központ az a hely, melyet a has tájékán napfonatnak nevezünk. Ez a vitalitással áll kapcsolatban, mintha itt fészkelne az életerő. Bizonyos pillanatokban olyan, mintha megnyílna, és fogékonyá válna a testben a dal által kiváltott élet-impulzusok áramoltatására. A dallam pontos, a ritmus pontos, de az erő mintha a napfonatban összpontosulna. És akkor erről a helyről kiindulva a felgyűlt hatalmas energia úgy tud rátalálni a maga útjára, hogy a szervezet csatornájába hatolva mintha e magokat venné célba, s kicsit följebb azt a valamit, ami legbensőbb világom »szíve«. Ezen a létfontosságú helyen az energia fölfelé, egy másik forrás irányába kezd áramlani, és egy finomabb energia-minőséggé kezd átalakulni. Amikor azt mondom, finomabb, azt értem alatta, hogy világosabb, fényesebb. Ez az áramlás most más, és más az a mód is, ahogyan a testet eléri. Ez a fajta energia-sűrűsödés testi érintésként érzékelhető a számomra. Erről a helyről, mely úgy mond a »szívvel« van összekötve, nyílik meg az a valami, mely fölfelé biztosítja az átjárót – amit aztán úgy érzékelek, mintha az energia szintje már elérte volna a fej magasságát, s körülötte, előtte és mögötte kezdene el keringeni.”

Láttuk tehát, hogy ha a *doer* képes maradéktalanul gyakorolni meseterségét és ismeri a dalokban lejátszódó folyamatokat, úgy saját szervezetének impulzusait is képes hozzájuk igazítani. Grotowski mindig is a szemtől szembeni mester–tanítvány viszonyt preferálta a tanulási folyamat során, és elmondása szerint élete utolsó tizenhárom évét annak szentelte, hogy tanítványának, Thomas Richardsnak közvetlen, ősi, autentikus módon adhassa át a tudását. Thomas Richards enélfogva



Jerzy Grotowski és Thomas Richards közös fotója
(forrás: theworkcenter.org)

A művészet mint ekhósszekér (értsd:

közvetítő eszköz – a szerk.) kutatásának jelenlegi örököse és folytatója, a „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” (‘Jerzy Grotowski és Thomas Richards munkaközpontja’) elnevezésű intézmény igazgatója. Az ismerethalmaz, melyet Grotowski és kutatócsoportja a dalokkal foglalkozó munka során elsajátított, teljességgel konkrét és objektív, és a jövőben bárki megtanulhatja, aki megfelelő felkészültséggel rendelkezik és a szükséges formában adják át neki a tudást.

Az átadási folyamat során a fentebb tárgyalt belső munka a csoport minden tagjánál párhuzamosan zajlik. Ehhez egy vezető jelenléte szükséges, aki énekelni kezdi a dalt, elindítja az imént leírt energetikai folyamatot, és a csoport tagjai folyamatosan csatlakoznak hozzá. A csatlakozásnak specifikus technikai összetevői vannak: először is fel kell venni a befogadói testhelyzetet, majd a vezető tempóját és ritmusát, vele együtt kiejteni a szavakat, ugyanazon tónussal és ugyanazon testi rezonanciák használatba vételével. Ösztönző (indukciós) jellegének köszönhetően a folyamatot a csoport összes tagja követni kezdi.

Ezt az ösztönző (indukciós) jelleget a munkafolyamat tanúi is érzékelik, s ezáltal ők is átélhetik a közben létrejövő intenzív állapotokat. Grotowski szerint a *Performer* feladata, hogy *pontifex* legyen, hogy hidat képezzen a jelenlevő tanúk vagy társak s a sokkal kifinomultabb és könnyebb „valami” között. Ez a fajta jelenlét a légtérben, a levegő közegeiben jön létre.

A dalokkal való munka egy pontosan kivitelezett és megismételhető művészi folyamat része. Ezért Grotowski olyan előadói opuszokat valósít meg színész-doe-reivel, melyeket a szigorú rendre, a részletekre és a technikailag tökéletes alkotóelemekre alapoz. A darabok a *doerek*, és nem a néző számára készülnek. A nézők, tehát a darabot megfigyelő tanúk nincsenek is feltétlenül fizikailag jelen. A dolog kulcsa, hogy a darabot nem azért viszik színre, hogy a néző megértse, vagy hogy bármiféle emocionális, mentális vagy kritikai választ váltson ki belőle. A *doerek*nek szól a darab, nekik szól a rendezés – ez a fajta alkotás éppen ebben különbözik a klasszikus, színházi értelemben vett előadástól. A darab egyfajta eszköz a színre



A 2016 júliusában Pontaderában tartott *Szabad Ének* műhelyt hirdető,
a New York-i Grotowski Központban készült fotó (forrás: gonevs.it)

vivő egyének számára, hogy a dalokon és cselekvésen keresztül lehetőségük nyíljon az energia átváltoztatásának a megvalósítására. Emiatt van, hogy sokszor tanúk jelenléte nélkül játsszák el a darabot: „*Mikor a rituálé az istenség előtt történik, akkor rituálé, mikor pedig a nézők előtt, akkor színház.*”

A művészet mint ekhósszekér korszakában, amikor a munka bemutatásra kerül, az alkotók belső történésektől, ugyanakkor külsőleg megnyilvánuló előadói cselekvésektől is függenek, így a folyamat nagyon kifinomult, és a közönség jelenléte könnyen befolyásolhatja. Ezért általában kis létszámú közönséget hívnak előadásaikra, hogy a néző a létszám alapján ne érezhesse magát közönségnek, hanem inkább meghívottnak, vagy bizonyos értelemben a cselekvés résztvevőjének, mely a *doerek* által jön létre. Előfordulhat, hogy a látszólag passzív tanúknak is rezonálni kezdenek a dalok, és az indukció jelenségének eredményeképpen energetikai értelemben ők is aktív részesei lesznek a történéseknek.

A Grotowski és csoportja által felfedezett vokális munka bővelkedik a hangminőség és rezonancia árnyalataiban. Amikor a *doer* megfelelő vibrációs tulajdonságokkal rendelkező dalokkal dolgozik, a belső munka irányítja a folyamatot, s a hang a test rezonanciáit követve fel- és lefelé mozog, érinti az éneklést végző szervezet különböző területeit (ennek az a feltétele, hogy a dal által megkívánt csatorna nyitott legyen), végül pedig aktiválja az energetikai centrumokat.

Ahhoz, hogy testünk energiacsatornaként működhessen, kitartóan kell dolgoznunk. A testi készségek elsajátításának köszönhetően lehetségessé válik a „teljes aktus”, ehhez viszont komoly fizikai tréning szükséges. Ez Grotowski *via negatívájának* egyik legnevezetesebb pontja. Újra felbukkan a test felszabadítása iránti

érdeklődése: a testet minden feleslegtől meg kell szabadítani, hogy az energiák és impulzusok olyan csatornája legyen, mely túlmutat az „én” szubjektumán: „...arról van szó tehát, hogy újra kell kutatni a felszabadult, feloldódott test organikus impulzusait, a testét, mely a »nem hétköznapi kiteljesedés« irányába halad.”

A művészet mint ekhósszekér korszakban a praxis kulcspontjai a következők:

- fontos, hogy a dalnak világos szerkezete legyen (dallam, szöveg, a szavak ki-ejtése, dinamika és tónus);

- fontos a test belső rezonanciáinak aktiválása;

- fontos dolgozni a térbeli, illetve az összes testen kívül eső rezonanciával.

A Grotowski és csoportja által kidolgozott diszciplína nagyon pontos gyakorlatokon vagy igen részletes partitúrákon alapul. Ezek segítségével, a szerkezetek ismétlése révén nem csupán a mechanikus ismétlődés érhető el. A doer eljuthat az élet valódi sodrásának a szintjére is, a felszabadultság és az alkotóképesség állapotához, mely a jelenlét legmagasabb fokát biztosítja. Ez a *coniunctio oppositorum*: a cselekvő nem csupán cselekszik, hanem hagyja, hogy a technika és az élet alkotásra képessé tevő egyesülése során önmaga is megteremtődjék.

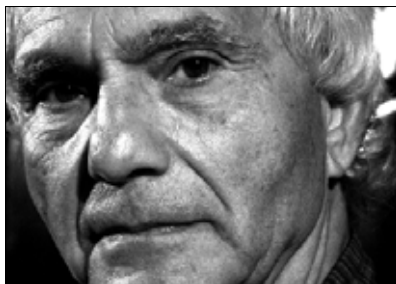
Spanyolból fordította: Zsapka Tina

Alicia Corral Alonso: Art As Vehicle

The Role of Folk Songs in Jerzy Grotowski's Last Period

Alicia Corral Alonso did her Master's degree in a comparative study of Grotowski's voice technique and the technique of the Baul singers of Bengal. This is the first part of a study (*Song As an Instrument of Verticality with Grotowski and the Baul of Bengal*), which summarizes the results of research on Grotowski's last period from 1986 until his death. The Master had moved to live in Pontadera, Italy, and his interest no longer focussed on theatre, but man himself. He was concerned with the archaic era of art when “the concept of ritual and artistic creation had one and the same meaning”, as the author quotes the words of Grotowski. The Actor was not important for him any more, only the “doer”, that is the Performer. It was folk songs above all that played the key role in his path-finding and he looked upon them as “real living creatures”. Detailed mention is made of Grotowski's idea about how the perfect harmony between body and mind is promoted by these “body songs” which make a rough physical power sophisticated. Successor to and continuer of Grotowski's research is the director of the institution called “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”. Thomas Richards is to give masterclasses on five days at MITEM this year, which makes the publication of this writing particularly timely.





EUGENIO BARBA

A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 5. rész

A test kitágítása*

Az életre keltett test (body in life) több, mint ami pusztán csak él. Az életre keltett test intenzívebbé teszi (dilates) a színészi jelenlétet és a nézői percepciót.

Vannak színészek, akik a nézőkre olyan elementáris vonzerővel hatnak, hogy a szerep áttétele nélkül is „elcsábítják” őket. Ez már az előtt megtörténik, hogy a néző felfogná, illetve megfejtené az egyes aktusok jelentését.

A nyugati néző sem tapasztal mást, ha ázsiai táncost vagy színészt lát, akinek a kultúrájáról, hagyományairól, színpadi konvencióiról többnyire keveset tud. A látottak jelentését nem teljesen érti, az előadásmódot kompetencia híján képtelen megítélni, és egyszer csak minden tájékozódó képességét elveszíti. Mindazonáltal el kell ismernie, hogy e hiány elemi erővel tartja ébren a figyelmét, és „elcsábítja”, még mielőtt intellektuálisan megértette volna, amit lát.

Ám sem az elcsábíttatás, sem az intellektuális attitűd nem lehet tartós önmagában: a csábítás varázsa elszáll, az intellektuális értés iránti érdeklődés pedig elvész.

A nyugati néző, aki éppen egy ázsiai színdarabot vagy táncelőadást lát, csak szélsőséges példa; hiszen jól tudjuk, hogy ugyanez a helyzet jön létre minden nagyhatalús színházi produkció esetében. Amikor a néző hazai előadást lát, a benne felmerülő kérdések, és a feladat, hogy a megfelelő helyen a megfelelő szemmel keresse a válaszokat, tompítják a csábítás elementáris erejét.

Gyakran nevezzük ezt a színészi jelenlét erejének; azonban korántsem egy konkrét létezőről van ez esetben szó, nem olyasvalamiről, ami *ott van* a szemünk előtt. Amit látunk, az a folyamatos változás, a jelenlét növekvő ereje. Az élet-

* Vö. Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology* (translated by Richard Foeller), Routledge, 1991, 54–63.

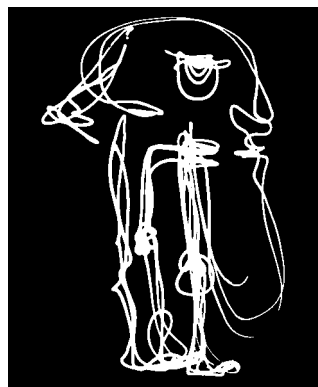


A testtartástól a jelmezig, az arckifejezés, a mozgás dinamizmusa – mind a színészi jelenlét intenzívvetételét, kitágítását szolgálják: (balra) Táncoló dervis, (jobbra) Helene Weigel a *Kurácsi mama* címszerepében, az előadást Bertolt Brecht és Erich Engel rendezte (1952).

re keltett test. A mindennapi viselkedésünket meghatározó energiaáramlás ettől kezdve új úton-módon zajlik. Azok a feszültségek, amelyek a hétköznapi fizikai jelenlétünket észrevétlenül, a háttérből vezérlik, a színészen váratlanul a felszínre törnek, láthatóvá válnak.

A kitágított test (delated mody) izzik, de ez a tűz nem az érzelmek vagy a sentimentalizmus tüze. Az érzések és érzelmek előadás közben alakulnak ki, a művészen és a nézőben egyaránt.

A kitágított test ragyog, tudományos értelemben is, hiszen a hétköznapi viselkedésünket meghatározó elemek most izgalmi állapotban vannak, így több energia árad belőlük. A mozgással tovább erősödnek, az erőter kitágul, egyre hevesebb az elemek közötti vonzás és taszítás, a játéktér méretétől függetlenül.



A kitágított test: Pólus-ábra. Asger Jorn dán festő és teoretikus rajzának pozitív és negatív nyomata, mely fényceruzával készült a fotólemeze

Ha nyugati és ázsiai mestereket kérdezzük, és összevetjük a válaszaikat, rájövünk, hogy bár a technika leírásának módja különböző, mindegyik megközelítés hasonló elvek mentén épül fel. Ezek az elvek a következő három műveleti sorra állnak össze:

1. a hétköznapi egyensúlyi helyzet megváltoztatása a törékeny „luxus”-egyensúly megtalálása érdekében;
2. dinamikus oppozíció;
3. a koherens inkoherenca használata.

E műveletek megkívánják, hogy állandóan törekedjünk a hétköznapiakra jellemző magatartásformák visszaszorítására vagy éppen felerősítésére. Míg a mindennapi viselkedés a funkcionalitás elvét követi, az erőnkkel való takarékoskodást követeli meg, azt, hogy az elérendő cél és hozzá szükséges energia-befektetés arányban álljon egymással, a színész nem hétköznapi (extra-daily) viselkedésében a mozdulatok, még a legapróbbak is, *eltúlzottak*, ami jelentős erőtöbbletet emészt fel.

Az eltúlzott mozdulat lehet lenyűgöző, de előfordul, hogy félresiklatja a megértést. Azt gondolhatjuk, hogy ez a mozgásszínházra jellemző, ahol nem annyira a szellem, hanem inkább a test van jelen a színpadon. Ám a térben való mozgás a gondolkodásmódot tükrözi: a lemeztelenített gondolat mozgását jeleníti meg. Hiszen a gondolat úgyszintén maga is mozgás, cselekvés, olyasvalami, ami állandóan változik, elindul valahonnan és tart valahová, miközben az útirányt néha váratlanul megváltoztatja. A színész kiindulópontja lehet testi vagy szellemi kiindulópontot is, feltéve, hogy az egyikből a másikba való átmenet során helyre tud állni a kettő egysége.

Beszélhetünk lusta, túlságosan kiszámítható, szürke mozgásról, és létezik eféle gondolkodásmód is. A színészi játék éppúgy elnehezülhet, mint egy gondolatmenet, ha sztereotípiák, kritikák és szokványkérdések bénítják meg. A színész, aki csak arra épít, amit tud, elmerül a molesztárban, energiáit az ismétlésre pazarolja, nem kalandozik el a vízesések és zuhatagok felé, vagy megtorpan a vízfüggöny előtt. A gondolatok – illetve az azt hordozó szavak és képek – úgyszintén haladhatnak roppant békés, de érdektelen csatornákon keresztül.

Nem a testünket vagy a hangunkat alakítjuk, hanem az energiát. Ahogy nincs



Wagner: *A bolygó hollandi*,
Gustave Doré (1832–83) metszete

megszólalás gesztus nélkül, úgy nincs mozgás gondolat nélkül. Ha létezik test-edzés, lennie kell szellemi edzésnek is.

A „kitágított test” megjeleníti a „kitágított elmét”; e kifejezések olvastán azonban ne paranormális jelenségekre vagy megváltozott tudatállapotokra gondoljunk – ezek a szavak a művészi munka színvonalát jelölik.

Rendezőként megfigyeltem, milyen folyamat játszódik le bennem és néhány társamban. Az egész napos kimerítő testgyakorlatok idővel szervesen rögzült min-tákká váltak, amelyeket bátran alkalmazhattunk egy-egy drámai szituáció meg-fogalmazásakor vagy megkomponálásakor, nyilvános beszéd vagy írás közben is. A gondolatnak van testi vetülete is, hiszen mozog, irányt vált, átugrik egy-egy te-rületet. Itt is beszélhetünk pre-expresszív szintről: a színészi munkával analóg mó-don a gondolat jelenléte (energiája) is megelőzi – ha időben nem is, logikailag mindenképpen – a tényleges művészi megfogalmazást.

Peripeteia

Peripeteia, váratlan fordulat – a gondolati ugrásokra bízvást használhatjuk ezt a kifejezést. Láncolatrá kapcsolódó eseménysort jelöl, amely meglepő cselekedetek-re sarkall. A végeredmény akár épp az ellenkezője is lehet annak, ahogyan indult. Arisztotelész óta tudjuk, hogy a perepeteia létrehozója a tagadás eszközével él.

Miközben az egyik ember a másiknak elmesél egy történetet, a gondolat látha-tóvá válik, s ilyenkor meglepő fordulatokra is számíthatunk. Hasonló történik a színészi alkotómunka során: a váratlan váltások nem csupán a magányos művész elméjében történnek meg, mindenki, aki ugyanarról a pontról indult el, aktívan hozzájárul ehhez.

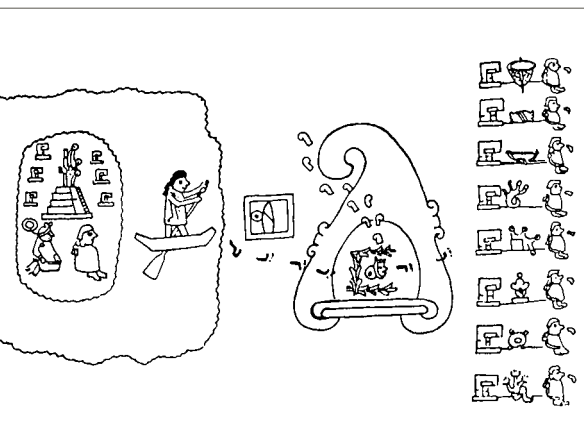
A bolygó hollandi – Van der Decken kapitány – a Jóreménység fokát készül megkerülni. Istent káromolja, nem törődik a viharokkal, a sors figyelmeztetésével. Át akar jutni, ha belehal is. Egyszerre hangot hall az égből, saját szavait, de azok úgy hangzanak, akár egy átok: „míg a halál el nem jő”.

A hajó tovább szeli a habokat, a kapitány pedig halhatatlan marad – ez a törté-net magja, amely azonban, elhagyva eredeti kontextusát, újabb és újabb kontextu-sokban jelenik meg. Az örök vándorlásra kárhoztatott hajós alakját gyakran hason-lítják Ahasvérus figurájához, a vándorló zsidóhoz, aki sehol sem lelte meg a békét.

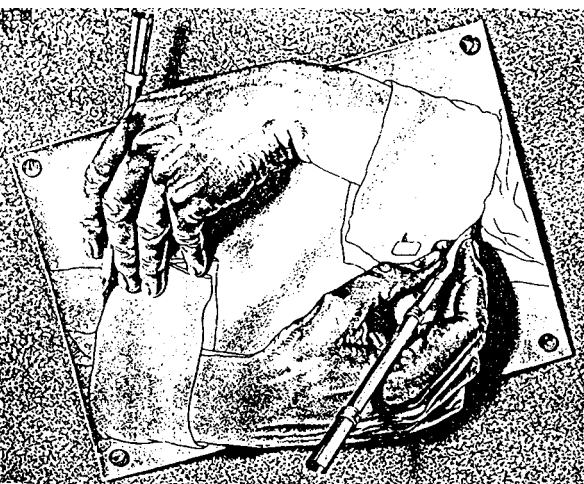
Van der Decken története meglepő fordulatot vesz. Mondják, az átok azért szállt rá, mert erkölcstelen, istentagadó volt: nagypénteken indult útnak, épp a Megváltó halála napján.

Egyszerre elhalványul a kapitány alakja, és egy hajó képe jelenik meg. A mat-rózok riadtan figyelik a kísértethajót. A hajótest fekete, a vitorlák először vérvörös színűek, majd sárgák, boszorkányos módon változtatják a színüket, mintegy tízszer egy órán belül.

Valószínűleg Heine szötte bele az alábbi szálát a történetbe: Van der Decken időnként kiköt, és a városokban a szerelmet keresi, hiszen csak akkor törhet meg



A gondolat útja, amely nem lineáris, és nem csupán egyetlen jelentést hordoz: az azték vándorlás kezdetét bemutató kézirat. Balról jobbra: 1, az uralkodó egy szigeten látható: a piramis körül az ő és törzse nevét rejtő hieroglifák; 2, az átkelés: a háromszögbe rajzolt jel a dátumot mutatja; 3, a lábnyomok a Colhuacan városa felé tartó menetelést jelzik, a város nevét a nagy hieroglifából olvashatjuk ki; 4, nyolc törzs várja az uralkodót, mindegyiket egy beszélő alak jelzi. A rajz André Leroi-Gourhan (1911–1986) *Gesztus és szó (Le Geste et la parole)* című könyvéből való.



A kigondolt gondolat: Rajz (Dessiner), Maurits Cornelis Escher (1898–1972) litográfiája 1948-ból.

szolga) szólítják, és azt gondolta, ez az igazi neve. Később Sentára változtatta a nevet, ami nem a valóságos, hanem csupán a Wagner által megálmodott Norvégiában létezik.

Wagner felhasználja és kissé át is formálja azt a motívumot, mely szerint az igaz szerelem megválthatja a hajóst. Elfogadja Heine verzióját, ugyanakkor annak jelentését ellenkező előjelűvé teszi.

az átok, ha olyan nőt talál, aki élete végéig hű marad hozzá.

1839 nyarán Richard Wagner a Balti-tengeren hajózott, útban Rigából London felé. A felesége, Minna is vele tartott. Wagner ismerte az elátkozott hajós történetét, de csak akkor értette meg igazán, amikor a hajó a norvég zátonyoknál viharba került. Ekkor mesélték el a történetet a matrózok arról a bizonyos kísértethajóról, mely mindig hajótörés előtt tűnik fel. Órákig hánykolódtak a viharos tengeren, míg sikerült kikötniük a sandviki fjord magas sziklái között, néhány kilométerre Arendaltól.

Amikor az utazás véget ért, és Wagner épségben megérkezett Londonba, hogy onnan továbbinduljon Párizs felé, elmesélte, micsoda viharba kerültek a norvég partoknál. Azt mondta, kegyetlen, szinte démoni erejű szél tombolt, üvöltött a kötelek között, majd egy vitorla derengett át a sötétségen, s ő bizony úgy vélte, a hollandinak a hajóját látja.

Valószínűleg az történt – legalábbis azok szerint, akik kedvelik az anekdotákat –, hogy amíg Sandvikban várták, hogy elüljön a vihar, Wagner egy norvég kapitány házában vendégeskedett, és felfigyelt a lányra, aki a vacsoránál felszolgált. Hallotta, hogy *dzsentának* (lány,

Senta valóban beleszeret a hajósba, és megesküszik, hogy haláláig hű marad hozzá. A hollandus azonban kihallgatja Senta és Erik beszélgetését (Senta korábban haláláig tartó hűséget fogadott Eriknek). Minthogy azonban végzete visszavonhatatlanul a hajóshoz köti, Senta meg kell hogy szegje az Eriknek tett fogadalmát. Van der Decken visszatér a tengerre, hiszen az üdvösséget nem érheti el, úgy érzi, lehetetlen olyan nőt találnia, aki haláláig hű marad hozzá. Azonban később ő maga menti meg Sentát, és nem fordítva történik: attól fél, a nő elárulja majd, ahogy Erikkel is tette. Az a nő pedig, aki őt elárulja, örök életre lesz kárhoztatva. Az átok, melyet egy nő oldhat fel, a visszájára fordul, és a kárhozat a szerelmes asszonyt sújtja.

A hajós elszökik, hogy megmentse a nőt, akinek épp őt kellene megmentenie. Elszökik az általa hamisnak gondolt szerelem elől. Senta azonban valóban haláláig hűséges marad: a nyílt tengeren a habok közé veti magát, s halála által megtartja fogadalmát. Ekkor a hajó lassan a habok közé merül, felkel a nap, Senta és a holland hajós pedig a mennyekbe emelkednek.

Egy újabb metamorfózis: a Heine által átírt történet Wagner keze nyomán – az ellenpontozás hatására – további átalakuláson megy keresztül, majd Strindberg szövi tovább. Felszabadítja a Wagner által megírt végső változatban rejlő energiákat, ezzel pedig a történet egész üzenete a visszájára fordul. Az új központi motívum a hűtlenség lesz, a szenvedés, amit a nő okoz a szerelmes férfinak. Strindberg újra és újra visszatér ehhez a témához, miközben továbbra is a Wagnertől átvett cselekményt veszi alapul.

Strindberg ellenkező előjelűvé teszi, kifordítja Wagner verzióját: a hajósnak minden hetedik évben bele kell szeretnie egy nőbe, ez a feltétele az üdvösségének – a nő nem oldja fel a varázslatot – hűtlensége kap szerepet.

A szerelmi szál, amely az átok – a hajós véget nem érő vándorútja – ellenpontjaként került a történetbe, most új irányt vesz, rávetül az örökké tartó hajózás témájára, és annak szellemi megfelelőjévé alakul át. A hajós valódi büntetése a mindig meghíúsuló szerelem lesz, amely nem oldja fel az átkot (mint Heinénél és Wagnernél), hanem maga jelenti a büntetést. Még a kísértethajó is átalakul, és keresztté válik belőle.

Ha felelevenítjük az eredeti történetet, úgy tűnik, Strindberg közelebb áll hozzá, mint a korábbi alkotók, de el is távolodik tőle. A mese központi eleme, miközben megőrizte eredeti karakterét, mélyebb rétegekbe hatolt. A kínzó fizikai vándorlást csak tetézi annak szellemi megfelelője: a hajós a *Vándorló zsidóhoz*, *Fausthoz* és *Don Juanhoz* lesz hasonlatos, mert már újra nem más, mint egy magányos utazó, akit minden kikötőben elhagy egy nő.

Ha egy téma variációiról van szó, általában kifinomult művészi megoldásokra, virtuóz technikákra gondolunk. A holland hajós történetének variációi azonban nem pusztán eltérő formákat, de állapot-változásokat is jelentenek.

Amint egy ismert történet fordulataiban manifesztálódnak, szembetűnőek ezek a gondolati ugrások. Nem könnyű azonban olyan rugalmasnak lennünk, hogy e változékonyság gondolatmenet zavarba ejtő manifesztációit a magunkévá tegyük, nem akadékoskodva a befogadás során.

A tagadás elve

A színészek jól ismerik azt a szabályt, mely kimondja: a mozdulatot indítsuk az eredetivel ellenkező irányból.

Ez a szabály módosítja azt a szokásos hétköznapi helyzetet, hogy az adott tevékenységekhez egy bizonyos nagyságú erő kifejtés szükségeltetik: az asztalra ütés előtt az ember hátralendíti a karját, mielőtt ugrik, behajlítja a térdét, mielőtt futni kezd, hátradől: *reculer pour mieux sauter*.

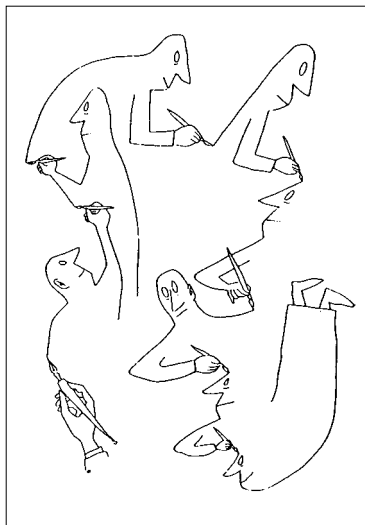
Mindez a színész legapróbb nem hétköznapi (extra-daily) aktivitására is érvényes. Ez az egyik eszköze annak, hogy intenzívebbé tegye a fizikai jelelétét.

Hívhatjuk ezt a „tagadás elvének”: mielőtt cselekedne, a színész ellenkező előjelűvé teszi az adott mozdulatot, és annak tükörképét (komplementer formáját) valósítja meg.

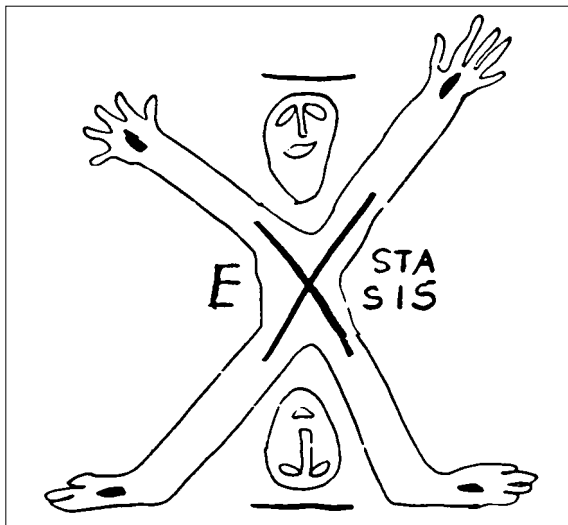
Ez az elv azonban megragadhat a formalitás szintjén, ha elvész a lelke, organikus jellege. Színházi vagy színházon kívüli megnyilatkozásokban a tagadás elve gyakran eltúlzott, *felfúj*t gesztusokban jelenik meg, és a *kitágított* mozgás paródiájává válik.

Az a belső logika, amely az elv erejét adja, arra az idegi és testi dinamikára épül, amely minden erőteljes mozdulat velejárója, ám e mögött egyfajta szemlélet is meghúzódik.

Ez utóbbinak egyik legvilágosabb megfogalmazása Arthur Koestlertől származik *Alvajárók* című könyvében. A műben „az ember világképének alakulása” bomlik ki. Koestler leírja, hogy minden alkotó cselekedet – legyen szó tudományról, művészetekről vagy vallásról – egy leegyszerűsített szintről indul el, s a tagadás és



A kigondolt gondolat: Saul Steinberg román karikaturista rajza, amelyet Szergej Eizenstein (1898–1948) használt fel *A nem közömbös természet* című könyvében (1947).



Eksztázis, Eizenstein rajza (Mexikó, 1931). *Ex-stasis*: amikor az ember kivetkőzik magából. Nem a színésznek kell eksztázisba kerülnie, hanem a nézőnek, akinek túl kell lépnie a színészi munka alapértelmezésén, hogy feltáruljon előtte annak mögöttes tartalma.

szétbontás folyamatán keresztül (*reculer pour mieux sauter*) jut el a célhoz vezető lépésig. A szerző ezt a pillanatot nevezi az alkotás „előfeltételének”.

Úgy tűnik, ez az állapot mindent tagad, ami eredményre vezethetne: nem új irányt szab, inkább szándékosan eltér az eredetitől, ami viszont az ember minden energiáját munkára fogja: érzékei élesek lesznek, mintha vaksötétben lépdelne. Ennek azonban ára van: megnő annak kockázata, hogy elveszti az eredeti üzenet feletti uralmát. Olyan tagadásról van szó, amely még nem talált rá az új entitásra, állításának tárgyára.

Színészek, rendezők, kutatók és művészek gyakran felteszik magukban a kérdést: „Mi a jelentése annak, amit *ki akarok fejezni?*” A „cselekvés tagadásának” pillanata vagy az alkotás „előfeltétele” azonban másfajta kérdéseket vet fel. Ekkor nem a jelentés az alapvető fontosságú, hanem a pontosan kidolgozott cselekvés, ami előkészíti a terepet a mozdulat értelmének – új jelentésének – létrejöttéhez.

A színészek szinte mindig másokkal együttműködve dolgoznak, és gyakran megbénítja őket, hogy túlzottan törekszenek az üzenet átadására, s hogy látszólag „természetes” módon azzal az igénnyel lépnek fel, hogy már induláskor meghatározzák, hová akarnak eljutni.

Például a színészi játék alapulhat improvizáción vagy a figura egyéni értelmezésén. Természetes, hogy a színész az adott mozgásformát előre pontosan meghatározza, és bizonyos előképekhez vagy gondolatokhoz köti. Ám ha a mozdulathoz általa rendelt jelentés érthetatlenné válik, mert az adott színpadi szituáció azzá teszi, a színész úgy gondolja, az ötletet el kell vetnie. Az hiszi, a mozdulat és a hozzá társított jelentés elválaszthatatlanok egymástól.

Ha azt mondjuk egy színésznek, hogy játéka érintetlen maradhat, miközben a kontextus (és vele a jelentés) megváltozik, úgy érezheti, a rendező magatehetetlen bábként tekint rá, és „kihasználja”. Mintha a játék lelke a hordozott üzenet lenne, és nem a megjelenített energiák.

Számos rendező hajlamos azt gondolni, hogy egy kép vagy képsor csupán egyetlen dramaturgiát követhet és egyfajta jelentéssel bírhat.

A 'cselekvés tagadásának' elve azonban épp az ellenkező irányba mutat: megszabadít az előzetes elvárástól, attól a függőségtől, hogy minden áron el *akarjuk* érni a célt. S mintha átalakulna, az ellentétébe fordulna át már a kiindulási pont is, kikristályosítva azt az energiát, mely a kifejezőkészség potenciálját növeli azáltal, hogy egy új kontextusba lép át.

Itt a peripeteia fogalmára kell gondolnunk, hiszen a játék vagy elképzelés a színházi gyakorlatban ennek rendelődik alá, születésének pillanatától addig a pontig, míg helyet kap a kész produkcióban. A Bolygó hollandihoz hasonlóan – akit a végzet korszakról korszakra örök vándorlásra kárhoztatott – a játék központi magjának eredeti jelentései miközben elhalnak, tovább is élnek: újabb és újabb jelentést kapnak, de el nem vész egyik sem. A teremtmény erejű gondolat élesen elválik közegétől, mert nagy ugrásokkal halad, váratlanul irányt változtat, ami arra kényszeríti, hogy új formát öltözzön, hogy levesse régi, méretre szabott ruháját. Ez az életre keltett gondolat, amely nem egyirányú, és nem csupán egyszólamú.

A váratlan jelentéstartalmak létrejöttét az teszi lehetővé, hogy minden (testi és szellemi) energiánkat összerendezzük a szírtfokon állva, mielőtt szárnyra kelnénk. Az összerendezésnek ezt a képességét gyakorlással és állandó finomítással sajátíthatjuk el.

A testgyakorlás lehetővé teszi, hogy a színész új kifejezőmódokat, mozgásformákat, az akció és reakció új módozatait fejlessze ki: így tehet szert új készségekre. Ha azonban ez a készség nem hatol le elég mély rétegekig, nem kíséri értelmező munka, nem érinti meg a pszichét és az idegrendszert, akkor merevvé és egysíkúvá válik. A testi és szellemi szférák közötti kapcsolat kisebb tudatmódosulást eredményez, a színész ezáltal juthat túl az élettelen, monoton ismétlések fázisán.

Az anyagi test kitágítása semmit sem ér, ha nem társul hozzá a szellemi test kitágítása. A gondolatnak jól érzékelhetően át kell haladnia a *nyilvánvalón*, a tehetetlenség állapotán, az első fázison, amely mindig jelen van, ha elképzelünk valamit, reflektálunk valamire vagy cselekszünk.

*Olaszból fordította: Lázár Zsófia**

* A fordítást az angol nyelvű verzióval (Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Routledge, London and New York, 1991) Pálfi Ágnes vetette egybe.

Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer

Excerpts from A Dictionary of Theatre Anthropology (Part 5)

The productions and workshops of the Odin Teatret promise preminent events at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting). In anticipation of those, a new series was launched in the October 2016 issue of *Szcenárium* to publish the major principles of the book comprising the research results of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded by Eugenio Barba. The first part of the chapter called *Dilation* is published in the present issue. In the introduction Barba discusses the difficulty involved in the reception of theatrical cultures and languages alien to us. He is convinced that it is due to the power of the performer's presence that we let ourselves be enticed by this adventure at all. Still, he asks, how can the gap between the Eastern and Western perceptions of acting be bridged? His answer is that, ultimately, both are built around the same principles, combining the same three types of action: 1. alteration of daily balance; 2. dynamic opposition; 3. use of incoherent coherence. In his view that does not apply to "body theatre" only, since, as he puts it, "a thought is also motion, an action – that is, something which mutates, starting at one place in order to arrive at another, following routes which abruptly change direction. ... A peripeteia is an interweaving of events which causes an action to develop in unexpected ways or to conclude in a way which is opposite to how it began". Barba illustrates this by the variations of the story of the Flying Dutchman – Van der Decken –, which, due to the transcripts by Heine, Richard Wagner and Strindberg, reverse the original story and its meaning. This feature of art is based on "the negation principle": "creative thought is actually distinguished by the fact that it proceeds by leaps, by means of an unexpected disorientation, which obliges it to reorganise itself in new ways, abandoning its well-ordered shell".



VÉGH ATTILA



Vérszomjas nők, barbár férfiak

Aiszhülosz: *Oltalomkeresők*

A mitikus előzmények

Aiszhülosz ránk maradt darabjai közül a *Hiketidesz*, az *Oltalomkeresők* a legunalmasabb. Cselekménye ugyanúgy nincs, mint a *Leláncolt Prométheusz*nak, ráadásul itt az egyetlen morális vívódást produkáló szereplő, Pelasgosz tipródása is eléggé egysíkú. De ne engedjünk első benyomásainknak! Ha ugyanis a szöveg mélyére bocsátkozunk, sok érdekességet találunk. A darab olvasatélménye pedig tovább javulhat, ha – mielőtt belefogunk ezek tárgyalásába – megvilágítjuk az előzményeket.

Ió az argoszi királynak, Inakhosznak lánya volt. Szépségével kitűnt szülővárosa papnői közül. Olyannyira, hogy Zeusz felfigyelt rá, és beleszeretett. Héra azonban gyanút fogott, és *in flagranti* rajtaütött volna férjén, ha az nem változtatja a lányt tehénné. Héra persze sosem ment a szomszédba egy kis furfangért: elkérte férjétől a tehénkét, mondván, hogy az nagyon megtetszett neki, és a tízezer szemű (*mürióposz*) Argoszt rendelte őrzőjéül, aki álmában is folyton nyitva tartotta legalább két szemét. Nem volt mit tenni, ellencselt kellett bevetni: Zeusz Hermész nevű bérgyilkosát küldte rá a lánypásztorra, aki vándornak álcázva magát előbb elaltatta *szürinke* muzsikájával a sokszeműt, majd szépen megölte. Héra persze nem hagyta annyiban a dolgot. (Hogy is hagyta volna, hiszen feleség volt.) Egy böggellyel kezdte kergettetni a tehenet, az meg futott, át Ázsiába, majd Egyiptomba. (Ahol átkelt a vízen, azt máig Boszporosznak hívják; *boszporosz* annyit tesz: a szarvasmarha útja.) Egyiptomba érve végül nyugalomra lelt, ahol Zeusz, kezének mágikus érintésével visszaváltoztatta emberré, vagy pedig, egy másik mítoszváltozat szerint – ahogy az *Oltalomkeresők*ben is mondják – keze érintésével teherbe ejtet-



A Márvány és a Fekete tengert összekötő szoros, a Boszporusz a kép jobb felső sarkában (forrás: ukrainianpolicy.com)



Nappali pávaszem, latinul: Iachis io (forrás: pinterest.com)



Aiszkhülosz: *Oltalomkeresők*, szirakuzai Görög Színház, 2015, r: Moni Ovadia, Aigiptosz dühe (fotó: M.Pia Ballarino, forrás: engrama.it)

te. (E nászból született Epaphosz, akinek neve is a görög *érintek, elérek, megragadok* jelentésű *ephaptó* igére megy vissza.)

Engedtessék meg nekem most egy kis zoológiai kitérő. Mindenki ismeri gyönyörű lepkénket, a nappali pávaszemet. Latin neve *Inachis io*. A fajt 1758-ban a nagy Linné írta le. Abban a korban a természettudósok még tisztában voltak a görög mitológia eseményeivel. Számos faj neve ilyen esemény emlékét őrzi. A mítosz szerint Argosz szemeit halála után az istennő a páva farktollaira helyezte. De mondjunk köszönetet a faj leírójának is azért, hogy a mítosz ismerői számára költői élménnyé avatta a nappali pávaszem megpillantását. Mert ezek után mi más juthatna eszünkbe a pihenő, szárnyait meg-meglibbentő pávaszemről, mint a Hermész pánsíp-zenéjét hallgató, el-elbóbiskoló Argosz pislogása?

De térjünk vissza a darabhoz. Az *Oltalomkeresők* alapkonfliktusa a következő. Epaphosz leszármazottai között volt egy testvérpár: Aigüptosz, Egyiptom királya, valamint Danaosz, libüai uralkodó. Aigüptosznak ötven fia, Danaosznak ötven lánya volt (ők voltak a Danaiszok avagy Danaidák). A két testvér állandóan viszálykodott, míg végül Aigüptosznak az az ötlete támadt, hogy gyermekeik mindannyian keljenek egybe, így szentesítve a békét. Danaosz azonban ezt vérfertőzésnek érezte volna, így nemet mondott, annál is inkább, mert ötven lánya is irtózott a rokonházasság gondolatától. Aigüptosz haragra gerjedt, és megfogadta, hogy fiai erőszakkal fogják elhurcolni a lányokat. Aigüptosz és a lányok rémületükben fölkerekedtek, és ősanyjuknak, Iónak szülőföldjére, Argoszba menekültek, hogy az ott uralkodó Pelaszosztól oltalmat kérjenek.

Dühös egyiptomiak

A darab egyetlen dilemmáról szól: befogadja-e a menekülteket Pelaszosz, vagy kiszolgáltatassa őket üldözőiknek? Nincs jó megoldás: ha menedéket ad nekik, Aigüptosz haragját magára zúdítja, aminek nyilván háború lesz a következménye. Ha kiszolgáltatja őket, vét az oltalmazás szent törvénye ellen, és a menekülteket a halálba taszítja.

A mű említett unalmára talán némi magyarázatot ad, hogy egy trilógia első részéről van szó. A többi sajnos nem maradt ránk. A kutatók szerint a második rész az *Aigüptosz-fiak*, míg a harmadik a *Danaidák* címet viselte. Az *Oltalomkeresők* Aigüptoszt és fiait vad barbár csapatként láttatja, akiknek ebben a tragédiában csupán annyi a szerepük, hogy mint a veszedelem, jönnek. A korabeli szereposztás szerint egyébként az első színész (a *protagonisztész*) alakította Danaoszt és a hírnököt, a második (a *deuterogonisztész*) pedig Pelaszoszt. A tizenkét tagú kar reprezentálta a lányok ötvenfős csapatát. Karvezetőjük így panaszkodik Zeusznak:

*utin eph' haimati démélaszian
pszéphó poleósz gnósztheiszai,
all' autogenei phüxanoria,
gamon Aigüptu paidón aszebé t'
onotazomenai...*

Kerényi Grácia fordításában:

*...nem üldöz a vérbűn,
nem a nép ítélete kerget,
de szökni kívánunk a rokon-nász,
az Aigüptosz-fiak ágya elöl,
iszonyodva a bűntől.*



Oltalomkeresők, Antik Drámafesztivál Delfi, 1930,
r: Eva Palmer Szikelianosz (forrás: jacketmagazine.com)

Az *aszebeia*, az istentelenség vádja később is gyakran visszatér a műben. Danaosz és lányai az egyiptomiakat gőgös, istentelen, vad csordának látják. Olyannyira, hogy a karvezető egyenesen halált kér Zeustól üldözőik fejére:

*arszenopléthé d' heszmon hübrisztén
Aigüptogené
prin poda kherszó téd' en aszódei
theinai xün okhó takhüerei
pempszate pontond'...*

*...A gőgös
hím-hordát pedig, Aigüptosz fiait,
mielőtt lábával e part fövenyét
érinteni merné, fürge hajóim küldjétek a mélyre...*



A karvezető Ovadia 2015-ös
rendezésében (forrás: engrama.it)

A kar sóhajai elülnek, és megjelenik Danaosz. Ő megelőlegezi nekünk azt a tanulságot, amelyre végül majd ez az írás is kifut:

*ameinon eszti pantosz heinek', ó kórai,
pagon proszizein tónd'agóniön theón.
kreisszon de pürgu bómosz, arrékton szakosz.*

Szó szerinti fordításban ez így hangzik:

*mindenképp jobb, ó, lányaim,
oltalomkérőként leülni az istenszobrok berkében,
mert erősebb a bástyánál az oltár: áttörhetetlen pajzs.*

Kerényi Grácia fordításában pedig:

*...jobb lenne mindenképpen, ó leányaim,
az istenek közös halmára ülnötök;
bástyánál jobb az oltár, véd, akár a pajzs.*

Az istenek közös halma, amit Kerényi Grácia említ, a tizenkét isten közös szentélye. Közülük Hélios, Apollón, Poszeidón és Hermész említették a későbbi „katalógusban”. A bástya a harcászat védépítménye, mely embert embertől emberi csaták alkalmával óv. Az oltár dombja azonban szakrális hely: aki ide telepszik úgy, hogy közben viselkedésével nem sérti meg az isteni szférát, azt az emberinél jóval magasabb erők védik. Pelaszgosz dilemmája tehát valójában arról szól, hogy a helyzet harapófogójában melyik erőnek engedjen, az emberinek vagy az isteninek. Innen nézve szinte nem is lehet kétséges, hogy mi a helyes viselkedés.

De amíg addig eljutunk, még elhangzik ez-az. A karvezető elmesélteti vendéglátójával Ió történetét, majd kijelenti, hogy vérségi okok folytán Argosz a Danaida-lányok nemzetségének ősi földje, ahová ők – menekülve bár, de – hazatértek:

*epei tisz éükhei ténd' anelpiszton phügén
kelszen esz Argosz kédosz engenesz to prin,
ekhthei metaptioiuszan eunaión gamón;*

*Ki gondolta volna, hogy nemvárt szökés
vezérel minket őshazánk, Argosz felé,
hogy gyűlölt házasság parancsa űz ide?*

Aki saját kéréstlen jövőjét meggyűlöli, annak hátat kell fordítania, és menekülnie kell a múltba, az ősök hazája felé. Danaosz



Moni Ovadia Pelaszgosz szerepében
(forrás: engrama.it)

és lányai szeretnék eltörölni a fenyegető jövő emlékét, és visszaforgatni a történelem kerekét. Ezért Argosz felé viszi őket „a gyűlölt házasság parancsa”. Úgy gondolják, hogy a világi bajok ellen csak az védheti meg őket, ha ősanyjuk szent földjére zarándokolnak.

Danaosz a lányait félti a barbár férjektől, de hogy ez volna az egyetlen motivációja annak, hogy majdan gyilkosságra buzdítja őket, az kétséges. Egyes kutatók szerint a hagyomány megőrzött egy olyan mítoszvariációt, amely szerint Danaosz jóslatot kap: a veje fogja a halálát okozni. Így már nem pusztán az atyai szeretet áll a nászéjszakai vérfürdő hátterében. Ugyanilyen tisztázatlan a lányok indítéka, ha belegondolunk abba, hogy az unokatestvérek házassága – ahogy állandó útmutatónk, Ritoók Zsigmond egy tanulmányában jelzi – az akkori társadalomban egyáltalán nem számított vérfertőző kapcsolatnak. A lányok ezek szerint eleve beteg lelkű, férfigyűlölő kreatúrák lehettek. „Az athéni jogrend szerint, ha valakinek csak lánya volt, ennek mint »örökösnöknek« apja halála után apja testvéréhez vagy ez utóbbi fiához kellett feleségül mennie; sőt, ha a lány már férjnél volt, el kellett válnia, hogy a legközelebbi vérrokon felesége lehessen, a vagyonnak ugyanis mindenképpen a családon belül kellett maradnia.” Az indítékok tehát zavarosak, az argoszi néptanács döntése pedig attól függ, sikerül-e meggyőzni őket a lányoknak arról, hogy védelmük jogos. Ez indokolja Danaosznak és lányainak retorikai agresszivitását.



Argosz mai lát képe az amfiteátrum felől
(forrás: yialasi.com)

Küzdelem a becsületért

A retorikai agressziót elszenvető és a helyes cselekvésen töprengő Pelaszosz kifejti, hogy a lányokon segíteni nagy veszélyt jelent, hiszen ezzel városát kiteszi az Aigüptosz-fiak bosszújának, ellenben ha Danaosz kérését megtagadja, elveszti az emberek és az istenek előtt is becsületét:

*agosz men eie toisz emoisz palinkotisz,
hümin d' arégein uk ekhó blabész ater
ud' au tod' euphron, taszd' atimaszai litasz.*

És valóban, a korabeli etikai elvek szerint Pelaszosz *atimasztosz*, azaz becstelen lesz, ha megtagadja a könyörgőktől a segítséget. Az 'a' privatív gyökkel ellátott *atimasztosz* a *timére* és a *timaóra* megy vissza. A *timé* a megbecsülés, a becsület, a tisztesség. A görögök életében az egyik legfontosabb kérdés volt, hogy valaki

képes-e megőrizni timéjét. A *fémé*, a halandókat túlélő hírnév vagy dicsőség, amiért az ókor embere képes volt életét áldozni, nem más, mint meghosszabbított timé. (Ebből lett a latin *fama*, amelyet bizonyos magyar kiszólásokból is ismerhetünk, abból pedig a *famulus*, a *familia* stb.) És mivel a *fémé* túlnyúlik az emberéleten, a megbecsültség és a hírnév nyilván valami isteni. Amikor tehát Pelaszgosz maga is belátja, hogy dilemmájában a pusztaság veszély áll szemben a becstelenség árnyával, már sejthető, milyen döntés születik végül, még akkor is, ha ez nem rajta múlik (hiszen nem ő, hanem a „nép” határozza az oltalomkérők sorsa felől). És bár a dilemmát bonyolítja, hogy ha a király netán rossz döntést hoz, és ezzel veszélybe sodorja az istenek által gondjaira bízott polisz, ugyancsak elveszítheti timéjét, mégis érezhetően közeledik a boldogságos vég.

E közeledést valami siettet, valami elmélyíti. Siettet, hogy a vívódó uralkodó újra és újra tisztázza önmaga és a nézők előtt vívódása alapvonalait. Közben saját lelkét a tengeren hánykolódó hajóhoz hasonlítja, amely nem lel megnyugvást, és két part között hanyódik. „Vagy az istenek, vagy az emberek ellen kell harcolnom” – kesereg Pelaszgosz. A vég közeledtét azonban elmélyíti, hogy a kar és az argoszi baszileusz sorozatos vitájából a nő és a férfi vitáját is kihallhatjuk. A karvezető(nő) így szól: „Nézd a férfit, mily gonosz, óvj a vad vágó elől”. Néhány mondatnál később Pelaszgosz így lamentál: „hogyné lenne fájdalmas a veszteség, ha nők miatt hull férfit a harcmezőn?” Nem célom, hogy most valamiféle gender-szemléletű vizsgálódásba kezdjek, ezt meghagyom a harcos amazonoknak, de az mindenesetre tény, hogy a darab értelmezési horizontjáról nem választható le az a kérdés, hogy a korabeli görög társadalomban miképpen bántak a nőkkel. Hogy ítéletünk e téren túlságosan sommás legyen, megállapítva, hogy bizony a nő csak a férfi játékszere volt ebben a világban, annak több szöveghely ellentmond. Pelaszgosz például nemcsak saját jóindulatáról biztosítja menekültjeit, de azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy amikor a nép dönt sorsukról, inkább nekik fog állni a



Az oltalomkereső nők Moni Ovadia rendezésében (fotó: M. Pia Ballarino, forrás: engrama.it)

zászló, hiszen minden helyi polgárnak, aki a gyapjával ékesített gallyakat, az oltalomkérők jelvényét meglátja a lányok kezében vagy az oltáron, irgalom költözik a szívébe, „mert a gyengébb mindig kedvesebb”. És az argoszi nép végül olyan döntést hoz, amely az isteneknek is tetszik; az istenek tehát elfogadták a lányok gyapjával tarkított áldozatát. A migránsok menedéket kapnak őshazájukban.

A forrás elapad

Hogy a trilógia további részeiben Aiszhülosz hogyan mesélte el a következményeket, nem tudhatjuk. A három tragédiát lezáró szatírájáról is csak elképzelésünk lehet. Az oltalomkérők befogadása persze fölszította Aigüptosz haragját, és a ki-tört háborúban Pelasgosz elesett, és az ötven fiú megkaparintotta az ötven lányt. Ekkor kerül sor a mézszárlásra: Danaosz lányainak egy-egy tört ad, hogy végezzék ki férjüket a nászéjszakán. A gyászéjszakára sor is kerül, kivéve egyetlen párt: Hüpermnésztra ugyanis beleszeret férjébe, Lünkeuszba, és megkíméli az életét. (Danaosz országát végül ő, Lünkeusz örökli meg. Amikor később Hüpermnésztrától született fia hírül viszi neki Danaosz halálát, megkapja e hírért tőle nagyapja csodatévő pajzsát, amely a polgárháborúkat le tudja csillapítani.) A hagyomány szerint Hüpermnésztra és Lünkeusz lett a perzsák őse. Így végül a megbomlott egyensúly helyreáll: a férfigyűlölő lányok és a nőgyűlölő férfiak bűnei és bűnhődései után az egymás ellen feszülő erők az egymást szerető pár frigyében nyugszanak el.

Talán érdekes adalék, hogy az Amerikai Egyesült Államokban, a Nagy-tavak környékén, valamint a kanadai vizek mentén élnek a Danaida-lepkék (Danaus plexippus). Élénk narancsszínű alapon feketével erezett szárnyuk csaknem tíz centiméteres fesztávolságú. Gyönyörű küllemű, de mérgező és rossz szagú pillangók ezek. Minden ősszel hosszú vándorútra indulnak tömegesen Mexikó felé, ahol



Danaida vagy más néven Pompás királylepkék (forrás: pinterest.com)



John William Waterhouse: *Danaidák*, olaj, vászon, 1903, magángyűjtemény (forrás: livejournal.com)

Michoacán államban, egy mindössze 155 km²-es helyen csapatosan telelnek. A Danaida-lepkét Amerikában védetté nyilvánították, egyesek pedig tenyésztik. A sors fintora, hogy a férjgyilkos lányokról elnevezett lepkéket előszere-ttel vásárolják esküvőkre, hogy ott tömegesen elengedve őket a szétrajzó lepkék látványával tegyék emlékezetes-sé az eseményt.

A trológia további darabjai, ahogy fentebb említettük, elvesztek. Pedig az embernek a Danaidákról elsőre nem oltalomkeresésük, hanem a férjgyilkosság és a feneketlen hordó jut eszébe. (Esetleg Babits Mihály gyönyörű verse.) A végső, alvilági büntetésüket elnyerő Danaidák sorsa, hogy egy lyukas edénybe hordják a vizet. Ezt általában úgy magyarázzák, hogy az üres hordóba töltött víz az értelmetlen munkát jelképezi, hasonlóan Sziszüphosz tétéhez.

Ám a dolgot akkor értjük meg, ha meg-gondoljuk, hogy a görög *nümphé* főnév

menyasszonyt és forrásvizet egyaránt jelentett. Ekkor nyilvánvalóvá válik a kapcsolatot a gyűlölt házasság utáni jövőtlenség és a semmibe elfolyó forrásvíz között. Annyi kínlódás után az Aigüptidák és a Danaidák sorsa ugyanúgy kilyukadt, mert – egyetlen pár, Hüpermnésztra és Lünkeusz kivételével – megfosztattak a remény-től: a család jövőjének forrása kiapadt a nemek háborújában.

Attila Végh: Bloodthirsty Women, Barbarian Men

The author of the Table-Read column in his series on ancient Greek tragedies is now praising Aeschylus' work entitled *The Suppliants*. Plotless and – considered by many the most – boring though this Aeschylus piece (the first surviving part of a planned trilogy) may be, he thinks it is noteworthy because its dramatic conflict is based on the mythical story of the “war between the sexes”. It relates how fifty but one of Danaus' daughters slaughter his brother's, Aegyptus' fifty sons at their wedding night. But beyond that, as the author emphasises, an impossible decision-making situation is also represented by the play: Argos' ruler, Pelasgus, whom Danaus daughters appeal to for protection, is aware of the great risk involved in helping the daughters as it would expose his city to the vengeance of Aegyptus' sons, however, if he denies Danaus' request, he would lose face with men and the gods alike.



TÖMÖRTY MÁRTA



Középkori drámai műfajok, templomi színjátékok

Ahogy Európában, úgy Magyarországon is a kora-középkortól jelen volt a templomi liturgiából kinövő vallásos színjáték. Ám a kódexeinkben fennmaradt párbeszédek, melyeket a karácsonyi és a húsvéti liturgia keretében meg is jelenítettek, a hazai színháztörténet a legutóbbi időkig nem tekintette a világi drámaköltészet előzményének. Holott, ha számba vesszük a rendelkezésünkre álló forrásokat, meggyőződhetünk róla, hogy a magyar nyelvű színjátszás kialakulása ugyanolyan szerves fejlődés eredménye, mint Nyugat-Európában.

A latin liturgikus játékok hazánkban már igen korán megjelennek, s a szövegek főként francia szerzetesek közvetítő szerepére engednek következtetni. A zágári (magyarok alapította) székesegyházhoz a győri püspök ajándékként került az a latin nyelvű kódex, mely egy karácsonyi templomi színjátékot tartalmaz. Ez a *Tractus Stellae* (Csillagvonulás, 1090), az első csillagozó játék, mely bár korai, az egyik leggazdagabb változata e műfajnak. Tudós fölfedezője (K. Kniewald) a háttérben Avranches-Rouen-i kapcsolatokat feltételez.

E kidolgozott, világosan jelenetezett, sokszereplős játékokban a napkeleti bölcsek állnak a középpontban, rajtuk kívül Heródes és írástudói, a Mária-kép mellett álló két klerikus és egy angyali hírnök (angelicus puer) szerepelnek. A megjelenített szent cselekmény egyensúlyban van a gyorsan pergő kérdések és válaszok alkotta párbeszédes formával, a kettő egymást erősíti, egészíti ki. Az egész jelenet ünnepélyes, a szereplők mozgásának ritmusa kötött. A szöveget nagyrészt énekbeszédként adják elő, a dallamot a kézirat fölé írt neumák jelzik. A pontificale mindenre pontos utasítást ad, szinte életre keltve az ünnepi játékot, minden ízében, a kezdettől egészen addig, míg megzendül a *Te Deum*:

„Matutinumkor a kilencedik felelet után történjék meg a csillag vitele eképpen: A három mágus álljon készen. Egyik Szűz Mária oltára előtt és kezdje magas hangon: »Csodálatos fényben égő csillag!« A másik az oltár jobboldalán ismétlje: »Csodálatos fényben égő csillag!« A harmadik a baloldalon állva kövesse: »Csodálatos fényben égő csillag!« És együtt énekelve jöjjenek Szűz Mária oltárához: »Mely mutatja, hogy megszületett a Királyok Királya, kinek jövetelét egykor megjelentették.« Az oltárról pedig nyújtsák át nekik a kis edényeket, melyek a misztikus ajándékokat tartalmazzák. Gáspárnak aranyat, Menyhértnek tömjént, Boldizsárnak mirhát. És vonuljanak Heródeshez így énekelve: »Menjünk hát, keressük meg őt és ajánljunk fel neki ajándékol aranyat, tömjént, mirhát!«

Heródes pedig trónján ülve, megkoronázottan a templom közepén, kérdezze a mágusokat eképpen: »Minő jelből tudjátok, hogy a király, akit kerestek, megszületett?« A mágusok erre: »A csillagról tudjuk, mely megmutatta Keleten, hogy megszületett.« És Heródes: »Azt hiszitek, hogy uralkodik (ni fog?), mondjátok csak nekünk!« S a mágusok: »Valljuk, hogy ő uralkodik, s azért jöttünk, távoli földről, hogy misztikus ajándékokkal imádjuk«. Ímokok üljenek Heródes körül subtilisbe öltözve, fejükön mitra, kezükben könyvet tartsanak. Heródes kérdezze őket e módon: »Ó, ti írástudók, kérdezlek benneteket, mit láttok írva könyvekben e gyermekről?« Feleljék az ímokok: »Uram, próféták mondásaiban látjuk, hogy Krisztus Betlehemben, Dávid városában születik, mivelhogy a próféta így jósolta...« És a kórus felelje rá a tanúságtételt: »Betlehem, nem vagy-e a legkisebb?...« Menjetekek és szorgalmasan tudakoljátok a gyermeket, és ha megtaláltátok, térjetekek vissza nékem hírrül hozni«. Visszatérve hát a mágusok Heródestől nézzék a csillagot. És az egyik ujjával mutatva mondja: »Íme, a csillag!« És a másik: »Íme, a csillag!« A harmadik is: »Íme, a csillag!« Majd együtt lépkedve így fejezzék be: »Előttünk megy ismét a fényes csillag, mit Keleten láttunk«. Két klerikus kappát öltve álljon Szűz Mária képe mellett, melyen a kezében tartja a fenséges gyermeket és mondják e verset: »Kik ezek, akiket csillag vezet hozzánk idegenekhez (től?) (ad excentros) hallatlan dolgokat hozva?« Feleljék a mágusok: »Mi, akiket láttok, Tharsis, Arábia és Sábba királyai vagyunk. Ajándékot hozunk most született Krisztus király urunknak, akit imádni jöttünk csillagtól vezetve«. Az őrtállók pedig ujjukkal a képre mutatva mondják a mágusoknak: »Íme, ő a mi megváltásunk«. Akkor a három mágus az Urat üdvözölve mondja: »Üdvözlégy, népek fejedelme!« Az aranyat hozó ajándékát átadva mondja: »Vedd, Király az aranyat!« Hasonlóan a tömjént hozó is: »Vedd a tömjént, ki igazán Isten vagy!« És a mirhát hozó: »A mirhát, temettetésed jelét.« Egy angyali gyermek dalmatikába öltözve, magasabban állva mondja: »Beteljesült minden, amit a próféták megmondoztak, menjetekek haza más úton!« Akkor a mágusok más úton visszamennek, örvendezve az angyali üzenetnek, és kezdjének antifonába, előrejövén éneklés közben egész a kórusig: »Ó, égi király, kit nagy tisztelet kísér, istállóban születik; ki magába zárja a világot, jászolban hever és homályban van«. Mikor pedig befejezték, kezdődjék erős hangon az ének: »Téged Isten dicsérünk!«¹

¹ Kardos Tibor: Középkori kultúra, középkori költészet. 88–89. Franklin nyomda, é. n. (A szöveget az eredeti helyesírással közöljük – a szerk.)

Érződik, hogy ez a játékforma még egészen friss – ezt a szöveget idéző Kardos Tibor is hangsúlyozza –, csak nemrég született meg a *Biblia* epikus elbeszélése nyomán. A leírás plasztikusan érzékelteti a mozdulatok, arckifejezések jelentőségét. A templom szent tere maga is szereplője a drámának: az oltárról nyújtják az ajándékokat, a Mária-kép mintegy megelevenedik, az angyali gyermek a templom magasabb pontján helyezkedik el, s a kórus, akár az ókori görög drámákban, beleszól a történetbe...

A *Pray-kódex* 1192 és 1195 között², latin nyelven íródott. Fő része a szakramentárium, vagyis a mise végzéséhez szükséges liturgikus szövegek gyűjteménye. Az egyházi ünnepek miserendjét írja le, de irodalmi jelentősége számunkra még ennél is nagyobb, mert ebben maradt fenn a *Quem queritis?* kezdetű húsvéti misztériumjáték-trópus, mely feltehetően a 12. század közepén vagy végén keletkezett.

A vallásos tárgyú színjáték nálunk is ugyanabból a csírából sarjadt, mint Nyugaton: a húsvéti szertartás latin szövegének színjátszással megjelenített néhány sorából, a Megváltó sírját üresen találó Máriák és az angyal *Quem queritis?* ('Kit kerestek?') kezdetű párbeszédéből. A *Pray-kódex*ben megtaláljuk a jelenet képi ábrázolását is négy színezett tollrajzon. A latin szöveghez szervesen kapcsolódnak a „rendezői” utasítások, és jelentősek a dallam jelzésére szolgáló notációk is:³

„... Miután pedig – a húsvét vasárnap reggeli misére a harmadik responsoriumot el-
énekelték, keresztekkel, gyertyákkal, füstölőkkel és tömjéntartókkal mindnyájan együtt
menjenek a sírhoz. Az angyali öltözetben ott ülő két diakónus pedig azon verset mondja:

Kit kerestek a sírban, Krisztus tisztelői?

Azok pedig, akik füstölővel és tömjénnel jöttek:

A Názáreti Jézust.

Ismét a diakónus:

Nincs itt, föltámadt.



A Garamszentbenedeki úrkoporsó,
1480 körül, Keresztény Múzeum,
Esztergom (forrás: sulinet.hu)

² Ez III. Béla király kora, kinek mindkét felesége francia, a második Capet Anna királylány. Európai hírudvartartásuk volt az esztergomi palotában. A kódex Pray György jezsuita történész után kapta nevét, ki már 1770-ben hivatkozik rá.

³ *Magyar kódex. A magyar művelődéstörténet évszázadai*, I. Kossuth Kiadó, 1999. 140. (Továbbiakban: MK. I.)

És újra:

Jöjjetek és lássátok a helyet!

Azok pedig levévén az odahelyezett gyolcsruhákat, térjenek vissza a kórusra, énekelve:

Feltámadt Krisztus a sírból.

Akkor a pap kezdje el:

Téged Isten dicsérünk.

S következik a vers:

Valóban föltámadt az Úr!

A jelenet előadása után a hajnali Laudes, majd később a körmenet következik...⁴

Ugyanebben a *Pray-kódexben*⁵ található első (folyó szövegű) magyar nyelvemlékünk, a *Halotti beszéd*. A magyar szövegrész címe: *Sermo sup(er) sepulchrum* ('Beszéd a sír fölött'). A *sepulchrum* eredeti jelentése: sír, koporsó, de Nyugaton ez ebben a korban *műfaji megjelölés*⁶ volt. Jelentése: képpel illusztrált szent történet a sírnál (ti. Jézusénál), a feltámadás dramatizált húsvéti öröme. Vagyis első összefüggő magyar nyelvemlékünk tulajdonképpen egy liturgikus féldrámái szöveg! (Második részének megszólító formulája: „*Szerelmes barátim vimágyomuk ez szegin ember fölött*” azt jelzi, hogy e prédikációforma a temetések napi gyakorlatában csiszolódott.)

Ha ezt összevetjük a korabeli latin típuszöveg mai fordításával,⁷ feltűnik a magyar verzió tömörsége, drámái volta, melyet Benkő Loránd átírásában közlünk:

„*Látjátuk feleim szümtükhel, mik vogymuk: isá, por és homou vogymuk*” – nyit drámái módon a prédikátor, rámutatva a halottra. Majd felidézi Ádám ősállapotát a tiltott fával: „*Mēnyi milosztben terömtévé elevé miü isēmüköt Ádámot, és aduttá valá neki páradicumot házoá.*” (A latin eredetiben önsajnálathoz merülve, hosszan taglalják az emberiség ősapjának, Ádámnak a bűnét – Ezékielt idézve.)

A magyar változat ősbűn-jelenetében – ez a középkor egyik kedvenc témája! – drámái módon, második személyben hangzik az égi szózat: „*isá, ki napon érdöl az gyimilcstül, hálálnék hálálál holsz*”.

És az ember: „*Hádlává holtát terömtévé Istentül, gye feledévé.*” (A fák közt fölsejlik a csábító!) „*S engedé ürdüing intetüinek, és évék az tilvot gyimilcstül. És az gyimilcsben hálálut évék. És az gyimilcsnek ül keseröü valá vizé, hugy turkokát míg szakasztja valá. Nüm hëon mogánek, gye mēnd ű fajának hálálut évék.*”

Ez okból lett az ember a munkás világba helyezve, „*és lēün hálálnék és pukulnek fészé, és mēnd ű nemének. Kik azok? Miü vogymuk* – vág mellbe a kérdés-felelettel a prédikátor.

⁴ Hont Ferenc közli a fordítást, lásd: *Az eltűnt magyar színjáték*, Oficina, 1940. 147.

⁵ MK. I. 140.

⁶ Les sepulhres – ainsi appellait-on ces representations variées et diverses /Sepulhri – így nevezték ezeket a változatos és különféle reprezentációkat... (In: Jacques Heers: *Fetes des fous et Carnavals Fayard*, 1983. 58.)

⁷ Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomtörténethez. Tankönyvkiadó, Bp., 1992.

⁸ Vö. *Az Árpád-kor magyar nyelvű szövegei*, 1980, 47–49.

(A latin alapszöveg itt kitér az Úr áldozatára,⁹ és a sírverem időleges voltára, Pál apostolt idézve. A magyar prédikátornál ez mind kimarad. A Pray-kódex képi ábrái közt viszont ott van Jézus kereszthalálának és feltámadásának drámája, négy rajzba sűrítve, mintegy a liturgikus drámai gyakorlatot és az Exultet- ('húsvéti örömeinek') formát idézve! (Alkalmaztak például fentről, a templom kórusáról leeresztett képeket, vagy egy függöny elhúzásával benéztek a sírba, ahol föltáruult a sírból kikelő Jézus alakja.)

Fráterünk ezután visszavált a temetési alaphelyzetre: „isá, és nüm így embër mülhätjä ez vermöt, isá mënd azhuz járou vogymuk.” Felszólítja a híveket, minden szenteket felsorakoztatva: „Vimádjuk Uromk Isten këgyilmét ez lélekért, hügy jorgason ű neki, és kegyigy-gyën, és bulcsássá mënd ű bűnét!

És vimádjok szen[t] áhszin Máriát és bou dog Miháel árhángyelt és mënd ángyélkot, hügy vimádjának éréttë! És vimádjok szent Pétër urat, kinek adot hatalm oudaniä és két-nië, hügy oudjä mënd ű bűnét! És vimádjok mënd szentököt, hügy légyenek neki segéd Uromk szinë eleüt, hügy Isten iü vimádságok miá bulcsássá ű bűnét! És szobadohha űt ürdüing ildetüütül és pukul kínzatujátül, és vezessë űt pärádicsum nyugalmá belí, és adjon neki münyi uruszág belé utat és mënd jouben részët! És kiássátuk Uromkhuz hármül: kyrie eleison!” – Itt bekapcsolódott a gyülekezet is. A megismételt felszólítás már jószerint azonos a latinnal. Kérjétek – teszi hozzá –, hogy az utolsó ítéletnél, a feltámadáskor – „illeszjë űt! És tiü bennetük.”



A sírbatétel és a feltámadás jelene a Pray-kódex 62. oldalán (forrás: mek.oszk.hu)



Énekszöveg és kottalejegyzés a Pray-kódex 63. oldalán (forrás: mek.oszk.hu)

⁹ „Végtére a könyörületes Úr megemlékezett arról, hogy por vagyunk. Leszállott a mennyből a földre és a sok időn át elveszett az embert kereste, megtalálta, drágalátos vérén meg is váltotta, visszavezérelte, honnét elsőben is elbukott. Tehát nem ez az verem az mi szállásunk... a mi társaságunk az mennyekben van.” (Szöveggyűjtemény, i. m., 1992. 320.)

Az ív óriási: a mi magyar szövegünk minden drámai eszközt a kedves halott, Krisztus és a hívők lelki üdvéért mozgósít. Ezt a sajátosságot, megholt ősök üdvözlésére való fokozott koncentrációt keleti örökségből hozott magyar sajátosságnak tekinthetjük.

A húsvéti játékokhoz tartoztak az úgynevezett „Mária-síralmak”, ezek az énekelte „monodramák”, melyek a játékoktól függetlenül is népszerűek voltak, s ma már a középkori nemzeti nyelvű költészet gyöngyszemei. Nálunk ilyen kincs az *Ómagyar Mária-síralom*.¹⁰ 1922-ben a latin nyelvű *Leuveni-kódex*ben német kutatók fedezték fel. Felhívásukra Gragger Róbert és Jakubovich Emil vizsgálta, s állapította meg a nyelvemlék korát, szerintük 1300 körül íródott. Az eredeti latin *Plancus* (sírató) meglepően érett magyar fordítása, igen szabad költői tolmácsolása ez.¹¹

Az *Ómagyar Mária-síralom*, az első fennmaradt magyar vers eredeti lejegyzését a leuveni Egyetemi Könyvtárban őrzik. Bárczi Géza szerint – aki a saját szemével látta és 1947-ben tanulmányozta a háború viszontagságait egy páncélszekrényben szerencsésen túlélő kódexet! – a kéziratban látszik, hogy ki akarták vakarni, s talán a következő lapot épp magyar szövege miatt tépték ki. Nem kizárt hát, hogy egy hosszabb drámai szöveg része lehetett. Ma 37 sorból és 132 szóból áll.¹²

Az eredeti latin 14 versszakos, ítélettel fenyegetőző, a kínban való szerelmes egyesülésre felhívó, egzaltált *'Plancus ante nescia'*-val¹³ szemben a nyolc versszakos magyar verzió sűrített; a lényegre, az anya és fia halálban is megbonthatatlan egységére koncentrál. Ez esetben is a magyar fordítás a puritánabb. Ez világosan kiteszik az alliterált rész mellé téve az eredeti sorait:

„világ világa,	3/a: „Flos Florum, dux morum, venie vena,
virág virága	Quam gravis in clavis est tibi pena”
keserűen kíngatol	[„Virágok virága, erények vezére (elseje),
vas szegekkel veretül”	bűnbocsánat forrása,
	milyen súlyos büntetés jutott neked
	e szegekben!”] ¹⁴

Elfogulatlanul mondhatjuk: a magyar verzió ez esetben is a tömörebb, valóságos költői csúcsteljesítmény.

¹⁰ SZVT. I., 125.

¹¹ Bárczi Géza: *A magyar nyelv életrajza*, Bp., 1966, 87.

¹² Bárczi, i. m., 88.)

¹³ Példaként Jacopone da Todi eredeti szövegének egzaltált (kimaradt) versszakaiból kettő: 13/b (Sion leányait szólítja) „*Omoliatok karjaiba, / míg a kereszten függ / kölcsönös ölelésre készen áll / az őt szeretőknek kitárt karjaival.*” (nyersfordítás: Vekerdi József) 14. „*Csak annak örülök / Hogy értetek szenvedek / Kérlek viszonozzátok / Az anya fájdalmát gyászoljátok!*” (Vízkelety András ford. in: *Szöveggyűjtemény. A régi magyar irodalom történetéhez. Középkor, 1000–1530*, Tankönyvkiadó, 1992, 320–326.)

¹⁴ Gotfrid Plancus (Vekerdi József fordítása). In: „*Világ világa, Virágnak virága...*” [*Ómagyar Mária-síralom*] Bemutatja Vízkelety András, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 22.

Hont Ferenc megkísérelte drámaként olvasni a szöveget, s a középkori képzőművészeti alkotások ikonográfiájára alapozva jelenetekre bontani azt: 1. Mária bal kezével a keresztre mutat... (első versszak) 2. A két kezét imára kulcsolja... (második versszak) 6. Térdre esik, széttárja karját, majd teljesen a földre roskad (hatodik versszak).¹⁵

A sirató forma népi változata máig él nálunk. Az alábbi 20. századi példában egy anya a világháborúban elesett fiát siratja – a szöveg jelenetezése és képképzési módja bizvást párhuzamba állítható e középkori műformával:

*„Jaj, édes fiam, jaj kedves fiam, de szomorú levelet hozott a posta!
Jaj, hol vesztél oda, messzi távolba?
Csak a madarak repdesnek feletted, Édes fiam, kedves fiam, drága gyermekem!
Jaj, mindentudó, igen okos, értelmes gyermekem, hol keresselek, hol találjak fel?
Ja, de messzi vagy túllem, de elrabolt a halál.
Csak a puszkagolyók jártak feletted, édes gyermekem, kedves fiam!
... Jaj, kihez menjek, kit keressek, kit lessek minden reggel merrül gyön?
Nincsen nekem senki!
Ja, édes gyermekem, kedves gyermekem, igen okos, értelmes fiam!
Jaj, de elrabó't túlem a halál, de messze vagy!
Nincsen aki végtől-végig járja a koporsódat,
csak a madarak repkednek feletted drága édes fiam!...
Kihez menjek már, kivel beszéljek, édes gyermekem!
Jaj, nékem anyátlan-apátlan, ártatlan kis madaram,
kinn a messzi távolban, ahol senkid sincsen!
Jaj, Istenem, Istenem, merre keresselek, hol találjalak meg?”
(Cigánd, Zemplén megye)¹⁶*

Kardos Tibortól tudjuk, hogy a 15. század végén és a 16. század elején „a dramatikus előadásmód másik itáliai formája, a devozione, a prédikációk közé illesztett dramatizált jelenet [...] különösen a ferencesek körében volt népszerű. [...] Bartholomaeus predicazione semidrammaticának (fél-dramatikus prédikációnak) nevezi ezeket, Itáliában élőképek vannak hozzájuk illesztve.”¹⁷

A magyarországi prédikációkban Kardos a drámai műfaj csírájának számtalan példáját mutatja ki. Ezek egyike első magyar nyelvű könyvünkől, a *Jókai-kódex*ből való, melynek tárgya Szent Ferenc élete. (A gubbiói farkasról szóló mirákulumot a MéG, majd a Hattyúdal nevű színházi formációnk is színre vitte, és 1990 és 2007 között nagy sikerrel játszott a utcaszínházi előadásként, toborzó menettel, képmutogató játékkal és bábokkal – mert üzenete ma is aktuális. Mindig körénk gyűltek a hátrányos helyzetűek, hajléktalanok.)

¹⁵ Hont Ferenc, i. m., 136–137.

¹⁶ In: Balassa Iván – Ortutay Gyula, *Magyar néprajz*, Corvina, Bp., 1979, 597–598.

¹⁷ In: SZVT I., 123.

A *moralitások* a szentek élete helyett hitigazságot hirdetnek, allegorikus alakokkal. Fennmaradt ékes magyar nyelven egy középkori moralitás: *Az élet és halál vetélkedése*.¹⁸ Az egyén szembesül a saját halálával – nincs kibúvó.¹⁹ A szöveg azt sugallja: előadott játék lehetett ez is, narrátorral, maszkos szereplőkkel. (Feldolgozta puritán, de rendkívül expresszív formában a Még Színházban a Bassola Richárd és Bedő Mónika páros, 1992-ben. A halál – Bassola – maszkos figura, kelléke egy óriási fonott kosár, mely metamorfózisokra képes kellék volt: kapu, bölcső, koporsó, hajó. Az élet alakítója, Bedő Mónika Zobor-vidéki inget viselt, egy gyeritya volt a kelléke. A San Miniato-i Fesztiválon 1993-ban a legteátrálisabb előadásnak minősítették. 2009-ben új verziót készítettek belőle, ezúttal kocsiszínpadot, bábót is alkalmazva.)

A kor másik divatos szimbolikus műformája a *dance macabre*, a *haláltánc*²⁰ – egy ilyen szövegünk is fennmaradt. Az egymás után táncba lépő maszkos, allegorikus figurák monológosorából íme, egy jellemző részlet:



A Karmel hegyi Boldogasszonynak szentelt templomban látható *Haláltánc* részlete, freskó, Beram (Isztriai-félsziget), 1475 (forrás: google.com)

...a Király: El megyek meg halny, király vagyok, de micsoda az tisztesség, micsoda ez velági dicseködés, mert embernek király ura az halál, azért elmegyek meghalni

...a Püspök: El megyek meg halny, püspök vagyok, de az betot, az stolát, az kofiomot, az püspök süveget, akar akarjam akar ne, de elhagyom

...a Bajnok: El megyek meg halny, bajnok vagyok, küzdést jól tudok, de az halált meg nem győzhetöm...

a Gazdag: El megyek meg halny, kazdag vagyok, de az arany avagy az marhanak sokasága nekem semmit nem használ

a Szegény: szegény vagyok...ez világot megutálom, mezejtelen belőle ki megyek

a Buja: el megyek meghalni, az gonosz gyönyörűség engem meg nem tart, sem az bujaság

¹⁸ A *Példák* könyvében, 1510-ben, Ráskay Lea apáca másolta. (A Budapesti Tudományegyetem Könyvtára őrzi. Cod. Hung. 3. k.)

¹⁹ A moralitás szövegét lásd: RMKT (Régi Magyar Költők Tára), 451–453.

²⁰ *Példák* könyve, 1510. Petrus de Rosenheim (1380–1433) *Vado Mori* (Elmegyek meghalni...) kezdetű haláltánc-himnuszának magyar fordítása.

a Nemes: El megyek meg halny, nemes nemből születtem, de az nemzetség az időmet meg nem halasztja

a Dalia: El megyek meg halny, látásra szép vagyok, de az halál az szépségnek s a nemes természetnek nem tud kedvezni

A Bölcs: elmegyek meghalny, Bölcz vagyok, de valjon minemű bölcsesség tuggya az halálnak okosságát meg győzni

a Bolond: El megyek meg halny, bolond vagyok, de az halál sem a bolondnak, sem a bölcsnek nem nyújtja békességnek frigyét.

a Dús: elmegyek meg halny az első halálra, hogy az én uram Krisztus a másod halálra megmentsen engemet, ezenképpen jól megyek meg halny

*E verseket szerzette néminemű meghalandó Bölcs...*²¹

Az iskolai színjáték a legrégebb drámai műfajok közé tartozik. 1100 táján a francia Godfréd tanítványaival előadott egy játékot Szent Katalinról, a jelmezeket az apátság kölcsönözte. Ez volt a minta, és később, a rendi iskolák korában hihetetlenül felvirágozott a színjátszás, a diákok pártfogó szentje Szent Miklós volt. A 12. századból fennmaradt egy *Mikulás-játék*: három papnövendék betér egy kapzsi párhoz, akik meggyilkolják a diákokat, de ugyanoda tér be Szent Miklós püspök, aki feléleszti őket.²²

Bártfáról a 15. századból egy 54 szereplőjű húsvéti játék színlapja maradt fenn. Hont Ferenc elemzéséből megtudhatjuk, hogy miről is vall ez a színlap:

Precursor – Austin grose
Pilatus – jorg hawtcke
primus – Lassla Winter
secundus Miles – Thomas glawchner
tertius – Andres constil
quartus – lorencz bleyer
Primus – Jakesh Richter
secundus servus militium – Mager Peter
Servus Pilati – kassengisser
Rubinus paustierbalg – Martin grolok
Medicus – Bacc.
Uxor Medici – Erchardus
filia Medici – Michul servus hawtzke
Cayphas – Nicklos zymmerman
Uxor Cayphie – lichterstern
filius Cayphie – Jeronimus Slosser
pessak – jorg Eckil

Cayn – Nicklos zymmermann
Ruben – Steffanus pixidarius
Abraham – Jakob Melczet
Isaac – Gregor drezler
Scarioth – Marcus Mewke
Mops – Andreas Wolfhart
pynsolt – mebis shuster
Jhesus – Joannes genes petri thor(?)
primus
secundus
tertius
quartus angelus
Adam – Paulus sub muro
Eva –
primus propheta – Nicklos messerschmedt
secunus – Czrysan
Anima pistoris

²¹ RMKT (az eredeti helyesírással közöljük – a szerk.)

²² Ezt a Szent Miklós játékot láthattuk Nyírbátorban a Szárnyas Sárkány Hete Fesztiválon 2009-ben, a lengyel Węgajty Színház szép előadásában. Ebből mutattak be részleteket az első MITEM fesztiválon, 2014-ben. Lásd erről a Szcenárium 2014. áprilisi számában: Schola Teatru Węgajty, 23–26.

A. sartoris
A. sutoris
A. Carnuficis
A. Brasiatoris
A. Mercatoris
A. Balneatoris
A. pellicis
A. Rustici
A. Vetule
A. penestite

Petrus – Stanislaus de Becz
Johannes – Petrus Hertel
Thomas – Johannes Seypener
prima – Hartmannus
secunda persona – Stanislaus
tertia – Kestner
Lucifer – Sartor Simon
Sathanas – Andris bleycher
Belzebob – hasenyeger

Hont Ferenc szerint azt, hogy ez egy iskolai játék volt, a *baccalarius*nak, a tanító-mesternek a rövidítése – a *bacc.* – jelzi a számunkra. A komikus *Medicus* a középkor kedvelt kuruzslóját jelenti, ez volt a misztériumjátékok leghálásabb szerepe, ezért ezt a tanító – mint az előadás rendezője – Hont szerint magának tartotta fenn. Hont kifejti, a segédtanító szokta volt betanítani e játékokat a környéken, a források szerint ez időben kapott is érte általában másfél forintokat. (Ábel Jenő, a színlap első közlője a játék idejét 1439 és 1481 közé teszi, mert a szereplők neve ekkor szerepelt az adófizető polgárok sorában.) Hont – feltételezve, hogy a szereplők még diákok voltak a játék idején – ezt korábbra datálja. Bár a nevek többsége német, Hont szerint mégis inkább latinul adhatták elő a darabot.

Ábel Jenő felvetésétől némileg eltérve Hont a játékra következtet a szereplők neveiből. A *Descensus* jelenet szerint nem más, mint Jézus pokolra szállása, az ősszülok és a próféták kiszabadítása. Utána Lucifer dühöng, hogy kiürült a pokol; felküldi a Sátánt; az ördögök kirohannak a pokolból begyűjteni a társadalom különböző rétegeit megtestesítő foglalkozások bűnös lelkeit; láncra verve cipelik vissza őket a tátott szájú sárkánytorokba (pokol). E bűnös lelkek száma itt, a bártfai játékokban szokatlanul nagy (molnár, szabó, varga, kereskedő, fürdőmester, paraszt stb. van köztük). A diákok mint a társadalom élő lelkiismerete lépnek fel: jaj annak, aki hamisított vagy nem adott hitelt a diákoknak! (Ekkora tisztos polgársereg ad hoc lerochanása, pokolba hurcolása Hontnál már-már forradalmi vízió. Megjegyezzük: a misztériumjátékok bemutatásánál a város, a céhek együttműködése jellemző volt Európa-szerte!)

A jelenet körülbelüli sorrendje Hont szerint a következő lehetett:

A zsidók követsége Pilátusnál – nehogy a holttestet hívei ellopják –, katonákat kérnek a sír őrzésére; a katonák elküldése. Innentől komikus és komoly jelenetek váltják egymást. Pilátus szolgájának és Rubinus inasának komikus jelenete után a feltámadás, majd ismét a kuruzsló és családjának komikus jelenete következik. Ezután jön a már említett *Descensus*, az ördögök és a gonosz lelkek jelenete. Majd a három Mária a sírhoz indul, kenőcsöt vásárolnak útközben. Ezután következik a Máriák a sírnál jelenet, híradásuk a feltámadásról. Itt kaphatott helyet a hitetlen Tamás-epzód, az apostolok versenyfutása a sírhoz, majd a záróének. Lehet, hogy a határos utolsó ítélettel fejeződött be a játék – az összes szereplő felvonultatásával.

Feltűnő, hogy a Máriák nem szerepelnek a színlapon, lehet, hogy a sírhoz együtt vonuló kórus játszotta ezt a misztikus epizódot – mondja Hont –, akár csak a háttárkerülés népi szokásában. S hozzáteszi, hogy hol az érzékeltető, hol az ábrázoló mozgásstílust alkalmazhatták, váltogatva. Az egészet a rendező fogta össze.

Észrevételeink a fentiekről: a színlapon a három persona talán a három Máriát jelzi. Eszerint három alsóbb iskolás fiatal fiú alakítja, ezeknek fel is sorolják a keresztnevüket! A játzó névsorában egy-egy magyar név (Magyar Péter, Stanislaus de Bécz), talán egy szlovák (Krizsán) tűnik ki a német többség mellett. (Krisztust egy nemes úrfi alakítja.) Feltűnő, hogy nem szerepelnek nevek az angyalok mellett, ezeket bizonyára a kórus tagjai adták, vagy az angyalok esetleg a feszület körül repkedő bábok voltak? Elképzelhető, hogy a bűnös lelkeket is képek, feliratok jelezhették, melyeket a kisdíkok (esetleg a céhbeli inasok) hordoztak. Mivel Éva szerepének alakítója sincs megnevezve, e kettős a tudás fája alatt álló faragott kép volna netán? Ha igen, akkor Ádámnál a „Paulus sub muro” ‘Pál a fal alatt’ kifejezés e faragott kép animátorára utalhat. Lehetséges, hogy Belzebubnál a „hasenyeger” ’nyúl vadász’ kifejezés a figura jelmezére utal? Mert ha ez igaz, az is lehetséges, hogy ő köszön vissza az erdélyi maszkos betlehemes játékok turkács figurájában. S kiket rejt vajon a színlapon szereplő *paustierbalg*, a *licherstern* és a *kannengisser*? A *pixidarius* – szerintem – nem más, mint a kenetáros!

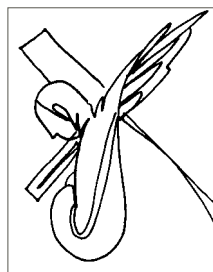
Lám, micsoda világokat nyit egyetlen színlap! Megsejthetünk valamit a korabeli valóságból. Érdekes feladat volna e rejtélyek felfedése.

Márta Tömöry: Medieval Dramatic Genres, Plays in Churches

The same way as in Europe, religious pageants springing from church liturgy were present from the early Middle Ages in Hungary – the author begins by this not at all well-known statement of fact. Attention is drawn to the circumstance that the dialogues, which survived in our codices and appeared in the context of Christmas and Easter liturgy as well, were not, until recently, considered by national theatre history as the source and antecedents of secular dramatic poetry. In re-analysing the linguistic monuments of the Pray codex (*Quem queritis; Sepulchrum*) and the *Ómagyar Mária-siralom* (*Old Hungarian Lament of Mary*), the author concludes that these texts must have been presented as part of church liturgy. Then concrete texts are quoted and commented on by way of illustration to the medieval genres (lament, legend, morality play, dance of death, miracle play, school play, mystery play). The author highlights that the evolution of Hungarian-language theatre is the result of an organic development just like in Western Europe. As dramaturge and actor at the Hattyúdál Színház (Swan Song Theatre), she attests to the present actability of these old Hungarian dramatic memorabilia as well.



MEDGYESY S. NORBERT



A 18. századi csíksomlyói misztériumjátékok sajátosságai és forrásvidéke

A latin rítusú európai térségben a legkeletebbre, Csíksomlyón, és a leghosszabb ideig, egészen az 1780-as évek közepéig virágzott a középkori gyökerű, klasszikus formájú misztériumjátékozás. Fennmaradt drámaszövegeink szerint 1721 és 1785 között majdnem minden esztendő nagypéntekén a saját ferencrendi tanáraik által írt, anyanyelvű, elsőprő többségében versbe szedett passiójátékokat mutattak be a csíksomlyói ferences gimnáziumban a környékből származó székely növendékek. Egy-egy előadásban 70–100, sőt 130 gimnazista diák lépett színpadra. Pintér Márta Zsuzsanna összesítése szerint¹ Csíksomlyóról 104 darab iskoladrámáról, ezen belül 41 darab passiójátékról van tudomásunk. E misztériumjátékok többsége az 1344 oldalt számláló, *Liber Exhibens Actiones parascevicas...*² című, 1774-ben összeállított kéziratban maradt fenn. A csíksomlyói drámakorpuszból az elmúlt 25

¹ Kilián István–Pintér Márta Zsuzsanna–Varga Imre: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1992, 44–77.

² *Liber Exhibens Actiones parascevicas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et continens Repraesentationem, Enuclationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quot Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774.* (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára, Csíksomlyó, A VI 7/5275.)

esztendő során népszerűsítő³ és kritikai⁴ szövegkiadás és a Boldog Özséb Színtársulat előadásaként két DVD-lemez⁵ jelent meg, valamint egy tanulmánykötet-fejezet,⁶ doktori értekezések⁷ és monográfiák⁸ születtek.

A csíksomlyói misztériumdramák forrásvidékének feltérképezése során kiderült, hogy egy közös, ősi gyökerű kultúrkörrel, sajátos lelkiségről és ebből fakadó műveltségről van szó, amelynek legfőbb alapja és táptalaja a középkori ferences passiómisztika és a devotio moderna világa. A ferencesek lángoló vallásossága, a szenvedő és megkínzott Jézus Krisztust a középpontba állító lelkisége ihlette a XIII. és XVIII. század között a devóciós passiókat, dramatikus prédikációkat, nagypénteki laudákat és hórásénekeket, kereszt-



Csíksomlyói passiószövegeket tartalmazó eredeti kézirat a kolostor könyvtárában (forrás: csíksomlyo.ro)

- ³ „Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!": Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból. Szerk. Demeter Júlia, Utószó: Pintér Márta Zsuzsanna, Latin ford. Kilián István. Argumentum Kiadó, Budapest, 2003.
- ⁴ Ferences iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739. Szerk., s. a. r.: Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna. Argumentum Kiadó–Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009. (Régi Magyar Drámai Emlékek [RMDE] XVIII. század, 6/1.)
- ⁵ Csíksomlyói Passiójáték a 18. századból. Szerk. és a jegyzetet írta: Medgyesy S. Norbert; előadja: PPKE BTK Boldog Özséb Színtársulat, rendező Godena Albert. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2010. (Régi Magyar Színpad, 1); Misztériumjáték Szűz Mária mennybevételéről (Csíksomlyó, XVIII. század). Szerk. és a jegyzetet írta: Medgyesy S. Norbert; előadja: PPKE BTK Boldog Özséb Színtársulat, rendező: Barta Árpád. Magyar Napló, Budapest, 2016. (Régi Magyar Színpad, 7).
- ⁶ A magyar színjáték honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére. Szerk. Demeter Júlia. Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2003. (Régi Magyar Színház 2.) [Lásd a 11–120. oldalon Demeter Júlia, Kedves Csaba, Kilián István, Medgyesy-Schmikli Norbert, Nagy Júlia, Nagy Szilvia, Pintér Márta Zsuzsanna és Szentimrey-Vén Dénes tanulmányát.]
- ⁷ Nagy Szilvia: A csíksomlyói iskolai színjátszás és a korabeli iskoladráma. In: A Csíki Székely Múzeum Évkönyve 2009 – I. Főszerk. Kelemen Imola. Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, 2010. 425–478.
- ⁸ Pintér Márta Zsuzsanna: A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században. Argumentum Kiadó, Budapest, 1993; Medgyesy S. Norbert: A csíksomlyói ferences misztériumdramák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere. Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, Piliscsaba–Budapest, 2009. (Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria – Magyar Ferences Források 5. – PPKE BTK Művelődéstörténeti Műhely, Monográfiák 1.)

útjáró népenekeket, siralomszövegeket, szenvedéstörténeti misztériumdrámákat; a XVIII–XIX. századi vallásos ponyvairodalom éltette költeményeket és a máig élő archaikus népi imádságok⁹ bámulatosan gazdag, költői világát. Ahogy a Con-
tionatornak (azaz a prédikátornak, szónoknak) az 1746-os passiójátékban való szerepeltetése is bizonyítja: a dráma és a prédikáció szervesen összetartozik, egy közös gyökérből ered, csak más a liturgikus, illetve paraliturgikus helye, funkciója és módszere. E közös gyökérből eredeztethető műfajok nagyjából azonos fogalom-
készlettel éltek. Ennek a kultúrkörnek a toposzait és az évszázadok alatt megcsont-
tosodott paneleit hordozzák, magukban művelődési, irodalmi és zenei csúcstel-
jesítményként egyesítik Csíksomlyó XVIII. századi magyar nyelvű iskoladrámái.

Egy tőről származó, a középkor spirituális irodalmában gyökerező, a barokk szín-

padon allegorikusabbá és a népi lelkiségben patetikusabbá tett, elevenné lett motívumokkal találkozhatunk a különböző műfajokban. Ezeket az értékeket a Székelyföld archaizmusa, földrajzi elzártsága, Csíksomlyó és az ottani obszerváns ferencesek által a XV. század közepe (más források szerint már a XIV. század vége) óta pasztorált csíki székely nép megszakítatlan, a középkor óta máig folytonos, tiszta katolikussága őrizte meg számunkra. A nagypénteki dráma-előadások és a somlyai gimnáziumban tanult, a székely



A csíksomlyói kegytemplom képe Orbán Balázs *A Székelyföld leírása* (1868) című művében (forrás: mek.oszk.hu)

falvakba és városokba visszatérő diákok nagyban erősítették Csíksomlyó vallási és kulturális központtá válását, lelki, missziós kisugárzását a környező – Kárpátokon inneni és túli – katolikus magyarságra. A késő középkori elemeket úgy tudta megőrizni, átmenteni és éltetni, hogy Csík, Gyergyó, Kászon teljes egészében, Udvarhely és Marosszék jó része, továbbá Felső-Háromszék a XVI–XVII. század viharai-
raiban is töretlenül őrizte a katolikus hagyományt. Ennek oka a csíksomlyói Szűz Mária-kegyhely létezése, fenntartó ereje, védőpajzs funkciója, a ferences kolostor lelki és szellemi kisugárzása volt. A csíksomlyói nagypénteki előadások célja minden kétséget kizáróan a bűnbánattartás felkeltése, továbbá a teológiai tanítás, a hittitkok szemléltetése volt Jézus szenvedéstörténetének ábrázolásával. A Krisztus szenvedésén elmélkedők számára XIII. Benedek pápa 1725-ben búcsúikváltságot adott, amely a passió-előadások spirituális mozgatórugója volt.

⁹ E műfaj alapműve és legutóbbi kiadása: Erdélyi Zsuzsanna: *Hegyet hágék, lőtőt lépék. Archaikus népi imádságok*. Kalligram, Pozsony, 2013.

A vizsgálódások során egyértelművé vált, hogy a XVIII. századi csíksomlyói passiójátékok a késő középkori nyugat-európai misztériumjátékok sajátosságait, elemeit hordozzák. A misztérium-előadások másik célja a tanítás, a bibliai és teológiai ismeretek elmélyítése volt. Ennek érdekében nemcsak Jézus Krisztus szenvedéstörténetét és annak ószövetségi előképeit (összesen 71 db préfigurációt, illetve parabolát), hanem a Messiás jónéhány csodáját, példabeszédét is színre vitték. Jézus életéből – a szenvedéstörténeten kívüli eseményekből – összesen 53 momentumot mutattak be a drámák bibliai alapon.¹⁰ A teológiai ismereteket hitviták és elmélkedések – például Szentháromság-tan, Filioque-kérdéskör, Oltáriszentség, teremtés, bukott angyalok lázadása, Krisztus megtestesüléséről szóló tanítás, a szenvedés értelme, Szűz Mária mennybevétele, utolsó ítélet – szintén előmozdították. A népénekek, vagy azok kissé átfert részleteinél a legfőbb forrást a helyben, Kájoni János ferences egyházzénész, tudós polihisztor által szerkesztett és nyomtatásban kiadott *Cantionale Catholicum* énekeskönyv (1676, 1719) jelentette, mely egy 116 versszakos dramatizált verses passiót is tartalmaz.¹¹ Közvetlen Csíksomlyóhoz köthető forrás Kájoni János kéziratos *Latin-magyar versgyűjteménye* (más néven: *Hymnarium*, 1659–1677) is, amely a Mária-síralmaknál jelenthetett helybeli előzményt, és több éneke¹² dramatikus előadást sejtet. Ugyanerre enged következtetni több XVII. századi székelyföldi kéziratos énekeskönyv passiók éneke is.

Amíg Nyugaton az egész üdvtörténetet színre vitték, addig Csíksban a ferences passiómisztika hatására a szenvedéstörténet kapott különös hangsúlyt. Ennek megértéséhez Ádám bűnbeesését és a Krisztus megtestesülését eldöntő pört is bemutatták. Az égi pör háttérében a középkori teológia, a „Cur Deus homo?” megtestesülés vitája áll, amely helyet kapott Temesvári Pelbárt és



Kájoni János pergamenre festett arcképe 1673-ból. A csíksomlyói kolostor tulajdonában (forrás: csíksomlyo.ro)

¹⁰ A bibliai jelenetek adat- és forrástárát kiadta: Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák...*, i. m., 2009. 355–369.

¹¹ Kiadta: Domokos Pál Péter: „... édes Hazámnak akartam szolgálni ...” Kájoni János: *Cantionale Catholicum*. Petrás Incze János: *Tudósítások*. Szent István Társulat, Budapest, 1979. 1237–1248, nr. 819.

¹² Nagypénteki dramatikus népénekek (népének-prédikációk) Kájoni *Hymnarium*ában: „Planctus Beatae Mariae Virginis” címmel, a történeti forrásaink közül először itt olvasható *Jaj, nagy kedven tartot szerelmes szülöttem...* kezdetű Mária-síralom (12 vsz., pag. 123–124.); az *O, drága szerelmünk, egyetlen örömünk...* kezdetű dramatikus planctus (7 vsz., pag. 177.); a „De Passione Domini” című, *O, nam ez volt amaz szomorúság napja...* incipitű (34 vsz., pag. 251–253.) és az „Ugyan Nagy Péntekre” címmel ellátott, *Regi példazatok immaron be töltek...* kezdetű, 22 strófás passiók ének (pag. 253–254.).

Laskai Osvát prédikációiban is a XV–XVI. század fordulóján. Az égi pör az üdv-történet rendjének megfelelően Krisztus nyilvánosságra lépése előtt, vagy egy alkalommal nagypéntek hajnalán kap helyet a passiójátékokban. A mennyei vita Csíksomlyón nem elsősorban a megtestesülésről, hanem Krisztus kereszthaláláról szolt. Az eredetileg karácsonykor bemutatott pert a ferences hagyomány (Arnoul Gréban, Laskai Osvát) helyezte át nagypéntekre a XV. században. Ezt Stockinger Mátyás prédikációgyűjteménye (1680-as évek) közvetítette Csíksomlyóra, aki Laskai nagypénteki beszédét fordította magyarra, melyben a mennyei vita is megtalálható. Az 1755-ben előadott, szinte dráaméretű égi pör szövege a premontrei Stainmayr nagycsütörtöki második prédikációjára (1684) enged következtetni.¹³ Az égi pör és a lírai szépségű Mária-síralmak mutatják legjobban, hogy a csíki ferences drámaírók műveikben teljesen összeillesztették, eggyé forrasztották a bibliai jeleneteket és az apokrif gyökerű, a szenthagyományban élő motívumokat. Ezt ötvözték az ördögjelenetekben elhangzó népi humorral, helyi földrajzi nevek (pl. Csík, Hargita) és a borvíz forrásainak felelegetésével, amelyek az otthon ízét, a szülőföld hangját emelték be a középkori és liturgikus eredetű, mindenek előtt Itáliából származó színdarabokba. Ezzel az inkulturáció kiváló példáját adták a korabeli ferencesek.

A csíksomlyói barokk színjátszás európai viszonylatban időben a legtovább és térben a legkeletebbre őrizte meg az archaikus jegyeket a régi rómaiság, a klaszikus és liturgikus latinitás napkeleti bástyáján. A XVIII. század végén Erdélyben, majd Magyarországon elindult hivatásos színjátszás már kialakulóban volt;¹⁴ a nyugat-magyarországi települések lakóit 1768 és 1786 között Felix Berner gyermekszíneszei¹⁵ szórakoztatták akkor, amikor Csíksomlyón még középkori jellegű misztériumdrámákat adtak elő. A csíki darabok tartalmában, szerkezetében alkalmazott, majd később már nem használt liturgikus tárgyaiban (pl. feretrum, azaz saroglya, úrkoporsó) és szereplőinek allegorikus vagy valóságos természetében megfigyelhető, hogy a drámák gyökere egyértelműen a liturgikus dráma és a középkori misztériumjáték. Az 1720-as és 1730-as évek nagypénteki misztériumai a templomi szertartásokból szakadtak ki – nem pótolva azokat. Egyértelműen paraliturgikus szerepük volt. Ezt bizonyítja, hogy a korai előadások feretrumokra és gyakran stációkra (állomásokra) vannak osztva, sőt körmenetekről (processiókról) is tanúskodnak a színdarabok szerzői utasításai. A XVIII. század második felére a csíksomlyói színdarabok folyamatosan elvilágiasodtak, de az allegorikus figurák szerepeltetése továbbra is őrizte az előadások barokk jellegét. A csíksomlyói passiójátékok tehát a középkori misztériumdrámák és a késő barokk, legtöbb elemé-

¹³ Stockinger és Stainmayr prédikációját kiadta: Szelestei N. László: *Magyar ferencesek prédikációs gyakorlata a 17. században. Csíksomlyói kézíratos prédikációk*. PPKE BTK, Piliscsaba, 2003. (Pázmány Irodalmi Műhely, Források 4.)

¹⁴ Czibula Katalin: *A nagyböjttől a paraszttáncig. (Kísérlet a reprezentációs alkalmak tipizálására)*. In: *Barokk színház – barokk dráma. Az 1994. évi egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai*. Szerk. Pintér Márta Zsuzsanna. Debrecen, 1997. 184–189.

¹⁵ Tar Gabriella-Nóra: *Gyermek a 18. és 19. századi Magyarország és Erdély színpadjain*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2004. (Erdélyi Tudományos Füzetek 244.)

ben világi drámák közötti széles sávban helyezhetők el. Ebbe építették be a szent-hagyománynak a ferencesek által Európa-szerte terjesztett motívumait.

A csíksomlyói színi előadásokért a laikusokat tömörítő Mária Társulat volt a felelős, amit II. József császár 1784-ben oszlatott fel az ország többi laikus vallásos testvérületével együtt.¹⁶ Ennek következtében szűnt meg a barokk iskolai színjátszás Csíksomlyón: a nemes tradíciót a jozefinizmus lelki sivársága szüntette meg. Ahogy a felvilágosult abszolutizmus politikája – megalapozott reformtörekvései és infrastrukturális fejlesztései ellenére – módszerei miatt a magyar nemzet és egyház tagjainak életében maradandó károkat tett, ugyanúgy Csíksomlyó esetében is egy szerves fejlődésbe avatkozott be erőszakosan, felülről. De hála Péterffi Márton tartományfőnök gondoskodásának és a másolók szorgalmának: a darabok szövege napjainkig fennmaradt. A következő esztendőkből a *Régi Magyar Drámai Emlékek* XVIII. századi sorozatában napvilágot látó további kritikai szövegkiadás után minden bizonnyal nyilvánvalóvá válik: a magyar irodalom történetében a tömegeket megmozgató, anyanyelvű színjátszás nem a felvilágosodással kezdődött, hanem korábban, a liturgikus gyökerű misztériumjátékokkal, melyeknek legszebb, legveretesebb példányait a csíksomlyói ferencesek alkották és őrizték meg a XVIII. században. A csíksomlyói drámakorpuszt olvasva egyértelművé vált: a magyar irodalom és színház történetében teljesen egyedülálló, saját kategóriát képező, tematikáját, történeti rétegeit és stílusát tekintve besorolhatatlan szerves egységgel, egy páratlan forrásanyaggal van dolgunk. Ennek következtében a magyar művelődés, lelkiség, irodalom, zene és színjátszás történetében el kell foglalniuk a méltó helyüket ezeknek a színdaraboknak. A vaskos és egyben tanulságos népi humor és más folklorisztikus motívumok (pl. a ma már „babonásnak” mondott népi gyógymódok felemlegetése) elsősorban az ördögfigurákkal jelent meg e misztériumokban.

E színjátékok modernségéhez sem fér kétség, hiszen az üdvtörténet bemutatása mindig aktuális, azon kívül a misztériumdrámák – főként az allegorikus szereplők segítségével – az emberi lelkiismeret vívódásait, az élet értelmét és gyötrelmeit is kiválóan ábrázolták. Minden kor, így a XXI. század emberének szemléletes példák-
kal mutatják be az egyéni vagy akár nemzet-méretű szenvedés lényegét, az Amor és a Dolor, a Szeretet és a Fájdalom szétválaszthatatlan kapcsolatát. A XVIII. századi csíksomlyói misztériumdrámák minden kor kutatójának és színpadra állítójának tiszta forrást jelentenek.¹⁷

¹⁶ Tüskés Gábor–Knapp Éva: *Népi vallásosság Magyarországon a 17–18. században*. Osiris, Budapest, 2001. 293.

¹⁷ A Boldog Özséb Színtársulat Piliscsabán, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karán 2002 júniusa óta működik vezetéssel. 2008 húsvéti időszakában, Godena Albert rendezésében egy eredeti szövegekből összeállított, 16 jelentből álló csíksomlyói misztériumdrámát mutattunk be három helyen (Budapest: 2008. március 9; Piliscsaba: március 11; Kakucs: április 19.). A misztériumjátékot hazavittük a Csíksomlyói Kegyetemplomba, ahol 2009. március 28-án, feketevasárnap előtti szombaton tartottunk előadást. A *Misztériumjáték Szűz Mária mennybevétele* című darabot Barta Árpád rendezésében 2015. április 26-án adtuk elő keletkezési helyén és a buda-

A csíksomlyói színi gyakorlat esetében kölcsönös viszonynak lehetünk tanúi: a búcsújárárhely megőrizte népét és könyvtárát katolikus vallásúnak és magyarnak, a nép pedig őrizte a ferencesek vezetésével az ősi hagyományokat. Ebből a légkörből táplálkozhattak a XVIII. század drámaíró szerzetesestanárai. Ennek következtében a Napbaöltözött Asszony gyermekei nemcsak pünkösdi ünnepén, hanem nagy-pénteken is hazatérhettek az anyai házba.

pesti Nemzeti Színházban, 2016. május 7-én. E misztériumjátékok eredeti szövegéből, lelkiségéből és a hiteles előadásmódból adódó katartikus hatás egyetlen előadás esetében sem maradt el. DVD-lemezen való kiadásukat lásd fent, az 5. jegyzetpontban!

Norbert S. Medgyesy: Features and Sources of 18th Century Mystery Plays in the Region of Csíksomlyó

Norbert S. Medgyesy (b. 1977), university reader, member of the MTA BTK Régi Magyar Dráma Kutatócsoport (Old Hungarian Drama Research Team, Academy of Science, Faculty of Arts), published the results of his extensive research in 2009, under the title of *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere* (*The Sources of the Csíksomlyó Mystery Plays and their Background of Franciscan Spirituality*). The present paper is a variant of the closing chapter of that bulky work, supplemented by the author. He sees the importance of Baroque theatre in Csíksomlyó above all in that “– in the European context – it preserved archaic traits the longest in time and the farthest east in space. (...) Professional theatre was already taking shape in Transylvania, then in Hungary, at the end of the 18th century, (...) when Csíksomlyó still saw mystery dramas of a medieval character being performed.” The author attaches equal importance to the fact that, thanks to intensified research over the recent decades, it has come to light that “in the history of Hungarian literature, acting in the mother tongue which captured the imagination of masses did not begin with the Enlightenment, but earlier, with mystery games rooted in liturgy, the most beautiful and ornamented samples of which were created and preserved by the 18th-century Franciscans in Csíksomlyó”. He is convinced that “in the light of the Csíksomlyó drama corpus created between 1721 and 1787 it is now clear that here we are dealing with source material absolutely unique and (...) unclassifiable in terms of historical layers and style in the history of Hungarian literature and theatre. Thus, in the historiography of Hungarian culture, spirituality and literature, these plays must assume their rightful place.”





„A cirkusz nem véletlenül került a képbe”

Szőke Szabolccsal Regős János beszélget

Regős János (RJ): Bár nagyon régóta ismerlek, csak most, erre a beszélgetésre készülve tudtam meg, hogy te csongrádi vagy. Majd' húsz éve gyakori vendég vagyok ebben a kedves Tisza parti városban, hiszen feleségem és baráti köre idevalósi. Te hány éves korodig éltél itt?

Szőke Szabolcs (SZSZ): 1948-ban születtem, '58-ban halt meg apám, és utána még egy-két évig ott éltünk. Anyám közben felköltözött Budapestre, én hatvanban jöttem utána.

RJ: Számomra Csongrád amolyan tipikus, félig polgári, félig földműves város, hiszen szinte minden hátsó udvarban ott a disznó- és tyúköl, kint, a város határában néhány hold szőlő présházzal vagy szántó.

SZSZ: Mi a belvárosban laktunk, a szecessziós gimnázium, a városháza és a katolikus templom környékén. Családom mindkét ága a város vezető rétegéhez tartozott: apám nagyapja posta-főtiszt volt, apja közjegyző és amatőr brácsás. Családja révén részvényes a malomban. Anyai nagyapám a város egyik leggazdagabb földtulajdonosa, gazdálkodó, a két háború között egy ideig országgyűlési képviselő is. Természetesen az ötvenes években kulákklistára került. Apám nagy művészetkedvelő volt, zongorista és zeneszerző. Egész zenei indulásom és pályám meghatározója ez az apámmal töltött időszak, illetve a hegedű tanárommal, akihez még később is visszajártam.

RJ: A zeneoktatás hagyományosan erős gyökerekkel bír ebben a városban.

SZSZ: Tény, hogy apám szimfonikus zenekart vezetett a harmincas években. Van egy Zenekatasztrófa című darabunk, amit Rácz Attilával (korábban Spilák La-



Szőke Szabolcs
a Zenekatasztrófában



A csongrádi szimfonikus zenekar az 1930-as években.
Fotó Szőke Szabolcs családi archívumából

jossal az 1999-es bemutató és 2010 között) játszottunk évek óta, ennek a plakátján azt a képet találja a közönség, amin apám látható a Csongrádi Szimfonikus Zenekarral, meg a brácsás nagyapámmal és a hegedű tanárral. Csongráddal kapcsolatban egy másik érdekesség, hogy anyám (ő sok évvel túlélte apámat, hiszen kilencvennégy éves korában halt meg) hagyatékában találtam két szerzeményt,

két olyan dalt – az egyik csak instrumentális kottaként maradt fenn –, amit a mostani zenészeimmel feldolgoztunk, és egy igazi, múlt század negyvenes évekbeli jazz-ballada lett belőlük. A Patyolat Próbaüzem¹ nevű helyen mutattuk be, és ezeket a csongrádi képeket vetítettük hozzá.

RJ: Jársz-e még oda?

SZSZ: Csak temetésekre. Szüleim, nagyszüleim ott nyugszanak, meg több rokonom is. Koncertre nagyon ritkán hívtak oda vissza. Évtizedek óta nem játszottam Csongrádon. Teljesen megszakadt ez a kapcsolat.

RJ: Hogyan kerültél fel Budapestre?

SZSZ: Egy ilyen kis vidéki városban egészen másként zajlanak a társadalmi folyamatok, mint a nagyvárosokban. Például 56-ban, két évvel apám halála előtt nagyapámat lelőtték a laktanyában. Úgy tudni, véletlen fegyvertisztogatás közbeni baleset volt. Ő oda be lett hívva, mint valamiféle városi tekintély. Tudni kell, hogy vidéken ebben is némi fáziskésésben voltak, tehát nem mutatkozott akkora aktivitás, mint a fővárosban. Nagyapám ott halt meg, mostanában egy emléktáblát is állítottak neki. Két évre rá halt meg az apám. Anyámnak ugyan tanítóképzői végzettsége volt, de mikor megözvegyült, a helyi pártvezetés nem engedte, hogy ott tanítson. Rajta volt a bélyeg, hogy kuláklány, meg hogy klerikális. Nem volt ő nagyon vallásos, csak normál hívő ember.

RJ: Csongrád alapvetően katolikus város.

SZSZ: Van református temploma is, meg egy kisebb zsinagógája is volt. Mi még gyerekként játszottunk a romjai között, aztán lebontották. Tehát közvetlenül ötvenhat után anyám a nővéremmel Pestre költözött, az ikerbátyámmal, meg a húgommal mi két évig még azért maradtunk Csongrádon a nagymamánkkal, hogy kivárjuk, amíg ő kap valami állást a fővárosban. Jól emlékszem, hogy az anyám apám igen értékes koncertzongorájának és kottatárának az eladásából, és hát gondolom, még másból is, tudott megoldani egy lakásleválasztást a Múzeum körúton.

¹ Kulturális színtér a Józsefvárosban.

RJ: Tehát te az apád révén komolyzenei indíttatással bíró gyerek voltál, aki tizenkét évesen feljön egy pesti lakásba, ahol már nem volt ott veled sem az apád, sem a zongorája, sem a kottái.

KSZS: Én hegedülni tanultam, de a hatvan–hatvankettő közötti nevelőintézet két év döntő volt számomra. Kíspesten volt ez a bentlakásos intézet, ahol egy valószínűleg „B” listára tett zenész tanár fölismerte a zenei tehetségemet. Rávettem, hogy ne álljak le a hegedűgyakorlással. Mivel ő is ott lakott, abban a kiváltságban lett részem, hogy takarodó után minden este még foglalkozott velem, pedig már letettem arról, hogy folytatom a zenetanulást. De a gimnáziumi évek alatt igazából képzőművészként kezdtem el tevékenykedni. A Stúdió K őse, mint tudjuk, az Orfeo Csoport volt – ide kerültem be a hetvenes évek elején. Ott volt még Forgács Péter, a mai médiaművész², Malgot István, Eskulits Tamás³, meg a Kolindából Zsigmondi Ági. Velük együtt jártam egy képzőművészeti körbe. E körből sokakat fölvettek a főiskolára. Engem előfelvételisnek vettek föl, ami azt jelentette, hogy a következő tanévben valamilyen előnnyel indulhatok újra. De utána már nem jelentkeztem, mert beindult az Orfeo, ami egy másfajta világba, egy másfajta életmódba húzott be. Évekig vettem részt csoportos és egyéni kiállításokon, miközben újra elővettem a hegedűt.

RJ: Én a Stúdió K Woyzeckjében⁴ láttalak először, valamikor a hetvenes évek végén, gadulkán játszottál az előadásban.

KSZS: Jól emlékszel, de előtte – 1977 és ’79 között – a Kolinda⁵ zenekar tagjaként, elsősorban zenészként léteztem. A Woyzeckben gadulkán játszottam, de csak ’79 után, amikor a Kolinda már feloszlott. Tudni kell, hogy volt egy időszak ’76 és ’79 között, amikor már nem laktam kinn Pilisborosjenőn⁶, így a Woyzeck előadás próbáin sem vettem részt. Amikor Kamondy Ági kiszállt – úgy tudom, Kaposvárra szerződött –, akkor kerültem be én, és kezdtem el utazni az előadással,

² Forgács Péter (1950–): médiaművész, álló- és mozgóképkészítő.

³ Eskulits Tamás (1947–): szobrászművész

⁴ G. Büchner: Woyzeck, Stúdió K Színház, 1977, r: Fodor Tamás, Angelus Iván, Fazekas István (Nagy József), Fodor Tamás, Gaál Erzsébet, Kamondy Ágnes (Szőke Szabolcs), Németh Ilona, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós – Somoskői Lajos Soma, Dévényi Éva. Játékhelyek, vendégszereplések, fesztiválok 1981-ig: Kazincbarcika, az ország szinte minden városa, Bécs, London, Wrocław, Varsó, Amsterdam Firenze, Caracas

⁵ A Kolinda zenekar az Orfeo zenei/képzőművészeti/színházi csoportból nőtt ki és kapcsolódott be a táncház-mozgalomba 1974-ben. Hamarosan azt a fajta folkenét játszotta, amit ma world musicnek nevezünk, sikeresen koncertezett világszerte. Magyarországon ugyanakkor sem a rádió népzenei műsoraiban, sem a Hungaroton lemeztársaságnál nem volt erre a „beskatulyázhatatlan” muzsikára igény. Az első hazai ajánlatot egy olyan válogatás elkészítésére kapta, amely már vállalhatatlan volt számára. Ez a kettős szorítás oda vezetett, hogy 1979-ben felbomlott a zenekar, és a meghatározó magból ketten, Zsigmondi Ágnes és Lantos Iván külföldre távoztak. Ezt követően hosszú évekig éppen úgy terjedtek a francia Kolinda-felvételek kazettán, ahogyan az URH vagy a Kontroll rock zenekaroké: „undergroundban”, szénné másolt kazettákon.

⁶ Pilisborosjenő: az Orfeo és a Stúdió K közösségi házai 1972 és 1975 között épültek itt, ahol egy ideig kommunaszzerűen éltek és dolgoztak együtt a csoportok



G. Büchner: *Woyzeck*, Stúdió K, 1977, r: Fodor Tamás.
A képen középen Szőke Szabolcs egy 1979 után készült felvételen (forrás: studiokszinhaz.hu)

amelyik rengeteg nemzetközi és hazai meghívást kapott. Utána Tamás (Fodor) hívott még a *Leonce és Léna*⁷ című produkciójukba. Ebben már nem volt benne Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós (Laca), viszont Spilák Lajossal akkor jöttem össze! Ez az időszak sem tartott túl sokáig, és utána évekig kimaradt nekem a Stúdió K.

RJ: Ezek szerint te nem tartoztál a „K” belső tagjai közé, inkább csak egy-egy előadásra kapcsolódottál a társulathoz.

SZSZ: Az elején még tag voltam. Az első produkció az *Etoile*⁸

volt, ebben még „beugró” voltam. Érdekes történet ez. Nagyon aktív közösségi életet élt a korabeli Orfeo, mely egy újbalos csoport volt. Legnagyobb konfliktusa a fennálló hatalommal az volt, hogy szembesíteni próbálta a rendszert a saját elveivel, azzal, hogy munkáshatalomként határozza meg magát, s azt hirdeti, hogy nincs az országban szegénység stb. A kelet-európai úgynevezett szovjet tömbhöz tartozó országok kommunista pártjai a Nyugat-Európában kirobbanó diákforradalmakat egyértelműen elítélték. Különböző Párizsban később személyesen is megismerkedtem néhány ultrabalos diákvezetővel, akik többnyire aztán beépültek az establishmentbe politikusként vagy komoly állásokba kerültek különböző cégeknél a média területén.

Az *Etoile*-ban volt egy Francia Kommunista Párt főtitkára szerep, ami kiesett, mert a színész, aki játszotta, elhagyta a csapatot. Akkor az egyik Orfeo-összejövetele a képzőművész Fábri Péterrel összehoztunk egy önparódia-jelenetsort. Én az összes ottani figurát humor tárgyává tettem. Tudnod kell, hogy ezek az Orfeo-összejövetelek általában nagyon kemény, ideológia uralta megbeszélések, viták voltak, ahol rendszeresen lehordták azokat, akik nem feleltek meg az Orfeóban uralkodó ideológiai elvárásoknak. Forgács Pétert például kiparodizáltam, mert ő annyira jellegzetes figurája volt ennek a csapatnak. Ez egy teljesen improvizatív, utánzásra épülő, belső használatra szánt produkció volt. Az embereknek nagyon tetszett, Tamás (Fodor) is nagyokat röhögött rajta, azt mondta: „Nem is tudtam, Szabi, hogy neked

⁷ Kintorna (G. Büchner: *Leonce és Léna* I.) 1981, r: Fodor Tamás, színészek: Csák Zsuzsa, Csorba István Sándor, Ecsedi Erzsébet, Fazekas István, Nagy József, Oszkay Csaba, Spilák Lajos, Szőke Szabolcs.

⁸ *Etoile* – Jorge Semprun, 1971, *A háborúnak vége* c. forgatókönyve alapján, r: Fodor Tamás, színészek: Angelus Iván, Eczl Margit, Elek László, Fábri Péter, Fábry Péter, Gaál Erzsébet, Janisch Kornélia, Kató Balázs, Mélykúti Ilona, Oszkay Csaba, Popov István, Székely B. Miklós, Szőke Szabolcs (Sztányi András, Villányi Zoltán)

ilyen színészi képességeid vannak.” „Nincsenek színészi képességeim”, mondtam, „csak ez így nagyon kijött belőlem.” Akkor behívott az *Etoile* előadásba. Ebben még nem kellett zene, aztán a második előadásban, a *Vurstli*⁹ címűben már egy Cipollaszerrő figurát kellett játszanom, aki hegedűvel jelenik meg. Innentől kezdve a Hegedűs alak majd hogy nem állandó szereplőjévé vált a Stúdió K produkcióinak. Volt egy előadásunk, a *Bankett*¹⁰, amit sajnos nagyon kevészer játszottunk, mert Oszkay Csabát¹¹ behívták katonának. Alapként



Az *Etoile* egykori szereplői, baloldalt fent Szőke Szabolcs (forrás: studiokszinhaz.hu)

használtuk Bereményi Géza *Műdal* című novelláját, illetve még az ő utólag írt szövegeire improvizáltunk, így alakultak ki a szerepek. Ez a rövidéletű előadás azért olyan érdekes számomra, mert – ha emlékeim nem csalnak – amikor hat-nyolc év múlva kijutottunk különböző nemzetközi fesztiválokra, és életemben először láttam Kantor előadást, meg az akkori jelentős színházi előadásokat, társulatokat, megdöbbenett, hogy ezek ismerete nélkül a *Bankett* már ilyenfajta színház volt.

RJ: Mire gondolsz konkrétan?

SZSZ: Határozottan képzőművészeti jellegű volt, látványra és zenére épülő, mozaikszerű szerkezettel, rituálészerű előadásmóddal, amiben nem a történet dominál. Akkor kísérleteztem először azzal, hogy a csapatból mindenkit rávegyek arra, hogy valamilyen hangszeren megtanuljanak. Ez egybeesett a táncház mozgalom első csúcsidejével, ami a hatalom szemében eleinte megtűrt, de gyanús dolog volt. Mi is használtunk népzene-t, de összekevertük a klasszikus hegedű- brácsa- és cselló-szólamokkal, írógépkattogással, meg egy igazi motorkerékpár zúgásával, amit Oszkay indított be. Számos olyan teátrális eszközt használtunk, ami később aztán újra megjelent az előadásokban, például a *Kintornában*, ahol először próbáltuk ki a hólyagokat, a hangzó díszletet, igaz, még nem teljesen tudott úgy működni, ahogy szerettem volna. Abban az időben voltunk kint Amsterdamban a *Woyzeck*kel a Bo-

⁹ *Vurstli* (mozgásfantázia Sipos Áron szövegével) Első változat 1972, r: Fodor Tamás Angelus Iván, Bak Zsófia, Ecsl Margit, Elek László, Gaál Erzsébet, Janisch Kornélia, Kató Balázs, Mélykúti Ilona, Oszkay Csaba, Papadimitriu Athina, Popov István, Székely B. Miklós, Szőke Szabolcs

¹⁰ *Bankett* (improvizáció Bereményi Géza *Műdal* c. novellájára), 1974, alkotói: Angelus Iván, Gaál Erzsébet, Madarász György, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós, Szőke Szabolcs.

¹¹ Oszkay Csaba: alapító tag, ma Kanadában él bűtortervező vállalkozóként, lakberendezőként.

londok Fesztiválján, ami egybeesett a Nemzetek Színháza Fesztivállal¹². Mindkettő nagyon nagy hatással volt rám.

RJ: Ritsaert ten Cate¹³, a Mickery Műhely alapítója/igazgatója szervezte ezeket a találkozókat. Jól ismertem. Ő hívta ki Halászékat Amsterdamba 1974-ben.

SZSZ: Igen, eljárt ide Magyarországra. A *Woyzecket* és a *Balkont* hívta meg a fesztiváljára. Öt napig játszottuk ugyanabban a térben a két előadást. Egy elhagyott hajógyár szerelőcsarnokait adták ki a társulatoknak. Ellátták őket építőanyagokkal, festékkel, technikával, és mindenki a maga ízlése és igénye szerint alakíthatta ki bennük a maga játékterét. Volt ott egy angol társulat is, cirkuszi sátorban játszottak.



A Footsbarn Színház jubileumi plakátja 1996-ból (forrás: footsbarn.com)

RJ: A *The Footsbarn Theatre Company*¹⁴, mi is meghívtuk őket az egyik IMMT-re, de a sátruk felállításához az udvaron végül nem járult hozzá az egyetem.

SZSZ: Föl is léptem náluk szólóban, mert spontán koncerteket is rendeztek a sátrukban. *Hamlet* előadásukat a két sírásóra építették fel, két clown játszotta őket, szinte ők voltak a főszereplők.

RJ: Ezeket az előadásokat látva, gondolom, rengeteg inspiratív élményben volt részed.

SZSZ: Láttam többek között Andrzej Wajda, Ljubimov, az Odin előadásait, de számomra a legérdekesebbek a holland és a belga előadások voltak. Legmélyebben egy Hauser Orkater¹⁵ nevű együttes és egy belga kompánia hatott rám. A belgák egy cirkuszira emlékeztető sörátorban játszottak. Ebben a sátorban egy komplett kamarazenekar lépett föl, akik egyben színészek is voltak, köztük egy

több nyelven éneklő díva, egy nagyon lerobbant öreg hölgy, mély, Karády Katalinra emlékeztető hanggal. A térből szinte észrevétlenül vált ki maga a produkció, ami varietészerű dramaturgiával működött. Például egyszer csak elsötétült a söröző, fény középre, s akkor egy férfi nagy hangon elkezdte énekelni Schubert *Pisztráng dalát*, miközben a fején egy hatalmas fagyasztott hal volt, mint valami sapka. Ez elkezdett olvadni, éreztük a hal szagát. Egy másik jelenet valamilyen szexuális álmod hívott elő. Egy férfi ült egy székben. Jött a szakács, és lassan egy lábosból hosszú, gőzölgő spagettit

¹² Festival of Fools, Amsterdam, 1974–1984. Ritsaert ten Cate.

¹³ Ritsaert ten Cate (1938–2008) színházi ember, producer, a Mickery műhely alapítója Amsterdamban, számos nemzetközi fesztivál szervezője.

¹⁴ Footsbarn Theatre Company: a világ egyik vezető vándorszínháza, 1971-ben alapították, ma Franciaországban működnek, főleg Shakespeare-adaptációikkal váltak világhírűvé.

¹⁵ Hauser Orkater 1972–1980: Holland zenei és performance csoport, zene, kép és színházi elemek egysültek náluk alapvetően zenei szerkezetű előadásá.

eresztett bele a bő nadrágjába, ami a nadrág alsó szélén folyt ki, s eközben gyönyörű zene szólt. Nagyon bátran, performance-szerűen egy-egy dal köré olyan eseménysort komponáltak, ami szöveg nélkül leképezte vagy ezt a dalt vagy egy furcsa álmot. Extravagáns, de egyszerű eszközökkel tudtak megélni ezek a dolgok a színpadon. Amit én a zenével kapcsolatban már régen elképzelttem, az itt volt előttem. Ha ezeket az előadásokat nem látom, biztosan nem alapítom meg a Hólyagcirkusz Társulatot.

RJ: Miben igazoltak ezek téged?

SZSZ: Megerősítettek azokban a vízióimban, melyek akkor bennem csírájukban már megvoltak, de őket látva bizonyosodtam meg arról, hogy így is lehet színházat csinálni. Tudtam, ha egyszer alkalmam lesz rá, akkor ilyesfajta elgondolás alapján fogom ezt tenni. És '96-ban erre lehetőségem is nyílt, amikor a Stúdió K akkori legifjabb tagjaival összejttem.

RJ: Tudom, hogy te alapvetően zenész vagy, de valami nyugtalanság és kíváncsiság mindig tovább tágitja nálad a műfaji határokat, többnyire a színház, azon belül is a cirkusz és a képzőművészet felé.

SZSZ: A cirkusz nem véletlenül került a képbe. Amikor még Pilisborosjenőn laktam a Stúdió K-sokkal. Ebben társaságban volt egy kemény mag: Fodor Tamás, Oszkay Csaba, Gaál Erzs, Székely B. Miklós (Laca), meg én. A munkába még belefolyt az ott lakó Németh Ilona, Kiss Mihály¹⁶, és Madarász György, aki most – úgy tudom – Kanadában él. Tudhatod, a társulatoknál időről időre beüt valamilyen válság. Akkoriban, hetvennégy táján jelent meg a Nagyvilágban Tandori Dezső fordításában Thomas Bernhard *A szokás hatalma* című darabja. Ez tulajdonképpen arról szól, hogy egy cirkuszi társulat öt tagja van: az igazgató és három artista (egy bohóc, egy erőművész és egy zsonglőr), az ötödik a cirkuszigazgató unokahúga, aki táncosnő. Bernhardnál soha nem eldönthető, hogy komédia vagy tragédia, amit látunk. Mivel ő is zenésznek, operaénekesnek készült, sőt kezdetben hegedülni is tanult, Salzburgban járt akadémiaira, ahol színházi rendezést is tanult, majd minden művében megjelennek mutatványosok, bohócok, tréfacsinálók, színészek, és természetesen zenészek is. Nos, ott voltunk mi öten Pilisborosjenőn, és arra gondoltam, hogy ez a darab mirőlunk szól. Előadás nem lett belőle, csak olvastattam velük. Eltelt nem tudom, hány év, és amikor a Hólyagcirkusz megalakult, akkor ebből a darabból indultam ki. A darab alapmotívuma – és ez máig elkísér –, hogy a főszereplő Garibaldi, a cirkuszigazgató kitalálja, hogy mivel válságban van a társulat, cirkuszt ugyanis nem lehet csinálni, mert az nem egy magas művészet, ezért valami olyasmire van szükség, ami magasabb régiókba emeli őket. És mivel öten vannak, kitalálja, hogy a *Pisztrángötöst* kéne gyakorolni és előadni. Persze, egyikük sem tud ám zenélni. Ezt teljesen adekvátnak éreztem a Hólyagcirkusz társulatára: van egy mester, nálam Paganininek hívják, a disznóhólyag hegedű virtuóza, aki egrecírozni próbálja a társulat tagjait, hogy tanulják meg ezt az egészet. És ebből állandó kudarcok születnek. A kudarc mint alapmotívum a cirkuszi bohócok legfőbb eszköze, és Bernhard azóta is a kedvenc szerzőm, mert

¹⁶ Kiss Mihály (1946–): képzőművész

tele van ilyenféle kudarcos alakokkal. Nála nem maguk a szövegek mint a történetre vagy a konfliktusra utaló színházi eszközök a legfontosabbak, hanem a szövegeknek van egy zenei felépítése, a szituációknak meg van egy kudarc-dramaturgiája. Ezzel nagyon sokat foglalkozom mind a mai napig. Most Közmunka Színház néven, *Hangimitátor* címmel készülünk egy bemutatóra két színésszel és két zenésszel. Itt is Bernhard-szövegeket fogunk használni. Ezek is a zenedramaturgiát követik, néha versritmusuk is van, s mivel pénzünk nincs díszletre, jelmezre, ez a darab félig-meddig felolvasó színházként kerül majd a közönség elé.

RJ: A 2008-ban megjelent *Szkéné breviárium*¹⁷ előszavában idézem Tamási Zoltán író-színész-rendező barátom egyik örökbecsű alkotói tételét, ami a *Szkénébeli* munkám vezérelve volt, és így szól: „a kudarc lehetőségének folyamatos biztosítása”. A *Hólyagcirkusz* előadásaiban számomra a legszimpatikusabb az volt, hogy ti nem a sikerre gyúrtatok, hanem komoly esztétikai értékkel tudtátok emelni saját művészi esendőségeket. Talán ezért sem arattatok soha amolyan „zajos” sikert, bár sokan tudtak rólatok és szerettek benneteket.

SZSZ: Azért voltak komoly sikereink is, főleg külföldi fesztiválokon. Darida Veronika írt szép tanulmányt a Tiszatájban a *Hólyagcirkusz* „észrevétlen feltűnéséről” és észrevétlen eltűnéséről.¹⁸ A cikk így kezdődik: „Létezik a kudarcnak művészete? Ha igen, akkor a *Hólyagcirkusz* – mellesleg már nem létező – társulata szüntelenül ezt gyakorolja.”



Darida Veronika cikkének bannerje, mely Révész Róbert fotójának (*Zenekatasztrófa*) felhasználásával készült (forrás: tiszatajonline.hu)

RJ: Tegnapelőtt a Marczibányi téren Hajdú Szabolcs *A karakterek hozzák a helyzetet – a helyzetek írják a történetet* című műhely-ankétján voltam. Közben szóba hozta azt is, hogy mi a gondja a magyar színházzal, illetve hogy miért nehezebb a dolga, ha magyarországi profi színészekkel dolgozik, szemben mondjuk egy román, orosz, német vagy lengyel színésszel. Görcsösséget, spekulativitást, frusztráltságot emlegetett, valamiféle töké-

¹⁷ Regös Pál – Regös János: *Szkéné Színház – színház ég és föld között*, Műegyetemi Kiadó, 2008, 61.

¹⁸ Darida Veronika: *Menthetetlen túlélők – a Hólyagcirkusz eltűnéséről*, Tiszatáj, 2015/7

letességre való kényszert, hogy jó legyen, amit csinál az illető. A Hólyagcirkusz előadásainál az volt az érzésem, hogy a szereplők önazonosak, tehát nem szerepeket játszanak, nem akarják többnek, jobbnak mutatni magukat, mint amilyenek ebben az egyébként „teátrális” helyzetben, magyarán nem akarják megúszni a dolgot.

SZSZ: A kudarcra és a felsülésre van egy kifejezés, amit egy öreg cirkuszostól tanultam meg, s ami aztán egyik előadásunk címébe is bekerült, ez pedig a PACC.¹⁹ A szöveggönyv itt saját anyagból született – a cirkusszal kapcsolatos dokumentumokat gyűjtöttem össze. Volt egy nagy szerencsém: gyakran jártam akkoriban az OSZMI-ba, meg az OSZK-ba is. Jó ismerőseim voltak ott, hiszen a hetvenes években dolgoztam is náluk. Először a könyvtárban, aztán a báb- és a szcenikai gyűjteményt kezeltem. Dr. Belitska Sholtz Hedvig²⁰, aki akkor az OSZK színházi gyűjteményét vezette, hívta föl a figyelmemet arra, hogy él egy nyolcvannyolc éves öreg zsonglőr, Winkler Gazdag Géza, aki az utolsó képviselője a régi fajta cirkusznak. Az Állami Nagycirkusztól kapott valami csekélyke nyugdíjat, s talán anyagi megszorultságból adta el a Széchenyi Könyvtárnak a családi gyűjteményét, illetve az emlékiratait. Ehhez az anyaghoz fértem én hozzá. Kiderült, hogy korábban a Gulyás-testvérek akartak vele dokumentumfilmet forgatni, de ez anyagi okok miatt megghiúsult. Egy kazetta is előkerült, ami a bácsi elbeszéléseit tartalmazta. Amikor felkerestem, először nagyon bizalmatlan volt, azt hitte, én is egy vagyok azok közül a filmesek közül, akikről úgy gondolta, hogy átvágták. Pedig a Balázs Béla Stúdióban akkor egyszerűen nem volt kapacitásuk a filmre. Jóba lettem vele, és kiderült, hogy gyakran utcai produkcióval egészíti ki csekélyke nyugdíját. Az egykor híres zsonglőr-bohóc számát adja elő, amivel hajdan az egész világot bejárta, és tarolt vele a nemzetközi cirkusz világában. Ő nyolcvannyolc évesen, Chaplin jelmezben, időnként a Duna-korzón, időnként az Anna presszó előtt kiállt, és koldult. Elkezdtem követni a bácsit. Hozzájárult, hogy az emlékirataiból és más dokumentumokból csináljak előadást. Volt egy szótára, amiben az egyik szó megfogott: a PACC, ami rontást jelent. Amikor a zsonglőrnek vagy a bohócnak nem jön be a száma, vagy elesik, elront valamit, akkor mondja azt, hogy PACCOL. Az igazi cirkuszos ezt úgy csinálja meg, hogy utána nem áll le, hanem rögtön megismétli, és megy tovább. Példát is mondott: volt egy száma, hogy a hegyes cipőjéről fölpasszol egy kiskanalat, ami beesik a füle mögé. Ezzel úgy állt ki, hogy még nem volt eléggé begyakorolva. Nem szabad addig kiállni, míg ezerszer legalább oda nem esik, ahova akarja. Amikor ezt beírtam az előadásba, azért is adtam *Az utolsó pacc* címet, mert az öreg azt mondta, hogy ő még szívesen föllépne velünk, van öt-hatpercnyi energiája erre, de ő el fogja rontani a számot. Nekem pont ez kell, mondtam neki. Ebben aztán megoszlottak vélemények, mert ő ugyan nyíltszíni tapsot kapott a rontásért is. Enyedi Évi, aki egy kis majomlány szere-

¹⁹ Szőke Szabolcs: *Utolsó pacc* – zenés kaszkádli 2000, Stúdió K, Hólyagcirkusz Társulat, r: Szőke Szabolcs; Színészek: Eszes Fruzsina, Homonnai Katalin, Nádas László, Rácz Attila, Spilák Lajos, Szabó Domokos, Szőke Szabolcs, Enyedi Éva, Kuncsner Mónika, Bratka Borbála, Hegedűs Tibor, Winkler Gazdag Géza

²⁰ Dr. Belitska-Scholtz Hedvig (1944–2006) művészettörténész, színháztörténész, az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tárának vezetője volt.



D. I. Harmsz
(1905–1942)

pet játszott benne, elhívta Pintér Bélát, hogy nézze meg. Béla azt mondta, hogy ezt a bácsit ő csak sajnálni tudja. Közben, úgy éreztem, a közönség nem így állt hozzá ehhez az egészhez, többségük számára felemelő érzés volt látni az öreg zsonglőrt. Az öreg halála után belépett az életünkbe egy másik olyan szerző, aki meghatározó lett számunkra. Volt egy író barátom, Bratka László²¹, aki oroszból fordított – többek között Pelevint²², Nabokovot²³, Szorokint. Ő hívta fel a figyelmemet Danyil Harmszra²⁴. Ő abszolút ismeretlen volt nálunk.

RJ: Perovics Zoltán (Pero) és Oleg Zsukovszkij tíz éve csináltak egy Harmsz-estet a Székénben.²⁵

SZSZ: Ők adtak nekem egy orosz kötetet, amiben az egész életműve benne volt. Több darabunk is készült a szövegei alapján. Bratkán kívül Kozma András, Rab Zsuzsa, és az utó-

bi időben főleg Hetényi Zsuzsa – fordította ezeket a húszas és negyvenes évek között íródott abszurd szövegeket, és kötetben is megjelentette őket.²⁶ Többen közülük láttak is tőlünk Harmsz-szövegekre készült darabokat. A *Don Cristóbal pályázat* című előadás (2006) szövegének egy része is Harmsztól való. A másik előadás pedig a *Jeliazaveta Bam*, ami ugyan nem lett olyan sikeres, viszont nagyon sokat tanultunk belőle.

RJ: Harmsznak számos színházi jelenetszerű szövege van, ami a hétköznapiból fordul a nonszenszen át az abszurdba.

SZSZ: A *Ragadd meg a pillanatot!* című előadásban, amit most Rácz Attiláék csináltak és ami Harmsz kisprózáján alapul, a vége után mi még hozzákapcsolunk egy öt perces cseh animációs filmet, aminek „Pád”, *'Zuhanás'*²⁷ a címe. Ebben az előadásban mindenféle szöveg nélkül, csak a zene által elevenedik meg több novella. Engem mindig is az izgatott, hogy ne mindig a szöveg mondja el a dolgokat. Amit zenével el lehet mondani, azt mondjuk el zenével és látvánnyal, és csak azt kell kimondani, amit kizárólag szöveggel lehet. Az utolsó darabjaink inkább csak felolvasó színházak, de a zene továbbra is fontos szerepet kap. A látvány kis-háttérbe szorult, a szöveg viszont fontosabbá vált.

Jellemző példa a nemrég elhunyt Dario Fo²⁸, aki érdekes bohóc színházat írt. Elém került a Színházi Intézetben egy 120 oldalas szövegkönyve, ami erős politi-

²¹ Bratka László (1949–2006): költő, műfordító.

²² Viktor Olegovics Pelevin (1962): orosz író.

²³ Vlagyimir Nabokov (1899–1977): orosz származású amerikai író, fordító, kritikus, lep-kész, sakk feladványszerző.

²⁴ Danyil Harmsz (1905–1942): orosz író, költő

²⁵ Danyil Harmsz: *Projekt* – Oleg Zsukovszkij, Perovics Zoltán, Székén Színház, 2006. február 4.

²⁶ Danyil Harmsz: *Esetek*, ford.: Hetényi Zsuzsa, Typotex 2013, Budapest.

²⁷ Pád: cseh animációs film, r: Peter Kaboth, You Tube-on megtekinthető: „Fallen | A Short Film by Peter Kaboth”

²⁸ Dario Fo (1926–2016): Nobel-díjas olasz drámaíró, rendező, díszlet- és jelmeztervező, aki időnként zenét is írt darabjaihoz. Az említett mű: *La Signora a da buttare* (‘Szemétre a vénasszonnyal’).

kai töltésű bohóc-jeleneteket tartalmaz. Amiért ő a Nobel díjat kapta, az viszont egy nagyon szép népi jelenetgyűjtemény, a *Mistero buffo*. Egy része halandzsza nyelven íródott. A *commedia dell'arte* első időszakában a társulatok vándoroltak a különböző, főleg olasz városokba, ahol nem ugyanazt az olaszt beszélték. Ezért ők amolyan „spagetti olaszt” használtak. Ma is előfordul elzárt, hegyi városkákban, hogy egy nagyvárosból jött olasz nem érti, miről beszélnek. A társulatok egy úgynevezett gramellot nyelvet használtak, amiben döntő szerepe volt a gesztusnak, a különféle akrobatamutatványoknak és az alaphelyzetek egyszerűségének. Ehhez társult egy halandzsza nyelv, amit Dario Fo magas szinten művelt. Amikor a Hólyagcirkusz mondjuk egy százhusz oldalas szöveggönyvet vett kézbe, ennek húsz százaléka maradt meg mint szöveg, és a többit zenében mondtuk el. – A korábban már emlegetett Bernhard azért is nagyon érdekes, mert ő nagyon szigorú dramaturgiájú, bár abszolút zenei nyelven beszélő darabokat írt. Színészi szempontból ezek egyáltalán nem hálásak, mert általában az van, hogy valaki beszél, mások meg hallgatják. Tehát többnyire monológok ezek, amelyekben valaki maximum föltesz egy kérdést a főszereplőnek, cselekmény, helyzetek nem nagyon vannak. A legsikeresebb előadásunk, ami bizonyos értelemben összegzése az egész Hólyagcirkusznak, és amivel a szegedi Theater Fesztivál összes díját nekünk ítélte a Jeles András vezette zsűri, a *Csődcsicsergő* volt 2005-ben. Az az előadás egy olyan darabból készült, aminek a német tévéfelvételén az én szerepemet a nagy Bruno Ganz²⁹ játssza. Bernhardnak ő volt az egyik kedvenc színésze. Ebben a szerepben hosszú, áriaszerű monológok vannak. A másik sokszöveges szerepet, a boncoló orvost Spilák Lajos játszotta, aki abban az időben kijelentette, hogy ő inkább nem beszélne. Ez az orvos egész idő alatt a különféle testrészek boncolási technikájáról beszél. Ezt a szöveget teljesen kihagytuk, és fölépítettünk egy emberi testre utaló díszletszerkezetet, és a boncolóorvos ennek a testnek a „testrészeit” szólaltatta meg. Amikor odaér a szövegben, hogy a gégét elemzi, akkor az énekesnő hangja elmegy, és elcsukló hangon ásványvízért kiált. És ebből megszületik egy következő ária. Bernhard odaírta a darabba, hogy a zenekar a zenekari árokban vár és ideges. Nálunk az énekesnő megérkezése az utolsó húsz percre tevődött, az első ötven perc a zenekar várakozása. Ezt Bernhard nem írta meg, mi megírtuk, úgymond színházilag. Ahol végképp kellett szöveg a szereplőnek, hogy valahogy beazonosítható legyen, oda kerestünk egyéb Bernhard-szövegeket. Rácz Attila például kitalálta, hogy ő egy vesebajos ember, akinek állandóan pisilnie kell – egy ember, akinek koncert közben is ki kell mennie wc-re, ahol az állapotok elviselhetetlenek. Erről volt egy monológja. Egy másik alak azt



Dario Fo
(1926–2016)

²⁹ Bruno Ganz (1941): Svájci származású nagy német színész, többek között a *Bukás* c. film főszereplője.

utálja, ha késnek a próbáról. Ez volt Nádasi László, akinek előadás közben beszu-
rult a keze a szöghegedűjébe. Csellistánknak, Eszes Fruzsínának egyáltalán nem
találtunk szöveget, ő írt magának egy szöveget arról, hogyan tanult csellózni. Úgy
érzem, hogy végeredményben azt a darabot csináltuk meg, amit Bernhard megírt.³⁰

RJ: *Arra tudsz-e válaszolni, hogy Jeles András miért szeretett titeket annyira, hogy
Szegeden 2005-ben szinte az összes létező díjat nektek ítélte, nem kis felháborodást ki-
váltva bizonyos körökben?*

SZSZ: Azért adta akkor nekünk a nagydíjat, mert nagyon bátor színháznak tar-
tott bennünket. Van egy videófelvétel, a lakásomban forgatták, ahol Jeles éppen
beállít, és még csak beszélgetünk arról, hogy mit szeretnénk együtt csinálni³¹. A ri-
porter megkérdezi tőle, hogyan fog dolgozni a Hólyagcirkusszal. Kifejti, hogy úgy
képzeli ezt az egészet, mintha ő most a folyosóról került volna a próbaterembe,
mintha csak behívták volna kintről, s csak nézi, hogyan dolgoznak, és amikor úgy
érzi majd, hogy csatlakozni tudna, beszáll. Egy darabig ez tényleg így is ment. Ám
amikor közeledett a darab végleges összeállítása, akkor ő bizonyos pontokon egy-
re erősebben próbálta kézben tartani a dolgokat, ami természetes is. A zenék készen
voltak, ez segített engem is, őt is. De a közönséget ez az előadás is megosztotta. Haj-
dú Szabolcs például eljött, és azt mondta, ez nem Hólyagcirkusz, hogy megerőszo-
kolt bennünket Jeles. Erre én azt mondtam: „Ez tényleg nem a Hólyagcirkusz volt
most, hanem Jeles a Hólyagcirkusszal”. De ő a bemutatót látta, és később, amikor
az előadás fölszabadultabbá vált, és mi is jobban éreztük magunkat benne, elkezdett
„hólyagcirkuszosodni” az egész. Döntő volt ebben, hogy Jeles is képes volt kont-
roll alá vonni néhány korábbi döntését, illetve beleírt még egy nagyon fontos mo-
nológot Rácz Attilának, aki megállt a közönség előtt, és kibeszélt: „Önök halottak.
Ne zavarjanak minket itt a jelenlétünkkel!” – és így tovább. Egy nagyon szellemes, jó
szöveg volt. Ettől a betétől elkezdett működni a darab egy másik, humoros rétege.
Addig nagyon bizarr, komolykodó, intellektuális és gazdag látványvilágú volt.

RJ: *Kiváló alkotótársakat tudtál magad mellé állítani, és velük együtt dolgozni. Nem
egy közülük jó ismerősöm, mondhatnám, barátom. Ha elbúcsúztak tőled, hogyan men-
tek el és miért?*

SZSZ: Igazából senkitől sem búcsúztam el, ma is tartom velük a kapcsolatot.
Tizenhét évig dolgoztunk együtt, természetesen sok konfliktus fordult elő. Voltak
elmenések és visszatérések. Rácz Attilát például felvették dramaturgzsakra, a szí-
nre, aztán visszajött. A mostani egyetlen „műsoron tartott” előadásunkat is vele
csinálom. Ez a *Megnyugszunk* című, amit a Patyolat Próbauzembben, egy beépített
díszletben játszunk. Két napig építjük, mert minden eleme megszólal. Spilák La-

³⁰ A *Csődcicscsergő* szövegeiről Molnár Gál Péter írta: „... a műsorfüzet alapján Thomas
Bernhard, Kosztolányi Dezső, valamint Márai Sándor művei alapján készült.” /Mozgó
Világ, 2008. március/

³¹ A *Kedves ismerősök* c. előadásról van szó. 2007. május, Merlin Színház, r: Jeles András,
szereplők: Csák Zsolt, Eszes Fruzsina, Homonnai Katalin, Lukin Zsuzsanna, Nádasi László,
Rácz Attila, Szabó Domokos, Szőke Szabolcs, Tóth Evelin, Váradi Gábor, Díszlet:
Perovics Zoltán, Jelmez: Bánki Róza, Zene: Szőke Szabolcs, Asszisztens: Barsi Gizella.

jossal is volt egy időleges szakítá-
sunk, de most már talán újra köze-
ledni fogunk egymáshoz.

*RJ: Főként színházi dolgaidról,
s benne a zenéről esett szó eddig, pedig
az önálló zenei pálya legalább ugyan-
olyan fontos az életedben.*

SZSZ: A zenémben mindig is
használtam teátrális eszközöket. Ko-
rábban csak hangszeres zenében
gondolkodtam, és épp a Hólyagcir-
kusz hatására kezdtem el szövegek-
re is zenét írni. Ezeket ugye énekeseknek kell majd előadniuk, és innentől kezdve
már kapcsolatban kell legyek a színházzal. Egy példát mondok: Tegnap Székely B.
Lacával és a fiammal voltunk a Zeneakadémián. Jó helyen ültünk, az ötödik sor-
ból néztük ezt a csodálatos amerikai jazz zongoristát, Jason Moran-t, aki egyszerre
a múlt, a jelen és a jövő. Állandóan visszanyúl a legrégebbi korok jazz muzsiká-
jához, de van egy rétege a zenéjének, ami abszolút kortárs zene, amibe beletartozik
a slam poertytól kezdve minden. Két színházi mozzanat volt a zenéjében, amit na-
gyon szerettem: bizonyos helyeken nem a szokásos technikával billentett, hanem
így (mutatja, hogy az ujjak helyett a kézfeje élével üti le a billentyűket – R. J.), és
egy nagyon határozott, éles ütést mért a billentyűre, de olyan is volt, hogy a már
ütésre emelt keze hatodszorra nem csapott le, hanem megállt a levegőben.

RJ: Drámai pillanat lehetett.

SZSZ: Igen, koncert közben is nagyon érzékeny vagyok ezekre a színházi pil-
lanatokra. Az is szép volt, amikor nagyon bonyolult dolgok után egyszer csak ki-
üresedett a dallam, és már csak a nagyon egyszerű elemeket hangsúlyozta, egy pár
hangból álló dallamot, csak jobbkezes billentéssel. És – az arcát szinte nem is lát-
tuk – egyszer csak a zongorával együtt elkezdte füttyülni azt a már szinte teljesen
kilúgozott dallamot. Először azt hittük, valaki szórakozik, Laca mondta is: „Ki az a
geci, aki itt füttyül a nézőtérén?” Aztán Moran egyre hangosabban füttyült, együtt a
jobb kezével. Ez már túlmutatott a zenén. A zene, kilépve a pusztán instrumentá-
lis megvalósításból, színházi akcióvá vált.

Még a Stúdió K Mátyás utcai pincéjében játszottuk a darabjainkat. Koltai Ta-
más kiadta egy zenekritikusnak, Wilhelm Andrásnak, hogy írjon rólunk, mert ő
valahogy nem tudott mit kezdeni velünk. Koltai egyedül a Jelessel készült előadá-
sunkról írt. Wilhelm szép, elsősorban zenei szempontból elemző cikket írt rólunk.
Ebben megemlítette Mauricio Kagelt³², akinek akkor még csak a nevét ismertem,
a műveit nem. Wilhelm többször is utal arra ebben a cikkben, hogy amit a Hólyag-



*Megnyugszunk – mutatóvászínház két szereplőre.
A Képen Szőke Szabolcs és Rác Attila (forrás: 7ora7.hu)*

³² Mauricio Kagel (1931–2008): német–argentín zeneszerző, műveiben erős hangsúlyt
kapott a zene színházi megjelenítése; említett műve megtekinthető a You Tube-on:
„Mauricio Kagel – Repertoire aus Staatstheater”



A Hólyagcirkusz Társulat 2007–2010 között készült színházi zenéinek felvétele az interneten (forrás: youtube.com)

cirkusz csinál, az a zene teatralizálása, Kagel viszont a teatralitás terébe helyezi bele a zenét. Később, már a világhálón találtam sok videót Mauricio Kagel előadásairól, és láttam, hogy a koncertjeit színházi díszletekben adják elő, például egy ütőhangszerekre írt művét egy irodai díszletben, mintha a zenészek az iroda dolgozói lennének. Ligetinek is vannak ilyen színház felé nyíló darabjai, például a *Dance Macabre*³³ szvit változata. Húszerces az egész, és a zenekar sokszor nem a hangszereken játszik, hanem másfajta játékokat csinál, és az énekeső egy-

ben a karmester is. Amikor videón megnéztem, úgy éreztem, ez tisztán olyan, mint a Hólyagcirkusz előadások. Az énekesnő szerencsétlenkedve, háttal jön föl a koncertpódiumra egy lépcsőn „domina” ruhában, elképesztően magas sarkú cipőben, mint amilyet a szado-mazo filmekben a nők hordanak, akik ostorral csapkodják a pasasokat. Összeszedi magát, és nagyon keményen beinti a zenekart. Majd vezénylés közben olyan éneklést és gesztussort, jelenléte produkál, hogy tökéletesen összeér a zene, a cirkusz, a varieté, vagyis színház lesz az egészből.

³³ Ligeti György: *Mysteries of the Macabre*, megtekinthető a You Tube-on „Barbara Hannigan, Hannigan & Goteborg Symphonic Orchestra – LIGETI”

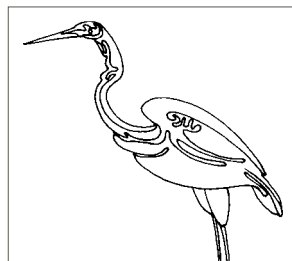
“The Circus is Involved By No Accident”

János Regős Talks to Szabolcs Szőke

Szabolcs Szőke (b. 1948) is a musician, artist and theatre personality. Between 1971 and 1981 he worked, as a founding member, for the internationally known Stúdió “K” Színház (Studio K Theatre). As a musician, he played in the Kolinda ensemble during the years 1978 and 1979. In 1989 he co-founded with Zoltán Krulik the Makám ensemble, one of the most renowned musical formations in Eastern-Europe with aspirations to synthesise Hungarian contemporary music and a variety of folk music. The interview shows a total artist, who, besides giving an outline of his career, talks of his aesthetic principles. His flashbacks, abounding in lively episodes, reveal his major ambition from the beginning to teatralise musical and artistic devices, and vice versa: to this day he has represented the theatrical ideal which stands on foundations of music and art, one of the most viable trends in the 20th-century European theatre culture, in contrast to Hungary. As he stresses, he has been excited from the start by the idea of replacing “word theatre”, because he thinks there is no need to utter something which music and vision can express. Speaking of his own theatre company set up in 1997, Hólyagcirkusz (Bladder Circus Company), he underlines that this enterprise is based on circus clowns’ main means: the motif of “failure”, thus giving a chance to a new kind of theatrical language, the “art of failure”.



FÜLÖP TAMÁS



Szoba Indiában

A Théâtre du Soleil előadása Párizsban

Az 1-es metró Château de Vincennes végállomásáról indul az ingyenes színházi busz, ami kivisz a Cartoucherie-be. Kb. 18:40-kor érkezem a Soleil-be. Mnouchkine társulatának legújabb előadása 19:30-kor kezdődik.

A bejáratnál Mnouchkine fogadja a nézőket. Köszön, mosolyog. Mindenkinek külön örül.

Egy ideig csak állok és figyelek.

Aztán elindulok én is a bejárat felé.

Odaérek, bemutatkozom (angolul beszélgetünk):

Fülöp Tamás vagyok Magyarországról, színészhallgató. Nagyon boldog vagyok, hogy itt lehetek... És nagyon boldog vagyok, hogy találkozom Önnel... És ha esetleg... Esetleg tudna írni valamit a könyvembe? Ha esetleg... Nagyon boldog lennék. Csak valamit... És nagyon köszönöm...

Azt mondja, persze, de kéri, hogy inkább az előadás után. Rendben, köszönöm.



Arianne Mnouchkine nyilatkozik az új darabról



A Lé Théâtre du Soleil fogadócsarnoka

Én most találkoztam Ariane Mnouchkine-nal!

A lelkemben nagy izgalom, a hátizsákomban pedig a magyarul is megjelent Mnouchkine-nal készült interjúkötet (Mnouchkine: *A jelen művészete*):

Fabienne Pascaud: Mire szolgál a közönség egy színházi alkotó számára?

Ariane Mnouchkine: A közönséget mindig meg kell hallgatnunk, de nem kell neki mindig engedelmesskednünk. Az avignoni közgyűlések során valaki ezt a mondatot idézte Jean Vilartól: „Arról van szó, hogy van-e elég bátorságunk és kitartásunk rákényszeríteni a közönségre azt, amire titkon vágyik.”

F. P.: De honnan tudjuk, mire vágyik titkon?

A. M.: Mindig az igazabb, a nehezebb felé törekedni. Megkísérelni egyedül megfejteti a világot, aztán megpróbálni elmagyarázni, hogy mások is értsék, érzék, átéljék.

F. P.: Ön szerint titkon erre vágyik a közönség?

A. M.: Igen. Mi az, ami valóban emberré tesz? Az érzelem, amit egy másik ember iránt tanúsítunk.

F. P.: A Théâtre du Soleil hogyan próbálja megérteni a közönségét?

A. M.: Az előadások után az emberek elmondják a véleményüket. Mi meghallgatjuk őket. Én figyelem őket. Néha határozottak, és pontosan fejezik ki magukat, néha ügyetlenül, mert az előadás elbátortalanította vagy meghatotta őket. De az arcokon legtöbbször valamiféle erős ellágyulás és elmélyültség látható.

Izgottan lépek be a Soleil csarnokába. Ismeretlen, de nagyon kellemes illatokat lehet érezni. A Soleil szokásos rituáléjának számít az előadások előtti vacsora: a testi és a szellemi táplálék összetartozik. Ez egy nagyon szép gondolat. Azt érzem, hogy ezáltal nem csak az előadás, de bizonyos értelemben a Soleil részévé is válunk.

A menü mindig az adott előadáshoz kapcsolódik: most indiai konyha van. Minden asztal tele van és a pultoknál is hosszú sorok állnak.

Egy levest kérek, de sajnos, addigra már elfogyott, nem baj, akkor egy teát. Természetesen indiai tea. Olyan a színe, mint a tejeskávénak, és minden kortynak valami enyhén fűszeres utóíze van. Finom.

Are you from Finland? – kérdezi a lány, aki a teát adja.

Kicsit később egy lekváros péksüteményt is kérek (nem emlékszem a nevére) de már csak spenótos (!) van. Spinach – mondja az indiai lány, miközben felém nyújtja. Spanish? – kérdezek vissza. – Spinach – mondja ugyanolyan kedvesen.

Az a helyzet, hogy irtózom a spenóttól, de olyan „eufórikus mámorban” lebegtem attól, hogy itt vagyok, hogy az „It’s okay” után nem sokkal azon kaptam magam, hogy ülök a padon és szép lassan elfogy a kezemből a sütemény...

F. P.: Gyakran említi a Théâtre du Soleil törvényeit. Melyek ezek?

A. M.: Mindent megtenni, hogy készen álljon mindaz, ami elengedhetetlen a művészi munkához. Tér. Idő. Főleg idő. Tető. Némi fűtés. Világítás. A fizetés, amiről beszéltünk. És sok-sok szeretet, barátság, szerelem, vágy. Lelkesedés. Szolgálni kell a színházat!

Mnouchkine néha átviharzik a tömegben, közben kedvesen köszön mindenfelé, néha megáll, kezét fog és vált néhány szót az emberekkel. Tényleg érződik, hogy

neki fontos a néző. Mindenki. És azt láttam, hogy a nézők is őszintén örülnek neki és szeretik őt.

Szétnéztek a megvásárolható Théâtre du Soleil-es tárgyak között is. Könyvek, DVD-k, egyéb kiadványok. A legendás *Molière* című filmen kívül még sok más régebbi Soleil-es előadás, illetve könyv is kapható.

A. M.: És akkor jött az ötlet, hogy a *Molière*-rel mondjam el mindenkinek, milyen egy igazi társulat élete. Az örömeit, a bukásait.

Úgy gondoltam, hogy *Molière* – az ember, nem pedig a mítosz – biztos ugyanazokkal a nehézségekkel küzdött, mint én, és még oly sok más társulatvezető.

Közvetlenül az előadás előtt, miután a nézők elfoglalták a helyüket, Mnouchkine bejön, és még egyszer köszönt minket. Elmondja, mit fogunk látni, és hogy meddig tart az előadás, kéri, hogy a telefonjainkat kapcsoljuk ki, majd jó szórakozást kíván és kimegy. Ennyit még értettem franciául.

És kinyílik a mesekönyv...

Egy szobát látunk, amiben egy lány alszik. Megcsörren a telefon. Felébred, kikászálódik az ágyból, odabotorkál a készülékhez, felveszi: Hallo?

Ez a telefoncsörgés később visszatérő momentuma lesz az előadásnak. A telefon lerakása után elevenednek meg a különböző történetek, illetve az újabb csörgésre tűnnek el.

A nyelvismeret hiánya ellenére a történet azért követhető, illetve az angol részeket azokat értem, mert néha angolul is történnek jelenetek, párbeszéddek. Illetve sok résznél nem is feltétlenül szükséges az adott nyelv ismerete, legyen az francia vagy indiai, mert az előadás sokszor valami „táncos-énekes szeánszba” átfolyó részei magukkal ragadnak, sugárzó szuggesztivitásukkal szinte elfeledtetik, hogy hol vagyok. Látom, halalom, de nem értem, viszont „mozgósítja” a lelkemet, felkavar, hatással van rám, és azt gondolom, hogy ha ilyesmi megtörténne, akkor ez minden esetben, bárhol, bármilyen előadásról is legyen szó, csodálatos. A színház eléri az egyik fontos célját.

Az előadás tele van komikus jelenetekkel, a közönség sokszor és sokat nevet. Ilyenek például a csetlő-botló takarító entrée-i, vagy az „indiai népség” megjelenései és groteszk megnyilvánulásai. A szimultán történések közben eluralkodó káosz csak fokozza a néha már önmagukban is abszurdba hajló jelenetek komikusságát.

A megérkezésem előtt nem voltak semmiféle „elvárásaim” az előadással kapcsolatban, csak abban voltam biztos, hogy valami igazán különleges fog történni ma este. És így is lett, folyamatosan történik...

Az egész előadásból valami boldog „meseszerűség” fénylik, de nem



Szoba Indiában, Le Théâtre du Soleil, 2016, r: Ariane Mnouchkine (fotó: Michèle Laurent, forrás: agoravox.fr)



Az indiai „népség”, jelenetkép az előadásból
(fotó: Michèle Laurent, forrás: telerama.fr)

csak az előadásból, hanem a színészekből is.

A. M.: Viszont ez egy borzalmas szakma, tele kétségekkel, sötét szakaszokkal és lemondással. Minden próbaterem ajtajára ezt kéne felírni a színészek és a rendezők számára: „Ha félsz a szenvedéstől, ne lépj be.”

A szobában sorra jelennek meg a szürreálisabbnál szürreálisabb alakok, események, dialógusok, vagy épp két csimpánz. Az egyik kedvenc részem az ő etüdjük volt.

Az előadás során sokszor érezni a „Mnouchkine-módszert” (amiről az aláírássra váró könyvben is beszél), vagyis pontosabban: látni vélem az „előzményeit” az egyes jeleneteknek, így ennek is. Előzmény alatt pedig az improvizációt értem.

Elképzelem, ahogy a színészek bejönnek délelőtt a Soleil-be, felveszik a tréningruhájukat, és elkezdenek próbálni. Megpróbálnak „csimpánzból” létezni, mozogni, cselekedni. Szövegük ugye nincs, na, mit lehetne tenniük?

Az ablakon bejöhetnénk... Igen, az lehet. Ez milyen? Jó, de ennek mi értelme? Nem tudom... Szerintem inkább az ablakon másszunk be... Ez azért fájdalmas... Mi? Meddig kell így ugrálni? Nyilván nem lesz ilyen hosszú... Jó az ablak. Csínáljunk valami rendetlenséget... Írd már be, hogy csimpánz... Na, ebből kéne... Ugorj az asztalra! Ez hülyeség? Szerintem végig mozgásban kellene lennünk... Igen... Ellopom a fúrót... Az jó lehet! Na, próbáljuk meg...

Aztán elképzelem a „mutatást” is... Mnouchkine megnézi, és elmondja, hogy melyik a jó irány, mi „hulljon ki”, mi maradjon. Aztán a megbeszélés után, az új instrukciók birtokában a színészek tovább dolgoznak a jelenetükön. Utána jön a következő jelenet, a következő, a következő... És alakul, formálódik az előadás...

A színészek közül többen több szerepet is játszanak, illetve vannak, akik a zenekarhoz tartoznak. A zeneszerző, Jean-Jacques Lemètre, aki már több évtizede a Soleil és Mnouchkine nélkülözhetetlen munkatársa, az előadás alatt a zene megszólaltatásában végig közreműködik, „vezényel”.

A Soleil-ben soha nincs szereposztás, ez a próbafolyamat során, az improvizációk közben/után dől el. A színészek hetekig próbálgatják magukat minden szerepben, így mindenkinek ugyanannyi esélye van bárkinek lenni. Mnouchkine szerint ez a legigazságosabb. Valaki sokat hoz, valaki keveset, de mindenkitől a tőle telhető maximumot várja el. És őszinteséget.

„India szobájában” végigsöpör az egész világ, a jelen problémáival és a múlttal is, illetve a kilátásba helyezett jövővel is, mindez persze rengeteg iróniával és humorral.

Ilyen például a bombamerénylős jelenet, amikor a terroristák addig szerencsétlenkednek a rosszul beütött kóddal, ami a bombát robbantáná, hogy végül saját magukat robbantják fel. Vagy amikor fenyegető tévézzenetet próbálnak felvenni, de valahogy sosem sikerül, még a tizedik alkalommal sem, az operatőr hiába „instruál”. Felfoghatatlan borzalmak vannak komolyan vehetetlenre színezve.

Az előadás legvégén Chaplinként jön a színpad elejére egy színész, és mikrofonba mondja *A diktátor* című film híres monológiát. Közben és utána is pisztolylövések dörrennek, a körülötte állók sorra elterülnek, mindenki „lő” mindkire. Fegyver nincs, pusztá kézzel.

F. P.: Milyen egy tipikus nap a Soleil-ben, a próba-időszakban?

A. M.: A kritikus időszakban? Nagy vonalakban 8:30-tól 20:30-ig tart. Mindig hagyunk magunknak egy tizenkét órás pihenőt, kivéve a nagyon ritka eseteket. Először négy tizenkét órás napot tartunk, utána öt napig kicsit rövidebbeket. Ez van. A színészeknek reggel felkészülés, megbeszélések, jelmezek, smink stb. A próbákat 14 órakor kezdjük.

F. P.: És az előadások ideje alatt?

A. M.: A színészek 15 órakor érkeznek, takarítanak, bemelegítenek, gyakorolnak a nézők érkezéséig, 18:30-ig. Az előadás 19:30-kor kezdődik és 22:30 körül ér véget. De vannak napközbeni előadások szombaton és vasárnap. Ezeken a napokon a színházban vagyunk 9-től 20 óráig.

Az előadás végén negyedórás vastaps. Többen felállva ünneplik az előadást és a társulatot. És persze Ariane Mnouchkine-t, a legvégén ő is feljön a színpadra.

Minket, a közönséget is megtapsolják. Mindenki boldog. A közönség, a társulat, mindenki. Boldog vagyok én is, hogy láthattam és átélhettem mindezt, hogy részt vehettem egy igazi színházi ünnepen. Életre szóló élmény marad.

Az előtérben várakozok. Mnouchkine elsétál mellettem, megáll, rám néz, mosolyog. Nem felejtett el. Előveszem a könyvet és egy tollat. Közben cipőt cserél: egy szatyorból zöld színű edzőcipőt vesz ki, majd felhúzza. Átadom a könyvet és a tollat: Ariane, please... I will be so glad... If you can write me a personal advice about the theater... Nevetve szabadkozni kezd, hogy ő olyat nem tud és nem is akar adni, az ezután következő mondatot pedig már nem is értem, mert meghatódva nézem őt, ahogy könyvestül, tollastul lassan elsétál a sarokban található padhoz, leül, megigazítja a haját, kinyitja a könyvet, egy fél percig csak mered



A merénylők jelenete
(fotó: Michèle Laurent, forrás: agoravox.fr)



A pánik pillanatai
(fotó: Michèle Laurent, forrás: sceneweb.fr)

maga elé, majd lassan írni kezd. Egészen közel a könyv fölé görnyed, írás közben meg-megáll, visszaolvassa magát, gondolkodik.

Nem „formális” aláírás történik, hanem személyes. Én pedig csak állok, mint egy megszeppent kisdíák a napköziben, és nézem őt. Kb. 5 perc múlva mosolyogva int nekem, hogy kész. Odategyek, elveszem a könyvet, kezét fogunk: Ariane, merci beaucoup!

Nem tudok egyszerűen „csak úgy” elmenni, mint akárhonnan máshol, még egy darabig céltalanul sétálgatok, nézelődök, csodálkozok. Pár perc múlva egy lány szólít meg hátulról. Kezében a tollam, kedvesen nyújtja felém. A tollamat elfelejtettem visszakérni, Mnouchkine küldte utánam. Még egy merci beaucoup, a lány eltűnik, magamra maradok ismét. Kezemben a toll.

Egy ilyen pillanat eddig soha nem bírt jelentőséggel, soha nem volt különleges...

F. P.: Ariane, Ön iskolát teremtett?

A. M.: Úgy gondolom, a társulat teremtett iskolát. Nekem néha az az érzésem, hogy dinoszaurusz vagyok. És a meteor közeleg.

Már a metrón ülök, amikor kinyitom a könyvet...

Az oldal tetején, a bal sarokban egy rajz: egy kacsintós, mosolygós fej sapkában, olyanban, ami épp rajtam is van. Mnouchkine „lerajzolt” engem! És utána: for Tomi,

who wants a „personal advice” about theater – which I am not going to give him! not tonight anyway.

Except:

Le temps se rentre toujours de ce qu’on fait sans lui.

Ariane*

* Tominak, aki szeretne tőlem egy „személyes tanácsot” a színházhoz, amit én nem szándékozom adni neki! ma este semmiképpen. Legfeljebb ezt: Az idő mindig megbosszulja, ha nem törődünk vele. – Ariane

Tamás Fülöp: A Room in India

A Production by the Théâtre du Soleil in Paris

The writing by the Kaposvári Egyetem (Kaposvár University) graduate drama student is not a review but a subjective report on his impressions of the Théâtre du Soleil production in Paris on 23 December 2016. He had Mnouchkine’s collection of interviews, which is also translated into Hungarian, in his backpack. Passages from that book are quoted in the report, while the story is related of how he got Ariane Mnouchkine to sign her book for him by writing something personal, a message or some advice...

