

tartalom

beköszöntő

Szász Zsolt: „Ki viszi át...?” • 3

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Magyarország, 3. rész • 5

olvasópróba

Végh Attila: Aiszkülosz trilógiája, az Oreszteia • 41

mitem 2017

George Banu: Silviu Purcărete
Portrévázlat egy szabad művésről (Fordította: Miklós Eszter) • 56

Jurij Lotman: A valóság költészete
(Fordította: Szabó Tünde) • 64

Király Gyula: Reneszánsz és 19. század – Hamlet és Raszkolnyikov • 74

Mihail Lermontov: Asik-Kerib
(Fordította: Hermann Zoltán) • 84

fogalomtár

Eugenio Barba: A színész titkos művészete
Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 6. rész
(Fordította: Lázár Zsófia) • 93

műhely

„...most egy üdvözlendő léptékváltás tanúi lehetünk”
Vidnyánszky Attilát Szász Zsolt kérdezi • 102

„Ma már nem divat a mestereket emlegetni”
Vincze Zsuzsa táncdramaturggal Szász Zsolt beszélget • 108

félmúlt

„Én nem a színházzal akartam foglalkozni”
Székely B. Miklóssal Regős János beszélget • 117



MITEM

MADÁCH INTERNATIONAL THEATRE MEETING

MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST, 2017. ÁPRILIS 12 – 30.

VILÁGHÍRŰ RENDEZŐK,
ÜNNEPELT ELŐADÁSOK

11 ország.
23 előadás.
4 színpad.

mitem.hu ▪ [nemzetiszhaz.hu / mitem](http://nemzetiszhaz.hu/mitem) ▪ [facebook.com / mitembudapest](https://facebook.com/mitembudapest) ▪ [#mitem](https://twitter.com/mitem)

J.W. von Goethe : **FAUST**

Rendező: Silviu Purcărete

Radu Stanca Nemzeti Színház,
Szeben, Románia

foto: © Mihail Mair

NEMZETI SZÍNHÁZ
1941
KÖZÖS-NÉZŐPONT

„Ki viszi át...?”

Még 2012-ben, a debreceni Csokonai Színházban történt, hogy egyik kollégánk, Kis Gergely Máté az „unokák színházának” nevezte el a maga külön bejáratú, két-személyes társulatát. Ez a különös névadás folyamatosan az eszemben jár, és nem csak azért, mert a duó másik tagja, Nagy László egy évre rá harminc évesen a színpadon halt meg, hanem azért is, mert az ő korosztályából nagyon sokan – többek között a saját fiam is – mintha nem tartanák relevánsnak a szüleik törekvéseit, s inkább a nagyszülők világába próbálják beleélni magukat. Talán azért, mert az elmúlt viharvert évszázad következtében sokan nem is ismerhették meg vér szerinti felmenőiket. De vajon mit remélnek ezek a ma már felnőtt korú, művész-érzékenységgel megáldott gyermekeink azoktól, akik nem érték meg a rendszerváltó 90-es éveket? Számukra valóban a Kádár-korszak jelentené a „boldog békeidőket” – ahogyan ezt e korszak nyertesei, a „nagy generáció” állócsillagai, az örök fiatalok előszeretettel hangoztatják? Akik ma már nosztalgiával gondolnak vissza egykori lázadó önmagukra is, romantikus fényben tüntetve föl ezt a valójában sem nem boldog, sem nem békés időszakot.

Lapunkban lassan végére érünk a közép-európai avantgárdot bemutató sorozatunknak, melynek révén a művész-színház elmúlt száz évének legfontosabb folyamataira láthattunk rá. Számunkra legfájdalmasabbak a magyar fejezetek, mert az derül ki belőlük, hogy hiába volt nálunk is számos életerős kísérlet, a magyar színházművészet nem jutott el odáig, hogy saját nyelvét kialakítva biztos alapot teremtsen a rendszerváltozás utáni kibontakozáshoz. Ma már minden józanul gondolkodó színházi alkotónak be kell látnia: a politikusokra való mutogatás csak elodázza, hogy az igazán fontos témák, a szakma örökölt hiánybetegségei végre terítékre kerüljenek.

Az idei MITEM-et a Nemzeti Színház *„Világhírű rendezők, ünnepelt előadások”* szlogennel hirdeti. A meghívott művészek három generációt képviselnek, fesztiválunk ebben sem a mai európai mainstream követője. Nemcsak a nagyapák nemzedékét képviselő „nagy bölények” és a pályakezdő „lázadó titánok” képviseltetik magukat, hanem legnagyobb számban éppen az apa-korú alkotók lesznek jelen, az úgynevezett középgeneráció. Akik rendre olyan, folyamatosan aktuális témákat, „nagy narratívákat” visznek színre, melyek Európát kulturálisan sokszínűvé, nagygyá, élhetővé tették...



Bortnyik Sándor: *Önarckép*, fotómontázs a *Zöld számár albumból*
az *Új föld* 1927-es évfolyamában (forrás: meridiankiado.hu)



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Magyarország, 3. rész

Palasovszky Ödön „lényegretörő” színháza

Ő volt az első és sokáig az egyetlen rendező, aki egész életét az avantgárdnak szentelte. Sohasem kacsintgatott a hivatalos, hagyományos színház felé, nem átmenetnek, vagy hóbortnak tekintette a modernizmust, hanem hitvallásnak. Másképp nem tudott és nem akart közelíteni a színpadhoz. Meggyőződése volt, hogy a holnap színháza nem a mindennapi életet másoló, utánzó torzszülött lesz, hanem költészet. „Európa nyomorúsága [...] kitermelt egy új költészetet, amely a szokásos mérőszerszámokkal le nem mérhető. Líra, de nem líra: mert nem szól a kislaluma tornyáról, nem tud szép rímeket, és nem mondja: ó, szívem, felzaklatott szívem. Ez a költészet elementáris, kilép a poétikák sablonjaiból és a régi frazeológiák korlátaiból. A levitézlett lírikus szerelmi és materiális intimitásait rakta bele a versbe, és mint a Föld zsenije, gögösen fütyült a profán tömegre. Az új költő pedig nem pöffeszti elő individuumát. Az ő témái: Európa hullahegyei, az anyák, a rokkantak, a barakkalakások, a penészes kenyér és a tizenkét órás munkaidő, az élet pusztulása és a regenerálódás keresése. Pfuj, piszkos politika!, mondja az, aki a »szép« verseket kedveli, és hisz a tiszta művészet örökkévalóságában. [...]

A l'art pour l'art dekadenciájával szemben ez az erőnek, az építésnek a költészete. A polgári izmusok anarchiájával szemben az egység monumentalitása. Egy etikus, öntudatos költés, mely a trösztök harci riadójában számon kéri a szétlocs-

csant agyvelőket, és Európa gazdasági és szellemi válságaiban megkísérli az ember öntudatra ébresztését. [...]

Az expresszionizmustól a dadaizmusig minden szuggesztív eszközt fölhasznál ez a költészet, hogy akció legyen, tett, cselekedet. A himnuszról a patetikus plakátversig fokozódik, onnan a manifesztumig, nyers kiáltványig egyszerűsödik és tisztul, hogy a fölbomló polgári kultúra anarchiájában új egység, új kultúra érdekében agitáljon.”¹

Palasovszky Budapesten született, 1899. március 5-én, lengyel forradalmár családban. Nagyapja és apja részt vett a lengyel és a magyar szabadságharcban. Már gyermekkorában a forradalmár költők verseit olvasta. Érettségi után beiratkozik a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára és az Országos Színészegyesület iskolájába. Utóbbi az 1918/19-es tanévben végzi el. Évfolyamtársai között van három nagyon különböző személyiség: Kőmíves Erzs², Titkos Ilona³ és Erdélyi Mihály⁴. A harminchatos létszámú osztály többi tagjának további sorsa ismeretlen.

Tanulmányai befejeztével Madzsar Alice⁵ meghívja tanárnak mozgásművészeti iskolájába. Itt Hevesy Ivánnal színpadi gyakorlatokat és szavalókórusokat készítenek a növendékekkel, amelyeken Palasovszky



Palasovszky Ödön (1899–1980)



Czigány Dezső: Madzsar Alice, olaj, vászon, 1908, Repiszky Tamás gyűjteményében (forrás: meridiankiado.hu)

¹ Palasovszky Ödön: *Az emberiség költői*. In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 15–16.

² Kőmíves Erzs (Kőműves, 1895–1978) vidéken kezdte pályáját, majd 1929-től a Városi Színház, 1933-tól a Műszínikör, 1934-től a Magyar Színház tagja. 1945-től Szegeden, majd a Madách Színházban játszott. 1963 és 1971 között a Thália Színház művésze.

³ Titkos Ilona (1898–1963) a színiiskola elvégzése után Bárdos Artúr Belvárosi Színházában lép fel, később a Magyar és a Vígszínház, 1947 és 1959 között a Nemzeti Színház tagja. Egyike volt kora ünnepekt díváinak. Főleg könnyed francia vígjátékokban aratott sikereket.

⁴ Erdélyi Mihály (1895–1979) színész, színigazgató, színpadi szerző, népszerű slágerek és daljátékok komponistája. 1933-ban megnyitotta a Józsefvárosi, 1934-ben az Erzsébetvárosi, 1935-ben az Óbudai Kisfaludi, 1938-ban a Márkus Park Színházat, ahol számos operettjét (*Csókös regiment*, *Fehérvári huszárok*, *Vedd le a kalapod a honvéd előtt* és mások) játszották sztárvendégekkel. 1955-től a Néphadsereg Színházában segédszínészként működött. Nevezetes „kültelki” színházaival korának jellegzetes bohém figurája volt.

⁵ Madzsar Alice (Madzsar Józsefné Jászi Alice, 1885–1935) táncpedagógus, a magyar mozdulatművészet kiemelkedő személyisége, a női testkultúra magyarországi úttörője. Kísérleteit nemcsak gyógygimnasztikai vonatkozásban fejlesztette tovább, hanem tánckompozíciói számára művészi kifejezőeszközöket alakított ki.

maga is fellép. Egy Stromfeld⁶-emlékünnepevényen *A bujdosó Rákóczi*⁷ szavalja, egy másik alkalommal *A kutyák dalát* és *A farkasok dalát* adja elő, amikor a közönség az utolsó versszakot megismétli a *Marseillaise* dallamára. Az ilyenfajta spontán „interaktív” játék feltehetően jellemző volt Palasovszkyék munkásmozgalmi rendezvényeire. Első nyilvános összejöveteleiket Hevesy Ivánnal közösen rendezték az Újpesti Munkásotthonban és a Magántisztviselők Országos Szövetségében.

A mozgásművészeti iskolában szerzett tapasztalatok segítették életre az első magyar avantgárd színházat. Itt született meg a „lényegretörő színház” eszméje is, amit Palasovszky hosszú évek során dolgozott ki. 1925-ben jött létre a Zöld Szamár Színház⁸, amely Bortnyik Sándor⁹ 1924-ben, Weimarban készült festménye után kapta a nevét. Az ironikus, humoros, szürrealista kép jobb szélén látható a „címszereplő”: egy hengerekből összerakott szamár, amely egy tekintélyes szobortalapzaton helyezkedik el. Középen, merev és rideg térelválasztó falak között egy ölelkező szerelmespár andalog a holdfényben, tőlük balra magas, jellegtelen épület, talán egy felhőkarcoló leegyszerűsített változata. Bortnyik, aki nem sokkal korábban tért haza az emigrációból, maga is az alakuló társulat tagja lesz.



Zöld szamár-pantomim (díslettervező: Bortnyik Sándor),
1929, MTA BTK, Művészettörténeti Intézet (forrás: meridiankiado.hu)

- ⁶ Stromfeld Aurél (1878–1927) vezérkari ezredes, az Osztrák-Magyar Monarchia idején vezérkari tiszt, a Tanácsköztársaság alatt a magyar Vörös Hadsereg vezérkari főnöke.
- ⁷ *Emlékeim a baloldali kultúrmunka kezdeteiről* című írásában (In: *A lényegretörő színház*, 180.) nem szerepel a vers szerzője. Minden bizonnyal Endrődi Sándor (1850–1920) *Kuruc dalainak* egyikéről van szó. (A plakáton csak ez áll: kuruc népköltemény.)
- ⁸ A színház nevét – részben megkülönböztetésül Bortnyik képétől – Palasovszky mindig egybeírta: Zöldszamár. A színház történet utólag megpróbálta korrigálni a „helyesírási hibát”, így a szakirodalomban mindkét változat megtalálható.
- ⁹ Bortnyik Sándor (1893–1976) festő, grafikus. „Képarchitektúráival” a magyar absztrakt konstruktívizmus egyik legjelentősebb alakja. 1919 és 1925 között bécsi, weimari és berlini emigrációban élt. A MA és a Sturm csoporthoz tartozott. Plakátjai a modern magyar grafika kiemelkedő alkotásai. 1928 és 1938 között működő iskolája, a Műhely a Bauhaus elveinek meghonosítására tett kísérletet. A „szocreál” időszakban kénytelen volt beállni a „realista” képzőművészek táborába. Így nyерhette el 1949-ben a Képzőművészeti Főiskola főigazgatói székét.



Bortnyik Sándor: *Az Eiffel torony násznépe*, díszletterv, 1925–26 (forrás: meridiankiado.hu)

A Zöld Szamár Színház szatirikus színház, kórusokkal, dzsesszel. Új művészeket, új gondolatokat akartak megszólaltatni. Egyetlen műsorukat a Csengery utcai Művész Színpadon¹⁰ mutatták be. Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe*¹¹ című „balettjét”, valamint Yvan Goll¹² két szavalókórusát, *Az új Orfeuszt* és a *Párizs éget* játszották. Cocteau darabja több avantgárd kísérlet programjában szerepelt. Ősbemutatója a párizsi Théâtre des Champs-Élysées-ben volt 1921-ben Cocteau és Jean Börlin¹³

koreográfiájával, a Rolf de Maré¹⁴ vezette Svéd Balett együttesével. „Cocteau élt az alkalommal, hogy csúfolódjon a látvány kifejező erejével. Gramofonnak öltöztette a music hallok konferansziéit, a szájuk helyén hangszóró volt, kérdéseket intéztek a szereplőkhöz és kommentálták a színpadi eseményeket. Recsegő párbeszédeiket alig lehetett érteni, amellyel a megértés képtelenségét fejezték ki. Az eseményeket ismert gyászindulók és keringők paródiái kísérték az értelmetlen álmok érzetét keltve. 1922-es előszavában Cocteau azt mondta, hogy nem bagatellizálni akarta az élet abszurditását, hanem eltúlozni.”¹⁵ Amikor pedig a kritikusok valami rejtett, ezoterikus törekvésekkel gyanúsították, így válaszolt: „Szakítottam a titokzatossággal, mindent kimondtam, mindent aláhúztam. A vasárnapok ürességét, az emberek elállatiasodását, a sablonos kifejezéseket, a húsunkban és a csontjainkban szétáradó eszméket, a gyerekkor kegyetlenségét, a mindennapok csodás költészetét: hát ez az én művészetem.”¹⁶ A szürrealista capriccióban összegyűlik egy lakodalmi társaság az Eiffel torony tetején, ahol a többször beállított csoportképet mindig megzavarja, hogy a fényképezőgép lencséjéből valamilyen más meglepetés ugrik elő.

A magyarországi bemutató szövegét Illyés Gyula fordította, dzsessz-paródiákkal teletűzdelt zenéjét Jemnitz Sándor¹⁷ komponálta. Az előadással az üzleties szelle-

¹⁰ A Magyar Vasút és Hajózási Klub színházterme, VI. Csengery utca 68.

¹¹ *Les mariés de la tour Eiffel*, 1921.

¹² Yvan Goll – lásd a cseh színházról szóló fejezet 2. részében a 10. sz. lábjegyzetet, Szcenárium, 2016. október, 6.

¹³ Jean Börlin (1893–1930) a stockholmi Királyi Színház balettiskolájában tanult, majd a balettkar tagja lett. 1918-ban kilépett az együttesből és Fokin (1880–1942) tanítványa lett. A Champs-Élysées Színház és a Svéd Balett vezető táncosa.

¹⁴ Rolf de Maré (1888–1964) svéd műgyűjtő, mecénás, a Svéd Balett megalapítója.

¹⁵ In: J. L. Styan (1923–2002): *A jelenkori dráma elméletben és gyakorlatban*. (Modern Drama in Theory and Practice, 1-3, London, 1981. 3. 197.

¹⁶ Ibidem, 198.

¹⁷ Jemnitz Sándor (1890–1963) zeneszerző, zenekritikus. 1911-től német operatársulatoknál működött, majd Schönberg mesteriskolájának növendéke. 1916-ban visszatért Budapestre, a Népszava zenekritikusa, számos folyóirat és napilap munkatársa. Zenéjére elsősorban Schönberg volt nagy hatással. Az itthoniaknál jelentősebb sikereket ért el külföldön.

mű színháznak üzentek hadat. Újszerű volt a színpadkép, Bortnyik Sándor konstruktivista díszlete. És új volt a mondanivaló, a polgári eszmék kifigurázása. A szereplők néma bábfigurákként ágáltak, helyettük két gramfonnak álcázott narrátor mondta a szöveget.

Yvan Goll poémái egy modern világvárosban keltek életre. Palasovszky játszotta Orfeuszt, aki saját szerelme történetét diktálja négy gépírónőnek. Az írógépek kopogása néha elnyomja a szöveget. A frakkos, délceg Orfeusz alig tudja túlkiabálni a feszes ritmusú, dobpergésre emlékeztető zajokat. A *Párizsi ég* pedig dzsessz hangszerelésű szavalókórusként szólalt meg. A görög tragédiák kórusait idéző-parodizáló három nő és három férfi kötelességtudóan ismételte a karvezető szövegét.

Az *Eiffel-torony násznépét* Palasovszky, Yvan Goll szavalókórusait Mittay László¹⁸ állította színpadra.

Kosztolányi így számol be a Zöld Szamár Színház bemutatkozásáról: „E kis színház mögött néhány fiatalember áll. Hangsúlyozzuk, hogy semmi közülük a régóra levitézlett külföldi divatokhoz, futurizmushoz, expresszionizmushoz, dadaizmus-hoz. Az előbbi két irányhoz valóban nem húznak. De ami hajlandóságukat illeti, úgy látom, hogy mégis a dadaizmussal tartanak atyafiságot. Ők nem vállalják ezt a rokonságot. Mindössze egy szatirikus színházat akarnak megteremteni, hol tornát reszelhessenek a mai, erkölcs, hit nélkül szűkölködő társadalom orra alá. [...] Hogy a vállalkozás fönnyarad-e, életképes lesz-e, nem rajtuk múlik, inkább azon, hogy e sajátos, fejlődésre nem igen képes irodalom külföldi és itthoni képviselői tudnak-e majd megfelelő darabot szolgáltatni.

A zöld szamár helyesen bőgött. Semmi esetre sem olyan unalmasan, mint a többi szürke szamár.”¹⁹

A Zöld Szamár ezzel befejezte működését. A következő két évben Palasovszky új névvel, új formációban folytatja színházi tevékenységét. Az *Új Föld* estek sok embert mozgatnak meg, színészeket, írókat, zeneszerzőket. Köztük van Ascher Oszkár,²⁰ Peéry Piri²¹, Somló István.²² Az irodalmi és színházi előadások létreho-

¹⁸ Mittay László (1893–1962) költő, görög-latin szakos tanár. 1919-ben a Köznevelési Népbizottságon színházügyi előadó. 1920-ban állását elvesztette. A Zöld Szamár Színház egyik alapítója. 1945-től középiskolai tanár, 1951-től az ELTE-n vallástörténetet és ókori történetet ad elő.

¹⁹ Kosztolányi Dezső: *Zöld Szamár*. Nyugat, 1925. április 1. In: K.D.: *Színház*, Nyugat, Bp., 1948, 326–327.

²⁰ Ascher Oszkár (1897–1965) előadóművész, színész, pedagógus, színházigazgató, a versmondás kiemelkedő alakja, 1957-től haláláig az Állami Faluszínház igazgatója.

²¹ Peéry Piri (1904–1962) színésznő, író. 1924-től Németh Antal felesége. Számos vidéki és fővárosi színház tagja. Írt regényeket és drámákat, több színművet fordított. Első nagy sikerét Hont Ferenc szegedi *Szent Johanna*-rendezésének címszerepében aratta.

²² Somló István (1902–1971) Bárdos Artúr Renaissance Színházában kezdte a pályát, majd hosszú ideig a Vígszínház tagja volt. Az ún. „vígszínházi stílus” jelentős képviselője. 1951 és 1959 között a Nemzeti Színház tagja, majd 1959-től a Vígszínház igazgatója. Szakírói munkássága is jelentős.

zásában Tamás Aladár²³ is fontos szerepet játszott. Ekkor csatlakozott Palasovszkyékhoz Róna Magda²⁴ és Kövesházi Ágnes²⁵ koreográfus, Kadosa Pál,²⁶ Kozma József,²⁷ Szabó Ferenc²⁸ és Szelényi István²⁹ zeneszerző. Kitűzött céljuk a szöveg és a színpad vizsgálatának sokoldalúsága volt. Nem drámai szövegeket, hanem verseket adtak elő. Nem szavaltak, hanem kántáltak. Száműzték a színpadi illúziót, minden eszközzel azt hangsúlyozták, hogy festett, művi világot fogunk látni. A nyílt színen sminkeltek a játékosok, és közben szakmai kérdéseket vitattak meg. Élesen elvált egymástól a „civil” jelenlét és az „alakítás”. A színész, a különleges ember, amikor letörli arcáról a festéket és leveti a jelmezét, egyszerű, szürke, hétköznapi emberré válik. Ő is egy közülünk, aki velünk együtt figyeli társait, akik éppen valamilyen drámai helyzetet játszanak el. „Emlékszem, amikor egy modern *Rómeó és Júliát* adtunk Shakespeare-ből és Goll *Matuzsáleméből*³⁰ összegyűrva – írja *Front* című írásában Palasovszky –, s az új Rómeó három alakban játszott a színpadon: a patetikus, a cinikus és az animális énje. Vagy arra az estére, amikor Tristan Tzara *Felhőzsebkendőjét*³¹ adtuk elő.

Színészeim maguk is botránytól féltek. Merthogy ki érthetné meg azt, amit mi csinálunk. (Ahogy Tzara elgondolta, s főleg amit még mi hozzáfűztünk.) [...] Hogy pl. a színészek nyílt színen maszkíroznak, a darab históriájáról diskurálgatva,

²³ Tamás Aladár (1899–1992) költő, író, szerkesztő. 1923 és 1925 között a MA munkatársa, majd az Új Föld és a 100% alapító szerkesztője. 1940-től Mexikóban él, majd 1946-ban hazatér, a Szikra Könyvkiadó igazgatója, nagykövet.

²⁴ Róna Magda (1902–?) táncos, koreográfus, pedagógus. Madzsar Alice tanítványa, munkatársa, majd a Madzsar Intézet vezetője. Palasovszky felesége, állandó munkatársa és szövetségese, az avantgárd mozgalmak kiemelkedő alakja.

²⁵ Kövesházi Ágnes (1904–?) táncosnő, koreográfus, a magyar mozdulatművészet jeles képviselője, a Madzsar-iskola egyik legtehetségesebb növendéke.

²⁶ Kadosa Pál (1903–1983) zeneszerző, zongoraművész, pedagógus. 1945-től a Zeneművészeti Főiskola zongoratanára, 1948-tól tanszékvezetője. Zeneszerzőként elsősorban a német neoklasszicizmushoz kötődött, de Bartók és Kodály hatása is érezhető volt munkásságán.

²⁷ Kozma József (Joseph Kosma, 1905–1969) magyar származású francia zeneszerző. A budapesti Zeneakadémián tanul, majd két évig az Operaház korrepetitora és avantgárd táncszínházak munkatársa. 1933-ban Párizsba költözött. Együttműködése Jacques Prévert (1900–1977) költővel megújította a francia sanzonirodalmat. Legismertebb világslágere a *Hulló falevelek*.

²⁸ Szabó Ferenc (1902–1969) zeneszerző. Festészeti tanulmányok után került a Zeneakadémiára. 1922-től kapcsolatba kerül a munkásmozgalommal, 1928-tól munkáskórusokat vezetett. 1932-ben Moszkvába emigrált, a háború alatt a Vörös Hadsereg katonája. 1945-től Budapesten él, a Zeneakadémia tanszékvezető tanára, 1958 és 1967 között igazgatója.

²⁹ Szelényi István (1904–1972) zeneszerző, zenetörténész. Zeneszerzői munkásságának legfontosabb periódusa a húszas és harmincas évekre esik, amikor kapcsolatban állt a nemzetközi avantgárd aktivista-konstruktivista törekvésekkel. Későbbi kompozícióiban sajátos tradicionális stílust alakított ki. Liszt-kutató.

³⁰ *Methusalem oder Der ewige Bürger*, 1922.

³¹ Tristan Tzara (1896–1963): *Mouchoir de nuage*, 1924

aztán fellépnek a pódiumra – és most kilépnek a szürkéségből. Gesztusuk, játéku­k megkomponált vízió lesz, mint akármelyikünké a fontos pillanatokban. Kétlépés­nyi távolság élet és költészet között. S hogy amint az életben visszatérnek a prob­lémák, a szituációk: úgy él az azonosság a gesztusok párhuzamaiban, a hangsúlyok, hangszínek ritmikus megfelelésében. Mert a szereplők fölcserélődnek, sok minden változik, de a probléma visszatér, míg az ember meg nem oldja. [...] No, nem tu­dom, hányan értették ezt meg, de sok mindent föl­kavartak ezek a dolgok.”³²

Az *Új Föld* esteken előadásra került – egyebek közt – Yvan Goll *A Panama-csatorna*, Majakovsz­kij *Kékzubbonyosok*, Palasovszky – Kozma Oidi­pusz című műve.

A következő évben ismét új nevet adtak vál­lalkozásuknak. A *Cikk-cakk estek* a Zeneakadémia kamaratermében kerültek színre, és elsősorban Palasovszky szándékait tükrözték az ember ösztö­neinek felszabadításáról. A szórólap így fogalmaz­za meg a műsor célkitűzéseit: „A *Cikk-cakk estek* szándéka: a mai ember százféle útjának zegzugos kereszteződéseiben az élet igazi ritmusát, benső lüktetését megkeresni. A világ a kényelemre van berendezkedve, érthető hát, hogy minden új hang és bátor gondolat kihívja azoknak az ellenkezését, akik szilárd hitüket vetik a dolgok állandóságá­ba. Mi mégis föl akarjuk tárni azokat a nevetséges szakadékokat, melyek a jóról és a rosszról alkotott meggyőződésünk és cselekedeteink között tátong­nak. A kiszipolyozott, gyökere vesztett színpadról olyan közönséghez szeretnénk utat találni, mely­nek van bátorsága szembenézni a ránk öregedett szellemi és érzelmi rend mögött résen álló szabad és kollektív erővel. Öregek és fiatalok között jó­vátehetetlen árkok húzódnak. Olyan kapcsola­tokat akarunk a múlttal, amik nem a tradíciók nyűgeit, hanem a tiszta, szociális emberi megnyil­vánulások példaadását jelentik.

[...] A hangok és mozdulatok új játékában a mai sorsnak és a törpe világából szabaduló mai lé­leknek ütemét keressük. Szeretettel köszöntjük mindazokat, akik velünk tartanak, s akik eddig is velünk voltak a Zöldszamár, az *Új Föld* és a 100% előadásain. Pala­sovszky Ödön, Hevesy Iván, Tamás Aladár.”³³



Az első Cikk-cakk este plakátja, 1928, az OSZMI tulajdonában (forrás: tbeck.background.hu)

³² In: *A lényegretörő színház*, 52.

³³ In: *A lényegretörő színház*, 17.



Kövesházi-Kozma: *Géptánc*, Cikk-cakk estek, 1928 (forrás: artmagazin.hu)



Kövesházi Ágnes a *Lélegzőtáncban* (forrás: artmagazin.hu)

A műsorban Hevesy *A múmia Ozírisz előtt* (szavaló- és mozgáskórus), Kövesházi – Kozma *Géptánc*, Majakovszkij *150 millió*, Palasovszky *A cikk-cakk tánc*, *A szabad Zrí indulója* (kórus), *A karma-zsin litánia* (parlandótercett, zene: Kozma), Hevesy-Tamás *Az új líra triptichonja* (montázs), Tamás – Kadosa *Magány ül fölöttem*, Toller *Géprombolók*³⁴ (részlet a drámából), Sinclair *Éneklő akasztófamadarak*³⁵ (részlet a drámából) került bemutatásra. Toller és Sinclair drámájának részlete egyszerre, montázsként hangzott el.

Palasovszky, Hevesy és Tamás Aladár 1928 februárjától öt estén át ismét játszotta a Zeneakadémián Kövesházi *Géptáncát*, egy vad táncot a polinéziai asszonyok szépítkezéséről *Az asszony színváltozása* címmel, amelyben Aiasz és Hektor bokszmérkőzést vív Helénáért az *Iliász* hexameterére. Egyszerre hangzott fel Palasovszky *Szappanszakáll* és Goethe *Erlkönig* című verse a rádió híreivel, miközben charleston zenére fogfájásról és féltékenységről szóló pantomimjelenetek zajlottak. Ez a „világnézeti kabaré” a zürichi Cabaret Voltaire³⁶ estjeinek szellemét idézte. Nem akart mást, mint „az aktuális élet fonákságait úgy megmutatni, az utcán kószáló problémákat úgy felhánytorgatni, a látszólag távol levő dolgokat úgy tenni egymás mellé, hogy az, aki a nézőtéren ül, rájöjjön a mélyen fekvő összefüggésekre, a mindennap látott dolgok egyszerű, mellbevágó nyitjára.”³⁷

³⁴ Ernst Toller (1893–1939): *Die Maschinenstürmer*, 1922.

³⁵ Upton Sinclair (1878–1968): *Singing Jaibirds*, 1924.

³⁶ Az első világháború kellős közepén, 1916-ban, Tristan Tzara kezdeményezésére alakult szellemi laboratórium.

³⁷ In: *A lényegretörő színház*, 56.

A Rendkívüli Színpad három estet tartott *A mechanizált ember*, *Lélegzők*, illetve *Happy end*-est címmel. Ezek műsorán szerepelt többek között Goering³⁸ *Tengeri ütközet* című tragédiájának II. része, Yvan Goll két újabb műve, a *Montparnasse állomása* és *Az új Orfeusz*, Jevreinov monodrámája, *A lélek kulisszái*, Palasovszky Árnijáték-konferansza és *A berni medveprédikáció* című írása, Róna Magda *Bimini* című tánca, valamint Szentpál Olga³⁹ *Barbár tánc* című mozgáskompozíciója Bartók *Allegro barbaró*jára.

A *Prizma* néven meghirdetett program is három estből állt. Ezekben az árnyjáték és az emberi kéz kifejezőképességének lehetőségeit vizsgálták. Madzsar Alice sziluett-játéka, *A hatkarú istennő*, Róna Magda és Kövesházi Ágnes Kozma József zenéjére készült két kompozíciója, *A kezek tánca* és az *Emlékek*, valamint néhány groteszk és parlandókórus-oratórium került bemutatásra.

1929-ben nagy fába vágják a fejszéküket: Toller *Géprombolók* című „luddita”⁴⁰ drámájának bemutatóját tervezik Feld Zsigmond Budapesti Színházában, a Városligetben, hivatásos színészek és a Munkás Kultúrgárda öt kórusának közreműködésével. A főszerepet, a békét hirdető főhőst, akit az általa vezetett és felizgatott tömeg meggyilkol, Baló Elemér⁴¹ játszotta volna. A darabot Palasovszky átdolgozta kórusszínpadra. A próbák a fűtetlen színházban folytak. A csaknem száztagú szavalókórusnak látszott a lehelete a színpadon. Palasovszky a hatalmas kórus



Róna Magda: *Bimini*-pantomim
(forrás: tbeck.beckground.hu)

³⁸ Reinhard Goering (1887–1936) költő, drámaíró, a német expresszionista dráma jellegzetes képviselője. *Seeschlacht* című tragédiáját 1918-ban mutatták be Drezdában, majd Reinhardt Berlinben is műsorra tűzte. Átütő sikerét rendkívüli feszültségének és nyelvi erejének köszönhette.

³⁹ Szentpál Olga (1895–1968) mozgásművész, koreográfus, pedagógus, szakíró. Iskolájának legtehetségesebb növendékeiből alakult meg a Szentpál Táncsoport. 1951-ben, amikor a mozgásművészetet száműzte a hivatalos kultúrpolitika, néptánc-gyűjtéssel kezdett foglalkozni, és az Állami Balettintézet tanára lett.

⁴⁰ A géprombolók elnevezése (Ned Ludd, a mozgalom állítólagos elindítója nevéből). Angol munkások a 19. század elején szétverték a gépeket, mert féltették a munkalehetőségüket. A „luddizmus” a munkásmozgalom kezdetleges, ösztönös formája.

⁴¹ Baló Elemér (1892–1970) a Színiakadémia elvégzése után a Nemzeti Színház tagja, de a Tanácsköztársaság idején vállalt szerepe miatt elbocsátják. Ezután a Madách, majd az Új Színház tagja. Részt vesz a Független Színpad munkájában. 1945-ben ismét szerződteti a Nemzeti Színház.

mozgatására és a nagyszabású tömegjelenetekre helyezte a hangsúlyt. Dísztet egyáltalán nem volt, fából ácsolt, nyers állványokon zajlott a játék.⁴²

A további eseményekről így számol be a Korunk című kolozsvári folyóirat:

„A jegyeket jó előre elkapkodták. A plakátok Palasovszky Ödönt tüntetik fel művészeti vezetőnek, mint főszereplőt meg Baló Elemért. De hát hamarosan nagy riadalom támadt. Legelőször is az Új Színház igazgatósága tiltotta le lélekszakadva Balót a föllépésről, azonnali szerződésbontás rémével. Csak azért is! – mondták erre a fiatalok. Beugrik majd a helyére Palasovszky. Néhány nap múlva tajtékozott az Új Nemzedék⁴³. Alarmírozta a rendőrséget, hogy így meg úgy összedől az állam és a társadalmi rend, ha ezt a darabot engedélyezik. Gézenгүйz bolsevik merénylet ez. A »hírhedt« Toller Budapesten nem mételyezhet ártatlan lelkeket. Rászánt a hadüzenetre egy tárcát a Magyarság⁴⁴ is. Mindez azonban még nem szegte volna nyakát ennek a »vakmerő« szándéknak. Az Új Nemzedék handabandázását nem veszik túlságosan komolyan a rendőrségen sem. Csak egyetlen ember ijedt halálra: Feld Mátyás.⁴⁵ Ez a hős direktor szinte esztét veszttette arra a gondolatra, hogy talán egyetemi hallgatók is tüntetnek majd a színházban. Botrány erre is, arra is. Ki tudja, mi minden jönne még ki mindebből. Legjobb megoldás, ha szerződést szeg. El is követett mindent az előadás meggátlására. A szándék elbukott. Nem tehetek egyebet Palasovszkyék, csak porbe fogták a hősiee igazgatót.”⁴⁶

A zártkörű főpróbán sok ismerős és ismeretlen ült a nézőtéren. A meghirdetett premierre és a másik két előadásra azonban már nem kerülhetett sor. A rendőrség jobbnak látta „tűzveszélyre” hivatkozva betiltani a mégiscsak veszedelmes darabot. Toller drámájának magyarországi bemutatójára így csak tizenhat évvel később, 1945. május 3-án kerül sor.⁴⁷ Igaz, ugyanabban a városligeti épületben, ahol akkor már rég nem Feld Zsigmond (és nem is Erdélyi Mihály) színháza működött, hanem a Szabad Színház.

Nem volt több szerencséje Palasovszkynak a következő évre tervezett *Szintetikus kórus-esttel* sem, amelynek nyilvános bemutatóját ugyancsak betiltották a hatóságok. A harmincas évek első felében csak Madzsar Alice művészcsoprtjának előadásait rendezte. Az Új Színházban bemutatott produkcióban Madzsar Alice és Róna Magda *A teremtés fájdalma* című pantomimjét, Róna Magda *Biminijét* és a *Tűzprédikációt*, valamint a *Kezek tánca* című oratóriumot, árnyjátékokat, gép- és munkatáncokat játszottak. A Belvárosi Színházban két alkalommal Madzsar Alice *A bilincsek* című hétképes mozgásdrámáját és Balázs Béla *A halász és a hold ezüstje* című bábjátékának sziluett-játék változatát állították színpadra. A Fővárosi Operettszínházban a *Bilincseket*, a *Srác és Vagabund Hipokráciában* című szöve-

⁴² In: *A lényegretörő színház*, 128.

⁴³ Szélső jobboldali folyóirat 1913 és 1944 között

⁴⁴ 1920 és 1944 között megjelenő szélső jobboldali napilap.

⁴⁵ *A Géprombolók* plakátja ugyan Feld Zsigmondot tünteti fel igazgatóként, de valójában ekkor már a fia, Feld Mátyás (1876–1953) vezette a színházat.

⁴⁶ Gereblyés László (1904–1968): *A Géprombolók Budapesten*. Korunk, 1929. május

⁴⁷ Rendező Both Béla (1910–2002).



Ayrus leánya (a képen Palasovszky Ödön, Róna Magda és a női kar), 1931 (forrás: meridiankiado.hu)

ges burleszk-pantomimet és az *Ayrus leánya* című „áldozati játékot” mutatták be, amelyben a címszerepet Róna Magda, Ayrust Baló Elemér, a másik Ayrust pedig Palasovszky személyesítette meg. Több alkalommal léptek fel az Új Színházban és a Belvárosi Színházban különböző produkciókkal. Az Új Thália Társaság nyitó darabját, Felkai Ferenc⁴⁸ *Bábel* című színjátékát is Palasovszky rendezte 1934-ben. Három előadás után ezt a darabot is le kellett venni műsorról.

Ennyi kudarc és keserű csalódás után joggal várta, hogy 1945 új lehetőségeket tartogat a számára. „A felszabadulás után mindjárt hozzáálltam színházunk megszervezéséhez – írja. – Számos akadály legyőzése után végül is a Madách Színházra kaptam engedélyt. A Madách Színházat amolyan vitafórumnak szántuk. Kísérletezni akartunk, vitázni-harcolni az új forradalmi színházért. Eleinte arra gondoltam, hogy *Az ember tragédiáját* vagy a *Csongor és Tündét* adjuk elő. Ehhez azonban a kis színpadot teljesen át kellett volna alakítanunk, és erre nem volt módunk. Szóba került Toller *Géprombolók* című dokumentumjátékának bemutatása is. Csakhogy ez a darab is nagy színpadot kívánt. [...] A konkurens színházak és a színházi fórumok már a színháznyitási engedély megszerzésében is sok nehézséget okoztak – ezek a nehézségek most folytatódtak. [...]

Végül úgy döntöttünk, hogy a műsor első része dokumentáció lesz: emlékműsor a húszas és harmincas évek munkáseelőadásainak anyagából (a 100% anyagá-

⁴⁸ Felkai Ferenc (1894–1972) először erdélyi és felvidéki lapokban publikált, majd 1922-ben az *Esti Újság* munkatársa lett. Legnagyobb színpadi sikerét a Madách Színházban 1942-ben bemutatott *Néró* című antifasiszta drámájával aratta.

ból is), megemlékezés az egykori baloldali kultúrharccokról. A második részben pedig egy tragikomédiát mutatunk be, amelyet Jefim Zozulja⁴⁹ szovjet író szatirikus novellájából dramatizáltam.”⁵⁰

Zozulja groteszkje, az *Ak és az emberek*⁵¹ egy világboldogító elméleteket gyártó férfiúról szól, aki képtelen az embereket boldoggá tenni. A darab felveti a kérdést: tulajdonképpen mi jelenti a boldogságot? Lehet-e magasabb rendű boldogságra felkészíteni az emberiséget? Az előadás mindnyájunk társadalom iránti felelősségről is szólni kívánt. Azt sugallta, hogy végső soron mindenkinek kötelessége folyton újrakezdeni, új célokat kitűzni. A játék sok vonatkozásban a bábjátékra vagy a burleszk filmekre emlékeztetett.

A bemutató eleinte nagy szakmai sikernek látszik. A sajtó lelkesen üdvözlöi az újszerű eszközöket. Raics István⁵² ezt írja: „A múlt, jelen, jövő problémáinak összefoglaló feltárása s az emberi társadalom fejlődésének tudatosítása – ennyi, summázott formában Palasovszky Ödön most megnyílt színházának programja. [...] A mozgást, éneket és szavalást egyesítő kórusjáték, a fénykulisszák, az árnyjátékok, a téri egyszerűségekre redukált színpadképek mind a tegnap színjátszásának jogképes kellékei, s hatásukat nem tévesztik el.”⁵³ Hasonlóan elismerő véleményt fogalmaz meg Relle Pál⁵⁴: „...úgy belső tartalmában, mint a megjelenítés találó művészetében – dicsérni való az újat akarás és az új szellemhez, az egész korfordulathoz simuló színpadművészeti törekvés, amit Palasovszkyék nyújtanak. A fény- és árnyjátékba elevenített holt tér: a festett háttér, mely most belekerül a játékba, a színpadi dimenziók kibővítése, a közérzést és a közgondolkodást, a sorsközösséget hullámzásaival és ellentmondásaival együtt jellemző kórus, mely nemcsak kíséri a játékot, hanem állandó beleszólásaival irányítja a dráma menetét – lendülettel és bátran igyekszik megoldani az új színház kollektív elgondolásait. [...] Az élet és a halál problémájának az a mélységkutató játéka, mely az ítélő embert a lelkiismeret ítélőszéke elé állítja, a felmentett, boldogságba szabadított tömeget pedig a saját lelki bírósága elé utalja – helyenként igazi író és költőt revelál, aki felfigyelésre kényszeríti azokat is, akik még

⁴⁹ Jefim Zozulja (1891–1941) orosz író, publicista. 1911-ben kezdett publikálni. Az *Ogonyok* című folyóirat alapítója. A sztálini nagy tisztogatások idején elhallgatott. A 2. világháború elején önként jelentkezett a frontra, ahol megbetegedett, és egy tábori kórházban halt meg. Műveit elfelejtették, másfél évtizedig egyáltalán nem adták ki. A hruscsovi olvadás évében jelent meg egy újabb kötete.

⁵⁰ Palasovszky: *A lényegretörő színház*, 134.

⁵¹ *Rasszkaž ob Ake i cselovecsesztve*, 1919

⁵² Raics István (1912–1986) zenekritikus, író-műfordító. 1940-től az *Esti Kis Újság* zenei rovatvezetője és más zenei és irodalmi folyóiratok munkatársa. 1977-től a *Népszava* zenekritikusa. Számos kortárs magyar mű versszövegeinek írója, vokális zeneművek verseinek műfordítója.

⁵³ *Kis Újság*, 1945. június 10.

⁵⁴ Relle Pál (1883–1955) író, újságíró, színikritikus. Rendezői tanulmányokat folytatott Brahmnál és Reinhardtnál. 1946-tól a *Világ* munkatársa, 1948 és 1952 között a *Színház és Mozi* szerkesztője.

idegenkedéssel fogadják a színpadi kifejezésnek vagy drámaillusztrálásnak ezt az új tájszólását.”⁵⁵

Az ilyen és hasonló vélemények azonban mit sem számítanak Háy Gyula dörgedelmeivel szemben, amely a Szabad Népben, a Magyar Kommunista Párt központi lapjában ugyanezen a napon látott napvilágot, és amely „kakukktójásnak” nevezi az avantgárd színházat, amit „a munkásság fészkébe csempészték.” Idejétmúlt weimarizmusnak bélyegzi Palasovszky vállalkozását. Az előadás véleménye szerint meghamisítja a valóságot, és idealizálja a munkásosztályt.⁵⁶

Palasovszky és a Madách Színház sorsa ezzel megpecsételődött. Az utolsó két bemutatóra már senki nem figyel. A sajtó igyekszik szidalmaiban túlszárnyalni a Szabad Nép hangadó írását. A szovjet emigrációból hazatérő harcosok – Háy, Hont és a többiek – sokkal jobban tudják, mint itthon maradt elvtársaik, hogy mi vár azokra a művészekre, akik az avantgárd ingoványos talajára tévedtek. Nincs kegyelem a számukra. Palasovszky egy rövid időre még komolyan veszi legújabb vállalkozását, a Dolgozók Színházát (amely – mint mondja – nem kísérleti színház, hanem *klasszikus* népi színház), de ez az álom is hamar szertefoszlik. Feleségével, Róna Magdával együtt a budaörsi Alkotmány Termelőszövetkezetben kapnak kertészi állást.

Egy magányos dadaista: Déry Tibor

Nagyon furcsa volt Déry viszonya a színházhoz. 1926-ban írt három dadaista drámát, majd 1945 és 1957 között hat realistát. A kilenc darab közül kettő sohasem került színpadra, de a többi sem aratott sikert. Egyetlen színpadi remekműve negyvenegy évvel a megírása után jelenik meg, és négy évre rá mutatja be egy egyetemi színjátszó csoport. De realista darabjai között is akad olyan, amelyik negyvenegy évvel a keletkezése után kerül csak színpadra.⁵⁷ Igazi színházi sikereit kisregényeiből készült műveivel aratja. Sok kritikusa úgy gondolja, hogy színpadra szánt munkái csak kísérletek, alkalmi próbálkozások a hatalmas prózai életmű háttérében.

1894. október 18-án született Budapesten, jómódú zsidó családban. Szemere Bertalan⁵⁸ belügyminiszter engedélyével dédapja, a szabadságharc katonája 1848-ban magyarosítja a család nevét Deutschról Déryre. Édesapja Déry Károly

⁵⁵ Világ, 1945. június 10.

⁵⁶ Háy Gyula: *Ócskaság, unalom és ami még annál is rosszabb*. Szabad Nép, 1945. június 10.

⁵⁷ Az 1945-ben keletkezett *A tanúk* című „gunyoros szomorújátékot” a háború után nem meri műsorra tűzni a Nemzeti Színház, mert a zsidókérdést kényes témának tartják. Csak 1986. január 17-én mutatja be a Szolnoki Szigligeti Színház. Rendező Csizmadia Tibor (1953).

⁵⁸ Szemere Bertalan (1812–1869) a liberális nemesi Ellenzéki Párt, majd a szabadságharc egyik vezető alakja.



Déry Tibor (1894–1977)



Déry Tibor szüleinek fényképe
(forrás: kép-tér.blog.hu)

ügyvéd, anyja pedig a bécsi születésű Rosenberg Ernő, akit a mai nézők a *Szerellem* című filmből ismerhetnek.⁵⁹ Déry gyermekkorában öt éven keresztül ágyban fekvő beteg, több műtéten esik át. Csonttuberkulózisát külföldi gyógyfürdőkben kezeli. Gyógyulása után Pesten jár iskolába, majd kereskedelmi érettségit tesz, és beiratkozik a St. Gallen-i Schmidt-intézetbe. A diploma megszerzését követően nagybátyja részvénytársaságának alkalmazottja Erdélyben és a budapesti központban.

1917-ben részt vesz az *Érdekes Újság*⁶⁰ regény-pályázatán *Lia* című kisregényével. Osvát Ernő első díjra javasolja, de merész erotikája miatt a többiek jobbnak látják hallgatni róla. A pályázat szervezői nem vállalják a közlését, Osvát viszont megjelenteti a Nyugatban. Felháborodott levelek érkeznek a szerkesztőségbe, a bíróság is elmarasztalja az erkölcstelen szerzőt, aki közben sztrájkot szervez a munkahelyén. Ezért nagybátyja elbocsátja. 1919-ben belép a Kommunisták Magyarországi Pártjába. A Tanácsköztársaság idején az Írói Direktórium tagja. Amikor az államosítások során a család bérházát is elveszik, apja öngyilkos lesz. A forradalom bukása után nem kap állást, Bécsbe emigrál, ahol a Magyar Újság munkatársa lesz. Megismerkedik Németh Andorral. Verseket és elbeszéléseket ír. 1923-ban a bécsi MA munkatársa. Felveszi a kapcsolatot a berlini Sturm című expresszionista lappal. Regényt ír. Bajorországba, majd Párizsba költözik. Bolti szolga egy posztókereskedőnél, bélyegkereskedő és nyelvtanár. 1926-ban majdnem egy teljes éven át Perugiában él. Itt írja

három dadaista drámáját, *Az óriáscsecsemőt* és két soha színpadra nem került groteszkjét. Az egyiknek a címe: *Mit eszik reggelire?*, a másiké *A kék kerékpáros*. És ír hozzájuk egy elméleti okfejtést *Elő- vagy utószó* címmel, amely máig a magyar avantgárd színház egyik fontos dokumentuma.

„A társadalomban a faj, a hivatás vagy a természet sablonos komédiáit nincs miért kicifrázni. Térjünk vissza az egyszerű vonalvezetéshez... Az események lo-

⁵⁹ (1970) Makk Károly (1925) filmje Déry önéletrajzi ihletésű novellái alapján. A szerepet Darvas Lili (1902–1974) játszotta.

⁶⁰ (1913–1925) képes hetilap szépirodalmi tartalommal. Szerzőit az élő magyar irodalom egészéből toborozta Ady Endrétől a századelő rég elfeledett tollforgatóiig.

gikája előbbre való a hely és idő logikájánál – mondja, majd hozzáteszi: [...] – A mozi felfedezése óta mennyit tágult a vizuális kultúra, s a szem ma jobban megőrzi a tárgyak és mozdulatok néma beszédét, mint ötven évvel ezelőtt!”⁶¹

A montázstechnikával készült *Mit eszik reggelire?* újsághírek egymásutánja. A díszlet újságlapokból áll, amelyek között egyes hírek megelevenednek. A darab központi figurája Leroy Tivadar, foglalkozását tekintve sikkasztó, betörő és nagykereskedő. Déry groteszk játéka – Tzara és Cocteau darabjaihoz hasonlóan – gyakran alkalmaz pantomimet, bábót és maszkot, amelyről az *Elő- vagy utószó*ban is kifejti véleményét. A maszkra azért van szükség, mert nem egyéni sorsokról, hanem típusokról van szó. Az általa képviselt új művészet nem tesz különbséget élő és élettelen, maszkot viselő színész és báb között, és a közös szertartásban a néző is ugyanolyan szerepet tölt be, mint a színpadon látható alakok.

A *kék biciklista* a teljes elidegenedésről szól. A szereplők mondatai közhelyek, üres sztereotípiák. Kérdéseikre nem érkezik válasz. („Mi van ebédre?”, „Mi újság a tőzsdén?”) A főszereplő Családapa és Családanya a kispolgári élet jelképei. Nincs sorsuk, nincsenek érzelmeik, csak a számukra kijelölt, vagy általuk választott úton haladhatnak. Ha ettől megpróbálnak eltérni, az életút kisiklik. Mert „színpad és terem között egyre nagyobb a szakadék, s már a zene sem tudja betölteni. S lassanként odajutott a közönség, hogy előbb meg meghallgatni egy színészi kreációt vagy megbámulni egy híres lábat, semmint végignézni a jó darabot.”⁶²

Az *óriáscsecsemő* szintén a kilátástalanságról, a magasabb erők által előre megtervezett létezésről szó. Joggal nevezi legjobb darabjának, hiszen – ha hatalmas késséssel is – ezzel a darabjával végérvényesen megérkezett a huszadik század nagy színpadi újtóinak táborába, Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, Różewicz, Beckett, Ionesco és Havel társaságába.

„Nekem nincsenek problémáim. Én halhatatlan vagyok. Nekem az élet engedelmeskedik, mert én vagyok a kezdet”⁶³ – jelenti ki a címszereplő csodacsecsemő, aki már születése pillanatában két méter magas, felnőtt emberként gondolkodik, szilárdan áll a lábán és magabiztosan jár-kei a világban. Pedig ebben az őt körülvevő világban nem könnyű eligazodni. A bútorok elillannak, felemelkednek a magasba. Nem csoda, hogy néhány órával a megszületése után már cirkuszban mutatják. Ugyanolyan ártatlan és naiv, mint a többi újszülött, csak ő játékból ölni is képes. Megöli a Pénzbeszedőt, aki „óvatolni” akar. Az Apa felismeri a fiában rejlő nagy lehetőséget, szövetkezik az Állatszeliídítővel, aki a vurstliban fogja mutatni. „Hölgyeim és uraim! Itt látható Maud, a csodacsecsemő, aki egy félórával ezelőtt született, és soha nem hal meg. Testsúlya százötven kiló, csupa ész és jellem, és percről percre nő, mint egy igazi csecsemő... Tessék besétálni, hölgyeim és uraim... itt csekély díjért mindenkinek egy kívánsága teljesítve lesz... tessék besétálni, itt mindenki meggyőződhetik róla, hogy ezen csecsemő halhatatlan, ez a leg-

⁶¹ Déry Tibor: *Színház*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1976, 97.

⁶² Ibidem, 103.

⁶³ Déry: *Az óriáscsecsemő*, Magvető, 1967, 27.



Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő*, Katona József Színház, 2015, r: Dunai Tamás (fotó: Walter Péter, forrás: kecskemet.hu)

tások kellenek. Megjelenik a Szűz, az Apa pedig áruba bocsátja fia ártatlanságát is. A lány vetkőzni kezd, a csecsemő meglepődik, de azért lassan szerelemre gyúl a vonzó hölgy iránt. A csecsemőre a társadalom kérlelhetetlen börtöne, a család vár. Hősünk minden pénzét elveszti, megöregszik, és már a csodás képességei is semmivé lettek. Bábuvá változik, akár a társai, halála előtt ő is eladja születendő fiát, majd a hóesésben szalmakalapot tesz a fejére, és forradalmárnak áll. A darab végén a 2. Újszülöttel megismétlődik minden, ami a darab elején történt az elsővel. Ő is öröklí apja kivételes adottságait, és rá is az a kivételes sors vár a társadalom nagyolvasztójában, amit a főhős végigélt a három felvonáson át tartó szörnyű körforgásban.



Déry Tibor: *Tükör*, Nemzeti Színház, 1947 (fotó: Kálmán Béla, forrás: stefan2001.blogspot.hu)

nagyobb csoda, a legnagyobb jótétemény, ez az emberiség áldása.”⁶⁴

Kitör a botrány. A Rendőr („az államfenntartó eszme leghűségesebb támasza”) leállítja az előadást, mert nincs játszási engedélyük. Nincs mit tenni, javítóintézetbe adják az Óriáscsecsemőt, aki egyre jobban visszafejlődik. Pedig most már elengedhetetlen szükség van a self-made manekre, akik érzelm nélkül képesek gondolkodni. Új ha-

Déry a hazatérése után, 1927 és 1945 között nem ír színdarabot. Még részt vesz Kassák Dokumentum című lapjának szerkesztésében, ebben jelenik meg először a *Mit eszik reggelire?*⁶⁵, de alkotóként nem foglalkozik többé az avantgardizmussal. 1945 és 1957 között megírja öt realista drámáját; még Budapest ostroma alatt *A tanúkat*, az ostrom után közvetlenül, 1946-ban a *Tükört*, 1947-ben az *Itthon*, 1954-ben *A talpsimogató*

⁶⁴ Ibidem, 35.

⁶⁵ 1927. január 12-én.

című egyfelvonásos diákcsíny, 1956-ban a *Vendéglátást* és végül 1957-ben a váci börtönben⁶⁶ a *Bécs 1934* című „történelmi színművet”. Ezeknek azonban már nem sok közük van a Perugiában írt dadaista darabokhoz.

Az *óriáscsecsemőről* négy évtizeden át nem tesz említést a magyar drámatörténet. 1967-ben jelenik meg először nyomtatásban, előbb a Kortárs júniusi számában, majd ugyanabban az évben a Magvetőnél, Déry realista darabjaival együtt. Hátha így nem lesz olyan feltűnő, gondolják az óvatos kultúrpolitikusok. 1970-ben bemutatja a Szegedi Egyetemi Színpad Paál István⁶⁷ rendezésében. Hivatásos színházban csak nyolc évvel később, 1978-ban engedélyezik a premierjét a Pécsi Nemzeti Színházban.⁶⁸



Déry Tibor: Az *óriáscsecsemő*, Szegedi Egyetemi Színpad, 1971, fsz: Dunai Tamás (fotó: Kádas Tibor, forrás: fortepan.hu)

Első és második nyilvánosság

„A hatvanas évek – ezt ma világosabban látjuk, mint korábban – fontos korszaka volt a magyar művészetnek, és nemcsak a képzőművészetnek, de az irodalomnak és a filmnek is – írja Kovalovszky Márta. – A »játksi évszak«⁶⁹ kifejezés inkább csak az évtized második felére illik, de komor és súlyos esztendeivel, heroikus küzdelmeivel együtt az egész időszak háború utáni művészetünk kiemelkedő periódusa. Jelentőségét elsősorban annak köszönheti, hogy valamennyi művészeti ágban feltette azokat a húsbavágó, életfontosságú kérdéseket, amelyek az

⁶⁶ Déryt 1957-ben „ellenforradalmi tevékenységéért” kilencévi börtönbüntetésre ítélik. 1960-ban amnesztiával szabadul.

⁶⁷ Paál István (1942–1998) a nyolcvanas évek neoavantgárd színházának kiemelkedő alakja. A szegedi egyetemen szerzett tanári diplomát. 1961-től a szegedi Egyetemi Színpad tagja, 1965-től művészeti vezetője. 1973-ban megrendezi az 1848–49-es szabadságharc besúgóhálózatát bemutató *Petőfi-rockot*. Hosszú huzavona után jut csak kőszínházban önálló rendezéshez. 1974 és 1977 között a Pécsi Nemzeti Színház, 1977-től a szolnoki Szigligeti Színház rendezője, utóbb főrendezője. A szegedi Egyetemi Színpad kezdte terjeszteni Grotowski elméleti írásainak sokszorosított, magyar nyelvű változatát, amely akkoriban szamizdatnak számított. Ötvenhat évesen önkézével vetett véget életének.

⁶⁸ Rendező Szikora János (1950).

⁶⁹ Utalás Petri György (1943–2000) *Hála* című versére. In: *Körülírt zuhanás*. Magvető, Bp., 1971.

előző évtizedekben kimondatlanok maradtak; mert helyüket többnyire álkérdések foglalták el.”⁷⁰

Amikor az avantgárd már nemcsak kizárólag szitokszóként jelenik meg a méltatásokban, és az avantgárd színház fogalma fokozatosan visszatér a hazai színházelméletbe, az a pártállami kultúrpolitika egyik legarcátlanabb folyamata. Sztálin halála után a Szovjetunióban megindul az enyhülés, aminek következtében sor kerülhet Majakovszkij, Tairov és Mejerhold csendes rehabilitálására. A csatlós országok is megpróbálják követni a nagy testvér példáját. Magyarország ebben is jókora késéssel, de példamutató óvatossággal és körmönfontossággal jár el. A hivatali apparátus kézi vezérrel a „modernista” törekvések élére áll. Persze szó nincs arról, hogy ezek valóban mind modernista törekvések lennének. A többségük csupán annak látszik. Az avantgárd jelző soha el sem hangzik, hiszen abból csak baj lehetne. Az ideológia irányítói létrehoznak hát olyan színházakat, amelyek a korszerű törekvések letéteményesei hazánkban. Az intézmények élére természetesen megbízható embereket állítanak, akik pontosan tudják, hogy mit szabad és mit nem, hogy meddig lehet elmenni.



Kazimir Károly 1960-ban az Erzsébet körúton (forrás: fortepan.hu)

Így jött létre a Thália Színház,⁷¹ mint a modern szocialista színház fogalmának szinonimája. Itt még Beckettet és Kafkát is be lehetett mutatni. „Kétségtelenül hozott formai újításokat – írja az egyik cseppet sem elfogulatlan, de megbízható szemtanú, Gosztonyi János.⁷² – Nagyon időszerű volt már az ilyesmi, mert az egész magyar színházi világ (a hatvanas évek táján) a nagypapák által szemlélt előadások mását klónozták. Ha nem is forradalmasan, de [...] Kazimír⁷³ újított, és azt lehetett remélni, hogy még újabb friss gondolatokra is futja képzeletéből. Talán így is lett volna, ha nem becsüli olyan végzetesen túl kezdeti eredményeit.”⁷⁴

A tíz évvel később, 1970-ben megalakult Huszonötödik Színház annyiival tudott közelebb ke-

⁷⁰ Kovalovszky Márta (1939): „Jég és aszály közt játszi évszak”. *A hatvanas évek*. In: *A második nyilvánosság*, 171.

⁷¹ Először Jókai Színház néven kezdett működni, 1963-ban vette fel – a Thália Társaságra utalva – a Thália Színház nevet.

⁷² Gosztonyi János (1926–2014) színész, rendező, drámaíró, dramaturg, egyetemi tanár. 1972-től 1976-ig a Thália Színház tagja.

⁷³ Kazimír Károly (1928–1999) 1961-től a Thália Színház főrendezője, 1972-től 1991-ig igazgatója. 1958-ban megalapította a Körszínházat. 1959-től a Színművészeti Főiskola tanára, majd rektora. Munkásságában jelentős helyet foglalt el epikus művek színpadi adaptációinak bemutatása.

⁷⁴ In: *Látalak, elmeséllek*. Argumentum, Bp., 2005, 125.

rülni a valóban korszerű színház szelleméhez, amennyivel a politikai helyzet kedvezőbb volt, mint egy évtizeddel korábban. Meg amennyivel vezetői tényleg közelebb álltak azokhoz az alkotókhöz, akiket példaképül választottak: Brecht-hez, Mejerholdhoz, Ljubimovhoz, Bessonhoz⁷⁵ és Mnouchkine-hoz.⁷⁶ Kísérletező kedvű előadásaikkal számos sikert arattak különféle fesztiválokon, Helsinkiben, a belgrádi BITEF-en,⁷⁷ Bordeaux-ban, Wrocławban, Olaszországban. Megszűnésük tizedik évfordulóján Nánay István így emlékezett rájuk: „Volt egyszer egy színház. A 25. A mai értelemben vett alternatív színházak »őse«. Élt nyolc évet. 1970-ben Gyurkó László⁷⁸ író, Szigeti Károly⁷⁹ koreográfus és Berek Kati⁸⁰ színésznő hozta létre, 1978-ban pedig beolvadt a Népszínház⁸¹ elnevezésű konglomerátumba.



Berek Kati Sebő Ferencsel és Halmos Bélával a 25. Színház idején (forrás: színhaz.org)

- ⁷⁵ Benno Besson (1922–2006) svájci származású német színész, rendező, Brecht tanítványa és munkatársa, a Berliner Ensemble tagja, a Deutsches Theater főrendezője, majd a Volksbühne intendánsa. Később elhagyja az NDK-t, a bécsi Burgtheater, a nyugat-berlini Schiller Theater, a genfi Comedia rendezője. A brechti iskola egyéni hangú folytatója. Legnagyobb sikerét Svarc *A sárkány* című parabolájával aratta, amelyért 1966-ban a párizsi Nemzetek Színháza fődíját kapta.
- ⁷⁶ Ariane Mnouchkine (1939) francia rendezőnő. 1964-ben Párizsban megalapítja a Théâtre du Soleil-t, amely máig a világ egyik legjelentősebb avantgárd színháza. Korszakos jelentőségű előadásai: 1789 (1970), 1793 (1972), *Molière* (1978). *Tartuffe* (1995), *Macbeth* (2014).
- ⁷⁷ BITEF (Belgrade International Theatre Festival) 1967 óta működő nemzetközi színházi találkozó, a kelet-európai régió máig legrangosabbnak számító rendezvénye az egykori Jugoszlávia, a mai Szerbia fővárosában.
- ⁷⁸ Gyurkó László (1930–2007) író, újságíró, 1970 és 1981 között a Huszonötödik Színház, majd a Népszínház igazgatója. 1982-től a Népművelési Intézet munkatársa, 1983–84-ben a kecskeméti színház igazgatója. Főbb művei: *Lenin*, *Október* (1967), *Szerelmem*, *Elektra* (1968), *Négy szemközt a forradalommal* (1970), *Arcképvázlat történelmi háttérrel*. *Kádár János élete* (1982).
- ⁷⁹ Szigeti Károly (1930–1986) koreográfus, rendező. Az Állami Népi Együttesnél kezdte pályáját, majd 1956-tól bekapcsolódott az amatőr néptáncmozgalomba. Rendezői munkássága mellett később is számos koreográfiát készített a Vasas és a Honvéd Művészegyüttes, majd a Népszínház Táncegyüttese számára.
- ⁸⁰ Berek Kati (1930–2017) a Színművészeti Főiskola elvégzése után a Nemzeti Színház szerződötteti. 1970 és 1974 között a 25. Színház rendezője, majd ismét a Nemzeti Színház, 1985-től a győri, 1991-től a kecskeméti színház tagja. Kiváló versmondó.
- ⁸¹ Az Állami Déryné Színház 1978. január 1-jén összevonták a 25. Színházzal, és Népszínháznak nevezték el. Több átszervezés után ebből lett a Budapesti Kamaraszínház, amely 2012-ig működött.

Rendhagyó színháznak számított: hivatásosnak amatőr, amatőrnek hivatásos. [...] A társulatot hivatásos és amatőr színészek alkották, az előadások egy részét több rendező jegyezte, s bár államilag fenntartott intézmény volt, előadásaiiban naiv, romantikus forradalmiság, a fennálló rend jobbításának szándéka fejeződött ki.

A hivatásos színházak számára irritáló volt a 25. Színház mássága, s az különösen, hogy közösségi színháznak deklarálta magát.⁸² Persze ettől még egy ideig – mint kedves gyermekét – nem a túrtek, hanem a támogatottak táborába sorolta a pártállami ideológia, és sokáig az első nyilvánosság előnyeit élvezhette. Egészen addig, mígnem kegyvesztetté és – úgy látszik – fölöslegessé vált. Ekkor szerencsétlen döntések sorozata után csendben kiszenvedett. Ez azonban már a rendszerváltozás hajnalán történt.

Amikor 1961-ben, az akkor már négy éve működő Egyetemi Színpad kerekein belül⁸³ létrejött az Universitas Együttes, még aligha sejtette bárki is, hogy hamarosan mekkora lavina indul el az avantgárd színházi mozgalom felélesztésére. „A színház politikai reagensként működik, s ebbéli karakterét jelen idejű és interperszonális karakteréhez kötjük – írja Jákfalvi Magdolna.⁸⁴ – A hatvanas években e politikai megnyilatkozásnak két eltérő formanyelvi karakterológiája alakult ki, mindkettő az alternatív mozgalmakban, mindkettő a kettős színpadi beszéd kánon-formáló gyakorlata ellenében a kimondás és a megjelenítés színházi nyelvvel kísérletezett. [...] Mindkét formálódó beszédmód a hatvanas évek elején megalkuló Universitasból indult ki, melynek emblematisz rendezője Ruszt József,⁸⁵ befogadó közege a budapesti egyetemista értelmiség volt.”⁸⁶

Ez a „kettős beszéd” jellemzi a levertt forradalom és a kádári konszolidáció első éveit. Az első bátorítalan, fakó hangok után a más nyelven beszélő költők művei is megjelenhetnek (Pilinszky János⁸⁷: *Harmadnapon* – 1959, Nagy László⁸⁸: *Sólymok vére* – 1960, Csoóri Sándor⁸⁹: *Menekülés a magányból* – 1962), és az Európai Iskola szelle-

⁸² Nánay István (1938): A 25. www.c3.hu/scripta/beszelo/98/05/15nan.htm.

⁸³ Az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának támogatásával már 1948-tól itt működött a Bartók Béla Egyetemi Énekkar, 1957-től a Koncertzenekar és 1958-tól a Tánckar. Szervezetileg ehhez csatlakozott az Universitas, majd az ELTE Amatőrfilm Klubja és a Balassi Bálint szavalóköör.

⁸⁴ Jákfalvi Magdolna (1965) színháztörténész, kritikus, egyetemi tanár. Fő kutatási területe az avantgárd színház.

⁸⁵ Ruszt József (1937–2005) 1963-ban végzett a Színművészeti Főiskola rendező szakán, majd tizenegy évig a debreceni Csokonai Színház rendezője, 1973 és 1978 között a kecskeméti Katona József Színház, 1978–79-ben a Népszínház főrendezője, majd művészeti vezetője, 1982-től a zalaegerszegi színház főrendezője, illetve igazgatója. 1989-ben Szegeden megalapítja a Független Színpadot, amely 1990-től Budapesten működik. 1984 és 1988 között a Budapesti Kamaraszínház tagja.

⁸⁶ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Bp., 2006, 189.

⁸⁷ Pilinszky János (1921–1981) műve először *Sötét mennyország* címmel jelent meg az Új Írás 1962. decemberi számában.

⁸⁸ Nagy László (1925–1978)

⁸⁹ Csoóri Sándor (1930–2016)

mét folytató szürrealisztikus festmények, grafikák és szobrok is feltűnnek a kiállítóterekben. Elhisszük, mert el akarjuk hinni, hogy más világ lesz ezután, hogy az (ellen)forradalom nem volt hiábavaló, és hogy a színházak arculata is gyökeresen meg fog változni. Ez a meggyőződés hozza létre az Universitas első előadásait, Euripidész *Alkesztiszét*, Majakovszkij *Gőzfürdőjét*, majd 1965-ben Csokonai *Kamyonóját*, amellyel eljutnak Nancyba, és díjat nyernek. Az Egyetemi Színpad az első magyar prózai együttes, amely nyugat-európai fesztiválra utazik. Ez nem csekély ellen-szenvet és irigységet vált ki a „hivatásos” színházak egyes vezetőiben és a „hivatalos” színházért felelős magas rangú hivatalnokokban. De az együttes számára az igazi döntő fordulatot az jelenti, hogy ezen a fesztiválon találkoznak először Grotowski színházával, későbbi eszményképükkel. Az *állhatatos herceg* előadása megrendítő hatással van a társulatra és elsősorban Rusztra, akinek egész színházi gondolkodását megváltoztatja. Rádöbben, hogy át kell értékelnie a színészi ábrázolásról addig vallott nézeteit. Elvállalja egy tanulmánykötet megírását, amely a színészi játék dramaturgiai törvényszerűségeit foglalja össze. Ez óhatatlanul az átélés fogalmának újfajta megközelítésére kényszeríti. „A színpadi küzdelmet sohasem a maximális energia-felhasználás jellemzi, hanem a maximális energia-koncentráció. Ezt a színpadi játék »fizikai alaptörvényének« is nevezhetjük. A rossz átélés, ha alkalmasint improvizálja a színész az átélést, és nem a próbán, hanem játék közben – minden elért eredményhez, mennyiségben és minőségben egyaránt – azonos energiákat használ fel. Ez járhatatlan út, mert később, egy olyan jelenetben, amelynek megoldása egyszerűbb, a színész nem tud mit kezdeni a benne felgyűlt energiákkal. [...]”

A fizikai koncentráció kulcsa a fizikum, az izomzat lazaságában van. A lazaság a színésznek az a sajátos képessége, hogy fizikumának különféle működtetéséhez mindig célszerűen képes az energiákat koncentrálni.”⁹⁰

Pilinszky *KZ-oratórium* című versciklusából⁹¹ készült 1967-ben A *pokol nyolcadik köre* című előadás, amely már egyértelműen Grotowski szegény színházá-



Csokonai: *Kamyoné*, Universitas együttes, 1965, r: Ruszt József, a képen: Jordán Tamás és Halász Péter (fotó: Kádas József, forrás: fortepan.hu)

⁹⁰ Ruszt József: *Színészdramaturgia és színészmesterség*. Népművelési Propaganda Iroda, Bp., 1969, 145.

⁹¹ Ebből készült Paál István *Stációk* (1971) című előadása is a Szegedi Egyetemi Színpadon, amelyet Pilinszky műve mellett Peter Handke (1942) *Közönséggyalázás (Publikumsbeschimpfung)*, 1966) című monológjából és Radnóti verseiből komponált, hatalmas botrányt kavargó egy irodalmi színpadi fesztiválon.

nak hatását mutatta. Először az a hír járja, hogy Aczél György személyes utasítására betiltják, de valójában néhány alkalommal látni lehetett.⁹² Tény azonban, hogy a pártállam ideológusai rettenetesen felháborodnak. Pilinszky személye, a mű témája, eszmeisége és természetesen a „formalista” előadás elég ahhoz, hogy nyilvánvalóvá váljon: az együttest – legalábbis ebben a formában – fel kell számolni. Először Rusztól kell megszabadulni, aki lépéseket tett annak érdekében, hogy az Universitas számára megszerezze a felújított székesfehérvári színházat. Ez azt jelenti, hogy az együttes nem amatőr színjátszó csoport akar lenni ezután, hanem izgalmas, új utakat kereső hivatásos színház. Ez pedig arcátlanság! Az eszközökben cseppet sem válogatva csapdát állítanak az akkor szokásos állambiztonsági módszerek egyikét alkalmazva. Egy franciaországi turnén botrányos helyzetet teremtenek, amely után fegyelmi úton el lehet bocsátani a kényelmetlenné vált rendezőt. Tiltakozásul a társulat tagjai is eltávoznak. Közülük többen saját együttest alapítanak, mások hivatásos színházaknál folytatják pályájukat. A két legmarkánsabb egyéniség, aki elsősorban a saját útját járva teljesítette ki mindazt, ami az Egyetemi Színpadon elkezdődött, Halász Péter⁹³ és Fodor Tamás.⁹⁴

Halász 1962-ben került az Universitashoz. Számos fontos színészi munkája mellett ő írta *A pokol nyolcadik köre* szöveggönyvének első változatát. Amikor a társulat felmondott, 1969 októberében egy külvárosi művelődési házban létrehozta a Kassák Ház Stúdiót, amely három éven át működött, és megalapozta az új



A két testvér balladája, Kassák Ház Stúdió, 1970, írta és rendezte: Halász Péter (fotó: Kovács Endre, forrás: kovacsendre.hu)

együttes későbbi legendás hírnevét. Első bemutatójukat, az 1970 januárjában készült *A két testvér balladája*t betiltják. Ezután fél évig tartó előkészületek után derűsebb játékot hoznak létre *Mert mindenki csak ül meg áll* címmel, amely groteszk etűdsorozat a társulat tagjainak különféle gyakorlataiból. Táncszerű mozgások, meglepő gesztusok és a beszéd zenei intonációja jellemzik az 1971 telén bemutatott *A labirintus* című előadást, amely a Minotaurus-legendára

⁹² Vö. Regös János Nánay Istvánnal készült interjújával, Szcenárium, 2016. május

⁹³ Halász Péter (1943–2006) rendező, színész, író, az avantgárd színház egyik legmarkánsabb magyarországi képviselője.

⁹⁴ Fodor Tamás (1942) színész, rendező, az Universitas alapító tagja. 1965 és 1967 között a József Attila Színházban, 1969-től 1972-ig az Irodalmi Színpadon lép fel. 1986-tól a szolnoki színház rendezője, 1987-től 1990-ig főrendezője. 1990 és 1994 között az SZDSZ országgyűlési képviselője.

épül. Májusban meghívás nélkül elmennek Nancyba, ahol részt vesznek a színházi fesztiválon, majd a párizsi Centre Américaine-ben is fellépnek.

Ezután az önálló stílus kialakítására törekedve születik meg a *Gyors változások* című szürrealista kompozíció, amelyet szabadtéren, a Rózsavölgyi Parkszínpadon mutatnak be. Szinte ezzel egy időben kerül sor *A skanzen gyilkosai* premierjére. Nemcsak az előadást tiltják be azon nyomban, de a működési engedélyüket is bevonják.

Illegalitásba vonulnak. Először Halászék Dohány utcai lakásán játszanak, majd különféle zártkörű meghívásoknak tesznek eleget. Ezek között vannak három-négyórás maratoni produkciók és 15–20 perces kompozíciók. Közben *Bábszínház gyerekeknek*⁹⁵ címmel Halász egyveleget készít a *Hamlet*ből, a később több változatban visszatérő *King-Kong* sorozat egyes darabjaiból, *A kék angyalból*⁹⁶, de a happeningben megjelenik a Mikulás is. „A hosszában félmeztelenre vetkőzött színész kalapjával babrált, piros babákkal játszott, többféle megszólalási lehetőséggel próbálkozott: hallgatás, magnetofon felvétel, recitálás, rögtönzés. Ebben a lécekből és lepedőkből szobaméretűre összehúzott játéktérben a félmeztelen igazságkereső Halász [...] az egyenes helyzethez illő egyenes művészi beszéd megformálásában rejltő más, alternatív olvasatot kínál fel.”⁹⁷

A *King-Kong* sorozatban a majomszörny hatalmas péniszének mozgatása közben verseket mondott fürdősapkában. „Úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik”⁹⁸ – emlékezik több mint két évtizeddel később. Halászhoz írott fiktív levelében Beke László⁹⁹ így „válaszol”: „Tőled tanultam meg még a hetvenes évek elején, hogy létezik olyan színház, amely magával a valósággal dolgozik, és olyan színész, aki a maga bőrét viszi a vásárra. Néha már oly mértékben átlépve a »művészet« és a »valóság« közti határt, hogy a következményektől tényleg félni lehetett.”¹⁰⁰



King-Kong a balatonboglári kápolnában 1973-ban (forrás: artpol.hu)

⁹⁵ Halász Péter *bábszínháza* címen is játszották.

⁹⁶ *Der blaue Engel* (1930). Josef von Sternberg (1894–1969) nagysikerű filmje a hangosfilm hőskorában.

⁹⁷ Színház, 1991. október–november, melléklet.

⁹⁸ *Interjú Halász Péterrel*. In: Színház, 1991. október–november.

⁹⁹ Beke László (1944) művészettörténész, egyetemi tanár.

¹⁰⁰ Beke László: *Levél Halász Péternek*. In: Színház, 1991. október–november

1973-ban – megint meghívás nélkül – elutaznak a wrocław-i fesztiválra. Hazatérésük után ezért négy évre bevonják az útleveleiket. Az 1974-ben készült horror-paródiában, *A betlehemi gyermekgyilkosban* üvegfal választja el egymástól a nézőket és a játékosokat. 1975-ben két „klasszikus” művet készítenek, a *Három nővért*, amelyben csak Csehov eredeti szövegei szólalnak meg, és a címszerepeket férfiak játsszák, majd a *Don Juan*-témára készítenek két variációt. Koós Anna¹⁰¹ így idézi fel egyik utolsó hazai előadásukat, a *Három nővért*:

„A kétszobás helyzetben, ahol Andrej a szomszéd szobából hegedül (Chopin szól), megjelent a »színház«, ami korábban soha nem jött szóba... Megjelent a sűgő, a színműíró helyett a »színeszek«, a nővérek helyett a férfiak, a »nem eljátszott eljátszott«, a kétszer elhangzó szöveg, a női suttogás mint valódi vágy, a fiúk pedig csak folyton ismételték, s a kettő között teremtdőtt egy tér. Halász volt Iri-na (az ablaknál), Bálint István¹⁰² Olga és Breznyik Péter¹⁰³ teázva Mása. Egy dobozban – amit Péter szerkesztett – ültem én mint sűgő. Egyszerű padokat ütöttünk össze a nézőknek, akik körben ültek a falnál, középen egy óriási üres tér, ami nagyon fontos volt ahhoz, hogy ott valami megjelenhessen... Egy különös, megfoghatatlan hangulat teremtdőtt. Színház azoknak, akik ott voltak. Ezt az előadást később is reprodukálni tudtuk külföldön, mindenféle nyelven. Nagyon jól működött ez a dupla szövegmondás. [...]

Egy jobb, illetve más időszakban Halász Péter nem félavantgárd irányba ment volna, nem kísérletezik. Én elutasítom azt, hogy mi kísérleti színház, amatőr színház lettünk volna. Kerestünk egy életformát, egy alkotói közösséget, ami történetesen színház volt...

Ha nem azzal kellett volna állandóan küzdenünk, hogy kitiltanak, betiltanak, eltiltanak és behívnak, akkor azért másképp alakul, s az is lehet, hogy rég felbomlottunk volna.”¹⁰⁴

Ezzel az előadással másfél évtizedre megszakad Halász Péter magyarországi tevékenysége. 1976-ban az együttes egy részével elhagyja az országot. Megalakítják a Squat¹⁰⁵ Színházat, egy darabig



Pig, Child, Fire! a Squat Színház produkciója, 1977 (fotó: Kovács Endre, forrás: kovacsendre.hu)

¹⁰¹ Koós Anna (1948) az együttes alapító tagja. Önéletrajzi könyve jelent meg *A nem kívánt hagyatéék* címmel (Akadémiai Kiadó, Bp., 2006)

¹⁰² Bálint István (1943–2007) író, költő, színész, az együttes meghatározó alakja, a New York-i Squat Színház menedzsere, majd vezetője.

¹⁰³ Breznyik Péter (1959–2016) Halász együttesének Budapesten és New Yorkban egyaránt állandó munkatársa.

¹⁰⁴ Földeáki Nóra (1979): *Halász Péter*. Szakdolgozat. In: *Critikai Lapok*, 2006/12.

¹⁰⁵ A szónak több jelentése van: zömök, guggoló, engedély nélkül működő. Leginkább Törvényen kívüli Színháznak fordíthatjuk.

Nyugat-Európában működnek, Párizsban, Londonban, Düsseldorfban, Amszterdamban, Rotterdamban, Marseille-ben, Nancyban, Baltimore-ban lépnek fel, majd az Egyesült Államokban telepednek le. New Yorkban, a West 23. utcában, a Chelsea Hotel szomszédságában megnyílik állandó színházuk, amelyet a nyolcvanas években New York tíz legfontosabb kulturális létesítménye között tartanak számon. Két produkciójuk, a *Disznó, gyerek, tűz!*¹⁰⁶ És az *Andy Warhol utolsó szerelme*¹⁰⁷ számos díjat nyer. 1984-ben az eredeti társulat szétválik, a Squat Theatre-t Bálint István viszi tovább, Halász 1985-től Love Theatre néven új együtttest hoz létre.



Andy Warhol utolsó szerelme, 1978
(fotó: Kovács Endre, forrás: kovacsendre.hu)

1991-ben hazatér, rendez a Katona József Színházban, a Színművészeti Főiskolán, az Új Színházban és a Nemzeti Színházban.¹⁰⁸ Egy ideig Jeles Andrással¹⁰⁹ társigazgatója az egykori Józsefvárosi Színháznak, amely Városi Színház néven működik a Kálvária tér 6. szám alatt.

2006. február 6-án, súlyos betegen a Múcsarnokban megrendezi a saját felravatolozását: „... ha már rendelkezésemre áll egy ilyen betegség, akkor ezzel még valamit el lehetne játszani, és arra gondoltam, hogy olyan kevés embernek van abban része, hogy megnézze a saját temetését. Meghallgassa, hogy mit mondanak róla, hogy hogyan történik ez. Ebben a helyzetben az emberek egymást is látják, a másikat is látják... szóval egy elég furcsa esemény lehet, gondolom, ennek köszönhetem, hogy ilyen sokan eljöttek... köszönöm szépen!”¹¹⁰

Alig több mint egy hónappal élte túl a hamvasztás előtti búcsúztatását. 2006. március 9-én halt meg New Yorkban. Egész élete a színházról szólt. Az egész életét és a halálát is megpróbálta egy tanulságos színjátéknak tekinteni.

Fiatal képzőművészek Malgot István¹¹¹ vezetésével 1969-ben megalapítják az Orfeo bábegyütttest. A nevét onnan kapta, hogy első bemutatójuk – Györe Imre¹¹²

¹⁰⁶ *Pig, Child, Fire!* (1977)

¹⁰⁷ *Andy Warhol's Last Love* (1978)

¹⁰⁸ *Egy portugál apáca levelei*, bemutató 2004. január 13.

¹⁰⁹ Jeles András (1945) filmrendező, operatőr, a nyolcvanas évektől rendszeresen dolgozik színházban is. 1985-ben megalakította a Monteverdi Birkózókör társulatot. Rendezett a győri és a kaposvári színháznál is.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ Malgot István (1941) szobrász, bábművész, rendező. A Képzőművészeti Főiskola elvégzése után 1969-ben megalakítja az Orfeo együtttest. 1978-ban a Népszínháznál működő bábegyüttes, 1983-tól a kecskeméti Katona József Színház mozgásszínházi tagozatának vezetője. 1989-ben megalakítja a Mérték Kulturális Értékvédő Egyesületet, majd a Hold Színházat.

¹¹² Györe Imre (1934–2009) költő, drámaíró, publicista. Eleinte a politikai költészet harcos képviselője, későbbi lírájában felerősödik a groteszk önirónia.



Malgot István

J. Semprun: *A háborúnak vége* c. forgatókönyve alapján,
Etoile, Orfeo Stúdió, 1971, r: Fodor Tamás (forrás: studiokszinhaz.hu)

akkor megjelent oratóriuma nyomán – az *Orfeo szerelme* volt. A csoporton belül két évvel később létrejön egy színházi csoport, amelynek Fodor Tamás lesz a vezetője. Első produkciójuk, az *Étoile* Jorge Semprun¹¹³ *A háborúnak vége* című filmforgatókönyvéből készült. A politikai töltetű szerelmi történet már a film megjelenése idején sebeket szakított fel sokakban, és heves vitákat váltott ki a spanyol polgárháborúról, a be nem avatkozás és a beavatkozás kérdéséről, a kommunista mozgalomról. *A háborúnak vége* még csak a tömegektől elszakadó pártot bírálja. De a pályáját elkötelezett baloldalként kezdő író jobbra tolódása után sokáig nem jelenhetnek meg művei a kelet-európai országokban. Nem gondolhatjuk hát, hogy az újonnan szerveződött együttes első vállalkozását kitörő lelkesedéssel fogadják az illetékesek. Akkorai baj azonban még nem származik a bemutatóból, hogy nehézségeket gördítsen a további működésük elé. Erre még egy évet várni kell, amikor sor kerül egy városi folklór-elemekből építkező groteszk pantomim, a Sipos Áron¹¹⁴ szövegére épülő *Vurstli* első változatának előadására. Ekkor egy durva támadás jelenik meg a Magyar Ifjúság¹¹⁵ című hetilapban: „Szeretnénk az illetékesek figyelmébe ajánlani: nem magánügy, hogy mire használják művelődési házainkat, ifjúsági klubjainkat. Legyen mindig szavunk a zavaros nézetek visszautasítására, igazunk védelmére! Még akkor is, ha az Orfeo tagjai képmutatónak úgy bírálnak és vádaskodnak kívülről, mintha belül lennének.”¹¹⁶ A támadásnak meg is van a foganatja, mert az Orfeónak el kell hagynia az Angela Davis¹¹⁷ Ifjúsági Klubot, és egy ideig – félig-meddig hontalanként – különböző kultúrházakban lépnek fel. 1972 novemberében bemutatják a *Szüretet*, 1973-ban a Petőfi verseiből és prózáiból összeállított

¹¹³ Jorge Semprun (1923–2011) franciául író spanyol regényíró. Legjelentősebb műve *A nagy utazás* (Le grand voyage, 1963). A Magyarországon soha be nem mutatott *A háborúnak vége* (La guerre est finie, 1965) című film rendezője Alain Resnais (1922–2014).

¹¹⁴ Sipos Áron (1947) filmproducer, dramaturg, műfordító.

¹¹⁵ 1957-től 1989-ig megjelenő ifjúsági hetilap. Kezdetben a Magyar Forradalmi Ifjúsági Szövetség, majd a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség, 1989-től a Demokratikus Ifjúsági Szövetség adta ki.

¹¹⁶ Magyar Ifjúság, 1957. október 12.

¹¹⁷ Angela Yvonne Davis (1944) afroamerikai újbóloldali polgárjogi harcos, filozófus, egyetemi tanár, a hippikorszak ismert politikusa.

Szélmalomharcot, a Jacob Michael Reinhold Lenz¹¹⁸ és Brecht műve nyomán készült *Nevelő urat*,¹¹⁹ 1974-ben a *Vasmunkások* című dokumentumműsort és a *Vurstli* második változatát. Az előadás éles vitákat vált ki az amatőr mozgalomban, mire a vezetőség alaposan megbírálja.

Közben Pilisborosjenőn felépítik közös házukat. 1974 augusztusában az Orfeo együttes feloszlik, a bábcsoport megtartja az Orfeo nevet, a színházi együttes Stúdió K néven önállósul. Ahogy egyik programtervezetükben írják, a K a kultúrára és a közművelődésre utal. Decemberben bemutatják a Bereményi Géza¹²⁰ *Műdal*

című novellája nyomán készült improvizációt, a *Bankettet*, amely a plakát szerint „a népi kultúra elemeire épített asszociatív színpadi ballada.” Ezután 1976-ban egy Bereményi-ösbemutatóra, a *Porembára* is sor kerül, amelyet összesen két alkalom-



Fodor Tamás

mal tudnak eljátszani, mert feletteseik „nem ajánlják” a további előadásokat. Nehéz, válságokkal, kudarcokkal terhes időszak ez, amely azonban nem szétzilálja, hanem összekovácsolja az együttest. A további bemutatók (José Triana:¹²¹ *Gyilkosok éjszakája*, Ionesco:¹²² *Székek*, *A kopasz énekesnő*, Genet:¹²³ *Cseledek*) egyike sem kerül nyilvános bemutatásra.

1977-ben kezdik próbálni Georg Büchner *Woyzeck* című drámáját, amelynek premierje egy csapásra a magyar alternatív színház legjelentősebb műhelyévé emeli a Stúdió K-t. „A *Woyzecket* bizonytalanság előzte meg. Hogyan tovább? – meséli Fodor Tamás. – Ács János¹²⁴ hozta a darabot. Én



Bereményi Géza: *Poremba*, Stúdió K, 1976, r: Fodor Tamás (forrás: studiokszinhaz.hu)

¹¹⁸ Jacob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) német drámaíró, főműve a *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (A háztanító avagy a magánnevelés előnyei, 1774) című ironikus tragikomédia.

¹¹⁹ *Der Hofmeister*, 1950.

¹²⁰ Bereményi Géza (1946) dalszövegíró, drámaíró, forgatókönyvíró, dramaturg, színházi és filmrendező. 1997-től 2006-ig a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház művészeti vezetője, 2012-től a budapesti Thália Színház főigazgatója.

¹²¹ José Triana (1931) kubai drámaíró. 1959 után a kubai könyvkiadásban és színházi életben tevékenykedett. Legtöbbet játszott drámája *A gyilkosok éjszakája* (*La noche de los asesinos*, 1965).

¹²² Eugène Ionesco (1909–1994): *Les Chaises* (1952), *La cantatrice chauve* (1950).

¹²³ Jean Genet (1910–1986): *Les Bonnes* (1956)

¹²⁴ Ács János (1949–2015) az 1970-es években a szegedi Egyetemi Színpad színésze, rendezője. A Színművészeti Főiskola elvégzése után a kaposvári színház rendezője.

rendkívül elleneztem, mert tartottam tőle, hogy megint átlendülünk az irodalmiasság, a típusosság irányába, és nem folytatjuk azt, ahol a valóság aktuális el-
lentmondásait, az emberek egymás közötti viszonyát meg tudjuk ragadni. Nem
éreztem a csoportot és magamat sem elég erősnek ahhoz, hogy a meglevő ered-
ményt meg lehessen menteni. Ezért olyan variációra gondoltam: ha már megcsi-
náljuk, tartsunk távolságot a mű és saját magunk között, mert hiszen – azt hit-
tük – olyan kérésekről van itt szó, melyek nem mai, aktuális kérdések. Ennek
döntő lökést a próbák kudarca adott, mivel nem lehetett a *Woyzeck*-et stilizáltan
megvalósítani. Elmozdulás két irányban volt lehetséges: vagy egy még stilizáltabb



Gaál Erzsébet a nádor szerepében
Elek Judit 1980-as Martinovicsról készí-
tett filmjében (forrás: filmkultura.hu)

megoldás, egy vásári, epikus dolog felé, vagy pe-
dig... És egy véletlen megoldás jött, mely egy-
általán nem volt véletlen: Lacának,¹²⁵ Oszkay
Csabának¹²⁶ és Gaál Erzsébetnek¹²⁷ az a kísér-
lete, hogy saját életük bizonyos mozzanatait át-
mentsék a darabba. Talán nem is átmentették,
hanem nem tudták másképp megfogalmazni a fi-
gurákat, képtelenek voltak szabadulni önma-
guktól, ami végül is erénnyé vált.”¹²⁸

A darab próbái 1977 májusától decemberéig
folytak, a bemutató 1977. december 10-én volt.
A *Woyzeck* 1979 júliusáig hetvenkét előadást ért
meg itthon és külföldön, Bécsben, Wrocławban,
Varsóban és Londonban. Az előadásra úgy em-
lékszem, hogy a szereplők egyszerre tudták meg-

valósítani a szereptől való távolságtartást, és egy hátborzongatóan magától érte-
tődő létezést a szerepekben, amelyek majdnem ők maguk. Akkoriban már nagy
divatjuk volt a stúdiószínpadoknak Magyarországon. Ott a színészek többnyire
ugyanúgy játszottak, mintha színpadon lennének „igazi” díszletek között, és zene-

1991-től az Arany János Színház tagja és a Színművészeti Főiskola tanára. 1994-től az
Új Színház főrendezője, 2005-ben a Győri Nemzeti Színházhoz szerződik. A nyolcvanas
évek egyik jelentős rendezője volt. Rendszeresen dolgozott Szolnokon és a budapesti
Katona József Színházban. Legnagyobb sikerét Peter Weiss *Marat-Sade*-jének legendás
kaposvári rendezésével aratta.

¹²⁵ Székely B. Miklós (1948), *Woyzeck* megszemélyesítőjének beceneve. Az Orfeo és a
Stúdió K egyik alapítója, 1981-ig színésze, később a Természet Színház nevű amatőr
együttes tagja. Több filmben játszott.

¹²⁶ Oszkay Csaba (1949) a Kapitány, az I. Mesterlegény, Margret és a Bolond alakítója
a *Woyzeck*-ben. Az együttes alapító tagja. Díszlettervezéssel is foglalkozott. Később az
Egyesült Államokban saját együttest alakított.

¹²⁷ Gaál Erzsébet (1951–1998) a társulat alapító tagja, a *Woyzeck*-ben Marie alakítója.
1980-ban létrehozta a Gödöllői Amatőrszínész Stúdiót, amelynek tagjaival Svájcban,
Monacóban és Kanadában is fellépett. 1985-től a nyíregyházi Móricz Zsigmond Szín-
ház színésze, később rendezője, majd a budapesti József Attila Színház tagja.

¹²⁸ Dévényi Éva: *Színképelemzés*. Magyar Színházi Intézet, é.n. 43–44.

kari árok választaná el őket a nézőktől. Már ismertem Grotowski több előadását, és Artaud kegyetlen színházáról is volt némi fogalmam. A korábban idézett interjúban Fodor pontosan fogalmaz, amikor Grotowski hatásáról beszélve az önmagunkkal szembeni kegyetlenséget hangsúlyozza: „A kegyetlenség kérdése átmentődött az Orfeo ügyeibe. A kegyetlenség mint a dolgok könyörtelen végig vitele így találkozott a politikai morál kérdésével.”¹²⁹ Ez a fajta őszinteség akkor még vadozatú volt a magyar színházban. És nem véletlen, hogy „amatőrök” tudták megteremteni ezt az önfeledt létezést. Őket még nem rontotta el a rutin, nem borították el a manírok, és a játékosok egygyé tudtak válni az általuk képviselt alakokkal.

Az együttes tagjai különböző helyekről jöttek, de az alapítók többsége hosszú időre meghatározta a közösség arculatát. Ma a Stúdió K az egyetlen alternatív társulat, amely jelenleg is működik, megőrizve azt a szellemiséget, amelynek alapjait a hatvanas évek végén lerakták. Közben többen átmentek „hivatásos” színházakhoz, majd visszatértek a gyökerekhez. 1991 és 1994 között szüneteltették a tevékenységüket, aztán a társulat jó részt átalakult. Újra felfedezik a bábót, és egyre nagyobb figyelmet szentelnek a gyermekközönségnek. Kitűnő partner ebben Németh Ilona,¹³⁰ aki még az Orfeo együttesben ismerkedett meg a bábjátékkal.

Az első nagy társulat szétesése után Gaál Erzsébet a saját útját kezdte járni. Méghozzá minden addigi alternatív alkotónál merészebb és szemtelenebb módon.

Nem alakított saját együttest, hanem hagyományos kőszínházakban hozott létre a hagyományos színház pusztulását hirdető előadásokat. 1990-ben a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház tagjaként a díszletraktárban megrendezte Büchner¹³¹ *Danton*-ját. A hatalmas, tágas, csövekkel átszelt, riasztóan sivár teret fülkékkel, páholyokkal tagolta. A szöveget is Büchner-idézetekkel tűzdelté tele a színház akkori dramaturgia, Zsótér Sándor¹³² közreműködésével. „Gaál tere olyan vizuális technikát működtetett, mely a színházolvasás hagyományára támaszkodva a szín-



G. Büchner: *Danton Halála*, Móricz Zsigmond Színház, 1990 r. Gaál Erzsébet (forrás: szinhaz.hu)

¹²⁹ Ibidem, 44.

¹³⁰ Németh Ilona (1948) képzőművész, az Orfeo és a Stúdió K alapító tagja, tervezője, rendezője, színésze.

¹³¹ Georg Büchner (1813–1837): *Dantons Tod* (1835)

¹³² Zsótér Sándor (1961) dramaturg, rendező, színész. 1990-től a nyíregyházi színház dramaturgia. 1991 óta rendez. 1994 és 1996 között a szolnoki színház főrendezője, 1996-tól a Színművészeti Főiskola, ill. Egyetem tanára. Vendégként rendezett a Nemzeti Színházban, a Vígszínházban, a Magyar Állami Operaházban és a budapesti Katona József Színházban.



B. Brecht: *Városok sűrűjében*, József Attila Színház, 1993, r: Gaál Erzsébet (forrás: szinhaz.net)

ház=kupleráj viszonyt helyezte az értelmezés előterébe” – állapítja meg Jákfalvi Magdolna elemzése.¹³³ A nyers, érdekektől vezérelt világban a két forradalmár, Robespierre és Danton két külön birodalmát láttuk, amelyekben sokszor párhuzamosan folyt a játék, és a néző dönthette el, mikor melyik történést figyeli. Erőteljesen érvényesült eb-

ben az előadásban is Grotowski hatása, hiszen a néző aspektusát az is befolyásolta, hogy a játéktér alsó részén vagy a karzaton foglalt-e helyet.

A sajtó egyik része lelkesen, a másik értetlenül fogadta a kilenc évvel korábban alakult és néhány évig konzervatív vidéki színházként nyilvántartott Szabolcs-Szatmár megyei intézményben megelevenedő avantgárd produkciót. Molnár Gál Péter¹³⁴ elragadtatott írása „magyar Mnouchkine-nak” nevezte a rendezőt. Zala Szilárd Zoltán kilenc évvel később így emlékezett vissza az előadásra: „A *Danton* nagy szakmai és közönségsiker volt. Megoldott egy olyan színházi problémát, amely azóta is megoldatlan: különböző képességű, különböző helyekről érkező embereket állított egymás mellé egy professzionális produkcióban. Fiatal gimnazisták vették birtokba a színház szénapadlássá alakított díszletraktárát, ám mellettük a helyi közönség kedvence, Csorba Ica¹³⁵ operettprimadonna élete egyik legjobb alakítását nyújtotta. A színház szerződtetett, hivatásos színészei pedig Büchner darabjában a politikusok, felnőtt forradalmárok szerepét játszották...”¹³⁶

Még ennél is merészebb tettet hajtott végre két évvel később, amikor a József Attila Színházban, az Árpád híd aluljárójában megrendezte az *Éjjeli menedékhelyet*. A *Danton*hoz hasonlóan itt is kemény, kegyetlen világ tárul elénk. Olyan, amely iránt mi nézők közömbösek vagyunk. Voltak az előadásban „bízató”, derűtséget fakasztó elemek. Amikor például rózsaszín patkányok cikáztak pallókon valami groteszk, bábszínházi diadalmenetre emlékeztetve. Ebben az előadásban nem volt semmi magasztos. Szatyin nem szavalt megatottan az ember nagyszerűségéről, a Színész egy pillanatra sem hitte el, hogy van valahol egy kórház, ahol kigyógyítják az alkoholizmusából, és az élete egyszer majd valóban jobbra fordul. A menedékhely lakói számára nincs me-

¹³³ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*, 218.

¹³⁴ Molnár Gál Péter (1936–2011): *Danton*. Népszabadság, 1990. május 12.

¹³⁵ Csorba Ilona (1936) pályáját 1964-ben kezdte Egerben, majd a miskolci és a kaposvári színház tagja volt. 1981-ben a megalakuló nyíregyházi társulathoz szerződött. Eleinte primadonna szerepeket játszott.

¹³⁶ Zala Szilárd Zoltán (1949–2005): *Egyedül vagyunk*. Ellenfény, 1998/4. Az írás arra utal, hogy a rendező középiskolásokat válogatott a tömeg szerepére, akikkel hónapokon át tréningezett a színház stúdiójában.

nekvés. A helyzetük teljesen kilátástalan. Megjelent ugyan Luka, de nem a megszkott ravasz öreg vándorként, hanem estélyi ruhás dáma alakjában (Galambos Erzs¹³⁷ játszott). Ez a Luka valamilyen mesebeli dízóz vagy primadonna volt, aki a reményről meg a megváltásról szóló szent hazugságait egy barokk opera recitativóiként énekli.

1994-ben, ugyancsak a József Attila Színházban, Pilinszky János *Gyerekek és katonák* című színművét rendezte. Egy megkéssett, halála után egy évvel megjelent interjúban Gaál Erzsébet az előadás létrejöttének körülményeiről, a színházról vallott felfogásáról, ars poeticájáról beszélt: „Mikor a műsorterv úgy alakult, hogy csináljunk egy Pilinszkyt, akkor azt gondoltam, nekem ez nagyon jó lehetőség: elég pontosan értelmezem-e Pilinszky színházi esztétikáját? [...] Az kezdett el izgatni, hogy mi van akkor, ha egy teljesen reális mozgássort elkezdek lelassítani. Mondjuk, valaki csak egyszerűen fölemeli egy karszékről a kezét. Ez koncentrált jelenlétet kíván a színésztől ez alatt az öt perc alatt, miközben semmi más nem történik – s a látvány elkezdheti a nézőt drasztikusan áttolni egy másfajta idő átélésébe. Vagy az a néző reakciója erre, hogy az egészet azonnal elhárítja, vagy a színész létezése, koncentrációja fölszabadítja a fantáziáját, és mivel nem sztori felé viszi el, valami furcsa, kozmikus élménye támad. [...] Végül is a szertartást kellene, más módon, visszalopni a színházba, mint ahogy a görögök csinálták. Pilinszky színházában is apró, finom dolgokra kell figyelni. Kevés mondat hangzik el, de közben a jelenlétnek, a mozgásnak, a gesztusnak sokkal nagyobb jelentősége lesz. Egyszer csak azt érzi az ember, hogy mindazt a zakatolást, amiben az életünk zajlik, kénytelen kikapcsolni, és elkezd egy másféle metronóm működni. Ezt a színházat mindig az univerzummal kapcsolom össze, ahol az idő mint olyan, nem létezik.”¹³⁸

A Monteverdi Birkózókör összesen három előadással mutatkozott be közönség előtt. Nem is az volt a fontos számukra, hogy bemutatókat tartsanak. Jeles Andrást és csapatát az előadáshoz vezető út érdekelte. A társulás elnevezése is a felkészülésre utal. A tréningeken egy időben Monteverdi zenéjére birkóztak, ebből született a rövid életű, de annál többet emlegetett alternatív csoport elnevezése. Kevésen látták, annál többen hívatkoztak rájuk.

Majdnem egy évig tartó előkészületek után, 1984-ben mutatkoztak be a nyilvánosság előtt a Kassák Klubban a *24 haiku*¹³⁹



24 haiku, Monteverdi Birkózókör, 1984, r: Jeles András (fotó: Szilágyi Lenke, forrás: szinhaz.net)

¹³⁷ Galambos Erzs (1934) gyermekszínészként kezdte a pályát, majd Miskolcon és Kecskeméten játszott. 1962-től a Petőfi, 1964-től a Fővárosi Operett, 1983-tól a József Attila Színház tagja.

¹³⁸ *Másféle metronóm. Fiókban maradt beszélgetés Gaál Erzsivel.* Csontos Erika interjúja. Criticai Lapok, 1999/7–8.

¹³⁹ A haiku a japán költészet jellegzetes versformája. A 13. század óta létezik, a 20. század elején a világirodalom is felfedezte. Több magyar költő fordította és alkalmazta, első sorban Kosztolányi.



Drámai események, standfotó az előadás alapján készült film forgatásán (fotó: Jávor István, forrás: litera.hu)

című műsorral. A Jeles András által vezetett tréningeken önismereti és pszichoterápiai etűdök kerültek bemutatásra. Jeles így fogalmazta meg, mit fejeztek ki a bemutatott jelenetek: „Azt, ami nagyon kevés, a lehető legkevesebb, egy megnyilatkozás, ami tovább nem bontható, miközben a maga helyén az érzés szempontjából teljes értékű.”¹⁴⁰

Egy évvel később, 1985 nyarán már „igazi” színházi bemutatóra került sor, ezúttal a Petőfi Csarnokban. Dobozy Imre¹⁴¹ *Szélvihar* című darabját állították színpadra *Drámai események* címmel. A dráma 1956. október 23-án játszódik egy kisalföldi faluban és egy közeli tanyán. Arról szól, hogyan reagálnak a falusiak a Pest-

¹⁴⁰ Forgách András (1952): *Talált színház*. In: *Felütés. Írások a magyar avantgárd színházról*. Bp., 1990, 77.

¹⁴¹ Dobozy Imre (1917–1982) katonaként átállt a szovjet hadsereghez, 1945-től a Buda környéki járás kommunista párttitkára, 1947-től a Szabad Föld, 1949-től a Szabad Nép munkatársa, 1959-től az írószövetség főtitkára. 1961–1963-ban az Élet és Irodalom főszerkesztője, majd ismét az írószövetség főtitkára, 1975 és 1981 között elnöke. Drámaíróként a *Szélvihar* mutatkozott be, amelyben az 1956-os eseményekről az akkori hivatalos követelményeknek megfelelő pártossággal foglalt állást. A darabot a budapesti Jókai Színház mutatta be 1958. április 4-én, Simon Zsuzsa rendezésében. 1959-ben film is készült belőle *Tegnap* címmel, Keleti Márton (1905–1973) rendezésében. Az író egyetlen időtálló sikere a *Tizedes meg a többiek* (1965) című film forgatókönyve, amely a korabeli legenda szerint „komoly” műnek készült, csak Keleti Márton beszélt rá, hogy alakítását át vígjátékká.

ról érkező ellentmondásos hírekre. A háromfelvonásos dráma végén egy ártatlan asszony véletlen halála van hivatva arra, hogy tragikus végkicsengést adjon a szoc-reál panelekből összetákolt helyzeteknek. Természetesen Jelest nem a darabból áradó hazugság, vagy a kínálkozó paródia lehetősége érdekli. Az előadás azt játssza el, amit az új cím sugall: drámai események követik egymást, amelyekben az üres, kongó, patetikus szövegeket hangzó nyersanyagként kezelik. A szereplőknek nincs közük hozzájuk, szavak, szólamok egymásutánját halljuk. „Véletlenül kezembe került a drámai szöveg, amely ugyanakkor kulturálisan értelmezhetetlen – mondja Jeles egy interjújában. – Az ellentmondás megragadott. Elkezdtem gondolkodni rajta, hogyan lehetne ezt a szöveget, amely közben tele van velünk kapcsolatos történelmi elemekkel, fragmentumokkal, univerzális értelemben láthatóvá tenni.”¹⁴²

A próbák során kiderül, hogy valamennyi szereplő gyűlöli a darabot és a szerepét. Hogyan lehet ebből a helyzetből erényt kovácsolni? Úgy, hogy ezt az ellentmondást állítják az előadás középpontjába. A rendező a végsőkéig irracionálissá teszi az amúgy is hiteltelen helyzeteket. Egy búgó női hang például felmondja a szerzői instrukciókat. Érzéken, elbűvölően. A szereplők nem „azonosulnak” a szerepekkel, hanem különböző felvett, torz hangokon beszélnek és pózolnak. Van, aki kántál, van, aki liheg, motyog, hadar vagy dadog, és van, aki alig tudja kipréselni magából a szavakat. Minden porcikájuk tiltakozik a mondatok ellen. Kikérjük magunknak! Nekünk ehhez semmi közünk! Közben vonaglanak, epilepsziás rohamokat mímelnék, gyötrelmesen próbálnak belehelyezkedni a hamis szituációkba. De a rendezés más módon is deformálja a dráma helyzeteit, éreztetve, hogy semmi nem igaz úgy, ahogy az író állítja. Minden szava hazugság. Például felcseréli a nemeket. A főszereplő család, Csendesék lányát férfi játssza, ifjabb Csendes Imrét viszont nő.

A dráma befejezését így írja le Koltai Tamás: „Szinte schilleri hatása van Verdi *Rekviemje Dies irae* tételének, amelynek hangjaira az előadás szereplői levedlik véglényfigurájuk jelmezburkát, hogy egy végső, kimerevített képben saját civil önmagukkal megszüntessék a távolságot szerep és személyiség között. Ez az elidegenítés visszavonása, igazi katarzis és demisztifikáció.”¹⁴³

A harmadik és egyben utolsó bemutatóra a Műcsarnokban kerül sor 1986. június 14-én. Az előadás címe: *A mosoly birodalma*. Csalóka látszat az hinni, hogy az operett világára utal és Lehár Ferencre hivatkozik. Ez egy véresen komoly példázat az utolsó politikai fogolyról. Az előadás alapját ezúttal Mrožek *Rendőrség*¹⁴⁴ című „zsandárügyi drámája”, pontosabban annak első felvonása, még pontosabban annak néhány jelenete képezi. Talán véletlen egybeesés, talán tudatos választás, hogy Dobozy drámája és Mrožek első darabja egyazon évben született. Talán volt némi szándékosság abban, hogy a pártállami diktatúra apoteózisának fejtetőre

¹⁴² Forgách András: *Az új szomorúság korszaka. Beszélgetés Jeles Andrással*. Színház, 1987. április 27.

¹⁴³ Koltai Tamás (1942–2015): *Szellem a palackból*. Élet és Irodalom, 1985. december 6.

¹⁴⁴ *Policja*, 1958



S. Mrożek *Rendőrség* c. műve alapján: *A mosoly birodalma*, Monteverdi Birkózókör, 1986, r: Jeles András (forrás: bbsarchiv.hu)

állítás után annak egyik gyilkos szatírájához nyúl a Monteverdi Birkózókör. Hogy ne legyen kétségünk afelől, mennyire komoly dologról van szó, az előadást egy Petőfi-vers, a *Nagykárolyban* utolsó szakasza vezeti be: „Isten, küldd e helóta népre / Földed legszörnyűbb zsarnokát, / Hadd kapjon érdeme díjába’ / Kezére bilincset, nyakába / Jármot, háttára kancsukát!”

Mrożek komédiája azzal kezdődik, hogy a Rendőrfőnök befejezi egy nyilatkozat felolvasását, amelyet a Fogolynak alá kellene írni. Az irat ezzel a mon-

dattal zárul: „... S nem kívánok semmi egyebet, mint – a legnagyobb undorral elfordulván gonosz vétkeimtől – kormányunknak minden erőmből, a legnagyobb tisztelettel és szeretettel szolgálni és segíteni, most és mindörökké...”¹⁴⁵ A Rendőrfőnök legnagyobb meglepetésére a Fogoly tízévi vallatás után minden további nélkül hajlandó aláírni a nyilatkozatot.

Ami Mrożeknél a darab elején megtörténik, arra a Monteverdi Birkózókör előadásában még jó két órát kell várni. Itt csak a végén kerül sor a nyilatkozat aláírására. Az előadás az alkalmazkodás, a kétségbeesett megfelelni akarás zenedrámája. Az elnyomó hatalom elfogadásának tragikomédiája a recsegő-ropogó pártállam végóráiban. Melis László¹⁴⁶ zenéje egy barokk operát imitál, de van benne afrikai népzene és cigányzene is. A két szereplő, a Fogoly (Kiss Erzszi¹⁴⁷) és a Rendőrfőnök (Kistamás László¹⁴⁸) megkettőződve van jelen a játékban. Szövegeiket és nyers szólamaikat két frakkos énekesnő (Lukin Katalin és Lukin Zsuzsa) pontosan formált dallamokká átalakítva megismétli. A Fogoly és a Rendőrfőnök megszemélyesítője inkább egymással tart kapcsolatot, a „helyettes narrátorok” csak a közönséggel. Itt is fontos szerepet játszik a beszéd gyötrelme, a szavak megformálásával

¹⁴⁵ Kerényi Grácia (1925–1985) fordítása. In: Sławomir Mrożek: *Drámák*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1980, 11.

¹⁴⁶ Melis László (1953) zeneszerző, a 180-as Csoport alapító tagja. Jeles András számára két kamaraoperát írt, *A mosoly birodalma* után hasonló szellemű előadás a *Kleist meghal*, amely egyenes folytatása és ikerpárja a Birkózókör utolsó produkciójának. (Bemutató: Merlin Színház, 1994.)

¹⁴⁷ Kiss Erzszi (1961) zenész, énekes, zeneszerző. 1998-ban *Egy Kiss Erzszi zene* címen jelent meg lemeze. Az utóbbi évtizedben a csecsemőszínház lehetőségei foglalkoztatják.

¹⁴⁸ Kistamás László (1958) énekes, szövegíró, színész. A nyolcvanas évek elején a Kontroll Csoport énekes.

járó kínlődás. A narrátorok hol elismétlik, hol előre éneklik, hol érthetővé alakítják, „lefordítják”, artikulálják a nehezen érthető dialógusokat. A rendező kínosan ügyel, hogy a néző végül minden szót megértsen. Ezt nemcsak a két énekes makulátlan dikciója biztosítja, de kivetítve el is elolvashatjuk valamennyi szöveget.¹⁴⁹ A Foglyot játszó-éneklő Kiss Erzsike rekedten darabokra töri a mondatait, hamisan intonál a recitativók harmóniáira. Kistamás László mint Rendőrfőnök hol cigarettával a szájában motyog, dűnnyög, köhög, fuldoklik, miközben a zenekar mindent elkövet, hogy valamennyi harmónia tisztán szólaljon meg, egy főúri kastélyszínház illemszabályainak megfelelően. (Még akkor is, ha ezeket időnként barbár afrikai ritmusok zavarják meg.)

Díszlet nincs. A színpad üres, azaz hogy zsúfolva van elegáns rokokó dámákkal és urakkal. Az ellenpont teremt drámai feszültséget azzal is, hogy a két színész ruházatának elnyűtt civilisége nem illik sem a két narrátor frakkjának választékosságához, sem a rizsporos parókájú, sápadt fehérre púderezett arcú tömeghez, amely mindvégig jelen van, és mozdulatokkal, pózokkal némán reagál az eseményekre. Ezek a 18. századból itt maradt szenvtelen figurák különféle tárgyakat, bekeretezett fényképeket, babákat szorongatnak, mintha emlékezni próbálnának a távoli múltra. Különféle cselekvéseket, gyakorlatokat hajtanak végre, hol csoportosan, hol kettesével-hármasával kiszakadva a tömegből.

„Igazán semmi mással nem foglalkoztunk a próbák négyötödében, mint hogy betanítsuk a zenét, ami közben alakult, a próbák során – emlékezik a rendező. – Tehát egészen úgy nézett ki, hogy álltak a gyerekek, és tanulták a szöveget. Nekem tulajdonképpen ez tökéletesen elég lett volna végeredménynek is, de megjegyzéseket hallottam innen-onnan, hogy ez azért mégsem színház, mert a színházban mozognak is az emberek. Engedtem a kívülről jött hatásnak. Egészen minimálisan kicsit megmozdítottam, de alig láthatóan az elemeket, a színészeket, akik a próbaidőszak végére már teljes mértékben megértették a zenét, és hogy ez a szöveggel együtt mit fejez ki.”¹⁵⁰

Azt mondják, a rendező külön felszólította a társulatot, hogy ne csak a próbákon, de az előadásokon is rögtönözzenek. Hogy ne legyenek egyformák. Ennek megfelelően a produkció nemcsak a játsszási helyek adottságai miatt változott folyton, hanem az összeszokott együttes gyakran alakított ki újabb és újabb helyzeteket.

A mosoly birodalma következetesen alkalmazza a klasszikus avantgárd számos elemét. Ott lebeg fölötté Kassák és Déry szelleme meg Palasovszky reménytelen küzdelme. És persze mindaz, ami Jeles András filmes és színházi tevékenységét különlegessé teszi.

¹⁴⁹ Az előadás különféle leírásai sok tekintetben eltérnek egymástól. Többen nem említik például a szöveg-kivetítéseket. Valószínű, hogy a technikai feltételek nem mindenütt voltak megfelelőek az eredeti elképzelések megvalósításához.

¹⁵⁰ Forgách: *Az új szomorúság...* Színház, 1987. április

Géza Balogh: Avant-Garde Theatre in Eastern Europe Hungary, Part 3

In this part of his series the author first gives an overview of the work of Ödön Palasovszky (1899–1980), an outstanding poet and theatre innovator. Albeit, he stresses, Palasovszky had to face continuous dismissal during his long career: the Horthy era branded him as a communist and the communist dictatorship after 1945 declared his attempts to create a new art as decadent bourgeois remnants and marginalised them. There are details about the aesthetic principles and satirical tone of the *Zöld Szamár Színház* (*Green Donkey Theatre*), which Palasovszky established in 1925 and where a Jean Cocteau piece, among others, was presented. Then, in connection with his subsequent creation of *Új Föld Estek* (*New Earth evenings*), a comprehensive picture is given of Palasovszky's total artistic commitment, his experiments to put the emerging art of dance and new poetry on stage, as well as the radicalism of his fundamental principle of banishing theatrical illusion. Palasovszky's theatrical enterprises are followed year by year (the "worldview cabaret" of *Cikk-cakk estek* (*Zig-zag evenings*) at the Zeneakadémia (Academy of Music, Budapest); the failure of staging Toller's *The Machine Wreckers* in 1929; the *Szinkretikus kórus-est* (*Syncretic Choir evening*) which was also banned; the dissolution of illusions following 1945), with plentiful citations from the Master's book including his aesthetic creed as well as memoirs, *Lényegretörő színház* (*The Essential Theatre*), published in the year of his death. An entire chapter is dedicated to the avantgarde dramas of Tibor Déry (1894–1977), especially to *Az óriáscsecsemő* (*The Giant Baby*). It premiered in 1970, four decades after it was written, at the Szegedi Egyetemi Színpad (Szeged University Stage) in the direction of István Paál, thus including Déry among the great twentieth-century innovators of the stage. The chapter entitled 'Az első és második nyilvánosság' ('The First and the Second Publicity') discusses the turbulent period of the '60s with the activity of theatre innovators gaining more and more ground. Thália Színház (Thalia Theatre), established in 1961 and managed by Károly Kazimir, is presented, then Huszonötödik Színház (Twenty-fifth Theatre), which came into being ten years later and was the experimental creative workshop of author László Gyurkó (1930–2007), choreographer Károly Szigeti (1930–1986) and actor Katalin Berek (1930–2017). The legendary period of the József Ruszt-led Universitas is evoked, when the Budapest student intelligentsia constituted the recipients of the productions in the sixties. The innovative aspirations of internationally acclaimed Péter Halász's (1943–2006) experiments are also mentioned and so is the history of the formation of Stúdió K, still functioning under the leadership of Tamás Fodor (b. 1942). Their greatest success, the drama *Woyzeck* by Georg Buchner, presented in 1977, is appreciated, the premiere of which made Stúdió K the most important forum for Hungarian alternative theatre at one go. Stages in the directing career of actress Erzsébet Gaál (1951–1998), who started out from Fodor's workshop, are recalled. Finally, the activity of director András Jele's Monteverdi Wrestling Circle is described, the creation of which was a memorable event during the period of the "soft dictatorship" in the mid-eighties.



VÉGH ATTILA

Aiszkhülosz trilógiája, az Oreszteia

1. Agamemnón



Az ősök bűnei

Aiszkhülosz szerencsésen ránk maradt trilógiájának, az *Oreszteiának* első darabja, az *Agamemnón* a nagy király halálát meséli el. A targédia kezdetén az argoszi palotában vagyunk, Pelopsz ivadékainak szenvedéstörténetében: egy ősbűn miatt még mindig az *alasztór*, a bosszú szelleme kísérti a házat.

Idézzük föl, mi történt a kezdet kezdetén, annál is inkább, mert a korabeli görög hit szerint a sors, a végzet az egész családon, az egész leszármazási vonalon végighullámzik, és nincs, ami megállj parancsolhatna neki. Antigoné tragédiáját nem érthetjük meg, ha nem tudjuk, hogy ő Oidipusz lánya. És amit Íphigeneia a tauroszok földjén végül átél, az sem érthető családi előzményei nélkül.

A család ősapja, a dúsgazdag Pelopsz – többnyire alantas módszerekkel – nagy terület fölött szerezte meg a hatalmat. A területet ezért Peloponnészosznak nevezik (*nészosz* annyit tesz: sziget). Fiai, Atreusz és Thüesztész azonban enyhén szólva nem a testvéri szeretet mintaképei. Apjuk halála után a vagyont és hatalmat Atreusz örökölte, Thüesztésznek csak alamizsna jutott. A kisemmizett fiú azonban bosszút forralt. Elcsábította bátyja feleségét, egy jó kis merénylet reményében. Az árulásra azonban fény derült, és Thüesztésznek menekülnie kellett. Darab idő múltán mégis megjelent testvére színe előtt, és megbocsátást kért. Amaz színleg



Agamemnon feje feketealakos vázakepen i. e. 520
(forrás: wikipedia.org)

meg is bocsátott: nagy lakomát adott a békülés örömére, de Thüesztészből öntudatlan kannibált csinált: két gyermekét megölette, az ő húsukat szolgálta föl a mit sem sejtő apának a lakomán. Amikor a házigazda tette kiderült, Thüesztész bosszút esküdött, amit később született fia, Aigiszthosz teljesít majd be, amikor meggyilkolja Atreuszt. Thüesztész átka azonban testvére összes ivadékára is vonatkozik, így két célszemély életben marad: Agamemnón és Menelaosz, Atreusz fiai.

Agamemnón Argoszban és Mükénében uralkodik, míg Menelaosz Spárta királya. Előbbinek feleségétől, Klütaimnésztrától három gyereke születik: Oresztész, Íphigeneia és Élektra. Semmi baj nincs addig, amíg Parisz Helené megszőktetésével vérig nem sérti Menelaoszt. Indul a trójai háború. Azaz csak indulna, ugyanis az Auliszba érkező hellén se-

reg – amelynek fővezére Agamemnón – súlyos szélcsenddel találja magát szembe. Artemisz okozta, hogy megleckéztesse a gyerekalakomáért Atreusz sarjait. Főleg Agamemnónt, akinek saját lányát kell föláldoznia, hogy a sereg tovább hajózhasson. Íphigeneia halálát azonban a királyné, Klütaimnésztra nem tudja megbocsátani férjének. A lélektani pillanatot kihasználja az újra fölbukkanó Aigiszthosz, aki, míg a király Trójában hadakozik, annak asszonyát fűzi. Sikeresen. A titkos szeretők megegyeznek, hogy Agamemnónt kiiktatják, ha visszatér a trószok földről. Klütaimnésztra fáklyás szolgálait magaslatokra, hegycsúcsokra állítja, hogy azonnal jelezenek, ha Trója elesne. Amint a fáklyafény végigfut Hellaszon (Aiszkhülosz itt Klütaimnésztra szavaival szép földrajzi leírását adja a környéknek), felgördül a (nemlétező) függöny, és kezdődik az *Agamemnón*.

Utalások hálójában

Ezt a tragédiát át- meg átszövik az olyan utalások, amelyek egyszerre idézik meg a múlt eseményeit és sejtetik meg velünk, mi fog majd történni. Ezek az allúziók kifeszítik a darabot a mitikus időben, Agamemnón halálának eseményeit behelyezve a bosszúállás történelmi-lineáris, ám mégis körkörössé záruló folyamába. Az első ember, aki itt megszólal, az ő, aki a királyi palota tetején strázsál. Ő (Devecseri Gábor fordításában) így szól:

*Most is lesem, hogy gyúl-e már a fáklya-jel,
a tűz-sugár, a hírhozó, hogy Trója már
ledőlt, bevettük: így akarja, rendeli
a férfitervü nő reménykedő szíve.*

A jelzőt, amit Devecseri *férfitervű*ként ad vissza, Csengeri János (fél évszázaddal korábban) *férfi-lelkű*nek fordította. Az eredeti szövegben ez a gyönyörű mondat áll:

*kai nün phülasszó lampadosz to szümbolon,
augér pürosz feruszan ek Troiasz phatin
halószimon te baxin· hóde gar kratei
günaikosz androbulon elpizon kear.*

Az itt olvasható *androbulon* valójában *férfiakarató*t jelent, de ez a szó jambikus környezetben nem állhat meg. A *férfitervű* erősebben sejteti a majdani gyilkosságot, mint az enyhébb *férfilelkű*, de ha nagyon elvetemültek vagyunk, akkor (fittyet hányva szótári jelentésére) fordíthatjuk *férfiakarónak* is a kifejezést, hiszen *anér* = férfi, és *bulomai* = akarok. Így egyetlen jelzőben ott van a tett előérzete, és az ezt a külvilág felé elleplezni hivatott hitvesi szeretet álarcának képe. Klütaimnésztra kétszínűsége már ebben az egyetlen jelzőcskében is föl villan, és ez a fény – akár a Trója elestéről hírt hozó lángok sora – végigfut a darabon. (Lehet, hogy a szigorú filológusok kiátkoznak bennünket ezért a húzásért, de ez nem számít, egyrészt mert annak idején ők a leggőrgőbb német filológust, Nietzsche-t is kiátkozták, másrészt mert ez az értelmezés a darab költői szépségének átérzését segíti, aminél semmi nem lehet fontosabb.)

Az említett kétirányú utalások közé tartozik az is, amit a Kalkhászt idéző kartól (Devecseri fordításában) hallunk:

*De kérem én a segítő Paiánt is,
hogy huga vissza ne tartsa soká hadunk
gályakötő, szemből-szálló széllel,
s jogtalan áldozatot ne kívánjon, oly éttelen étket,
mely ácsolva családi viszályt, nem féli a férjet:
s újrakelő Harag őrző
folyton a házat, ügyel, bosszút áll gyermekölésért.*

Ez egyrészt a múltat idézi meg (Íphigeneia föláldozását), másrészt a jövőt, amely a gyermekét meggyilkoló apa bűnhődését hozza el. Mert a büntetés közeledik, ennek záloga a valóban vasakaratú Klütaimnésztra, akinek férfias lelki alkata a karvezetővel folytatott dialógusból is kitetszik. A karvezető ugyanis megkérdezi tőle, honnan tudja, hogy Trója elesett. Talán az istenek álmában jelentették meg neki? Mire ő azt feleli: *u doxan an laboimi brizuszész phrenosz*. Mármost a *phrén brizei* az alvó értelmet jelenti, így a mondat valahogy így néz ki: a *szundikáló értelem szavát semmibe veszem*. Az álmokban és álomjóslatokban már nemigen hívó, racionális gondolkodású nő áll előttünk.

És megint a kar, valamivel odébb:

*u gar esztin epalxisz
plutu prosz koron andri
laktiszanti megan Dikasz
bómon eisz aphaneian.*

Szó szerinti fordításban:

*Mert nem ad védelmet
a vagyon annak,
aki gőgösen Diké
oltárát felrúgja.*



*Iphigeneia feláldozása, pompeii freskó a tragikus
költő házából, Nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeum
(forrás: wikimedia.org)*

Nos, Klütaimnésztra és Aigiszthosz most épp valami ilyesmire készül. És a menetrendszerű hírnök meg is érkezik a jó hírrel: Trója ledőlt. Ám az örömhírt „gyász hír szennye” éri: Menelaosz hajója valahogy elkeveredett, és nem tudni róla, él-e, hal-e.

A merénylet előtt

A trójai viszályt Helené és Parisz bűne robbantotta ki, de ha a Pelopsz-ivadékok ősbűnei felől nézzük a dolgot, akkor Helené tette csak katalizátora annak, hogy a bosszú láncja a végére érjen. A kar egyébként érdekesen eljátszik Helené nevével: összecsengeti vele a *helenausz* (hajópusztító), *helandrosz* (férfiakat elemészto) és *helepolisz* (várospusztító) kifejezéseket, kimutatva, hogy mindhárom jelző igaz a kor szépségkirálynőjére.

Amikor a győztes király megérkezik, a kétszínű Klütaimnésztra lelkesült ódát zeng hozzá. Agamemnón mérsékletre inti, amiből lesz is egy kis vita. De rögtön ezután – amikor a legyőzött Priamosz lányát, Kasszandrát, akinek az lesz a sorsa, hogy ezentúl szolgálója legyen a háznak, előállítják – Klütaimnésztra így szól:

*Nincs vesztegetni több időm a ház előtt:
juhok szorongnak bent a tűzhely oldalán
s levágásra készenlétben állanak.*

Erős célzás ez a merényletre, amelynek közeledtét mintha Kasszandra is érezné. Ez nem véletlen, hiszen ő jós. Ez irányú tehetségét magától Apollóntól kapta, de mivel cserébe nem viszonzta annak gerjedelmét, a jósisten megátkozta: soha senki ne higgyen jóslataiban. Amikor Parisz és Helené megérkezett Trójába, Kasszandra megjósolta, hogy ez Trója pusztulásához vezet majd, de az ottaniak kinevették. És a lány most is látja a valót:

Isten-utálta ház, sok rokon-öldösés
gyásztanuja, te, s a leszelt feje,
ember-mészárszék, vér-belepte padlatú.

Megint a vissza- és előreutalás ambivalanciájának hálójában vagyunk. Kasszandra látja a múltat, a jelent és a jövőt, mert ezek egylényegűek. (Thuküdidész is azt mondja: azért kell a múltat ismernünk, mert a jövő olyan lesz, mint amilyen a múlt.) De mi is történt itt? Az, hogy behoztak egy jóst a házba. A jós a görög létmegértésben nem olyan ember, aki titokzatos módon belepillant a jövőbe, hanem olyan, aki látja az idő egylényegűségét. Ő álló időben gondolkodik, akár az istenek. Kasszandra egybelátja a múltat és a jövőt, azt a hétköznapi emberek számára kettészakadt terrénomot, amely a fentebb már tárgyalt kétirányú utalások hálóját remegteti:

Jaj, ó, iszony, jajaj! Mi tűnik ott fel, ó?
Nem Hádészé e háló?
A hálótársi háló, ölés cinkosa:
Erinüszek csapata, vérivó,
örömd ez, visongj:
hull a kő majd ezért.

Kasszandra lamentációjának érdekes sora a következő:

emoi de mimnei szkhiszmosz amphékei dori.

Az *amphékesz dori* kétélű gerelyt vagy dárdát jelent. A szöveg szó szerinti fordításban: *rám pedig kétélű dárda általi széthasítás vár. Ám a sort Csengeri így fordítja:*

Holott reám kétélű bárd csapása vár.

Devecseri – aki egyébként is rengeteget ollóz Csengeritől – kritikátlanul átveszi tőle a bárd képét:

de rám kétélű bárd ölő csapása les.

Ha itt az eredeti szövegben valóban a kétélű bárd, a *peleküsz* vagy a *labrüsz* állna, örülne az ember szíve, hiszen akkor érvényesíteni lehetne a szövegrészen mindazt, amit a kétélű bárdról mint vulva-szimbólumról tudunk, és akkor a Kasszandra panaszában megjelenő, fenyegető bárd magát Klütaimnéstrát is jelképezné. Mert emlékezzünk Odüsszeusz hazatérésére! Az íjászverseny lényege, hogy tizenkét kétélű bárd (peleküsz) fokán kell keresztüllőni. Ez a bárd a női nemi szerv



Kőrösfői-Kriesch Aladár:
Kasszandra, gobelet,
200 × 71 cm, 1908,
Iparművészeti Múzeum
(forrás: u-szeged.hu)

alakját idézi, tehát amikor Odüsszeusz végül átlő a réseken, azzal azt nyilvánítja ki, hogy a nőt (újra) birtokba veszi. Ehhez képest a kétélű dárda nem bír semmiféle többletjelentéssel. Ez szomorú.

A dolog azonban nem ilyen egyszerű. Van ugyanis átfedés a görög világban a dárda és a szekerce között. A *belemnion* ugyanis, amely később inkább dárdát jelöl, Aiszkülosznál még baltát, szekercét. És lássunk csodát: a gyilkosság megtörténte után a kar így jajong:

*ómoi moi koitan tand' aneleutheron
dolió moró dameisz
ek kherosz amphotomó belemnó.*

*(Jaj nékem, ó jaj, mily nyomorult ez így,
ravaszul cseles halál igaz le,
kétszeres-élű szekerce sujtott.)*

Itt már megjelenik a női ivarszerv-szimbólum, a kétélű fejsze. (Visszamenőleg ez igazolja, hogy a fordítók a dorüt korábban fejszének magyarázták.) És itt már nyilvánvaló a kapcsolat: a kar Klütaimnésztrára utal, és nem csak átvitt értelemben, hiszen az ő kezében volt a gyilkos bárd. Ő az, aki az *Áldozatvivőkben* a rá hallált hozó Oresztész megjelenésekor megint a női mivoltot jelképező peleküsztemlegeti majd, ezt parancsolva szolgájának:

*doié tisz androkméta pelekiin hószt takhoszt
(férfigyilkoló fejszét adjatok gyorsan).*

Ölést lehel a ház fala

Kasszandra beleréved a vészterhes jövőbe, és bátran kinyilatkoztatja azt. De nemcsak a király elleni merényletet látja előre, hanem saját halálát is megjósolja:

*A kétlábu nőstényoroszlán, az, ki a
farkassal pártzott, míg távol volt hős ura,
engem szerencsétlent megöl; beléveti
kavart mérgébe, lásd, a bért most értem is:
férjére fenve a kardot, fennen kérkedik,
hogy rajta így a jöttömért is bosszút áll.*

Kasszandra jól látja, hogy Agamemnón halála után neki is pusztulnia kell, hiszen Klütaimnésztra eredendő dühét ura ellen csak szítja, hogy az Trójából hazafelé jövet



*Kasszandra halála görög vázakepen
(forrás: flickr.com)*

a hajón vele, új rabnőjével hált. De még mielőtt bátran belépne a palota kapuján, a jósnő mond egy utolsó jóslatot, amit majd Oresztész tölt be a trilógia folytatásában:

Jaj, kedvesek:

*nem sirok úgy, mint sürrőtől riadt madár,
de légyetek tanúim: én itt meghalok,
s majd értem, asszonyért egy asszony halni fog,
s az átkosnőjü férfiért egy férfi hull:
ezt kérem holtom óráján ajándokul.*



Klütaimnésztra görög attikai
vázaképen (forrás: propfros.com)

Aztán a bárd lesújt. Magát a gyilkosságot – jó görög szokás szerint – nem látjuk a színpadon, csak Agamemnón jajkiáltásait hallani. A kar tagjai – akik egyébként az argoszi véneket jelenítik meg – ekkor egyenként megszólalnak. A tizenkét öreg tanácsalan: már sejtik, de még nem tudják, mi történhetett. Majd kitáruul a palota kapuja, és ők megpillantják a vérbe fagyott Agamemnónt és Kasszandrát. A gyilkos asszony pedig férfiass beszédet mond: kinyilvánítja, hogy ennek így kellett lennie, Agamemnón végre megbűnhődött lánya megöléséért.

A vének kara azonban a lelkiismeret, az erkölcs nyelvén szól. Vezetőjük bátran kiáll amellett, hogy a gyilkosoknak bűnhődniük kell. Ebből nagy vita kerekedik, mire megjelenik Aigiszthosz, és hasonlóan merész monológjában verbálisan megünnepli, hogy az igazság napja végre fölragyogott, mert meghalt végre a cselészövő fia. A karvezető vitázni próbál vele, de úgy tűnik, a merénylő bűnén túl főleg az zavarja őt, hogy Aigiszthosz a merényletet nem saját kezével hajtotta végre, hanem egy asszonyt kért meg rá, márpedig asszonykéntől meghalni nem számított túlságosan dicső halálnak az ókori görög világban:

*A férfiút, te gyáva lélek, mondd, miért
nem magad mészároltad így le, mért a nő,
e földnek és az isteneknek szennye itt,
döfte le? Látja-e Oresztész bárhol is
a fényt, hogy jószerencsével térjen haza
és mindkettőtöket megöljön győztesen?!*

Ezzel a trilógia folytatását a karvezető meg is előlegezte. Mert az ellentétek kibékíthetetlenek, és a bosszú joga, akár Zeusz villámostora a földön, végigvág az Atreidák történetén. A vér vért kíván, egészen addig, amíg már nem marad, aki bosszút álljon az ősök bűneiért. Ez az ősi görög hagyomány. Emberi és isteni bosszúk, bűnök és büntetések hajtják a végzet malmát, amíg marad örölni való élet. A bosszúk láncolatában mindenki előbb áldozat, majd bűnös, végül megint áldozat. Így zárulnak a személyes sorsok körré, így köröz alasztór, a bosszú szelleme az egyre véresebb hellén táj fölött.

Nyilvánvaló, hogy Aigiszthosz maga szívesen végezne a vének akadékoskodó gyülekezetével, de Klütaimnésztra megelégteli a vérfürdőt, és nyugalomra inti őt. Aigiszthosz még egy kicsit fenyegetőzik, majd a darab Klütaimnésztra mondatával ér véget: „én és te rendet teszünk e házban mint erős urak”.

A bosszú anatómiájának képét színezi a sors iróniája: a Trója felé induló seregnek Agamemnón a lánya föláldozásával nyit kaput, ám ugyanezzel a tettel nyit kaput a bosszúszomjas Aigiszthosz előtt Klütaimnésztra lelkébe is, hiszen felesége akkor gyűlöli meg őt, amikor Íphigeneia az auliszi oltáron föláldoztatik. A merénylek tettel Agamemnón sorsfona végre ér. Most Oresztészen a sor, hogy folytassa, amit ősei elkezdtek.

Erről tudósít a trilógia következő epizódja, az *Áldozatvivők*, melynek rabnői így panaszojlik majd föl Atreusz ivadékainak szomorú sorsát:

*A tápláló talaj hol egyszer vért ivott,
a bosszúhívó vérfolt már szét nem folyik:
a bűnhődés, a keserű kín
az egyszer vétkezőre új s új kórt fakaszt.*

2. Áldozatvivők

Apollón kontra Erinnüszök

Az anyagyilkosságra Oresztésznek maga Apollón ad parancsot, és ez nem is véletlen, hiszen ő az apajog védelmezője az ősi, anyajogú szemlélet ellen, mondja Johann Jakob Bachofen a tragédiát elemezve. Aiszkhülosz korában persze – ahogy Ritoók Zsigmond megjegyzi Bachofen elméletét tárgyalva – ez a kérdés már régen eldőlt az apajog javára, úgyhogy Aiszkhülosz drámájában ez az utaláshorizont inkább csak a forrongó múlt hiteles megidézését teszi érzékletesebbé. Mindazonáltal érdemes kissé leragadnunk Bachofen gondolatánál, mert szép.

Apollónt a trilógia záró darabjában, az *Eumeniszek*ben az Erinnüszök majd Létó fiának nevezik. Bachofen ebből kiérzi a szemrehányást. A *mítosz és az ősi társadalom* című könyvében így ír:

Apollón, akít anyjáról neveznek meg, aki szülte, s nem apjáról, aki nemzette őt (...) ő akarja elvitatni az Erinnüszöktől az ősrégi anyajogot. Élesen elutasítja magától Létót, az anyját. Hasonlóan hangzik a Zeus ellen irányuló szemrehányás: ő, aki most az apajogot hirdeti, mégis gúzsba kötötte saját atyját; hozzáfűzhetnénk, hogy őt is anyja mentette meg saját atyja üldözésétől.

Az Erinnüszök khthonikus, földi istennők, akik az anyajogot védelmezik, hiszen az anya és a föld egylényegű. (Ezt a belátást őrzi *anyaföld* szavunk.) A nő az anyag,

a férfi az anyagtalan. A férfi csak akkor válik földszerűvé, ha megöregszik. Bachofen ezt a *gerón* (öregember) és a *gé* (föld) hangtani rokonságán keresztül mutatja be. Az Erinnüszöket nem érdekli Agamemnón halála, hiszen az nem vérbűn következménye: Klütaimnésztra nem volt vérrokona férjének. Az öregasszonyokkal ellentétben Apollónnak fáj Agamemnón gyalázatos halála. Az anyajogú társadalmi elv áll itt szemben az apajogúval. Ez a szélesebb háborús mező húzódik az Atreidák Aiszhülosz megénekelte szenvedéstörténete mögött. Amikor Klütaimnésztra meggyilkolja férjét, az Erinnüszök nem is jelennek meg, hiszen ez a bűncselekmény hidegen hagyja őket. Ők majd az anyagiilkos Oresztészt kergetik, hiszen ő a vérbűnös, egészen Delphoiig, és ott is csak egy nő, Athéné lesz képes lecsillapítani vérszomjukat. (Igaz ugyan, hogy Athéné is a férfijog hirdetője, hiszen anya nélkül született, ráadásul ő a tudás, a bölcsesség, tehát a férfielv istennője.)

Aiszhülosz trilógiája második darabjának, a *Khoéphoroinak* címe magyarul annyit tesz: *A halotti italáldozatot bemutatók*. Mivel azonban ez elég bénán hangzik, a címet Csengeri János úgy magyarázza: *Síri áldozat*. Devecseri Gábor pedig az *Áldozatvivők* címet adja a tragédiának.

A darab Oresztész megjelenésével veszi kezdetét. Ő apja sírjánál áll, és egy hajfűrtjével áldoz emlékének. A görögöknél szokás volt, hogy azok az ifjak, akik elérték a felnőttkort, hajfűrttel áldoztak. Oresztész tehát itt, apja sírja mellett érik férfivá, ami jelen esetben azt jelenti, hogy voltaképp az *alasztór*nak, a büntető szellemnek áldoz: belép a bosszú körébe, és ez neveli föl. Élektrával is itt, a sírnál találkozik. Kezdetben – elég sokáig – nem ismerik meg egymást, de amikor igen, azonnal a tárgyra térnek, és megkezdik bűnös tervük kidolgozását. Élektra azt mondja:

*Te drága szem, te nékem négyszeres gyönyör:
hisz mint apámhoz kell tehozzád szólanom,
s anyám mi illetné, a gyöngéd érzélem,
az is terád száll – mert őt méltán gyűlölöm –
s vadul föláldozott nővérem része is;
s mint hű fivérem, meghozod becsületem.*

Élektrának az egész világon már csak fivére maradt meg, akinek most az a feladata, hogy minden áldozat nevében megtisztítsa a házat a fertőzettől, és vállalva a vérbűnt (ezzel pedig az ádáz Erinnüszök támadását) megölje a gonosz asszonyt. Oresztész válaszában ho-



Klütaimnésztra az alvó Erinnüszökkal, vörösalakos apuleiai vázaképen i. e. 480 (forrás: wikipedia.org)



Élektra és Oesztész Agamemnón sírjánál, vörösalakos vázakép, i. e. 340 (forrás: wikimedia.org)

mályosan utal a madárjós-jelre, amely Trója felé megindította a seregeket, fölidézve ezzel az okot, amelynek következtében a család sorsa gyötrelmesre fordult. A fiú azt is elmondja, hogy Apollón parancsa kényszeríti ilyen tetre, aki megfenyegette, hogy ha nem viszi véghez a gyilkosságot, keservesen megbánja. És vajon az éppen férjvá érett, Apollón férfijogú szemléletéért gyilkossággal kiállni kész ifjú mit gondolhatna becsmérlődhet anyja szeretőjéről, az álnok Aigiszthoszról, minthogy az valójában nő:

*...az isten rendelése, apám gyász-sorsa, és
szorongató inségem egyként sürgeti,
hogy polgártársaim, a legdicsőbbeket
az emberek közt, Trója-dúló hősokeket
ne hagyjam két asszonynak így szolgálniok:
mert asszony az is: s ha nem, kitűnik majd hamar.*

A szent harag tüze

Az Agamemnón által sikerrel megvívott trójai háború homéroszi krónikája a *harag* (*ménisz*) szóval kezdődik:



*Ménin aeide, thea, Péléiadeó Akhiléosz,
ülomenén, hé müri Akhaioisz alge ethéke...*

A háború eleve Menelaosz haragja miatt tör ki. Később Akhilleusz is szörnyen megharagszik az őt ért sérelem okán. Szophoklész tragédiájában a Trója felé hajózó hadak Philoktétészt magára hagyják a szigeten, aki ezért megharagszik, mert így nincs módja rá, hogy kivegye részét a nagy közös haragból Trója falai alatt. Oresztész azért is haragszik a sorsra, mert az nem engedte Agamemnónnak, hogy hősi halált haljon Trójában. Hiszen a legjobb halál a polisz érdekében halni. A régi görög közmondás szerint senkit sem mondhatunk boldognak addig, amíg nem ért élete végére, és amíg nem vált bizonyossá, hogy halálában is boldog. Nos, aki hősi halált halt, azt mindenképpen a boldogok közt tartotta számon az utókor.

A bosszú vérkörébe lépve a harag a legjobb tanácsadó, hiszen – ahogy Élektának mondja a karvezető a darabban – „rosszért rosszal megfizetni jó”. (Ha jól em-

lékszem, Arisztotelész is oda nyilatkozott a *Nikomakhoszi etikában*, hogy a helyes viselkedés az, ha az ember a barátaival jót tesz, az ellenségeivel pedig rosszat.) Ez a legfőbb, legfőbb törvény, ahogy a karvezető is kifejti:

*alla nomosz men phoniasz sztagonasz
khümenasz esz pedon allo proszaitein
haima. Boa gar loigosz Erinüin
para tón proteron phthimenón atén
heteran epaguszan ep' até.*

Devecseri Gábor fordításában:

*Tudd: az a törvény, hogy a földre alá-
csepegő vér megint vért követel csak,
újat: a vész elhívja Erinüszet,
ama kezdeti áldozatok nyomain
követőül az átkot, az újat.*



J. S. Sargent: *Orestész menekülése a Fúriák elől*, 1921, olaj, vászon, Szépművészeti Múzeum, Boston (forrás: wikimedia.org)

Amit Devecseri átoknak fordít, az a görög *até*. Főleg elvakultságot, örületet jelent. Ennyiben rokona az *Íliász* kezdőszavának, a ménisznak. A harag ugyanis itt nem individuális fölhorkanás, hanem az isteni tűz alászállása. A görög hős haragja az istenek adománya, a háború pedig nem más, mint az égi indulat tiszteletteljes, kollektív befogadásának aktusa. Ez persze azt a képzetet kelti, mintha a görögök az embert bábként, üres kancsóként fogták volna föl, amelybe az istenek csöpögtetik odafönről a hangulatokat: szeretetet, haragot, kényük-kedvük szerint. Az ember bábként való fölfogása csak a korunkban általánossá vált individualista emberkép negatívja, tükörképi párja. A görög emberkép teljesen kívül esik ezen a dichotómián. Amikor Akhilleusz az őt ért jogtalanság miatt haragra gerjed, annyi történik, hogy az isteni viszály a földre száll, szent tűz gyullad a hősben, aki ezt elfogadva megengedi, hogy önbecsülését (*tíméjét*) a harag betöltse.

A haragot jelölő *ménisz* figyelemre méltó etimológiai rokonságban áll a *mania* (*elragadtatás*) szóval. Az eredeti görög felfogás szerint mindkettő isteni eredetű erény. Mire a tragikusokig eljutunk, a helyzet megváltozik: a harag itt már nem feltétlenül „pozitív” indulat. Számos tragédiában megtalálhatjuk a „negatív” haragot. (Aiasz haragjának például üres, értelmetlen pusztítás a következménye.)

Amikor Platón a *Phaidroszban* a költőket két csoportra osztja aszerint, hogy a dalnok részesül-e isteni elragadtatásban vagy sem, a *mania* dicsőítésekor eszébe sem jut, hogy szót ejtsen a *ménisz*ről. Homérosznál sem merült fel ez a rokonság. Peter Sloterdijk írja *Harag és idő* című, nemrég magyarul is megjelent könyvében: „Egyetlen modern kori ember sem képes visszahelyezkedni egy olyan korba, amelyben a háború és a boldogság értelmes együttállást alkot, pedig Homérosz hallgatói számára ezek a fogalmak egymástól elválaszthatatlanok voltak.”

Az eposz méltóságteljesen hömpölygő, magasztos, ősi világában még kizárólag isteni ereje volt a dühödt férfias indulatnak, amellyel azonban az *Áldozatvivők*

zaklatott, feszültségteli térben szemben áll az individuális, önző harag, Klütaimnésztra haragja, ellentétben a Tróját legyűző Agamemnón, illetve az apja dicstelenn halálát megbosszuló Oresztész szent, haragvó indulatával.

A poliszért haragudni akkoriban magasabb rendű volt, mint ha az ember partikuláris érzéseiből kifolyólag lett dühös. A görög világban az egyénnek csak akkor volt létjogosultsága, ha a poliszban, a poliszért élt. És a legfőbb jó – mint fentebb már jeleztük – mindig az, ami a közösség, a polisz számára jó.

Ezért is olyan fájó, ha a harag nemes kicsapódását jelentő háborúból visszatérő hős hadvezér önző haragnak esik áldozatul. És ha belegondolunk, hogy Agamemnón gyermekáldozatának megítélése nem föltétlenül váltotta ki a kor rosszallását – hiszen a király a közösség ügyének, a háborúnak oltárán áldozta föl leányát – akkor nemcsak Aigiszthosz, de Klütaimnésztra is a haragot kicsinyes, önző formában dédelgető lelkek közé tartozik. Velük szemben helye van a nemes, őrült haragnak. Ezért amikor a kar Oresztészt „házi háborúba” küldi, kétségek nélkül bocsátja útjára:

*prepei d' akamptó menei kathékein
(úgy illik, hogy állhatatosan láss munkához).*

A bosszú

A semmiből felbukkant Oresztész némi ködösítés után fölfedi kilétét, és Aigiszthoszt azonnal levágja. Most anyján a sor. Amikor az fölfogja, mi történik, térdre rogy fia előtt, és könyörögni kezd az életéért. Oresztész gyalázó szavaira így felel:

Mondd csak, de aztán szólj apád vétkééről is.

Mire Oresztész:

Tűzhely mellett ülő, ne vádolg hadvezért.

Ezzel a fiú nyilvánvalóvá teszi, hogy individuális irányból a kollektívumért harcoló (és a közösségért individuális szeretteit földöző) hős kikezdhetetlen. A kar pedig hozzáteszi, hogy amit isten parancsol, az soha nem lehet gonosztett. Oresztész fölmentése ez, aki harcba szállt az apajog érdekében, és aki nem véletlenül a Napot, a férfi-bolygót kéri, hogy nézzen ide és lássa meg anyja szentségtelen gaztettét.

Hősrünk ezzel irányt vesz az esdeklés, a bűnbocsánat és Delphoi felé:



*Oresztész megöli Aigiszthoszt,
vörösalakos athéni vázákép, i. e. 520
(forrás: plicklider.com)*

*S most nézsetek rám, útrakészen állok itt,
s olajfa-gallyal s gyapjufüzérrel már a föld-
köldökhöz, jósló székhelyéhez indulok [ti. Apollónnak],
s a tűzhöz, melyről mondják, mindig fennlobog...*

A fiú az esdeklők jelével, a gyapjúval befont gallyal indul útra Apollón jóstemploma felé. Iparkodnia kell, hiszen lelki szemei előtt már megjelennek az Erinnüsök, a vérbűn üldözői, akik az életét akarják. Egyedül Oresztész látja a fekete ruhás nőket, akiket sárkánygyűrűk fonnak át, és akiket ő maga anyja dühös kutya farkájának nevez. A kar pedig megidézi Atét, a balsors és a büntetés istennőjét, és a darab utolsó mondatában fölteszi neki a kérdést: elnyugszik-e végre, csillapul-e haragja. A kérdésre a választ a trilógia befejező része, az *Eumeniszek* adja meg. Ez a tragédia adja tudtunkra, hogy a vad Erinnüsöknak, a vérbűnöst üldöző rendőr-vészbanynak hogyan kell Eumeniszekké, jóakaratúakká juhászodniuk, és tűrniük, hogy az új, apajogú szemlélet napfénye győzedelmeskedjen az ősi anyajog földi sötétje fölött.



Oresztész az omphaloshoz menekül, vörösalakos vázákép, Nápolyi Régészeti Múzeum (forrás: berkeley.edu)

3. Eumeniszek

Vénasszonyok kara

A Püthia a delphoi Apollón-templom zárt kapuja előtt áll. A delphoi jósdá a megtisztulni vágyók legfőbb zarándokhelye, egész Hellasz vallási központja, a világ közepe. (A *híré hodosz*, a szent út vezetett a delphoi templomhoz. Díszes út volt ez: fogadalmi ajándékok, épületek, szobrok ékesítették. Itt állt Pheidiasz tizenhat bronzsobra is. A szalamiszi csata után pedig itt épült föl „az athéniek oszlopcsarnoka”). Nem véletlen, hogy Oresztészt éppen itt, az *omphalos*znál, a föld köldökénél találjuk, hiszen anyja megölésére annak idején éppen Apollón szólította fel, az isteni rend őre, a delphoi templom ura.

A Püthia bevezető mondatai után rögtön ő, a jósiszten szólal meg. Becsmérli az Erinnüsöket, az anyajog poshadt eszméjét, közben Oresztész mellett is kiáll:

*Nem árulód, örökkön őriződ leszek,
ha oldaladnál állok, és ha távol is,
az ellenségeidhez nem leszek kegyes.*

A tombolókat itt lefogtam, láthatod:
álombahullt az undorító lánycsapat,
ős, agg leányok, kikkel nem közösködik
egyetlen isten, ember, állat sem soha;
gonosz dologra lettek ők, hiszen gonosz
homályban élnek, Tartaroszbán, föld alatt,
mint az emberek meg églakók utálata.

De mit látunk a színpadon? Oresztészen és Apollón kívül jelen van a körben szundikáló Erinnüszök kara, a vérbűnöst üldöző förtelmes vénasszonyok csoportja. El akarják ragadni Oresztészt az anyajog védelmezőiként, az ősi szemlélet khthonikus, földi képviselőiként. Az anyagyilkosság büntetése az ő hatáskörük. Apollón ezt nem akarja megengedni, mondván, hogy Oresztész csak helyrezökken-tette az időt. Vele vitázva a bosszú istennői ezt zúgják:

*ephesztio de mantikon miaszmati
mukhon ekhranat' autosszutosz, autoklétosz,
para nomon theón brotea ment ión,
palaigeneisz de Moirasz phthiszasz.*

Az első sorban álló *miaszmosz* beszennyezést jelent, ami Apollónnal szemben pikáns vád, hiszen az ő nevének két lehetséges megfejtése közül az egyik: *a-pollón*, azaz szennyezetlen. Apollónt tehát most létében, egész nivoltában támadják az Erinnüszök. A szövegrész magyarul így hangzik:

*Itt ő a jós, itt önmagát mocskolta be,
a maga jós-zugát;
senki se – ő akarta;
ki rövidéletűt, noha tilos, kegyel,
s az ősi sorsokat nyívi szét.*

Apollón tehát a banyák szerint mértéken túl szerette az embert – ugyanez volt a vád Aiszkülosz másik tragédiájában a leláncolt Prométheusz ellen. Ez a vád itt, Delphoiban, ahol a templom falának feliratai hirdetik, hogy *méden agan* (semmit se túlzottan), illetve hogy *metron ariszton* (legjobb a mérték), különösen erős.

A veszekedést a felek Athénban folytatják, ahol szabályos bírósági tárgyalás során dől el, hogy Oresztész bűnös-e vagy sem. Itt a városnak nevet adó istennő, Athéné is Oresztész pártjára áll, s végül a szavazáson ő dönt Oresztész büntelensége mellett. Athéné azért is szimpatizál Oresztésszel, mert ő maga is anyátlan árva (néhány kutató a nevét is így magyarázza: *a-théné*, azaz tej nélkül nevelkedett). Athéné számára az anyaság vérköteléke nem sokat jelent, az anyagyilkosság az ő szemében nem olyan nagy bűn.



A veii Apollón, festett terrakotta, i. e. 500 körül, Villa Giulia Múzeum, Róma (forrás: pinterest.com)

Oresztész pere

A „bíróági tárgyalás” során az Erinnüszök az anyajog nevében büntetnék az anyagyilkost. (Delphoiban még Klütaimnésztra árnya is megjelent, hogy Oresztészre és Apollónra átkot szórjon.) Velük szemben áll a vádlott és Apollón, az apajog isteni védőügyvédje.

A vitázó felek fölvonultatják érveiket, és a megérkező Athénének jut a döntőbíró szerepe. Ő nemigen szimpatizál az Erinnüszökkel, de azt mondja: „az ő joguk se félrevethető”. Athéné meghirdeti a bíróági tárgyalást, mire a vénasszonyok kara megint csak a férfielvű paradigmaváltás miatt jajong:

*Új a törvény, s összedől
mindenünk, hogyha most
anyja gyilkosának itt
érve győz, vétke győz...*

A tárgyaláson Apollón úgy viselkedik, mint egy igazi ügyvéd: megmagyarázza, hogy anyára tulajdonképpen nincs is szükség, mert a magzatot ő csak neveli, de valójában a férfitől kapja. Majd rámutat az ott álló Athénére, és azt mondja, néz-zétek, őt se anya szülte, mégis milyen gyönyörű. Ezzel Athéné hiúsága is megkapta, ami jár neki. (Hiszen mégiscsak nő az istenadta.)

A szavazás után az állás döntetlen. A döntő szót Athéné mondja ki. Ő nő ugyan, de anya nélkül született, a tiszta (férfi)szellemből. És Athéné felmenti Oresztészt. A férfijogú szemlélet teljes győzelme, hogy egy istennő is erre szavaz. És megszólal az Erinnüszök félkara:

*Ió theoi neóteroi, palaiusz nomusz
kathippaszaszthe kak kherón heileszthe mu*

*(Ó, jaj, ti ifjú istenek, az ősi rendet
így típrók, kezemből birtokom kitépitek).*

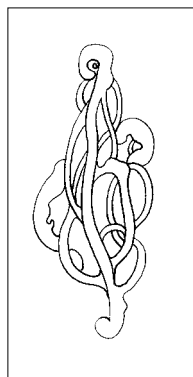
Az Éj lányainak uralma aláhanyatlott, kisütött a nap, Oresztész tettének terhe alól fölmentetett.

Attila Végh: Oresteia, Aeschylus' Trilogy

The author of the Table-Read column is now discussing Aeschylus' trilogy: *Agamemnon*, *The Libation Bearers* and *The Eumenides*. In following the chain of revenge stemming from the ancestors's sins, the reader's attention is drawn primarily to the fact that ancient Greeks judged certain deeds quite differently from the man of the modern age. For example anger triggering wars was seen as a noble passion of God, a possession, and the service of the polis the greatest virtue, which could explain many unexpected turns in the story. In his analysis the author points out those moments as well which indicate the decline of archaic matriarchal society and the emergence of the masculine principle in the plot of the trilogy.



GEORGE BANU



Silviu Purcărete

Portrévázlat egy szabad művésről

Purcărete egy szabad művész, aki nem szeret egyetlen intézményhez tartozni, sem hosszúra nyúló kapcsolatokat ápolni. A véletlenszerű találkozások vonzásában ide-oda jár a világ színpadai között, mindig készen arra, hogy feltűzeljen egy társulatot, és hogy a legkülönbébb körülmények között is beteljesítse küldetését. Íme, egy rendező, aki nem fél a mozgástól, kész a sosem látott társulatokkal való találkozásra, de akit mindig elkísér hűséges munkatársainak csapata. Elválaszthatatlanok. Helmuth Stürmer vagy Dragos Buhagiar, a scenográfusok és Vasile Sirli, a zeneszerző ott vannak mellette, mert Purcărete támaszkodik erre az idő érlelte magra, hogy a közös ihlettől áthatva adják át magukat az egymást követő előadásoknak, Szentpétervártól Szebenig, Moszkvától Portóig vagy Ljubljánáig. Purcărete egy szabad művész, de nincs egyedül.

A darabválasztás varázskönyve

Purcărete véges szerelemmel viseltetik a szavak, s végtelen szerelemmel a képek iránt. Darabválasztásait a változatosságra való tudatos törekvés jellemzi, azok mégis két tengely köré rendeződnek, melyek nem zárják ki egymást: egyik oldalon vannak a rövidített, koncentrált, magjukra csupaszított darabok, másik oldalon az irodalmi szövegek adaptációi, melyek mint határsértők a színházi területen túlról érkeznek – Ovidiusztól Tolsztojig. Kétarcú Janus ő, akinek két kategóriába sorolhatók a választásai, ugyanakkor egyik sem dominál a másik rovására. Molière *Képzelt betege* után nemrég az oroszok napóleoni eposzához, a *Háború és békéhez* fordult, a *Moliendo café* kávézója körüli játékos gyakorlat után pedig egy Labiche-

vígjátékkal pihent meg. És ez így megy tovább, sosem válik rabjává semminek. De munkásságának világítótornya a *Faust* marad, ez a Szembenben kezdett hatalmas kaland, amely több mint tíz éve meghatározó eleme az ottani fesztiválnak. A *Faust* magába sűríti Silviu Purcărete esztétikáját, és ha fejlődött, változott is ez az előadás, ugyanúgy művészete sugárzó centruma maradt, mint Strehlernek a *Két úr szolgálja* vagy Brooknak a *Mahabharata*, Serbannak az *Antik trilógia*, Peter Steinnek az *Oreszteia* stb. Olyan alapelőadások ezek, melyekben megnyilvánul egyfajta identitás, és igazolást nyer ez a fajta útkeresés.

Másrészről Purcărete folyamatosan visszatér Shakespeare-hez, sosem mond le vagy felejtek meg róla teljesen: időről időre visszatér hozzá, és a megtapasztalt vonzerőt pályája során sosem tagadja le. A kommunista diktatúra alatt, még fiatalon készített egy felejthetetlen *III. Richárdot* az általa választott Stefan Iordachével, e lenyűgöző és összetett királyfigurával a főszerepben; semmi sem idegenebb Purcăretétől, mint a leegyszerűsítésre, a durva becsmérlésre, a megfellebbezhetetlen ítélkezésre való hajlam. Később a craiovai Marion Sorescu Színházban rendezett két – hol szívbe markolóan érzelmes, hol a kegyetlenséget groteszk módon túlhajtó – előadást, mellyel európai hírnevet szerzett: ez a *Titus Andronicus* és az *Übű király*, benne a *Macbeth* jeleneivel. A sorozatos gyilkosságok szemképrázta-tó találkozása ez egy fehér vászon előtt Mozart 24. *Zongoraversenyével* – a színpadi költészet egyik legintenzívebb pillanata, amelyet valaha megtapasztaltam. Sajnos nem láttam a Kátóna József Színházban bemutatott *Troilus* és *Cressidát*, melyet az egyik legjobb színpadi adaptációnak mondanak. Purcărete többször visszatér a *Szentivánéji álmhoz* is, melynek az éjszakai dimenzióját bontja ki – nem annyira az erdő fái között, mint inkább a gyertyák fényénél, melyek a tudat fényűző belső te-



Jelenetkép a *Titus Andronicus* c. előadásból, Nemzeti Színház, Craiova, 1992, r: S. Purcărete (forrás: mit.edu)



rét világítják meg teljes erővel. A szerelmesek eltévednek, és Puck, a mindenható szolgáló minden alkalommal más-más alakban lép elő, előbb gátlástalan csínytevőként, majd alázatos szolgálattelvőként hozva helyre balfogásait, hogy a közönség, amikor hazatér, úgy emlékezzen vissza erre a bonyodalmas történetre, mint egy »álomra« ...

Purcărete időről időre megosztotta velünk az »Álmait«, s ezeknek a nyoma nem tűnik el egy olyan szerencsés tanú emlékezetéből, mint amilyen én lehettem. Sok időt szentelt az olyan komédiáknak, mint a *Vízkereszt*, nemrég pedig Budapesten, a Nemzeti Színházban foglalkozott az *Ahogy tetszik*kel, mely egy valóságos meditáció a színpadi alakok és a színészek közötti kapcsolatáról, a színházban óhatatlanul végbemenő szimbiózisukról: vajon a színház maga nem a másikká való átváltozás és az önmagunkhoz való lankadatlan visszatérés művészete? Ezt bizonyította ez az előadás a művészet könnyednek tűnő, ám valójában a szakmai rutin meglétét feltételező fogásaival: a sminkekkel, átöltözésekkel, tükrökkel. A színház – mondta Oscar Wilde – azzal csábít el, hogy »csordultig halmoz a hamissal« ..., de ez a „műviség” csak akkor kápráztat el, ha érzelmet kelt. Purcărete bejárta a shakespeare-i tájakat, és *A vihar* mint utolsó örökül hagyott műve előtt,



W. Shakespeare: *Troilus és Cressida*, Katona József Színház, 2005, r: S. Purcărete (fotó: Mayer Mária, forrás: gondola.hu)



Danaiák, Aiszkhülosz drámája alapján, Nemzeti Színház, Craiova, 1995, r: S. Purcărete (forrás: tvr.ro)

melyben Prospero – Faust előképeként – melankolikus nagy tudósként bóklászik szigete fekete homokján, ugyanúgy megállt, mint a politikai darabként felfogott *Julius Caesar* hőse a mű középpontjába helyezett könyörtelen vita előtt. Purcărete talán a *Troilus és Cressida* színrevitelével alkotta meg legjelentősebb Shakespeare-rendezését, melyben a groteszket a játékossal, a szélsőséges gúnyt a vigasztalan elégiával párosította úgy, hogy sikerült megragadnia a Shakespeare-re oly jellemző »ellentmondások összességét« – ahogy azt Peter Brook definiálta. Két találkozást elhalasztott, mert – ahogy egy napon megvallotta – »nem szeretem a túl gyakran bemutatott darabokat, melyeknél meg kell elégednem egy újabb variáció megalkotásával«. Ezért kell várnunk még mindig a *Hamletre* és a *Learre*. Ugyanakkor, aminek kimeríthetetlen szenvedéllyel adja át magát, az a komédiák

tragédiába fordítása, és viszont. Ez jelenti számára a rendezés művészetét, azt a fajta munkát, amely megdöbbenést és meglepetést vált ki mindazokból, akik a nagy Shakespeare-drámákat ide vagy oda hajlamosak besorolni.

Purcărete-től nem idegen a görög dráma sem: rendezett egy híres *Oreszteia*-előadást, illetve egy másikat, a hatalmas, epikus *A Danaidák*-at, melynek a fogadtatása Európában ellentmondásos volt. Mindenesetre jól mutatta a rendező azon szándékát, hogy mozgatni akar egy kórust, miközben hangsúlyozni kívánja a román színház emblematisztikus színészei által játszott főhősök jelenlétét. *A Danaidák* Purcărete számára kihívás volt! Összekapcsolta általa az ókori tragédia hagyományát és az Erzsébet-kori színház örökségét. De ez a kiszámíthatatlan, a színpad kíváncsiainak eleget tevő, a megismert társulatok összetételére érzékeny rendező folyamatosan ki van éhezve az olyan szövegekre, melyek már első pillantásra illenek hozzá, vagy épp ellenkezőleg, látszólag távol állnak tőle, ellenállnak neki, kicsúsznak a kezei közül. A színpad Uliisseszeként hagyja magát elcsábítani, anélkül, hogy feladná önmagát: Goldonitól és Molière-től Labiche-ig és Csehovig vándorol, Pirandellótól Beckettig vagy akár a román Caragiale-ig, a nemzeti identitás valóságos jelképéig kalandozza be a terepet. Darabválasztásai során kanyargós utakat jár be. Purcărete láthatóan a színház »szerelmese«, de sosem egyetlen színész rabja.

Goethétől csak a *Faustot* szerette; a színház hatalmáról szóló reflexióként kezelte ezt a művet, melyben a színház mint a tudomány ellentétpárja jelenik meg, amely tudománynak a határait a szkeptikus tudós maga is megtapasztalja. Az útnak induló intellektüel – akinek a tanítványait Purcărete Kantor művének, *A halott osztálynak* a szereplőiről mintázta, s a mába helyezte, hiszen a régi iskolai padokban ülve nagy teljesítményű számítógépekkel szerelte fel őket – egy perverz, bizonytalan, férfi és nő közötti átmeneti lény, Mefisztó hatása alá kerül. Faust nem egy pontosan meghatározható szenvedély nevében hagyja el laboratóriumát, hiszen Margit ezúttal megsokszorozódik, és kiszakítja magányából, hogy együtt adják át magukat a Walpurgis-éjnek, a színház erejének, az élet frusztrációkkal szembeni valódi áradásának. Hatalmas színpadkeret szegélyezi a függönyt, aminek köszönhetően az illetéknéppen összeterezt szereplők a színház, a mi nyugati színházunk mitológikus jelképeivé válnak. A legváratlanabb felszabadító tapasztalata – az előadás egyik legerősebb képe – Faustnak a gyerekkori bölcsőjéhez való visszatérése lesz, ami az immár útja végén járó öregember koporsójából emelkedik ki. A kör bezárul.

Ebben a képzeletbeli múzeumban tett utazásait – miközben a nemzetközi színházi szakma újabb darabválasztásaira várakozik – Purcărete szereti kiegészíteni a járt utaktól távoli ösvényeken szerzett tapasztalataival, Ovidius* vagy a humoristák szövegeiből készített montázsokkal, olyan színházon kívüli anyagokra támaszkodva, melyekből ő hoz létre egy szabálytalan színházat. Hogyan is hagyhatnánk ki mesterművét, a *Pantagruel sógornőjét*, ezt a némajátékot, mely Purcărete színhá-

* Banu itt feltehetően Purcărete Ovidius *Metamorfózisok* c. művének az alapján készült rendezésére hivatkozik. (a szerk.)



Ovidius *Átváltozások* c. műve nyomán: *Metamorfózisok*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, 2009, r: S. Purcărete (forrás: youtube.com)

jegyzett zenéhez rendelt szavaktól. Nála minden alkalommal átélhetjük annak a kifinomult metamorfózisnak az örömét, mely a szavaktól a dalokig juttat el, a szöveg autoritásának ideiglenes felfüggesztését annak érdekében, hogy kikössünk az elmormolt dallamok és lírai suttogások partján. Egy játékos és az előzetesen felállított határokon túlcseresznyés test költészete ez, egy folyékony testé, amely a máshonnan érkező hangok szerelmese, az általuk elbizonytalanított jelentésű szavak hordozója. Nála az előadások gyakran felelevenítik az előfutár Monteverdi egykori mondását, aki ugyanezt a többértelműséget célozta meg a *Parlar Cantando* programjával.

Koralitás és költői materializmus

Purcărete a koralitást előszeretettel alkalmazza egy olyan világ kifejezésére, mely nyüzsgő, összekeveredik, összeáll és szétesik. Egy mozgásban lévő egész, amely formázható, mint a gyurma, elpusztítható, mint a homokvár, és ellenáll a túlságosan



S. Beckett: *Godotra várva*, Radu Stanca Színház Szeben 2012, r: S. Purcărete (foto: Ken Reynolds, forrás: theatermagazine.org)

zának valóságos esszenciája, szintézise? *Palihula* (*Valahol Palihulában – a szerk.*) című filmjét pedig a *Pantagruel* egyfajta filmes ellenpárjának tekinthetjük; ez is egy olyan művész munkája, aki a valóság elemeire támaszkodik, hogy azon túllépve elbizonytalanítson minket a költői különösség iránti vágy nevében.

Purcărete nem arról ismert, hogy függ az általa manipulált, eredeti helyéről kimozdított, máshova áthelyezett szavaktól; és különösen nem függ a Vasile Sirli barátja által

szigorú építészeti konstrukcióknak. Színpadán nincs pózolás, nincsenek állóképek, azzal ejt rabul, hogy nála minden mozgásban van. És azal is, hogy hol itt, hol ott felléptet egy-egy hatalmas, gyorsan tovatűnő, »Übű-szerű« árnyat, egy diszkrét önarckép vázlatait, egy olyan művész portréját, aki – Hitchcockkal ellentétben – csupán a dublóreit engedi föl a színpadra. De Purcărete sosem volt melankolikusabb, mint amikor Szebenben felejthetetlen *Godot*-jának Vladimir figuráját formálta

meg. Ez a Vladimir egy földre sújtott és tévútra vezetett alak, akinek végtelen várakozása az újbóli találkozásra – mint beteljesületlen vágy – az elveszett paradicsom ígézetében fogant, amelynek újbóli eljövételét a hírnök tragikus fényben láttatja. Purcărete itt – jobban, mint bármely más előadásában – szabadjára engedi többnyire visszafogott líraiságát. Makacs szemérmes ő, de olykor vallomást tesz!

Purcărete – csakúgy, mint munkatársai, Helmut Stürmer és Dragos Buhagiar – képzőművészeti tanulmányokat folytatott, ám a színpadot sosem engedi attól idegen kódoknak alárendelni. A színpad sajátos erényeinek szerelmese ő, olyannyira, hogy a test szépségét annak a festett vásznnal vagy a szerves anyagokkal való dialógusán keresztül mutatja meg, mindezen elemeket a szöveg kifejlésének és a zene ritmusának vetve alá. A képzőművészeti indíttatás nála sosem külsődleges, a színházi alkotóelemek szervesülése révén válik jelenvalóvá. Olykor a szöveg túlzott meghúzását vetik a szemére, de valójában – ezt nem is tagadja – csupán a központi szerepet veszi el tőle, és belehelyezi előadása demokratikus építményébe, ahol egyik alkotóelem sem válik fontosabbá a másiknál. Ebben az értelemben Purcărete azoknak a mostani »színházi szerzőknek« az előfutára, akik a színpadon ugyanazt az általában elfogadott hierarchiával szembenálló logikát érvényesítik. Felfedezhetjük benne a középkori előadások gyakorlatának maradványait, ahol a leírt szöveg még nem uralta az egész produkciót.

Silviu Purcărete színházában nincs semmi aszketikus vagy szigorúan szerkesztett. Hagyja, hogy létrejöjjön a felfokozott vágy az anyag, a minden realista indítatástól mentes konkrétum iránt, mely a színpadot ahhoz a szerves világhoz kapcsolja, amelyből nincs kiátkozva a kenyér és a föld, a bor és a tej, hanem ahol ezek a dolgok folyamatosan jelen vannak. Itt minden egy olyan valóságra utal, amelyet ő nem akar feláldozni, hanem épp ellenkezőleg, fel akar emelni. Nem leértékeli ezt a valóságot, ahogyan azt a német rendezői iskola teszi, hanem a belőle fakadó érzetekre tesz fogékonnyá, az érzékek örömeire hív fel, egy képzeletünket mozgósító, meglehetősen kontrasztos valóságot állítva elénk. A Balkánra jellemző képzelet az övé, amely Kavafisz verseire, a nagy román festő, Petrescu képeire és Kusturica filmjeire emlékeztet. Ebben az értelemben Purcărete inkább a koloristák, mint a rajzoló családijához tartozik. Nem annyira a vonal érdekli, mint az anyag, amely elcsábítja, amelynek elfogadja és megtapasztalja a vonzerejét. Szükségét érzi, hogy belemerüljön és elveszen benne, annak érdekében, hogy mozgósítsa a színpadon mindazt, ami az életben létfontosságúnak tűnik a számára. Egy jelenvaló, gazdag és derűs élet dicséretét zengi, vállalja föl ez a színház.

Purcărete szereti a tisztátalanságot és a rendetlenséget. Semmi nem taszítja jobban, mint a szimmetria és az energiák cenzúrája. Az energiák éltetik a tömegjeleneit, azok teszik a színpadot a folytonos átalakulás helyszínévé anélkül, hogy a Castorf vagy Zholdak által gyakorolt metafizikus káoszba taszítanák. Demonstrálja, hogy szeret eltévedni, de nem akarja felszámolni önmagát, hogy szereti darabjaira törni, de nem kívánja megsemmisíteni a színpadot. A számára oly kedves ingajarat a rend és a rendetlenség között a *Faust*ban mint remekműben nyeri el a végső értelmét. Ez a rendezés a kiteljesedett művész szintézise.



Jelenetkép a *Valahol Paluliban* c. filmből, 2012, r. S. Purcărete (forrás: youtube.com)

Purcărete nem fél a regiszterek keverésétől, a komikust az onirikussal, a tragikust a groteszkkal váltogatja úgy, hogy természetes, aligha szándékolt könnyedségről tesz tanúbizonyságot. Olyan tapasztalatok birtokába akar juttatni, melyeket nem korlátoznak előzetes preconcepciók vagy ideológiai meggondolások. Örömet leli az eltévedésben, a visszatalálásban, az utazásban; a valóság összetettségének a tiszteletben tartása és az ellentétek közötti feszültség fenntartása vezérli. Eközben azonban sosem spórol azzal az élő anyaggal, mely annyira vonzza, és amelyet a világhoz való kapcsolatának termékeny talajából növeszt ki. Filmje, a *Palilula* megerősíti szerves kapcsolatát a dél-amerikai regény úgynevezett *mágikus realizmus*-ával. Az anyag nem természetből fogva adott, de léte nem is tagadható, szerényen utal a természetre csakúgy, mint az őt mozgató föld alatti erőkre. Purcărete az anyagra figyel, abból táplálkozik, és szüntelenül igyekszik megragadni azt. Előadásai időnként hasonlítanak egyes mostani *installációkhoz*, melyek az anyag átmeneti uralmát demonstrálják, és ennek kiaknázására hívnak fel.

Purcărete színháza kórusszínház, egy olyan színház, melyben az összegyűlt közönség a színpadi közösség által nyer megerősítést, átadva magát az élő anyaggal való játéknak, mely körbe-körbe jár, hol itt, hol ott bukkan fel, visszahúzódik, majd ismét megjelenik a színen. Az élő anyag azért van jelen, hogy a színpad ne csak egy kétdimenziós kép legyen, hanem megtörve a felszínt olyan mélységet nyisson meg egy-egy pillanatra, mely magával ragadja a nézőt ön maga és saját elvesztett gyermekkorának középpontja felé. Purcărete részéről a szerves, ősi anyagok variálásában egyfajta optimizmus nyilvánul meg, az ártatlansággal való újbóli találkozás optimizmusa, melyre futólag csodálkozunk rá a diszkrét ironia révén.

Purcărete színháza visszavezet bennünket Bahtyin híres Rabelais-elemzéseire, melyekre egyébként a rendező maga is utal egyik leghíresebb előadásában, a *Pantagruel sógornőjében*. Bahtyin megközelítése megvilágítja ezt az univerzumot, melyet folytonosan az anyag és az *alantas testiség* jegyében szemlélünk: ebben a Rabelais-i világban esznek és isznak, átadják magukat a testi kicsapongásoknak, melyeket a középkorban a karnevál idején nem cenzúráztak. Ez a színház elfordul a felsőtesttől, nincs benne semmi klasszikus; az ösztönök színháza ez, amely nem vesz tudomást a

szív érzelmeiről és a beszéd köd-gomolygásáról. A konkrét költészet, az érzékeny anyag színháza. Az anyagé, amely időnként az *Alexandriai négyesre* emlékeztet, hiszen Purcărete, a túlterhelt testi és érzéki metafora szerelmese valamiképp a színpad Laurence Durrellje.

Silviu Purcărete színháza az úgynevezett »költői materializ-mussal« rokonítható. Megköze-lítése révén a világ anyagát ez a színpad mint konkrét, töredékes és szuggesztív jelenlétet fogadja magába. Kitartóan jelen van »csipetenként«, külön-féle darabokként, melyek egyként magukon hordozzák a valóság súlyát. A *Pantagruel sógornőjében*, ahogy Purcărete más előadásában is szerepelnek élelmiszerek és más hasonló anyagok mint alkotóelemek: a konkrét dolgok takarékos adagolása lehetővé teszi a képzelet számára, hogy az anyagi világban verjen gyökeret és abból bontakoz-zék ki. Ez annak a szemléletnek köszönhető, amit én az imént »költői materializmus-nak« neveztem: támpontokat kínál a nézőnek, aki ily módon nem érzi sem túlságo-san elárasztva magát a valósággal, sem túlságosan megfosztva tőle. Nem fullad bele az anyagba, de nem is utasítja el azt, közel megy hozzá és válogat belőle, hogy megfele-lően adagolt jelenlétén keresztül megsejtsünk valamit az univerzum lényegéből, el-sődleges, elemi voltából. Abból a költői anyagból, mely megmutatkozik Faustnak, mely magához vonzza, megrészegeti, és elindítja az oly nagyon áhított kiteljesedés felé. A tudós beleveti magát a színház és az élet anyagába! Így talál gyógymódot a melan-kóliára, ahová az a tudás juttatta, melynek határait Mefisztó láttatta be vele. Az ör-dög felszabadítja a vágyakat, ebben áll az ő ereje, és a tudós addig ismeretlen örö-möket, egyedülálló élményeket él át, még ha ennek az ára a halál, a boldog halál is.

Miklós Eszter fordítása

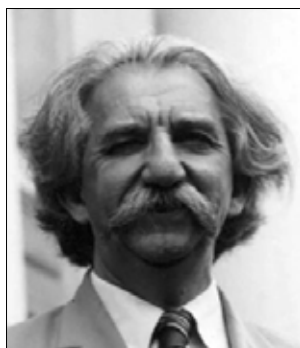


Rabelais nyomán: *Pantagruel sógornője*, Radu Stanca Nemzeti Színház, Szében, 2003, r: S. Purcărete (fotó: Pierre Borasci, forrás: tnrs.ro)

George Banu: Silviu Purcărete

Portrait Sketch of a Free Artist

George Banu (b. 1943), the Romanian-born theatre critic living in Paris since 1975, gives a vivid picture of the characteristic features of the art of Europe-wide famous Romanian stage director Silviu Purcărete. His desire for freedom and constant search for paths are stressed; mention is made of his "shuttle service" between contrasting aesthetic qualities, his works demonstrating interoperability between comedy and tragedy, his enduring fascination with Shakespeare; and his commitment to living matter as well as his "colourism", arising from his art-school training, are appreciated. His most important stage directions are covered, with Goethe's *Faust* among them, which, in Banu's opinion, is a synthesis of Purcărete's life's work so far. The publication of the essay gains topicality from the promise of this production to be a real sensation at MITEM this year.



JURIJ LOTMAN



A valóság költészete¹

A *Jevgenyij Anyegin*en dolgozva Puskin az irodalomban gyakorlatilag teljesen új feladatot tűzött ki maga elé: olyan irodalmi művet alkotni, amely meghaladja az irodalmiságot, és úgy fogják fel, mint magát az irodalmon kívüli valóságot, de eközben nem szűnik meg irodalomként létezni. Láthatólag így értette Puskin a „valóság költője” címet, amellyel I. Kirejevskij tisztelte meg.



A. Sz. Puskin önarcképe tervezett első verseskötetének előzéklapjára, 1817–18
(forrás: ekimovka.ru)

Láttuk, hogy éppen ez a törekvés készítette Puskin arra, hogy demonstratívan megtagadja a regényi ritualitást. A *regényként* érzékelt szövegnek szükség-szerűen valamiféle normatív funkciót tulajdonítottak a valósághoz képest. A különböző esztétikai rendszerekben különféle módon határozták meg e funkció természetét, mindazonáltal változatlan maradt az az elképzelés, hogy a regény szabályosabb, szervezettebb, lényegibb, mint az élet amorf folyama a maga véletlenszerű és nem tipikus megnyilvánulásaiban. Ennek a felfogásnak a megtagadása azt követelte, hogy a „szeszélyesség” elemei kerüljenek a műbe: az események véletlenszerű menete, a „nem tipikus” imitáció-

ja az elbeszélés során, a sémától való szisztematikus elhajlás. A szöveg „közvetlenségének” imitálásához Puskinnak el kellett hagynia a gondolati szervezetség oly erős mozzgatórugóját, mint például a szöveg „vége”.

¹ A tanulmány eredeti megjelenési helye: Лотман, Ю. М.: Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина». Поэзия действительности. In: Лотман, Ю. М.: В школе поэтического слова. Пушкин, Гоголь, Лермонтов. Москва, Просвещение, 1988. 30–106; 85–92. Vö. *Bevezetés a 19. századi orosz irodalomba*, 1. (forrás: mek.oszk.hu)

A Puskin által választott felépítést nagyfokú bonyolultság jellemzi. Egyrészt a nyilvánvalóvá tétel, a tudatos leírás szférájába történő átemelés révén feltételezi a struktúra állandó meghaladását. Ez nem csupán „regény a hősről”, hanem „regény a regényről” jelleget ad a műnek. A szövegen kívüli világ alakjainak (a szerző és biográfiai barátai, valóságos körülmények és életbeli kapcsolatok), a regényi tér hőseinek és az olyan, a metaszöveghez tartozó szereplőknek, mint például a Múzsának (vö. a szöveg létrehozásának megszemélyesített módja) folytonos helycseréje az *Anyegin* állandó eljárása, amely a feltételeesség mértékének markáns leleplezéséhez vezet.

A legszokatlanabb találkozások tanúi lehetünk: Puskin találkozik Anyeginnel, Tatyjana pedig Vjazemszkijjal.² A költő műzsája hol mint mitológiai személy vesz részt a Gyerzsavin előtt tartott líceumi vizsgán, hol a szűzsé hőseivel azonosulva avatkozik bele a regény kitalált cselekményébe, mintha azonos lenne a hősnővel. Ebben és minden más esetben bármely strukturális elemnek a rendszer ilyen vagy olyan szintjéhez való tartozása feltételesnek bizonyul. Bármely strukturális elem éppen egy adott struktúrához tartozó feltételes elemként mutatkozhat meg a fixáció és a leírás tárgyaként, bizonyos metaleírási síkhoz tartozó jellemzőkkel megfelelésbe állítva. Ugyanakkor ez az elem képes könnyedén egy teljesen más strukturális pályára áthelyeződni, egy másik rendszerbe beépülni, és akkor a korábbi metasztílus jellemzése hiábavalónak, sematikusnak, bonyolult lényegét meg nem ragadónak bizonyul.

Ily módon az elbeszélés ilyen vagy olyan aspektusainak különféle irodalmi terminusokban történő állandó meghatározásai – a szöveg egész metaleíró síkja – a szerzői ironia szférájába utalódnak, és az olvasó előtt hiábavaló, feltételes, a jelenségek lényegét meg nem ragadó elemként tárulnak fel.



A. Sz. Puskin rajza abban a testvérének küldött levélben, melyben először ad hírt a későbbi *Anyegin*ről, 1824 (forrás: feb.web.ru)

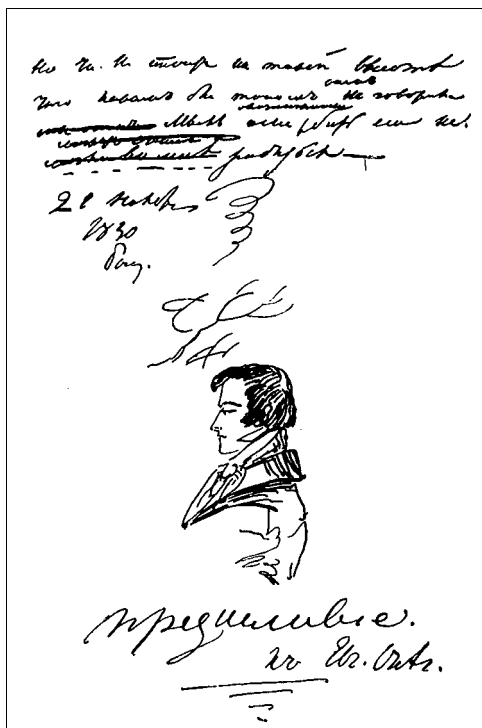
² Vjazemszkij némiképp zavarban közölte feleségével 1828. január 23-án: „A tréfamester! Engem is beleszótt: »S egyszer – Tanjánk unt néne hívta – / Vjazemszkij ül melléje le / S a lányt megfogja szelleme«” (VII, 49). Литературное наследство. Т. 58. Москва, 1952. 72. Itt és a következőkben a Jevgenij *Anyegin*ből származó magyar idézetek forrása: PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenij Anyegin. Drámák*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1976. Az idézetet követő zárójelben a római szám a fejezetet, az arab szám a strófát jelöli.

Az így felépített elbeszélés nem a művészi struktúra megtagadásának vagy túlzott egyszerűsítésének árán érte el a „strukturálatlanság” és a „művészetén kívüliség” hatását, hanem a szöveg szervezettségének végletes bonyolultságával. Csak azt a szöveget lehetett egyáltalán meg nem szerkesztettként, „fecsegésként” felfogni, amely egyszerre rendelődik alá az egymást keresztező és egymásra épülő, az egymást kölcsönösen tagadó és egymással konfliktusosan szembeállított szövegszervező elveknek, amelyek egyidejűleg, valamilyen magasabb szinten strukturálisan egységesnek és azonosnak mutatkoznak. Az Anyegin központi hősei olyan helyzetekben jelennek meg, amelyek egyrészt sokszor ismétlődtek különböző irodalmi szövegekben, másrészt viszont egészen pontosan értelmezhetők az irodalmi tradícióhoz való bármiféle fordulás nélkül, pusztán az olvasó reális, mindennapi tapasztalatai alapján. Ennek megfelelően a hősöket nem egyszer hasonlítják, azonosítják, állítják szembe bizonyos hagyományos irodalmi alakokkal. De minden ilyen összevetés csak megközelítőleg és felszínesen jellemzi a hőst. Eközben jelentőssé válnak a hős azon vonásai, amelyek egybeesnek irodalmi hasonmásával, csakúgy, mint azok, amelyek nem férnek bele ebbe a keretbe.

Anyegin előtt már az első fejezetben több irodalmi út nyílik. A Vjazemszkij *Első hó* című elégiájából vett mottó az 1810-es évek vége költészetének elégiai hőséhez utal:

Az ifjú hév is így suhan át életünkön,
Lélekszakadva él s érezni is siet!
[...]
Érzésünkből kifoszt, magányos szívvel otthagy,
S bennünk csak álmaink kihűlt nyoma marad.³

Egy másik irodalmi inercia a hős értelmezését a satirikus irodalom alakjainak medrébe terelte, a dendi sztereotip maszkjához, egy – a 18. századi satíra pozíció-



A. Sz. Puskin előszava Anyegin portréjával a kézirat fedőlapján, 1830 (forrás: kozma.ru)

³ Vjazemszkij, P.: *Az első hó*. Fordította: Szegő György. In: E. Fehér Pál – Lator László (vál.): *Klasszikus orosz költők 1*. Budapest, Európa, 1978. 153.

jából – új formátumú ficsúr alakjához. Ebben a viszonylatban az első fejezet szüzségét úgy lehetett értelmezni, mint „egy ficsúr napját”, a pétervári felsőbb körök életének szatirikus képét. Végül ezeknek az irodalmi tradícióknak a szintézise Childe Harold alakját hívta elő az emlékezetből. Ez a név egyenesen ki is mondatik az első fejezetben:

Mint Childe Haroldot, zord tekintet
Jellemzi társaságban őt... (I, 38)

1826-ban F. Bulgarin, aki ebben az időszakban még az A. Besztuzsevhez és K. Rilejevhez közeli körök álláspontját képviselte, ezt írta: „De mint kíváncsiság, valószínűleg ugyanannyira furdalja az olvasókat, mint minket magunkat, hogy megértsük, előre megtudjuk, milyen is lesz Anyegin; és a találgatásokban és feltevételezésekben elveszve, gondolatban akaratlanul is a híres Byron Childe Haroldján állapodtunk meg. [...] És íme, Childe Harold alakja, maga is fiatal léhűtő, aki meguntván a züllést, elhagyja hazáját, és vándorol, bánatot, csömört és az emberek iránti gyűlöletet hordozva magában. Nem tudjuk, mi lesz Anyeginnel, de eddig az alak fő vonásai ugyanezek”.⁴ I. Kirejevskij is úgy találta a *Megjegyzések Puskin költészetének sajátosságairól* [Нечто о характере поэзии Пушкина] című cikkében (1828), hogy Anyegin „egyívású Childe Harold alakjával”.

Már a hős e három felfogása közötti ingadozás, összekapcsolva azzal, hogy mindhárom pozíció a szerzői ironia fényében jelenik meg, valami tágasabb irányában nyit meg várakozást, mint amit az adott magyarázatok bármelyike kínál. A későbbiekben a hős jellemzésének ez a módja annyiban is bonyolultabbá válik, hogy a szövegbe beépülnek az irodalmi tudat hordozói és az ő nézőpontjuk a hős megítélésére vonatkozóan. Eközben minden olyan értelmezés, amely kész irodalmi képzetek prizmáján át jön létre, megcáfolódik mint ami hamis vagy csak részben igaz. Az ilyen értelmezés sokkal inkább jellemzi a tudat hordozóját, mint az értelmezés tárgyát. Az utóbbi éppen azáltal írható le, hogy nem esik egybe a neki tulajdonított jellemzéssel, azaz tisztán negatívan határozható meg.

Tatyjana például „kedvenc szerzői hősnőjének képzelve magát”, ennek megfelelően építi fel lelkében Anyegin képét:



„Egy szép lélek legyen az én miniszterem”
Henry James Richter metszete Robert Staines nyomán,
Lord Byron *Childe Harold*jához, 1840
(forrás: sandersoxford.com)

⁴ Северная Пчела 132, 1826.

És Julie Volmar kedvese,
 S a szenvedély bús vértanúja,
 Werther s a pompás Grandison
 [...]
 S mind Anyeginná testesül (III, 9).

Ebben az esetben a hősnő irodalmi gondolkodása magának az „irodalomnak” a szerepében lép fel, míg a puskinsi regény szövege az irodalmon kívüli „élet” funkcióját tölti be. Tatyjana azáltal, hogy felosztja önmaga és Anyegin között a számára ismert regények szerepeit, biztosan, legalábbis ő úgy gondolja, meg tudja jósolni az események jövőbeni alakulását. A hős a kettő közül csak az egyik lehet: vagy Lovelace, vagy Grandison:

Ki vagy? Őrangyal vagy te, féltőm?
 Vagy ártóm és gonosz kísértőm?
 Dönts el hamar, hogy lássak itt (III, 31).
 De – ne csodálkozzunk azon –
 Anyegin nem volt Grandison (III, 10).

Ugyanakkor Lovelace sem: nem áll szándékában sem „megőrizni”, sem „megrontani” a hősnőt. Ellenkezőleg, „nagyon kedvesen bánt a szomorú Tányával”, egyenesen „a lélek nemeslelkűségéről” téve tanúbizonyságot. A hős viselkedésének irodalmi normája lelepleződik, az irodalmon kívüli norma pedig – a hétköznapi tisztesség prózai szabályai, amelyek a „megmentő angyal” vs. „kísértő démon” feltételes kódja szempontjából egyszerűen nem léteznek – relevánsnak bizonyul, és érdemesnek arra, hogy a szöveg rangjára emelkedjék. Ebből az következik, hogy csak az érdemes a szöveg-státusra, ami semmilyen irodalmi pozícióból nem számít „szövegnek”.

A későbbiekben még irodalmi maszkok egész sorát mérik Anyeginhez. Hol rettegett betyárlegény, Tatyjana pedig szép leány (a *Vőlegény* mese-ballada szellemében), hol Constant *Adolphe*-jával vetik össze. Hogyha ehhez hozzátesszük még a „józan emberek” véleményét a VIII. fejezet 8. strófájából, akkor a lehetséges értelmezések választéka egészen széles lesz. Egyes esetekben a szerző olyannyira távol áll a hősnő kínálta magyarázatoktól, hogy azok jelentésének súlypontja magának a hősnőnek a jellemzésére helyeződik át. Máshol a szerző majdnem (vagy teljesen) egyetért ezekkel a magyarázatokkal (a VII. fejezet 22. strófája a „modern emberről”). Ezekben az esetekben irodalmi hasonmásainak természete tükrözi a hős



A. Sz. Puskin rajza a Tatyjana levele fejezet kezdő oldalán (forrás: rvb.ru)

jellemének lényegi vonásait. De a cselekmény későbbi fejlődése során így csak még nyilvánvalóbbnak tűnik, hogy ezek a hősök és Anyegin nem megfeleltethetők.

A realizmus lényegét meghatározva, G. A. Gukovszkij abban látta „a realizmus alapvető elvét”, hogy „az individuális jellemet a környezet termékének tekinti”:⁵ „Ha a személyiséget, a jellemet a környezet formálja, ez azt jelenti, hogy a hasonló környezetnek hasonló személyiségeket kell formálnia; ezek az egymástól társadalmilag véletlenszerű vonásokban (fizikai külső, temperamentum, zsenialitás vagy butaság stb.) különböző személyiségek szociális-történelmi, törvényszerű vonásaikban hasonlítanak egymásra. A realizmus művészete számára éppen ezek a közös vonások a lényegesek”.⁶



A. Gukovszkij (1902–1950)

Ez az álláspont csak nagy óvatossággal és különösen komoly fenntartásokkal fogadható el. A 18. század felvilágosult tudata vetette fel azt a gondolatot, hogy a környezet uralkodik az egyes személyiség fölött. Még 1760-ban, Helvetius hatása alatt F. V. Usakov ezt írta: „Az ember kaméleon, aki az őt körülvevő tárgyak színét magára ölti. [...] Az együttélés ülteti el bennünk gondolataink egész sorát”.⁷ Mint a művészi alakformálás alapja, ez az elv realizálódott például a „naturális iskola” karcolatkultúrájában, de ebben látni a 19. század egész realista művészetének alapját, nagy óvatlanság volna.

A *Jevgenyij Anyegin*ben a különböző hősök viselkedésének törvényszerűségei egyáltalán nem egyformán vannak meghatározva. Minél közelebb áll ez vagy az a szereplő a regény általános háttéréhez, annál rövidebb azoknak az ellentéteknek a sora, amelyekbe bekapcsolódik, annál kevesebb lehetséges viselkedési alternatíva nyílik előtte. Az ilyen hőst valamiféle mindennapi vagy mindennapivá degradált irodalmi minta, azaz egy szociokulturális sztereotípa irányítja. Az ilyen hős viselkedése azonnal és egyértelműen megjósolható. Ezekre a hősökre a Gukovszkij-féle realizmus-meghatározás teljes mértékben kiterjeszthető. A regény központi hőseit illetően a helyzet lényegesen bonyolultabb. A szűzsé előrehaladásának minden

⁵ Гуковский, Г. А.: Реализм Гоголя. Москва–Ленинград, 1959. 13. G. A. Gukovszkij Puskin és Gogol művészetének területén végzett kutatásai és realizmus-meghatározása külön fejezetet jelentenek az orosz irodalom tanulmányozásában. Ezek a munkái máig értékesek. Éppen azért kell polemikusan fordulnunk hozzájuk, mert vitathatatlanul az irodalomtudomány megelőző korszakának legjelentősebb művei közé tartoznak.

⁶ Гуковский, Г. А.: Пушкин и проблемы реалистического стиля. Москва, 1957. 334–335.

⁷ А. Н. Рагисев fordítása és publikációja: Радищев, Н. А.: Полное собрание сочинений. Т. 1. Москва–Ленинград, 1938. 200.

pillanatában a cselekedetek alternatív variációinak egész sora nyílik meg előttük, koruk kulturális lehetőségeinek keretein belül. A környezet hatalmas nivelláló hatásával szembekerülhet a személyiség lelki-szellemi ellenállásának ugyanolyan hatalmas ereje, mivel a környezet nem csupán formálja az embert, de aktívan formálódik is általa. Éppen ez a küzdelem, amelynek alapjai a *Jevgenyij Anyegin*-ben lettek lefektetve, kelti életre a 19. századi regényhőst. A hős jelleme nem a környezet rá gyakorolt automatikus befolyásaként realizálódik, hanem a viselkedés dezautomatizálásáért, az ilyen vagy olyan döntés meghozatalának lehetőségéért folytatott küzdelemként, amely nélkül nem létezik a személyiség morális felelőssége a saját tetteiért, mint ahogy nem létezik maga a személyiség sem. Nem véletlen, hogy Puskin realizmusát feldolgozó könyvének – a témában a mai napig az egyik legmélyrehatóbb munkának – 301. oldalán G. A. Gukovszkij Salieri morális beszámíthatatlanságáról ír, minthogy véleménye szerint a valódi gyilkos egyáltalán nem Salieri, hanem „a történelmi lét”. El lehet ismerni a kutató bátorságát, akinek volt mersze a végsőkéig vinni elgondolását, és ezáltal felfedni nyilvánvalóan hamis voltát. Puskin Salieri nem marionettbábu személyiségfölötti erők kezében, hanem kimagasló személyiség, aki maga választja meg a saját útját, és viseli a morális felelősséget ezért a választásért.

Először is, a szociális közeg csak a lelegegyszerűsítettebb szociológiai sémák szerint mutatkozik valami tagolatlan, a határok és törésvonalak különféleségét kizáró dolognak. Ilyen szociális tömbökből felépülő társadalom egyszerűen nem tudott volna létezni, mivel kizárt volna minden fejlődést. Másodszor, a szociokulturális helyzet nem csupán bizonyos mennyiségű lehetséges utat nyit minden egyes ember számára, hanem annak a lehetőségét is megadja, hogy az ember különféleképpen viszonyuljon ezekhez az utakhoz: a társadalom által számára felajánlott játékszabályok teljes elfogadásától azok teljes megtagadásáig, a próbálkozásig, hogy új, előtte még soha nem próbált magatartástípusokat erőszakoljon rá a társadalomra. Az az ember, aki az egyéni szabadság magasabb fokához ragaszkodik, egyrészt magasabb fokú társadalmi-morális felelősséget is vállal, másrészt pedig aktívabb pozíciót foglal el az őt körülvevő valósághoz való viszonyában. Belinszkij kortársainak a nyelven szólva: miközben megmarad a történelem tárgyának, egyidejűleg a történelem szubjektumává is válik. Különösképpen vonatkozik ez az irodalmi hősökre, akiket a szerző kísérleti körülmények közé, extrém helyzetekbe állíthat, próbára téve az emberben és a történelemben rejlő lehetőségeket.

A puskinsi verses regényben elhangzó, a hősre vonatkozó jellemzések sokfélesége, az ellentmondó értékelések összeegyeztethetetlensége a hős tetteinek a megközelíthatatlanság magas fokát, jellemének pedig a különböző lehetőségek összekapcsolásának dinamikáját biztosítja. A hős ingadozik a Zareckij személyében és a „közvéleményben” megjelenő környezetnek való teljes alárendelődés (ami a párbajhoz és Lenszkij halálához vezetett) és a velük való teljes szembeszegülés között. Anyegin alakjának az egyértelmű logika hiánya biztosítja azt az életszerűséget, amelyről később Apollon Grigorjev írt: „Nem tudom, ön hogy van vele, de én nem szeretem a logikai következetességet a művészi ábrázolásban, annál az egy-

szerű oknál fogva, hogy az életben sem látom sehol”.⁸

Puskin azért, hogy megszakította a hősről szóló elbeszélést, még mielőtt kimerítette volna a további szűzés mozgás lehetőségeit, olyan művészi talánná tette Anyegin, amelynek megfejtésén a 19. századi és a 20. század elejének egész orosz regényirodalma fáradozott. Az „anyegini típus” minden verziója Rugyintól és Oblomovtól Blok *Bosszúállásának* [Возмездие] hőséig, Csicsikovtól⁹ Raskolnyikovig és Sztavroginig – mind megannyi próbálkozás „Anyegin titkának” megfejtésére, az Anyegin alakjában rejlő művészi-történelmi lehetőségek kiaknázására.

De míg Anyegin olyan hős, aki mindig válaszára áll, Tatyjana útja lezártnak, maga az alak pedig egyértelműen kiaknázottnak tűnik. De ez nem így van. Először is, az, hogy Tatyjana elzárta maga elől a regényi „cselekedetek” lehetőségét, csupán a benső élet szférájába helyezte át jellemének dinamikus ellentmondását, és ezáltal alakját mélységesen tragikussá tette. Másodszor pedig, a cselekedetnek önkéntes, tudatosan vállalt, és nem a külső nyomás automatizmusa által diktált megtagadása maga is cselekedet, mégpedig a legnagyobb értékű. Nem a személyes szabadság elvesztését, hanem legmagasabb rendű megnyilvánulását jelenti: a szabadság és a felelősség kapcsolatának felismerését. Ebben az értelemben hibásnak tűnik az a gyakran tapasztalható szembeállítás, amely Anyegin jellemének úgymond hívságos bonyolultságával Tatyjana bölcs egyszerűségét szegezi szembe (az egyszerűség és a teljesség ebben az esetben a „természetesség”, a kultúrától való érintetlenség színezetét kapja). Egy ilyen értelmezésben Tatyjana alakja elveszti benső tragikusságát. Tatyjana élete nem a napok ritualizált rendjének automatizmusában való feloldódás, nem a választás szabadságát önmagától megtagadó személyiség elvesztése, hanem önként vállalt hőstett. Pszichológiai közelsége a néphez nem kívülről jövő valami, mely bekebelezi a személyiséget, hanem éppen hogy személyiségfejlődésének, a morálisan legnehezebb út választására tett állandó erőfeszítéseinek az eredménye.



M. V. Dobuzinskij (1875–1957) illusztrációja Puskin *Anyeginjéhez* (forrás: pinterest.hu)

⁸ Григорьев, А.п.: Литературная критика. Москва, 1967. 297.

⁹ Vö. Apollon Grigorjev mély értelmű megjegyzésével: „Oroszország körbeutazásának és az oroszországi élet különböző rétegeivel való szembesülésnek a dolgát Puskin azután nem Anyeginre, hanem a jól ismert agyafűrt személyre, Pavel Ivanovics Csicsikovra bízta”. Григорьев, А.п.: i. m. 1967. 178.

A Hűség hőstette, amit önként vállal Puskin hősnője, természetesen tágabb, mint a családhoz való hűség problémája. Az utóbbi magának a hűség fogalmának a jelévé válik. Ez tette lehetővé a finom érzékű Küchelbeckernek, hogy a VIII. fejezet Tatyjanáját, paradox módon, Puskinhoz hasonlítsa: „A VIII. fejezetben a költő maga hasonlít Tatyjanára: egy líceumi társ, egy ember számára, aki vele együtt nőtt fel és kívül-belül ismeri őt, mint én, mindenhol felismerhető az érzés, mely Puskit áthatja”.¹⁰ A hűség (és hűtlenség) témájának kiszélesedése a téma legáltalánosabb történelmi interpretációjáig Turgenyev regényeitől és az *Anna Kareninától* kezdve Anna Ahmatova *Hős nélküli poémájáig* sokféle megközelítésben és felfogásban viszi tovább a puskinai hősnő életét.

Puskin a *Jevgenyij Anyeginben* lefektette ezeknek az alakoknak a viszonyát, és alapvetően nyitottnak alkotta meg őket. Nem a puskinai regény befejezésének erőltetett kitalálása tárja fel előttünk

a *Jevgenyij Anyegin* értelmét, hanem sorsának követése az orosz kultúrában.

A 19. század számos orosz regényében különböző transzformációkban nyomon követhető az anyegini struktúra, amelyet úgy lehetne meghatározni, mint Anyegin és Tatyjana „gondolati mezejének” kereszteződését. „Anyegin mezője”-ben található azok az alakok, akik intellektuálisan a többiek fölé magasodnak, a boldogság és szabadság – a „nekik személy szerint kijáró szabadság” – domináns követelésével. E hősök és az őket körülvevő valóság konfliktusa azon alapul, hogy ez a valóság személyes szenvedést okoz nekik, akadályozza személyes boldogságukat. „Tatyjana mezője”-ben a Hűség és a Kötelesség poézise uralkodik, a szabadságot úgy értik, mint tudatos



Rosalia –Tekla Adamovna Szobanszkaja,
Tatyjana ihletője Puskin rajzán (forrás: newkarfagen.ru)

önfeláldozást mások boldogságáért, a konfliktust pedig a környező világgal mások szenvedésének a látványa okozza és a szenvedőkön való segítség vágya.

Az anyegini elv különböző interpretációi egy olyan karakterológiai paradigmát alkotnak, amelybe Pecsorin, Beltov, Rugyin, Oblomov, Andrej Bolkonszkij, Sztav-

¹⁰ Кюхельбекер, В. К.: Путешествие, дневник, статьи. Ленинград, 1979. 99–100.

rogin, Ivan Karamazov tartoznak. De ugyanez az anyegini impulzus egy másik paradigmába is beépül, amit Hermann, Csicsikov, Raszkolnyikov, a „kamasz” és a „napóleoni” archetípus összes transzformációja alkot.

„Tatyjana mezője”-nek transzformációi nem csupán Turgenyev és Goncsarov regényeinek hősnőit határozzák meg, hanem a Szonyecska Marmeladova – Anna Karenina párost is. Jellemző, hogy a narodnyik-mozgalom és a „Népakarat” törekvéseiben megnyilvánuló alapelv az *Új földben* [Новь], a *Küszöb* [Порог] című prózaversben és G. Uszpenszkij *Kiegyenesedett* [Выпрямила] című karcolatában is éppen női elvként jelenik meg. Láthatólag ezzel függ össze a nőiség váratlan hangsúlyozása az *Új föld* Nyezsdanovja, *A félkegyelmű Miskin hercege* és Aljosa Karamazov alakjában, amit az tetőz be, hogy A. Blok 1908-as naplójában a *Tizenketű* vörösgárdistái előtt menetelő Krisztust „nőies jelenésnek” nevezi.

E gondolati mezők egymáshoz való viszonya és kölcsönös feszültsége nem csupán a 19. századi orosz regény útját, hanem a század orosz intelligenciáját formáló erkölcsi atmoszférát is meghatározta.

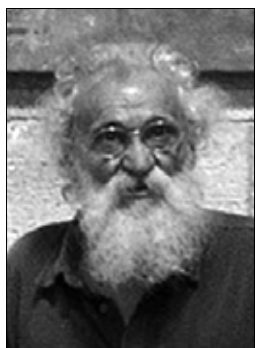
Szabó Tünde fordítása¹¹

¹¹ A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

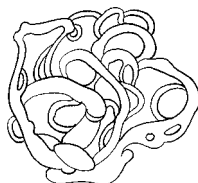
Yuri Lotman: The Poetry of Reality

On Pushkin's Novel in Verse

Yuri Lotman (1922–1993), literary scholar and aesthete from Russia, founder of the Tartu-Moscow Semiotic School and promoter of structuralist-semiotic methods in the research of literature and culture, was committed to analysing and interpreting Pushkin's oeuvre throughout his career. In the present study, published in the Russian language in 1988, he praises *Eugene Onegin* as a successful attempt to go beyond "literariness". According to him the terms "novel about a hero" and "novel about a novel" equally characterise this work and so does the sort of "unstructuredness" which suggests an "outside of art" effect (a shining example of this is the incompleteness of the story). In connection with the relationship between the two protagonists he states that while the literary masks which Tatiana is trying on Onegin prove to be invalid one after the other, the "non-fictional norm" of Onegin's behaviour seems relevant and worthy of "being elevated to the rank of a text". Touching upon the issue of the realism of the work he points out that "the environment does not only shape people, but is also actively shaped by it... it is this fight which brings the hero in the 19th-century novel to life". It is exactly this ability to dynamise which made it possible for Onegin to emerge as an "artistic enigma", to be deciphered by the labours of the entire Russian novelistic literature in the 19th and at the beginning of the 20th centuries. Onegin is an incomplete hero at a crossroads, but, according to Lotman, Tatiana is no less tragic a figure, since in the course of her personality development she always chooses the morally most difficult path, thus anticipating the dominance of the "feminine principle" in the novels of Turgenyev, Goncharov and Dostoevsky. This publication owes its topicality to the presentation of Pushkin's piece in the direction of Rimas Tuminas at MITEM this year.



KIRÁLY GYULA



Reneszánsz és 19. század – Hamlet és Raszkolnyikov

Shakespeare fordulatot hoz a tragédia felépítésében: a tragédiát regényi és drámai szálakkal szövi át. A *Hamlet*ben regényi drámával indít, s a színészek játékaig tulajdonképpen ez a meghatározó. Nem csap és nem is csaphat itt még át a dráma tragédiába. Hamlet ugyanis kísérlettel kezd: meg kell bizonyosodjon, valóban igaz-e, amire ráérzett, valóban kizökkent-e az idő? A tragédia majd csak ezután kezdődik; Hamlet nem lenne az újkor tragikus hőse, ha ezt a kísérletet kihagyná, ha nem a gondolkodó bizonyosságával indulna, csak hittel vagy előítéllettel menne a harcba, ha egyszerűen vállalná a bosszút.



Az egérfogó jelenet L. Olivier *Hamlet* c. filmjében, 1948
(forrás: wordpress.com)

Csakhogy a kísérlet a kísérletezőt is új szituációba sodorja: Hamlet a színjáték megrendezésével Claudiusnak „kiadja” szándékát, nyilvánvaló lesz, hogy miért játszotta az örültet. S ezután már az forog kokán, hogy a helyzet felismerésével, bizonyosságával felruházott hős képes-e végrehajtani a felismert történelmi feladatot. De ugyanettől a pillanattól most már ellenfele kényszerül szerepjátszási helyzetbe, olyan szituációba, amely már tartalmazza egy következő orgyilkosság ter-

vét – létrejön tehát a tragikus megoldás lehetősége. Az idő visszazökkenthető, de csak Hamlet és Claudius párharca árán.

Raszkolnyikov történetében is regényi dráma játszódik le, csak a hamleti dráma időrendjével fordítottnak: az igazi dráma a tragikus szituáció, a gyilkosság végrehajtása *után* áll be. Dosztojevszkij számára ugyanis nem az a tét, a lényegi kérdés, hogy vajon feladja-e magát Raszkolnyikov a regény végén vagy nem; az a döntő, hogy a társadalmi lét és tudat milyen szféráit járja be ebben a tragikus szituáció után drámaiba forduló re-

gényben, milyen igazságokat provokál, hogyan szólaltatja meg azt a világot, amelyet nem sikerült a tragikus tettben szóra bírnia. Éppen ez az orosz világ a maga megfejthetetlenségével kényszeríti arra, hogy cselekedjen, mielőtt még véglegesen megbizonyosodna róla, hogy az ő igaza valóban az élet igaza-e, hogy a „kizökkent idő” az egyén által helyreterelhető-e, s hogy a történelemért felelős, vagy annak alakításáért felelősséget vállaló ember valóban azt kell-e, hogy tegye, amihez mint megoldáshoz ő eljutott. Raszkolnyikov nem halogathatja a megoldást, nem kérdezhet rá újra meg újra a megsejtett, de még meg nem fejtett világra.

[De] vajon kísérletnek, valóságra kérdésnek vehető-e egy különben társadalmilag valóban ártalmassá vált ember egy másik, akár „hasznos” egyén által való elpusztítása? A tettetnek számító cselekvés soha nem minősülhet *csak* „kísérletnek”. Raszkolnyikov maga is minden idegszálával érzi, hogy a „kísérlet” és „tett” nála vészjóslóan egybefonódott, csak azt nem tudja végig megérteni, hogyan, miért.

A shakespeare-i tragédiának is van már egy ilyen, a dosztojevszkiji regény koncepciójában azután központiá emelkedő „kísérlet” mozzanata. Arról a „késleltetésről” van szó, amely a shakespeare-i műben egyben a drámából a tulajdonképpeni tragédiába való átmenetet is jelzi, arról a mozzanatról, amikor atyja látomásbeli megjelenése után Hamlet nem a bosszú végrehajtásához fog hozzá – bár arra esküdött föl –, hanem a látomás „pszichológiai” ellenőrzéséhez, igazának „próbájához”. Ezt azért teszi, hogy valamilyen úton-módon *rákérdezhessen* a látomás valóságtartalmára, hogy megtudja, Claudius valóban gyilkosa-e apjának, mint sejtése (és az apa szelleme: modern fogalommal a pszichológiai ráérzés) azt megsúgta. Hamlet szerepet játszik, az örült szerepét, hiszen a reneszánsz ember koncepciójában a megbizonyosodást nem előzheti meg a tett, a megítélést a cselekvés, s éppen ez az, ami a hamleti tetthalasztást, „ingadozást”, „kétkedést” nemcsak *pszichológiailag*, hanem *intellektuálisan* is indokolja.



J. Stapakov: „Raszkolnyikov fegyvere”, objekt, 2009
(forrás: livejournal.com)



A Hamlet atyjának szelleme jelenet Olivier filmjében
(forrás: wordpress.com)

A shakespeare-i drámában ez a szakasz végtelenül aprólékosan és átgondoltan van kidolgozva. Raszkolnyikov ugyanúgy új szituációban van ugyan, mint Hamlet volt, s ezért számára is csak hipotetikus lehet a „megismerés” a cselekvést megelőzően. Ha azonban Hamlet bosszúja is akkor következne be, amikor maga még intellektuálisan bizonytalan Claudius bűnösségében, akkor a hamleti időviszszazökkentés elvesztené minden történelmi komolyságát, jogosultságát és felelősségteljeségét.

A drámaépítő dilemma tehát:

a megbizonyosodás, a *megismerés* individuális formája, amely már maga is része a cselekvésnek, s így befolyásolja annak feltételeit, megváltoztatja az alapszituációt. (...)

A színészek Hamlet irányította és rendezte játéka után Claudius nemcsak leleplezi magát, de Hamlet szerepjátzásáról, szándékáról is megbizonyosodik, megtudja azt, amit nem sikerült kihallgatnia Hamlet és Ophélia találkozásakor, s amit a királyfit szórakoztatni „hivatott” iskolatársak sem tudtak kifürkészni. Új helyzet, új szituáció keletkezik, melyben megszűnik a szerepjátzás lehetősége – Hamlet már nem hajthatja végre a bosszút. Sőt: Claudiusnak nyílik lehetősége „bosszút” forralni ellene. S ez így pszichológiailag is indokolt; hiszen amikor a valóságra kérdezzünk, és amikor a válasz valóban mély és igaz, akkor a kérdés-



A párbaj-jelenet
(forrás: wordpress.com)

sel elvesztjük, feladjuk a kérdező szituációból származó előnyt, a rákérdés előtt még fennálló „inkognitó” lehetőségét, tehát magunkat is kiadjuk. A hamleti cselekvés-lehetőség csak akkor térhet majd újra vissza, amikor Claudius bosszúja nem sikerül, illetve amikor a claudiusi bosszú terve maga nyitja meg újra a szituációt, most már kényszerítve Hamletből a tettet, de már nem eredeti szándéka szerint: nem mint bosszút, hanem mint igazságtevést, ítélezést. (...)

Dosztojevszkij az eltérő történelmi szituáció valóban lényegi kérdésére tapint: Raszkolnyikov (...) számára kísérlet és cselekvés egymástól elválaszthatatlanok. Hiába akarja a hős a tettet csak kísérletnek minősíteni, hiába utalja a gyilkosságot későbbi jótetteivel a megváltható bűnök sorába, tulajdonképpen ez az a Toulon, amely a válasz megadására hivatott. S a hős végül is a kérdésben foglaltak egyik síkjára valóban megkapja a feleletet: arra, hogy a nagy emberek közé tartozik-e, akik – koncepciója szerint – mozgatják a történelmet, vagy pedig az átlagemberek sorába; igaz, úgy, hogy megmarad a bizonytalansági tényező, ami legalább olyan döntő, mint a tett elkövetése előtt az a kérdés, hogy a kísérlet valóban *kísérlet-e*, vagy pedig már maga a tett.

Az újkorban a történelem alakíthatóságának a kérdései az egyén *magáramaradt* felelősségvállalásában kibogozhatatlanok maradnak. Ugyanakkor maga a szociális szituáció tette és kérdésfeltevésre egyszerre kényszerít. Ez a raszkolnyikovi „lenni vagy nem lenni” dilemma, mely belső bizonytalansági tényező a hamleti külsőhöz képest. (Ezt majd abban a kérdésben exponálja Raszkolnyikov, hogy vajon Napóleon megölte volna-e az öregasszonyt, ha tegyük fel, neki sem lett volna Toulonja.) (...)

Raszkolnyikov szituációját Dosztojevszkij – hűen a 19. századi egyéniség és történelem [közötti] viszony reális mozgástörvényéhez – úgy alakítja, hogy hőse cselekedni kényszerüljön, még mielőtt a cselekvés jogosságát intellektuálisan ellenőrizhetné. A további cselekvés – a kísérletnek kísérletté minősítése egy eljövendő tett érdekében – éppen emiatt lehetetlen. A Hamletétől eltérően ez a „kísérlet-próba” ahelyett, hogy felszabadította volna, az embert mint cselekvőt szerepjátzásra kényszeríti. Aki pedig szerepet játszik, az rákérdezhet ugyan a valóságra, de a válasz esetleges, győzelme viszonyítatlan marad. (...)

Julien Sorel szerepjátzásának is itt van a buktatója: a „rosszat” is hajlandó játszani, hogy célját elérje. Csakhogy célja nem az idő helyretolását szolgálja, így szerepjátzásának sosincs igazi transzcendenciája, s ez egy ponton hátrányos helyzetbe hozza a szerepjátzót, kisémmizi őt. És nem remélhet semmit cserébe ezért a kiszolgáltatottságért. Ez a történelmileg hátrányos pozíció fontos mozzanat a raszkolnyikovi szerepjátzásban is. S a szituáció paradoxona, hogy éppen Porfirijjal szemben kell ezt a szerepet játszania, aki a „kizökkent idő” védelmét élvezzi s maga is azt védi; De hiába nagyobb a cél is, mint Sorelé volt a *Vörös és fekete*-ben, s a végigvitel is hiába következetesebb, mint Lucien Rubempréé Az *elveszett illúziók*ban, Raszkolnyikov szerepvállalása – az öregasszony meggyilkolása – tragikusan zárja le sorsát.

Az összehasonlítás szempontjából az is igen lényeges, hogy Raszkolnyikov fél éve megírt és két hónapja megjelent cikke egy általa már túl-



P. Revenkov: Raszkolnyikov és Porfirij Petrovics, illusztráció F. M. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regényéhez, grafika, 1964 (forrás: illustrators.ru)

haladott elmélet, s ezért a regényen kívülre, a regény előtti időbe kerül. A tett után egy meghatározott szituációban való beemelésének regényi funkciója éppen az, hogy a hős a cikkben kifejtett tételeket – mintegy szerzőileg – megkérdőjelezze. S éppen koncepciójának meghaladása miatt nyer Raszkolnyikov a Porfirij által oly gondosan előkészített csapdák ellenére is mindannyiszor egérutat. Porfirij, aki úgy kérdez rá a raszkolnyikovi „tételekre”, hogy bizonyítékának bizonytalansági tényezői is mindannyiszor feltárulnak, éppen ezzel kényszeríti rá Raszkolnyikovot elmélete és új tapasztalati világfelfogása állandó szembesítésére. Így tehát a felelmás önvédelmi helyzetnek is megvan a maga negatívuma. Első látásra úgy tűnik – ez Porfirij intellektuális horizontja is –, mintha nem ez a valóság készítette volna a hőst arra – a maga végletes alternatíváival és dilemmáival –, hogy cselekvést és kísérletet egybekapcsoljon. Az a látszat keletkezik, mintha a cikkben aposztrofált világkép, ideológia munkált volna „kísérlete”, tehát igazi szándékai mögött, és nem a világgal való összeütközés és világmegismerés: mintha nem ugyanez a valóság kínálta volna fel Raszkolnyikovnak a „választást” a maga „mindenütt vér folyik” világhelyzetével, a maga „ha megteszed, akkor is szerencsétlen vagy, ha nem teszed meg, lehet, még szerencsétlenebb” alternatívájával (a Marmeladov-család katasztrofája, a Dunyát fenyegető házasság, a porfiriji, luzsini, szvidrigajlovi világ törvénye, a közállapotok és a korhangulat).

Porfirij és Raszkolnyikov *párbajának* az a szerepe, hogy egy meghatározott szemszögből minősítse a raszkolnyikovi kísérlet-tettet, hogy – mint valami torz tükrökben – az igazi motívumaitól megfosztott tett az egyén és a társadalom viszonyára adott válaszként minősüljön az olvasó előtt.

Tulajdonképpen e raszkolnyikovi tett (Porfirij s az alakok többsége előtt) homályban marad; ami kiderül, *nem bizonyíthatóan* derül ki – tehát a szerepjátás marad annak, ami, a tett letagadásának. Ám a szerepjátás ugyanúgy nem óvja meg Raszkolnyikovot a külvilág minősítésétől, mint ahogy Hamletet vagy Claudius sem (aki azért marad az utolsó pillanatig a szerepjátás álarcában, hogy szándéka *minősítését* elsikkassza). Hamlet szándéka is addig marad homályban, amíg bosszúra nem kényszerül a rátörő erő ellen. Miután felfedte szándékát, nyílt cselekvése Claudius végig szerepjátásra szorítja, mégpedig annak minden kényszerű következményével: a tragédiák visszafordíthatatlanságával. Hamlet a szerepjátás miatt őszinte monológra és szerepjátászó dialógusra kényszerült, ugyanúgy, mint most Claudius vagy Raszkolnyikov a gyilkosság után.

Csakhamogy Hamlet esetében az őt körülvevő szereplők sorsa még csak nem is torz tükre lelkiállapotának vagy cselekvésének, inkább fordítva áll a dolog: Hamlet az a tiszta tükrök, amelybe mindegyik szereplő kénytelen egyszer belenézni, s a maga életformáját, tetteit minősíteni. Ez történik Poloniussal is, aki annak idején oly magabiztosan látta el a hosszú útra induló Laertest apai tanácsokkal. Amikor arra vállalkozik, hogy az örültnek titulált Hamlet gondolatait kifürkéssze, szavai mögül kiérzi azt a bölcsességet, mely egyben az ő életvitelének igen kedvezőtlen minősítése. Ophélia megértette, hogy apja és a király, kihasználva gyermeki jószágát, tulajdonképpen Hamlet gondolatainak „meglopására” akarták őt felhasználni

(a templomi jelenetben); s Ophélia számára éppen az válik elviselhetetlenné, hogy ezzel egyben önmaga előtt is bizonyította Hamlethez való méltatlanságát. Ophélia mint gyermek nem merte elítélni apja nyilván „erkölcs-telen” tetteit, de most – amikor Hamlet véletlen kardja ítélt apja fölé – mint ember, aki méltatlan volt társához, önmagát is bűnösnek érzi, s ez az önvád feloldhatatlan: atyját is és önmagát is elvesztette. Laertes a halál előtt néz ebbe a tükörbe (amikor a királynő kiissza a kupát, s kiderül, hogy az ital mérgezett volt), s egyszerre ő is meglátja Hamlet tisztaságát s azt a különbséget, ami Hamlet atyjáért fogadott bosszúja és az ő apabosszúja között fennáll; és ő lesz az egyetlen, aki vallomásával, figyelmeztetésével az utolsó percben mintegy visszaperli magának a történelmi szerepet.

Hamlet legfeljebb önmaga tükrébe nézhet – ez kényszeríti rá az állandó monológ állapotát. Egyszer (az utolsó felvonás előtt) még kiléphetne e monológikus állapotból, abban a pillanatban, amikor Fortinbras katonáival találkozik. Csakhogy ezek *katonák*, ő meg királyfi; a kapott információk ismét csupán *monológ*ra adnak lehetőséget.

Más a helyzet Raszkolnyikov esetében. A monológ-szituáció addig tart, amíg a gyilkosság egy sor életszinten meg nem szünteti a monológ lehetőségét, és át nem emeli újra meg újra a dialógusba. A raszkolnyikovi szituációban a dialógusok egyben a hasonló sorsok dialógusai, a hasonló kísérletek valóságra kérdezései, és a hasonló tettek, válaszok más szintű, más etikai indítékú és szociális magyarázatú, de végül is közös, a főhősre is vonatkozó válaszai. *Sorsok* és nem *tragédiák* válaszai. Ezért ezek az idegen sorsok vagy cselekedetek maguk is csak torz tükröi Raszkolnyikov tettének, tehát a további dialógus azokkal mindig torznak bizonyul. A dráma lehetetlen: a játszott szerep nem vállalható, de benne az idő felfeslik, megnyilatko-



Ophélia és Hamlet jelenete Polonius halála után
(forrás: wordpress.com)



Raszkolnyikov a Nyikolajevszkij hídon,
Revenkov illusztrációja (forrás: illustrators.ru)



Hamlet monológja: „Lenni vagy nem lenni...”, jelenetkép a filmből (forrás: wordpress.com)

zik: a kihívott, de le nem küzdött idő sorssal zárulást követel, elszakasztva a tragédiai lehetőséget s a drámai ütközést egyaránt, ám föl-tárja a világ rossz berendezkedését és a személyiség értékeinek degradálódását, bizonyítván a közvetlen történelemformálás lehetetlenségét. (...)

Raszkolnyikov tett utáni tudatkalandja mintegy vissza akarja csempészni a tettbe azt, ami belőle a realizálódás közben majd-

nem kiszorult: a valóságra kérdezést. Harc ez, az intellektus ugyanolyan erőfeszítést kívánó kalandja, a kérdésre adott válaszok ugyanolyan szélsőséges kilengésével párosulva, mint Hamletnél a „lenni vagy nem lenni” dilemmában volt (tehát a „drámában” a tragédiába fordulásig). Még a „meghalni jobb” vagy „kilépni a szituációból” alternatíva is ugyanúgy merül itt fel Raszkolnyikov számára, mint ott Hamlet számára. S ugyanolyan lehetetlen ez a kilépés, az öngyilkosság itt is, mint ott. Szemben Szvidrigajlovval a *Bűn és bűnhődés*ben vagy Sztavroginnal az *Ördögökben*, Szmergyakovval *A Karamazov testvérekben* – akik számára bármely pillanatban aktuális lehet az ilyen megoldás, mert hozzátartozik szellemi arculatuk lényegéhez és regényi valóságviszonyuk sorslogikájához –, Raszkolnyikov, Miskin és Ivan Karamazov szellemi törekvése és regényi sorsa egyaránt távol áll az ilyen megoldástól: és távol kell, hogy maradjon még akkor is, ha egyszer-egyszer ők is átélnek olyan szituációkat, amelyekben egy ilyen kiút tűnhet megoldásnak.

A regényben nemcsak Raszkolnyikov, de a többi szereplő sem tudja különválasztani a valóságra kérdezést a lényegi cselekvéstől. Az ő dilemmájuk ez a szétválaszthatatlanság: a helyes cselekvés gyakorlatilag *csak az emberi sors* próbája – megismerése után volna lehetséges. Ugyanakkor ez a sors minden esetben lezárja a cselekvő ember lehetőségét, végleg megszakítja a világgal való lényegi viszonyát.

Raszkolnyikov aggályosan szembeállítja és elválasztja a maga kísérletét és döntését a Szvidrigajlovétól, Dunyáétól, Szonyáétól, pedig nemcsak ő a „kiválasztott”, hanem a többiek, a „tömeg” is érzékeli „az idő kizökkentségét”. Ők elmélet nélkül is áthágják azt a normát, melynek felbontására Raszkolnyikov még alig fél éve, emlékezetes cikkében csak a kiválasztottakat tartotta képesnek. Ez a tapasztalat jelenti az első túllépést a cikkben kifejtett elméleti „nagyemberek joga – tömegek eszköz volta” absztrakt tételen. Porfirij Raszkolnyikovval folytatott vitájában azért marad alul, mert ezt az új Raszkolnyikovi tapasztalatot már nem fejtheti meg a cikkből. Az ilyen társadalmi gyakorlatból eredő tapasztalati világmegközelítés Porfirij számára már megfejthetetlen. Az idő „kizökkentségét” Porfirij és Luzsin sem kizökkentséggént, hanem örök emberi normaként konstatálja, s mindkettő levonja a maga számára az ebből adódó, számukra előnyös egzisztenciális következteté-

seket. Luzsin is, Porfirij is társadalmi lényegüket tekintve állnak szemben azokkal, akik emberi lényegüket nem tudják hozzáidomítani ehhez a „világrendnek” nyilvánított társadalmi rendhez.

Hamlet egyedül ismerte fel az idő kizökkentségét – a 19. század embere pedig már társadalmi méretekben érzékeli ezt a kizökkent időt. S ez nemcsak az individuális elhivatottság ellen bizonyíték, hanem egyben valami olyasmi mellett is, aminek csak tragikus következményeire utal Dosztojevszkij az *Ördögök*ben. A pozitív utalás majd a *Karamazovok* második részében következne Aljosa alakjának perspektivikus felvázolása szerint (amely csak terv marad). De a kérdésfeltevést illetően Dosztojevszkij ebben is mélyebb kortársainál. A társadalmi berendezkedés individuum-ellenességét, emberellenességét a *Bűn és bűnhődés*től kezdve további regényeiben is szinte mindegyik réteggel egyszerre életi át, érzékelteti. (...)

Raszkolnyikovnak végig kell hallgatnia környezete, sőt önmaga vádját is, tettet minősítendő: gyilkosság, elméleti „gyilkosság”-próba, elhibázott tett, vállalatlan cselekvés, félreértés, beszámíthatatlan állapotban végrehajtott bűn volt-e, amit csinált? S a tett hol egyik, hol másik arcával fordul felénk ebben a – *pszichológiai*nak nevezett – második részben. Raszkolnyikov egész gyilkosság utáni küzdelme az önfeladás ellen éppen azáltal válik erkölcsileg igazolttá, jogossá, hogy a szándékok szintjén, sőt a szándékokat meginoklók külső – szociális, társadalmi, ideológiai – tényezők szintjén a tett az elkövetés pusztá tényével még nem válik világossá. Raszkolnyikov pokoljárása addig tart, amíg fel nem adja magát, ám ha feladja magát, megszűnt a további rákérdezési lehetőség is. Raszkolnyikov tehát nemcsak azért mondja el Szonyának, hogy ő ölte meg az öregasszonyt, mert Szonya „megérti”, mert Szonya nem ítéli el, hiszen ő is átlépte nemcsak a társadalmi-erkölcsi korlátokat, de az emberieket is. Inkább azért vall neki, mert a szerepjátszás szituációjában – amelybe a tett letagadásával került – nem közelíthetők meg a tett indokainak mélyebb rétegei. A Porfirijjal folytatott párbeszéd a „nem én vagyok a gyilkos”, vagy „ha én volnék, sem tudna rajtafogni” „én nem gyilkos vagyok, hanem bosszúálló” attitűdjét produkálhatja csupán.

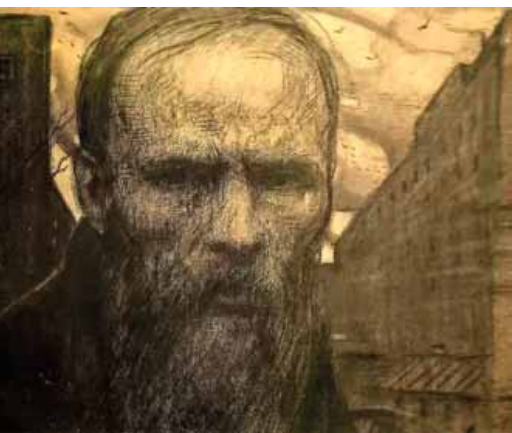
Minden lényegibb vita önfeladás lenne, mint ahogy az is: mihelyt Raszkolnyikov elfeledkezik a szerepjátszás attitűdjéről, a lényegi, tehát az ő számára is döntő válaszok kikényszerítéséről, az igazság kiderítéséről, abban a pillanatban a kárörvendő, a győzedelmeskedő Porfirijjal találja szemben magát. Egyedül a cikk az a téma, ahol szabadon védhetné elmélete igazát, de az már elvesztette számára ak-



Raszkolnyikov bevallja tettét Szonyának, P. Revenkov grafikája (forrás: illustrators.ru)

tualitását. Akkor még úgy állt a tétel: szabad ölni. Holott a gyilkosság előtt és után is az a döntő kérdés: szabad-e? szabad volt-e? Szonya az a partner, aki a feladás előtt megteremti azt a szituációt Raszkolnyikov számára, melyben *kiléphet* a szerepjátszásból, és a történetekre a legkülönbözőbb lehetséges oldalról közelítve adhatja meg vagy kérheti számon a választ.

Szvidrigajlov is kész létrehozni ezt a szerepjátszástól mentes szituációt Raszkolnyikovval folytatott dialógusában. Csakhogy az ár túl nagy: kettejük tette végső értelmének azonosítása: tehát a további rákérdés egyféle lezárásra tett ajánlat,



Ilya Glazunov: *F. M. Dosztojevszkij*, karton, pasztel, 70 × 96 cm, 1961 (forrás: inosmi.ru)

s Raszkolnyikov éppen ezért nem tudja elfogadni (mint ahogy Porfirij ajánlata elfogadásának is a kérdés egyféle lezárása, megválaszolása, a továbbkérdés kizárása lenne az ára). Ez is egyféle felelet lenne, csakhogy, mivel a tett nem vezethető vissza egyetlen indokra, úgy a lezárás, a „mi volt hát az a tett” kérdésre adott válasz sem lehet egysíkú.

A regény második része többszölamú felelet, „lezárás”, s majd’ mindegyik megismétlődik a Szonyával folytatott beszélgetésekben is. Raszkolnyikov csak öfelé nyit olyan kaput, amelyen mindig őszintén, szerepjátzás, fenntartás nélkül léphet be.

Igaz, ennek is megfizeti az árát: éppen Szonya az, aki végül is rákényszeríti, hogy Raszkolnyikov feladja magát, még mielőtt igazában megkaphatná a választ önnön dilemmáira. Ez az oka annak is, hogy a raszkolnyikovi kérdés nem zárul le és nem is zárulhat le a raszkolnyikovi sorssal, hiszen tágabb annál, s így joggal gyűrűzik tovább az epilógusban, mint a raszkolnyikovi szólam befejezhetetlensége. (Ahogy annak idején Anyegin és Tatjana találkozása sem zárhatta le a kettőjük sorsában felvetett kérdés filozófiai vonatkozásait, legfeljebb elindíthatta azt a regényi vonulatot, amelyben oly sok Anyegin és Tatjana rendezvous-jának és szétválásának lehetünk tanúi az orosz regényben.) Azt azonban megkapjuk válaszként, hogy ebben a sorszárában a raszkolnyikovi tett porfiriji, luzsini, dunyai, szvidrigajlovi, sőt a szonyai koncepció szerinti értelmezése is egyoldalúnak bizonyult.

A kérdés a dosztojevszkiji regénykoncepcióban az alakok szintjén, tudathorizontjukon valóban megoldhatatlan, lévén a 19. század központi és döntő kérdése: hogyan lehet szétválasztani a fetisisztikusan egybefonódott generikus és társadalmi etikát a társadalmat alakító cselekvésben; hogyan lehet úgy vállalni a történelemformálást, hogy a cselekvés lényegi változást hozzon, a társadalmi együttélés antagonizmusainak megszüntetését eredményezze, s hogy vajon ez megoldható-e az egyén mégoly odaadó cselekvésével?

Raszkolnyikov tehát éppen abban bizonytalan, amiben Hamlet nem kételkedhetett, hogy tudniillik ő született-e arra, hogy az időt helyretolja. Hogy annak a

bizonyos napóleoni Toulonnak találta-e meg a megfelelőjét, arra vonatkozólag „nagy kört írnak le” a továbbiakban a töprengő-önmarcangoló főhős válaszai. Az azonban minden kétséget kizáróan bebizonyosodik, hogy nem lehet és nem szabad a valóságra kérdezni azon az áron, ahogyan Raskolnyikov gondolta. Nemcsak azért, mert az emberi nagyság mindig egy cselekvési folyamat eredménye, *a priori* nem létezik. Azért sem, mert a *naggyá válás nem az individuum értékének függvénye, hanem társadalmi-történelmi összefüggés*. Dosztojevszkij majd elméletileg is megfogalmazza: az egyén intellektuális és etikai erőfeszítéseinek hosszú sorozata kell ahhoz, hogy a valóságra kérdezés ne önös kíváncsiságból, hanem létformáló felelősségből, igényből fakadjék. (...)

Az itt publikált írás Király Gyula azonos című tanulmányának rövidített, szerkesztett változata. Vö. Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 285–309.

Gyula Király: Hamlet and Raskolnikov – Renaissance and the 19th Century

Gyula Király (1927–2011), who established a new school of thought in the Hungarian research of Dostoevsky, published his study in a volume (*Dosztojevszkij és az orosz próza /Dostoevsky and Russian Prose/*) in 1983. This Hungarian version is presented now in an abbreviated form. It is also going to be published in the special English-language issue of *Szcenárium* for MITEM. In his comparative analysis, the author focuses on the main difference between the ways these two iconic heroes ask questions about reality. He concludes that while Hamlet, the Renaissance man, had the opportunity before rising to action to test whether his assumption was true or false in the famous “Mousetrap” scene of the tragedy, that is to say whether it was really Claudius who killed his father, Raskolnikov, a man of the 19th



P. Revenkov grafikája a regény zárófejezetéhez (forrás: illustrators.ru)

century, had no such chance. Testing and acting are inseparable for Dostoevsky’s socially isolated hero – in vain does Raskolnikov try to play down the murder of the old pawnbroker as a mere test. A test which would answer his intellectual problem whether he is one of the great men who are the movers of history, or one of the ordinary people. Digging deep into this problem, the author addresses such issues of genre poetics as the relationship between novel and drama, Greek tragedy and Renaissance tragedy. 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 also the professional roundtable about the novelist’s oeuvre and his relationship with the theatre (of which an other study by Gyula Király was published in the previous issue of *Szcenárium*).



MIHAIL LERMONTOV



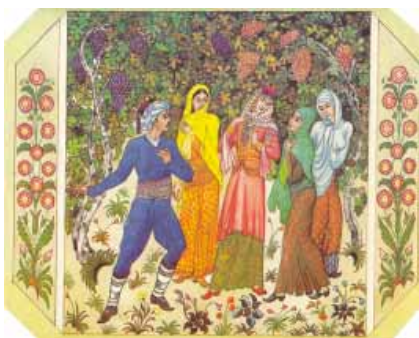
Asik-Kerib

Lermontov meséje először a költő halála után öt évvel, 1846-ban jelent meg a *Вчера и сегодня* (Тегнап és та) című folyóiratban. Keletkezése 1837-re datálható, amikor Lermontov a Kaukázuson túl katonáskodott a nyizsegorodi dragonyos-ezred tisztjeként. Az Asik-Keribről szóló mondának több variánsát is (türkmén, azeri, grúz stb.) feljegyezték a 19–20. századi folkloristák. Lermontov egy azeri változat ismeretében dolgozhatott, de arab, örmény és perzsa vonatkozásai is vannak az elbeszélésnek. 1837 október elején a költő így ír Szergej Rajevszkijnek Tifliszből: „Tatárul kezdtem tanulni, amit itt és szerte Ázsiában legalább annyira illik ismerni, mint a franciát Európában...” Az 1830–40-es években az orosz köznyelvben általában „tatárnak”, „töröknek” nevezték a kaukázusi népeket: a török nyelvcsaládhoz tartozó azerit és nogájt, de a nem török nyelven beszélőket, például a cserkeszeket is. Lermontov minden bizonynyal ezért jelölte meg művét „török mesének”: a kor szóhasználata szerint ez egyszerűen „kaukázusi” mesét jelent. Ez a történet képezi az alapját annak az előadásnak, mely az idei MITEM-en április 26-án kerül bemutatásra (Almetyjevszki Tatár Állami Drámai Színház, Oroszország, r: Iszkander Szakajev).¹

Hosszú idővel ezelőtt Tifliz városában élt egy gazdag török. Allah sok aranyat adott neki, de aranyánál is drágább volt a számára egyetlen leánya, Magul-Megeri. Szépek az ég boltján a csillagok, de a csillagokon túl élnek az angyalok, akik még sokkalta szebbek; s ekként Magul-Megeri is szebb volt Tifliz valamennyi lányánál. Élt azután Tiflizben egy szegény fiú is, Asik-Kerib volt a neve; nem adott neki a próféta egyebet, mint nemes szívet és az ének ajándékát; a lakodalmakon mulattatta a gazdagok és boldogok szívét, száazon² játszott s megénekelte Turkesztán

¹ A bevezető Hermann Zoltánnak, a mese fordítójának jegyzete alapján készült. A fordítást vö. www.elte.hu/palimpszeszt/24_szam/24.html

² *Szaáz* – 'török balalajka' (Lermontov jegyzete)

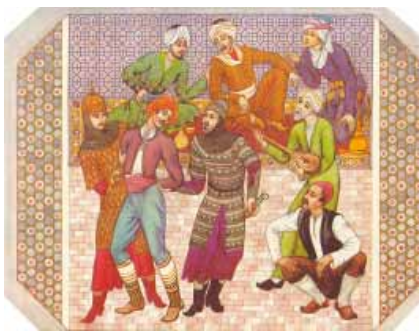
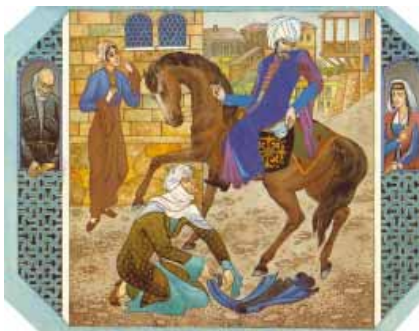


régi vitézeit; – ám az egyik lakodalmon meglátta Magul-Megerit és megszerették egymást. A szegény Asik-Keribnek kevés reménye volt rá, hogy elnyerje a lány kezét – s attól fogva lelke elkomorult, mint a téli égbolt.

Egyszer a kerti szőlőlugas árnyékában heverészett, és elaludt; arra haladt éppen akkor Magul-Megeri a leánybarátaival; az egyik leány meglátván az alvó asikot³, elmaradt társnőitől, és odalépett hozzá.

„Miért alszol ilyen helyen – dalolta, – *kelj fel, te eszetlen, gazellád jár erre.*” Asik-Kerib felriadt, a leányka tovaröppent, mint a madár. Magul-Megeri meghallotta a leányka énekét, és korholni kezdte. „Ha tudnád – felelte a leány –, hogy kinek énekeltem a dalt, hálás lennél nekem: a te Asik-Keribnek daloltam”; – „Vezess hozzá” – kérte Magul-Megeri, és együtt mentek a fiúhoz.

Amikor Magul-Megeri meglátta szerelme se bánatos arcát, kérdezgetni, vigasztalni kezdte; „Hogyne búsulnék – válaszolta Asik-Kerib –, hiszen szeretlek téged, de te sohasem lehetsz az enyém”. – „Kérd meg apámtól a kezemet – mondta a leány –, a saját pénzéből fogja állni a lakodalmunkat, ráadásul olyan gazdag hozományt ad nekem, hogy bőségesen megélünk belőle”. – „Jól van – mondta Asik-Kerib –, lehet, hogy Aján-Aga semmit sem sajnál leányától; de ki tudja, később nem te magad hánytorgatod-e fel, hogy nekem semmim sem volt, és hogy az adósod vagyok; – nem, mátkám, Magul-Megeri; a saját lelkem-re tettem fogadalmat; hét évig fogok vándorolni szerte a világban, és vagy gazdagon térek haza, vagy halálokat lelem a távoli pusztaságokon; ha ebbe beleegyezel, a hét év leteltével enyém leszel”. – Magul-Me-



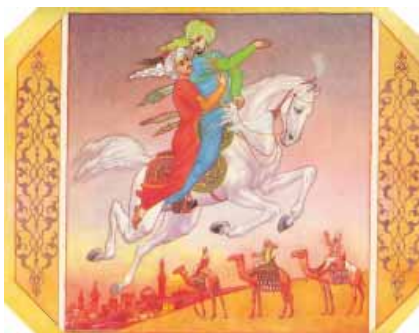
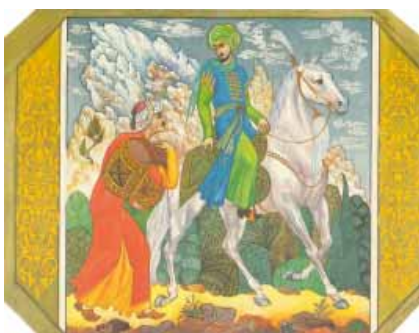
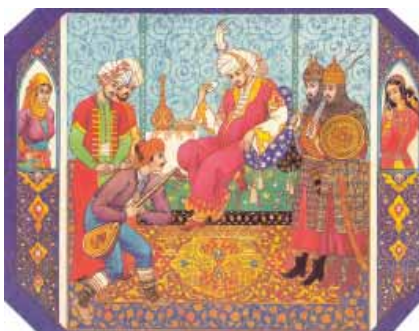
³ Asik – 'énekes', 'énekmondó' (Lermontov jegyzete); az arab *ashíq* szerelmes férfit, vagy 'szerelmes dalokat éneklő énekest' jelent.

ri beleegyezett, de hozzátette, ha Asik-Kerib a kitűzött napon nem tér vissza hozzá, akkor Kursud-bég felesége lesz, aki már régen vár reá.

Asik-Kerib felkereste édesanyját; áldását kérte az útra, megcsókolta kicsiny hűgát, átvette vállán a tarisnyáját, vándorbotot vett kezébe, és elindult Tifliz városából. Egyszerre csak egy lovas vágtat utána; hátra néz – Kursud-bég az. „Szerencsés utat! – kiált rá a bég. – Akármerre mégy is, vándor, útitársad leszek”; Asik nem nagyon örült útitársának, de mit volt mit tennie; sokáig vándoroltak együtt; egyszer csak egy nagy folyóhoz érkeztek. A folyón se híd, se gázló; – „Ússzál előre – mondta Kursud-bég – én majd követlek”. Asik ledobta felsőruháját, és a folyóba vetette magát; ahogy átért a túlsó partra, hátranéz, és – ó, balsors! ó, mindenható Allah! – Kursud-bég a levetett ruháját felnyalábolja, és már vágtat is vissza Tifliz városa felé, nyomában már csak a por kavargog hosszú kígyóként a távoli földken. Tiflizbe érkezve a bég elvitte Asik-Kerib ruháját Asik-Kerib édesanyjához: „Fiad a mély folyóba fulladt – mondta neki –, íme a ruhája”; édesanyja kimondhatatlan fájdalommal roskadt fia köntösére, és keserves könnyeivel öntözte; azután fogta, és elvitte jegyeséhez, Magul-Megerihez. „Fiam a folyóba fulladt – mondta neki, – Kursud-bég hozta haza a felsőruháját; szabad vagy”. Magul-Megeri elmosolyodott, és így felelt: „Ne hidd el, anyám, az egészet csak Kursud-bég találta ki; a hét év eltelte előtt senki sem lesz a férjem”; ezzel leakasztotta a falról szááját, és halkan énekelni kezdte szegény Asik-Kerib kedves dalát.

A vándor eközben mezítláb, ruhátlanul egy faluba érkezett; jó emberek felruházták, enni adtak neki; Asik-Kerib hálából csodálatos dalokat énekelt nekik; így vándorolt faluról falura, városról városra, és híre messze földre eljutott. Végre Haláfba⁴ érkezett; szokása szerint betért a kávéházba, kért egy száázt, és énekelni kezdett. Élt ebben az időben Haláfban egy pasa, aki nagyon szerette a szép éneket: sok-sok dalnokot vezettek elébe – de egynek az éneke sem nyerte meg tetszését, szolgálai már reményüket veszítve, folyton-folyvást a várost járták, új dalnokokat kerestek, egyszer az egyik kávéház mellett elhaladva gyönyörű hangra figyelnek fel; bemennek: „Gyere velünk a hatalmas pasához – kiáltottak az énekesre –, vagy a fejedet vesszük”. „Szabad ember vagyok, vándor, Tifliz városából – válaszolta Asik-Kerib –, ha akarom, elmegyek, ha akarom, maradok, énekelek, amikor kedvem tartja, a ti uratok nekem nem parancsol”: de a szolgálak ügyet sem vetettek szavaira, megragadták, és a pasa elé vitték. „Énekelj! – parancsolta a pasa, és Asik-Kerib énekelni kezdett. Dalában az ő kedves Magul-Megerijét dicsőítette; és éneke annyira megtetszett a döllyfös pasának, hogy magánál tartotta szegény Asik-Keribet. Elhalmozta ezüsttel-arannyal, pompás ruhába öltöztette, boldog, vidám élet kezdődött a szegény dalnok számára. Dúsgazdag ember lett Asik-Keribből; megfeledkezett-e szerelméről, Magul-Megeriről, vagy sem, azt nem tudom; de az idő telt-múlt, s már az utolsó esztendő is vége felé hajlott, de Asik-Kerib még mindig nem készüldött a hazaútra. A szépséges Magul-Megeri már-már kétségbe esett: egy kereskedő éppen akkoriban készült útnak indulni Tifliz városából, hatalmas karavánnal,

⁴ Haláf – 'Aleppo'



negyven tevével, nyolcvan rabszolgával: Magul-Megeri magához hívatta a kereskedőt, és egy aranytálat adott neki: „Fogd ezt a tálat – mondta –, és minden városban, ahová megérkezel, tedd ki a sátradbba, és hirdettesd ki, hogy az, aki tálam gazdjának vallja magát, és ezt be is tudja bizonyítani, megkapja ezt a tálat, és ráadásul még teljes súlyát aranyban”. A kereskedő elindult; minden városban teljesítette Magul-Megeri kérését, de senki sem vallotta magát az aranytál gazdjának. Már majdnem minden áruját eladta, amikor a maradékkal Haláf városába érkezett: itt is széltében hirdette, amit Magul-Megeri kötött a lelkére. Amikor Asik-Keribnek mindez a fülébe jutott, szaladt a karavánszerájba, és a Tiflizi kereskedő portékái között megpillantotta az aranytálat. „Hiszen ez az enyém!” – kiáltott fel, amint a kezébe vette. „Igen, a tiéd – mondta rá a kereskedő –, megismerlek téged, Asik-Kerib: siess mihamarabb Tiflizbe, Magul-Megeri azt üzeni, hogy a határidő a vége felé jár, s ha nem jelensz meg előtte a kitűzött napon, másnak adja kezét”; – Asik-Kerib kétségbeesetten kapott fejéhez: már csak három nap volt hátra a végzetes óráig. Lóra pattant, miután tarisznyáját megtöltötte aranypénzzel, és lovát nem kímélve vágatott hazafelé; de az elgyötört paripa végül összeroskadt alatta Arzingán hegyén, Arzinján és Arzerum között, és ki-lehelte a párját. Mitévő legyen: Arzinjától Tiflzig két hónap a járőföld, és már csak két napja volt hátra. „Allah, mindenható! – kiáltott fel Asik-Kerib –, ha nem segítesz rajtam, nincs miért tovább élnem e földön”; és már le is akarta vetni magát egy mély szakadékba, amikor egy embert pillantott meg odalent fehér lovon; mennydörgő hangot hall: „Megállj, oglán⁵, mit akarsz tenni?”

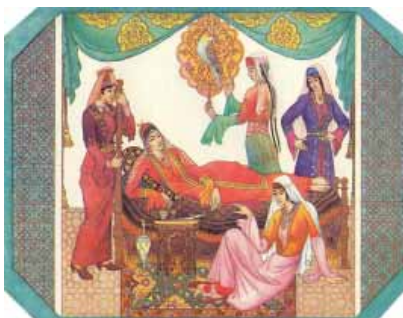
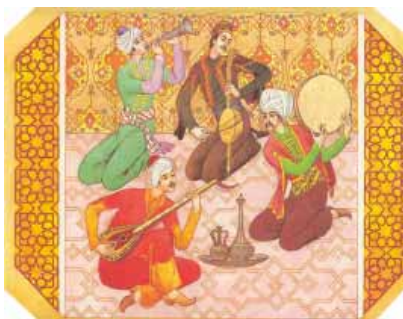
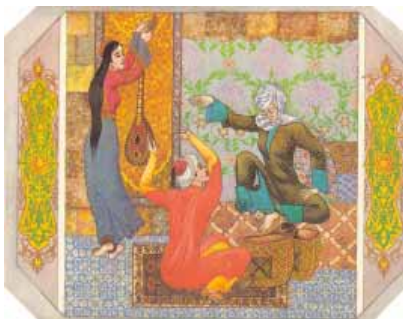
⁵ Oglan – 'fiú' (azeri)

„Meg akarok halni” – válaszolta Asik. „Akkor mássz le ide hozzám; ha már így van, majd én megöllek.” Asik nagy nehezen leereszkedett a sziklafalon. „Kövess engem”, – szólt fenyegetően a lovas. „Hogyan követhetnék – felelte Asik –, hiszen lovad repül, akár a szélvész, nekem pedig még ezt a nehéz tarisznát is cipelnem kell”. – „Igaz, akaszd tarisznádát a lovam nyergére, és kövess”; – de Asik-Kerib elmaradt a lovas mögött, akárhogy szaladt is: „Miért maradsz el” – szólt rá a lovas; „Hogyne maradnék el mögöttem, hiszen lovad sebesebben száguld, mint a gondolat, engem pedig már elgyötört a hosszú út”. „Igaz; ülj fel mögém lovamra, és mondd meg az igazat: hová akarsz menni”. „Ha csak Arzerumig elérnék” – válaszolta Asik. „Hunyd be a szemed”; Asik-Kerib engedelmeskedett. „Most nyisd ki újra”; körülnéz Asik: előtté Arzerum falai fehérlenek, minaretjei ragyognak. „Bocsáss meg nékem, Aga – mondotta Asik –, tévedtem: azt akartam mondani, hogy Kárszba kell eljutnom”; „Ej-ej – korholta a lovas –, figyelmeztettelek előre, hogy az igazat mondd. Hunyd le újra a szemed, – s most nyisd ki”. Asik hinni sem akart a szemének, hogy már Kárszba érkeztek: térdre hullott a lovas előtt és így szólt: „Bocsáss meg, Aga, háromszorosan vétkezett előttem a te szolgád, Asik-Kerib; de hiszen magad is tudod, aki napkeltekor hazugságra szánja el magát, napszálltaig hazudik: nekem bizony Tiflitzbe kell eljutnom”. – „Ej, te, megátalkodott – kiáltott fel haragjában a lovas –, de mit csináljak: megbocsátok neked: hunyd le a szemed. S most nyisd ki” – tette hozzá alig egy perc múltán. Asik nagyot kiáltott örömeiben: Tiflitz kapui előtt álltak. Asik-Kerib őszinte szívből hálát mondott a lovasnak, leakasztotta a nyeregről tarisznáját, majd így szólt: „Aga, nagy jót cselekedtél, de tetézd meg jószágodat; ha el fogom mesélni, hogy egyetlen nap alatt jutottam el Arzinjából Tiflitzbe, senki sem fog hinni nekem; adj nekem valami bizonyosságot”. – „Hajolj le – mondta nevetve a lovas –, vegyél ki lovam patkója alól egy göröngyöt, és rejtse kebledbe: ha majd kételkednek szavaid igazságában, hívasd magad elé a vak aszszonyt, aki már hét év óta nem látta a napvilágot, kend meg a szemét a földdel – és újra látni fog. Asik kivette a göröngyöt a fehér ló patája alól, s amint ismét felnézett, a ló és a lovas eltűnt; akkor meggyőződött róla lelkében, hogy megmentője nem volt más, mint Hadriliáz⁶.

Késő este lett, mire Asik-Kerib megtalálta egykori otthonát: remegő kézzel kopogtatott ajtaján, miközben így szólt: Aná, aná⁷, nyisd ki az ajtót! Az Úr vendége vagyok, fázom és éhezem; vándor fiadért kérlek, bocsáss be engem!” Egy öregaszszony gyenge hangja válaszolt bentről: „A vándor a gazdagok és erősek házában talál éji szállást; lakodalom is van a városban, eriggy oda; ott örömdre töltheted az éjszakát”. – Aná, – válaszolt a vándor –, nem ismerek senkit ebben a városban, és azért kérlek ismét: vándor fiad kedvére, bocsáss be házaiba!” Asik-Kerib hűga ekkor úgy

⁶ *Hadriliáz – Szent György (Lermontov jegyzete)*. A muszlim legendáriumban Hádír és Iljász próféták (ez utóbbi az ószövetségi Illés prófétával azonos) alakja és a hozzájuk fűződő történetek gyakran kapcsolódnak egybe, a mesében szereplő *Hadriliáz* név is erről tanúskodik. Szent Györgyöt (Georgioszt) és Hadriliázt az örmény és grúz (georgiai) folklór nem is tartja számon külön alakokként.

⁷ *Aná – 'anyám' (Lermontov jegyzete)*



szólt az édesanyjához: „Anyám, én felkelek, kinyitom az ajtót”. – „Te semmirekellő, – szidta az öregasszony: – de szívesen fogadnál a házba ifjakat, és megvendégnéd őket, csak mert hét éve már, hogy a könnyek elvették szemem világát”. De leánya ügyet sem vett szidalmaira, felkelt, kinyitotta az ajtót, és bebocsátotta Asik-Keribet: a vándor a szokásos köszöntések után leült az asztalhoz, és titokban megindulva nézett széjjel a szobában: és egyszerre csak meglátja, hogy poros huzatában a falon függ édes hangú szaázja. Kérdezgetni kezdte édesanyját: „Mi függ ott a falon?” – „Ej, de kíváncsi vendég vagy – felelé az –, jobb lenne, ha kapnál egy darabka kenyeret, és holnap isten hírével utadra térnél”. – „Mondottam már neked – felelte Asik-Kerib –, hogy te vagy az én édesanyám, ez itt az édeshúgom, s azért kérlek, mondd meg nekem: mi függ ott a falon?” – „Az csak egy szaáz, szaáz”, – felelt mérgesen az öregasszony, aki nem hitt a vándor szavának. „Mit jelent az, hogy szaáz?” – „Szaáz azt jelenti: játszanak rajta és énekelnek hozzá”. Akkor azt kéri Asik-Kerib, engedje meg az öregasszony a leányának, hogy levegye a falról, és megmutassa neki. „Nem engedhetem – tiltakozott az öregasszony: – ez a szaáz az én szerencsétlen fiamé, hét éve függ ott a falon, soha élő ember keze nem nyúlt hozzá. De Asik-Kerib húga felállt, levette a szaázt a falról, és odaadta neki: Asik-Kerib ekkor égre emelte a tekintetét, és ekként imádkozott: „Ó, mindenható Allah! ha elérhetem áhított céloamat, akkor cselekedd, hogy héthúrú szaázom ugyanúgy meg legyen hangolva, mint azon a napon, midőn utoljára játszottam rajta”. Erre megpendítette a rézhúrokat, a húrok egy édes dallamban csendültek fel; és Asik-Kerib énekelni kezdett: „Szegény Keribnek⁸ hívnak, és

⁸ Kerib – 'koldus' (Lermontov jegyzete); az arab *karib* 'szomorú', 'szerencsétlen sorsú' embert jelent.

szavaim is szegényesek; de bármilyen szegény vagyok, és bármilyen szegényes is a beszédem, a nagy Hadriliáz segített nekem leeresztkedni a meredek szikláról. Anyám, ismerj fel engem, ismerd fel vándor fiadat.” Édesanyja felzokogott, és kérdezé tőle: „Hogy hívnak téged?” – „Rasidnak”⁹ – válaszolta Asik-Kerib. – „Eddig te beszéltél, most hallgass meg engem, Rasid – mondta az öregasszony: – beszédeddel darabokra szaggatod a szívemet. Ma éjszaka álmomban láttam, hogy hajam mennyire megőszült, hét éve már, hogy könnyeim elvették a szemem világát: mondd meg nekem, te vándor, aki az ő hangján énekelsz: mikor tér vissza az én fiam?” És könnyeivel küszködve kétszer ismételte meg kérdését. Hiába nevezte meg hát magát Asik-Kerib, az anyja nem hitt a szavának, s egy kis idő múlva Asik-Kerib megkérte: „Engedje meg, anyácskám, hogy fogjam a száát és elmenjek vele; azt hallottam, itt a közelben valahol lakodalom van: húgom elkísér; játszani, énekelni fogok, és amit kapok, hazahozom, és megosztom veletek”. – „Nem engedhetem meg – tiltakozott az öregasszony; – amióta elment a fiam, az a szááz nem hagyta el a házat”. De Asik-Kerib fogadkozott, hogy nem fog elnyűni egyetlen hűrt sem, – „s ha csak egyetlen húr is elszakad – ígérte Asik –, egész vagyonommal felelek érte”. A vénasszony megtapogatta a tarisznyáját, s miután érezte, hogy tele van pénzzel, elengedte őt; húga elkísérte abba a fényes házba, amelyben a lakodalmas vendégek vigadtak, majd megállt az ajtóban, s leste, mi történik.

Abban a házban lakott Magul-Megeri, s aznap este volt a lakodalma Kursud-béggel. Kursud-bég rokonaival, barátaival lakomázott, Magul-Megeri pedig leánypajtásaival egy díszes csapra¹⁰ mögött ült, s egyik kezében méreggel telt csészét, a másikban éles tört tartott: megesküdt, hogy inkább meghal, mintsem fejét Kursud-bég párnájára hajtsa. A csapra mögött egyszer csak hallja, hogy idegen lépett be a szobába és így szól: „Szeljám alejkum: ti, akik vigadtok és lakmároztok, engedjétek meg egy szegény vándornak, hogy közétek üljön, hálából énekelnék nektek”. – „Miért ne? – helyeselt Kursud-bég. – Itt a helye minden énekessel, táncosnak, lakodalmat ülünk: – énekelj hát valamit, asik¹¹, és egy marék arannyal foglak megjutalmazni.

Aztán Kursud-bég megkérdezte tőle: „Hogy hívnak téged, dálnok?” – „Sindü Görürszez”.¹² – „Ugyan miféle név ez?! – kiáltott fel a vőlegény nevetve. – Soha életemben nem hallottam még ilyet!” – „Amikor anyám vajúdott velem, a szomszédok közül sokan az ajtóhoz jöttek, és megkérdezték, fiúval, vagy leánnyal ajándékozta-e meg isten: mindenkinek rendre azt felelték – sindü görürszez. Ezért azután, amikor megszülettem, ezt a nevet adták nekem”. Azzal elővette szááját, és dalba fogott:

– *Haláf városában ittam a miszirai bort*¹³, de az Úr szárnyakat adott nékem, és egy nap alatt iderepültem.

⁹ Rasid – ’bátor’ (Lermontov jegyzete); az arab *rashid* – nem meglepő – szintén nem pontosan a Lermontov által megjelölt jelentésében használatos: ’bölcs’, ’egyenes úton járó’ emberre mondják.

¹⁰ Csapra – ’függöny’ (Lermontov jegyzete); perzsa eredetű szó.

¹¹ Asik – ’énekes’, ’dálnok’ (Lermontov jegyzete: a szót másodszer is megjelölve)

¹² Sindü görürszez – ’hamarosan megtudjátok’ (Lermontov jegyzete); valószínűleg azeri nyelven.

¹³ Miszirai bort – ’egyiptomi bort’. Miszr Egyiptom arab neve.

Kursud-bég bátyja, aki meglehetősen rövidszű ember volt, tört ragadott és felkiáltott: „Hazudsz! Hogyan lehet Haláfból egy nap alatt iderepülni?”

– Miért akarsz engem meggyilkolni? – kérdezte Asik: – az énekesek rendesen a világ négy sarka felől gyűlnek össze egy helyre; és én nem bántlak benneteket, akár hisztek nekem, akár nem.

– Hadd folytassa – szólalt meg a vőlegény, és Asik-kerib folytatta énekét:

– *A reggeli namázt¹⁴ Arzinján völgyében mondtam el; a déli namázt Arzerum hegyén; napnyugtakor Kársz városában imádkoztam, az est leszálltakor pedig Tiflíz városában. Allah szárnyakat adott nékem, hogy ideszálljak; adja az Úr, hogy a fehér ló áldozata legyek, gyorsan szállt a fehér ló, mint táncos a kötélén, hegyről a völgybe, völgyről a hegyre; Maulám¹⁵ szárnyakat adott Asiknak, és ő iderepült Magul-Megeri lakodalmára.*”

Magul-Megeri ekkor megismerte Asik-Kerib hangját; a mérget elhajította jobbra, a tört pedig balra. „Hát így tartottad be fogadalmadat?” – kérdezték a barátai; – hát ma éjszaka csakugyan Kursud-bég felesége lesz?” – „Nem ismertétek meg, de én megismertem az én kedvesem hangját – válaszolta Magul-Megeri; és ollójával belehasított a függönybe. Amikor a nyíláson át meglátta, hogy valóban Asik-Kerib áll ott, felsikoltott; aztán a karjaiba vetette magát, és mind a ketten magatehetetlenül rogytak a földre. Kursud-bég bátyja kezében törrel vetette magát rájuk, meg akarta ölni mindkettőjüket, de Kursud-bég megakadályozta őt, így szólván: „Állj meg és csillapodj; senki el nem kerülheti azt, ami születésekor a homlokára van írva”.

Amikor eszméltre tért Magul-Megeri, elpirult szégyenében, kezével elfödte az arcát, és ismét a függöny mögé rejtőzött.

– Most már én is felismerlek, te vagy Asik-Kerib – mondta a vőlegény; – de mondd meg: hogyan tudtál olyan rövid idő alatt olyan hatalmas utat megtenni? – „Ha igazat szóltam – válaszolta Asik –, kardom átvágja a követ, ha hazudtam, nyakam legyen vékonyabb a hajszálnál; de a legjobb, ha élém hoztok egy vak aszszonyt, aki már hét esztendeje nem látta az isten egét, és én vissza fogom adni szemének látását”. – Asik-Kerib húga, aki az ajtó mögött állt, és mindezt végighallgatta, megfordult és szélnél sebesebben szaladt haza édesanyjához. – Anyácskám! – kiáltotta, – csakugyan ő a bátyám, a te fiad, Asik-Kerib”; azzal kézen fogta az öregasszonyt, és a lakodalmas házba vezette őt. Asik kivette kebléből a göröngyöt, összekeverte vízzel, és megkente¹⁶ vele édesanyja szemét, miközben e szavakat mormolta: „Lássátok hát, emberek, milyen hatalmas és erős Hadriliáz”, – és anyja abban a pillanatban ismét látni kezdett. Ezek után már senki sem mert kételkedni szavai valóságában, Kursud-bég pedig félreállt, és átengedte neki a szépséges Magul-Megeri kezét.

¹⁴ A *namáz* a muszlimok napi ötszöri kötelező imája, perzsa eredetű szó.

¹⁵ *Maulám* – ’teremtő’ (Lermontov jegyzete)

¹⁶ Az orosz *мазал* (’megkente’) ige és a muszlim ima nevének paronímiája különös összefüggést rejt: a hős végsősoron az ima, a hit erejével gyógyítja meg édesanyját; ez azonban csak az oroszul olvasók számára tűnhet fel.



M. Lermontov: *Grúz katonai út Mceta közelében*, olaj, vászon, 1837.

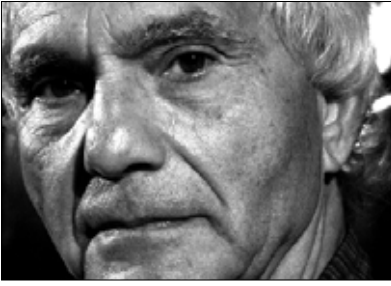
Asik Kerib ekkor nagy örömében így szólt hozzá: „Hallgass rám, Kursud-bég, én megvígasztalak téged: húgom semmiben sem marad el első menyasszonyod mögött, gazdag ember vagyok: néki is lesz annyi aranya-ezüstje, mint a másíknak; vedd őt magadhoz – és legyetek ugyanolyan boldogok, mint én az én kedves Magul-Megerimmel.

(Szöllősy Klára átdolgozásának felhasználásával fordította Hermann Zoltán)

A 85, 87, 89. oldalon A. Melihov illusztrációi láthatók

Mikhail Lermontov: Ashik-Kerib

Lermontov's short story was first published in the journal *Вчера и сегодня* (Yesterday and Today) in 1846, five years after the poet's death. It was written in 1837, when Lermontov served as a cornet at the Nizhegorodsky dragoons regiment beyond the Caucasus. Several variants (Turkmen, Azerbaijani, Georgian, etc.) of the Ashik Kerib legend were recorded by folklorists in the 19th and 20th centuries. Lermontov must have been working with an Azerbaijani version, though the narrative has Arabic, Armenian and Persian connections as well. At the beginning of October 1837 the poet wrote to Sergey Rayevsky from Tiflis: "I have started studying the Tatar language which you ought to speak here and all over Asia, just like French in Europe..." In the 1830s and '40s, Caucasian peoples – the Azeri and Nogai of the Turkish language family as well as non-Turkish speakers such as the Circassians – were called "Tatars" and "Turks" in colloquial Russian. Apparently that is why Lermontov labelled his work as "Turkish fable": it simply means a "Caucasian" tale according to contemporary usage. That story forms the basis of the production which will be presented at MITEM on 26 April (Almetyevski Tatar State Drama Theatre, Almetyevsk, Tatarstan, Russia, directed by Iskander Sakayev). The following details from Lermontov's letters provide important additional information to the birth of the work.



EUGENIO BARBA

A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 6. rész

A kigondolt gondolat

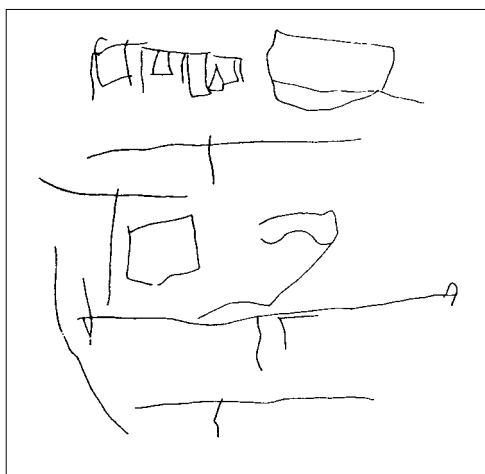
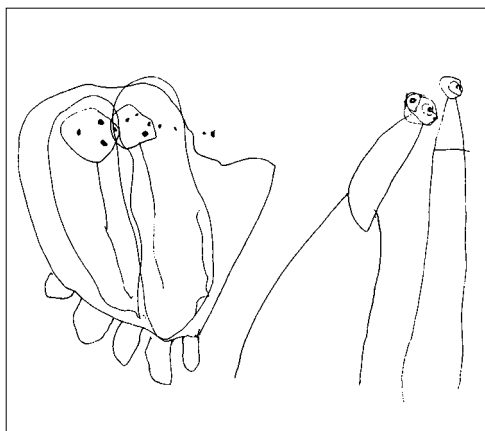
Egy orvos sétál a tengerparton. Egyszerre megpillant egy kisfiút, aki kavicsokat dobál a vízbe, arra törekszik, hogy azok megpattanjanak a felszínen, ám a legtöbb egy vagy két ugrás után elmerül. A gyerek talán ötéves lehet, az orvosnak pedig eszébe jut, hogy gyerekkorában ő is játszott ilyet, és hogy milyen jól ment neki. Odamegy, és megmutatja a kisfiúnak, hogy kell ezt csinálni. Egymás után dobálja a kavicsokat, mutatja, hogyan kell őket tartani, milyen szögben és magasságban kell elhajítani. Az általa eldobott kövek mindegyike többször is megpattan a felszínen, hétszer, nyolcszor, akár tízszer is.

A gyerek elismeri, hogy a kavicsok szépen pattognak a vízben, majd így szól: „De én nem ezt akarom. A te köveid köröket rajzolnak a vízre, én viszont négyszögeket szeretnék látni”.

A történetet az orvos mesélte el Einsteinnek, aki meglepő választ adott: „Add át üdvözlétemet a kisfiúnak, minden elismerésem az övé. Mondd meg neki, hogy ne bánkódjon, ha a kövek nem rajzolnak négyszögeket a vízre. Csak a kigondolt gondolat számít.”

Azok a kérdések, amelyek a legtöbb fontos tudományos felfedezéshez vezettek, ha közelebbről megvizsgáljuk őket, a kisfiú próbálkozásaihoz hasonlóan haszontalannak és értelmetlennek tűnnek.

„Miért piros az izzó vas?” – tűnődött Max Planck. „Mit látnánk, ha fénysebességgel tudnánk repülni?” – tette fel a kérdést Einstein. Ne feledjük, ezek a kérdések nagy felfedezésekhez vezettek, de először a sötét homályban tett lépések voltak, röpké, alig felfogható gondolatszikrák.



Játszótér. Jens (három és fél éves gyermek) rajzai

A kigondolt gondolat sok selejttel és hirtelen irányváltásokkal jár, váratlanul összefüggésben látunk korábban elkülönülő szinteket, az ösvények keresztezik egymást, majd hirtelen köddé válnak. Mintha a hangok és gondolatok, mindegyik hordozva önnön logikáját, egyszerre lennének jelen, és meglepetésünkre együttműködnének, összehangolva az esetlegességet és a pontos kiszámíttóságot, pusztán a feszültség és a játék kedvéért, ám mindig valamiféle célt követve.

A kutatás ahhoz a képhez hasonlítható, amikor véredek üzik a vadat, és nem tudják, hogy az előttük rohan vagy már sikerrel elmenekült. A kutyák együtt száguldanak, de az alakzat néha felbomlik, szétszóródnak, egymás útját keresztezik, sűrű bozotosba vagy szurdokba rohannak, ami felőrli erejüket, ha pedig kikecmeregnek, körbe-körbe futnak, elbátortalanodva a prédá elvesztése miatt, s végül kénytelenek visszafordulni. Néha azonban a szétszéledt falka újra összeáll, s közös erővel a vad nyomára bukkan, és utol is éri azt.

Nem biztos, hogy a nagy gondolat, amelyre rá akarunk bukkanni, türelmesen várja, hogy elinduljon utána a hajsza, amelynek a végén lecsaphatunk rá. Ez lehetőség csupán. Nem is tudjuk, hogy igazából mi is az, vagy hogy mire lenne használható. A vadászat néha bizony eredménytelen. Mászor valamiféle egészen váratlan, új vad tűnik fel, mi pedig megbűvölve követjük, ismeretlen vidékekre is. Vannak tudósok, akik egyszer csak új kutatási területet választanak, írók, akik félbehagyják az addigi történetet, és az érdekesnek bizonyuló szereplőkkel szövik tovább. Munka közben jövünk rá, hogy valójában *egy másik alkotás* vezeti a kezünket, és nem tudjuk pontosan, merre is haladunk.

Néha úgy érezzük, nem mi alakítjuk gondolatainkat, és így nem tehetünk mást, mint hogy elnémitjük az előítéleteket, melyek a gondolat elé akadályt gördítenek.

Elsőre fájdalmas élményben van részünk. Mielőtt elménk felszabadulna, és új dimenziók nyílnának meg előttünk, harc folyik az a priori eldöntött dolgok, törekvések és az életre keltett elme között.

A káosz eluralkodása komoly fenyegetést jelent. Amikor sikerrel teremtjük meg az alkotás „előfeltételét”, úgy érezhetjük, megszállottá váltunk, kivetkőztünk magunkból. Ezt az érzést azonban féken tartja a mesterségbeli tudás, a hivatás.

Amikor Eizenstein leült a vágóasztalhoz, megfelelő feltételeket tudott teremteni a munkájához, és csak a nyersanyag számított, ez mutatta az utat, és nem a korábban elképzelt, vágyott végeredmény. A rendező, aki kockáról kockára kidolgozta filmjeit, és részletesen megtervezett minden helyszínt, mielőtt a tényleges forgatás elkezdődött volna, szinte kívülállóként tudott leülni a saját alkotása elé. Az ide vezető út ekkor már nem számított, és lelkesen beszélt „a vágás eksztázisáról”.

„Kigondolt gondolat”, „életre keltett elme”, „a vágás eksztázisa” – ezek a plasztikus kifejezések mind ugyanarra a folyamatra utalnak: a különböző töredékek, képek és gondolatok nem a precíz összerendezésnek vagy a kristálytisztá logikával előre megírt tervnek köszönhetően alkotnak egységet, hanem mert „rokon lelkek”.

Mit jelent ebben az összefüggésben, hogy „rokon lelkek”? Azt, hogy a töredékek, képek és gondolatok, amelyek az általunk teremtett közegben életre keltek, most új kapcsolódási pontokat hoznak létre, újfajta logikát követnek, mely eltér attól, amelyet korábban követni szándékoztunk. Mintha az addig ismeretlen rokon szálak új lehetőségeket teremtenének, pedig mi másokat gondoltunk hasznosnak és életszerűnek.

Az alkotói folyamat során használt anyagoknak van egy haszonelvű, és egy másik, titkos élete is. Az egyik a mélység nélküli tisztasághoz vezet el. A másik kockázatos út, hiszen ismeretlen hatalma káoszba taszíthat minket.

A kettő dialektikája, a gépies rend és a rendetlenség kölcsönviszonya vezethet el ahhoz az állapothoz (kínaiul: *li*), ahhoz az aszimmetrikus és kiszámíthatatlan rendhez, amely az organikusság jellemzője.

Kettős logika

Ez a dialektikus viszony nem önmagában létezik, nem eleve adott. Abból az akaratból születik, amely kontrollálni szeretné az erőket, melyek magukra hagyatva csupán összetűzésbe keverednének egymással.

A dialektika a gondolkodás és a cselekvés megtanulható technikája. Az alkotómunkában a *li* aszimmetrikus rendje mesterséges képződmény. Az ellentétek és különbségek keresése – paradox módon – a másik vezérlő elv az egység és teljesség felé vezető úton.

Hogyan lehet fokozni a színész és a néző látásmódja közti eltérést? Hogyan erősíthető fel a rendező és a színész poláris viszonya? És a kérdéses erők között hogyan teremthető erősebb kapcsolat? A színész testének kitágítása a tét, miközben ezekre a kérdésekre válaszokat keresünk.

A próbák során néha előfordul, hogy a színészi játék roppant élővé válik, még ha a rendező nem érti is, miért játszik a színész ilyen különös módon. Megtörtén-

het, hogy a rendező, aki az előadás első nézője is, a darab kontextusában nem talál ésszerű magyarázatot arra, mit is akar kifejezni a látott színészi játék.

A rendező ilyenkor belátja, hogy az ismeretlen élet tüze lobbant fel a szemelőtt, magyarázatot várhat, esetleg megkérheti a színészt, koherensebb módon játsszon. Ezzel azonban az együttműködést teszi kockára: igyekszik eltüntetni a közte és a színész közti távolságot, túl sokat követel, ugyanakkor túl keveset is, konszenzusra törekszik, szeretne közös nevezőre jutni az elgondolásokat és a felszínen látható megoldásokat illetően.

Ha a színész munkájáról, technikájáról, művészetéről vagy az általa adott „értelmezésről” beszélünk, hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy a színház kapcsolatok színtere. A néző szempontjából az összes színész nem hétköznapi (extra daily) technikája egyetlen igényt elégt ki: azt a vágyat, hogy lehulljon a hétköznapiok függőnye, és valami váratlan törjön a felszínre, valami ismerős, de új köntösben megjelenő dolog.

Még a legmélyebb nézői reakció, az elfogadás vagy az elutasítás világos artikulálása is titokzatos, előre nem látható jelenség.

A színház ereje azon múlik, meg tudjuk-e őrizni e másfajta logika függetlenségét a jól felismerhető álca mögött. E logika – az indokolható és egymásba kapcsolódó lépések sorozata – rejtett, titkos, szavakkal ki nem fejezhető formában is jelen van, még akkor is, ha szabályai csak az egész horizontján válnak felismerhetőekké.

Az általános – és téves – vélekedés szerint csak az logikus, ami egy közösen elfogadott logikát követ. E szemlélet egy másik vonulata szerint a személyes, titkos, meghitt dolgok kaotikus világát a véletlenek és az önkéntelen asszociációk uralják: a forró magma állapota ez, amikor nincsenek határozott irányok, csupán rendszertelen fellobbanások.

Eme irracionalitásnak vélt fellobbanások során mechanikus módon újra meg újra felbukkannak berögzült gondolkodási mintáink és kényszerképzeteink, eltűnnek, majd újra megjelennek, felizzanak, de változatlanok maradnak. Ám az ember egyik legfőbb képessége a racionalitás is, a *raison d'être*, mely nem a magunk megértését, hanem az egymás közti kommunikációt segíti elő.

Az ember mentális színpadán együttműködő kapcsolódásokat is találunk, melyek lehetnek gyümölcsözőek vagy terméketlenek.

Amikor a felnőttek utánózni próbálják a gyerekrajzokat, általában nem tesznek mást, mint rosszul rajzolni, igyekeznek elszakadni saját látásmódjuk logikájától, lecsupaszítják azt, a véletlenre bízzák a vonalvezetést, mellőzik a pontos részleteket, mímelik a gyerekességet, s így a rajz gyermekes lesz.

Egy felnőtt számára a gyerekrajzokból hiányzik valami, azokat rossznak, irka-firának látja. E mögött a megcsontosodott logikához való ragaszkodás húzódik meg. A gyerek nem azt rajzolja le, amit lát, vagy azt, ahogyan látja, hanem az élményeit vetíti ki a rajzban. Ha egy felnőttet úgy érzékel, mint két hosszú láb tetején egy fej, amint az épp fölé hajol, a papírra két pálcikát, és föléjük egy kört rajzol. De festhet „önarcképet” is, hatalmas lábfejjel, amikor az újonnan kapott cipő felett örvendezik. Ha apjánál fontosabb számára édesanyja, akkor őt nagyobbra rajzolja.

A gyerekrajzokat vizsgáló szakemberek tudják, hogy az első rajzoknak nevezett firák is közvetlen élményeken alapulnak. Nem ábrázolásról van szó, inkább a gyermeki elme által irányított kézmozdulatokról („ez egy kutya, amelyik fut”).

Csak az *egyféle logika* láttatja a gyerekrajzokat gyermetegnek, és nem azok jelzésszerű, egyszerű formavilága.

Ne feledjük, hogy az idősebb gyerekek (vagy felnőttek) „jó” rajzai is *egyféle logikát* követnek. Az, hogy ezek könnyebben felismerhetők és jobban igazodnak az általános szabályokhoz, még nem teszi őket különlegesebbé.

Az igazi festő képein *többféle logika* érvényesül egyszerre. Ezek egy adott hagyományt követnek, annak szabályai mentén haladunk, esetleg tudatosan áthágva ezeket a szabályokat, és így meglepő eredmény születhet. Látásmódjának megjelölése mellett tükrözik a művész tapasztalatait is. Nem csupán egy képet látunk a vásznon, de a *kézmozdulatokat* is, azt, ahogyan az ecsetet kezeli.

Mondhatjuk, hogy a festő „megőrizte gyermeki énjét”, de ez nem az ártatlanság vagy leleményesség megőrzését jelenti, nem is azt, hogy függetleníteni tudná magát az adott kultúrától, hanem a precíz kivitelezést, amely során a „párhuzamos” vagy „kettős” logika szálait sikerrel fonta egybe, anélkül, hogy összetévesztette volna őket egymással.

Az életre keltett lét ellent mond a fejlődési szakaszok egymásutániségának; egyidejű fejlődést jelent, az egyre komplexebben összefonódó szálak mentén. Talán ezért történt, hogy Mejerhold csak azután fogadott el egy színészt, hogy meglátta benne az egykori gyermeket.

Théba hét kapuja

„Vajon miért járnak az emberek színházba?” – tűnődött Balázs Béla, olvasóit is megszólítva ezzel a haszontalan kérdéssel. Az efféle kérdéseket, az önmagunkkal folytatott párbeszédet messze alulértékeljük.

Vajon miért járnak az emberek színházba?

Tizenöt éves voltam, amikor először jártam színházban, anyám vitt el a *Cyrano de Bergerac* előadására. A főhőst Gino Cervi alakította, aki akkoriban igen népszerű színész volt Olaszországban. De engem nem ő vagy a többi színész nyűgözött le, nem is a történet, amelyet érdeklődéssel, ám különösebb ámulat nélkül követtem, hanem egy ló. Egy igazi ló, amelyik a legnagyobb természetességgel húzott egy szekeret. Jelenléte hirtelen darabokra tört minden, addig a színpadon érvényes dimenziót. Váratlan feltűnése, az, hogy egy másik világból érkezett, a szememben átszakította a színpad varázsfüggönyét.

Későbbi színházi élményeim során hiába kerestem az olyan zavaró tényezőket, amelyek láttán érzékeim kitágultak volna, és úgy éreztem volna, hogy élek. Több ló nem jelent meg a színpadon. Változott a helyzet, amikor eljutottam a lengyelországi Opoléba és az indiai Cheruthuruthyba. Ma már világosan látom a párhuzamot Grotowski munkájában: a színészi jelenlét és a nézői észlelés kitágítá-



Kettős logika a gyerekrajzokban: (*fent*) Alasdair (négyéves) – a macska egyetlen nagy bajusz; (*középen*) Chloe (hatéves) – a macskának már nem csak bajusza, de farka is van; (*lent*) a macska, ahogy egy ötvenkilenc éves felnőtt látja: Kiscica monológja (1938), Paul Klee (1879–1940) rajza.

Elképzeltem egy embert, amint a hegytetőn áll, egy sivatag közepén. Férfi? Nő? Gyerek? Mit csinál? Vár valakit? Vagy remete? Egy égő bokrot néz éppen? Egy öreg, aki a hegyen lakik? Mi a hegy neve? Tábor? Ararát? Kilimandszáró? Melyik sivatag ez? Scott jégmezője vagy a tatárok homoktengere?

sa összezsengeget a *fabula*, a mese szövete, a megjelenített dráma vagy szituáció kitágításával. Nem csupán a színészi játéknak van nem hétköznapi technikája, de egy történet értelmezésének is.

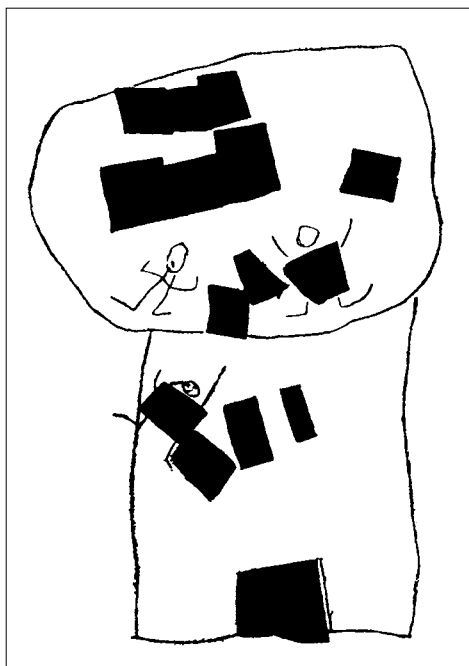
Színházi munkám első néhány évében átalakítottam a szöveget, az előadás fundamentumát. Váratlan irányváltásokat szűrtem be, megtörtem a szövegfolyamot, a cselekmény fősodrárt két, esetleg több párhuzamos vonulat kapcsolódási pontjain szűrtem át.

Ezekben az esetekben a szöveg olyan volt, mint a szél, mert bár az előadás széllel szemben hajózik, mégis annak ereje viszi előre.

Később egy újabb lehetőség tárult fel, amelynek azonban nem volt túl szívélyes a fogadtatása: kövessük az improvizációk során felszínre került anyag logikáját, térjünk el az eredeti kiindulóponttól, és csak a végén derüljön ki, milyen produkció született, és annak milyen jelentéstartalmai juthatnak el a nézőkhöz.

Mielőtt a *The Gospel According to Oxyrhincus* próbái elkezdődtek volna az Odin Teatret színpadán, rájöttem, hogy amit korábban az egyéni vérmérséklet és az anyagi körülmények hatásának gondoltam, mindazon tényezők, melyek tetteimet meghatározták, inkább egy általánosabb szükségszerűséghez igazodtak. A színész pre-expresszív jelenlétén átáramló gondolat még világosabban jelenik meg az előadás megértésének folyamata során.

Az új előadás megtervezésekor mi lehetne a színészi pre-expresszivitás szintjének szellemi megfelelője? Talán egy kép, mely a felrepülés előtti pillanatot örökíti meg.



Kettős logika: Gyerek és felnőtt rajza. (fent) A négyéves Maria egy embert alakított át kétszobás lakássá; (jobbra) A házból kínai lesz – Emile Cohl (1857–1938) francia filmrendező animációs filmje – Walt Disney őt nevezte „az animáció atyjának”.

Egy ilyen kép nem lehet a színész pre-expresszív szintjének ekvivalense, nem tekinthető a „pre-expresszív magnak”. Nincs többről szó, mint egy improvizációs ötletről, ami engem és a színészeket megihlelhet. A pre-expresszív mag inkább olyasvalami, ami kiterjed, változik, és mégis megőrzi egyéni jellegét, mint a holland kapitány és a kísértethajó meséjének átváltozásai. (Az írás bolygó hollandiról szóló részét lásd az előző lapszámban – a szerk.)

1984 elején megkértem a színészeimet, hogy a különféle történetekből válasszanak ki egy-egy figurát, és írjanak egy forgatókönyvet, dolgozzanak ki fordultatos eseménysort. Hat történet alakult ki, amelyek az enyémmel együtt hét kaput jelentettek egyetlen előadás megközelítéséhez.

A hat figura: Sabbatai Zevi, a zsidó, aki Messiásnak mondta magát, majd iszlám hitre tért át,

Antigoné, Jeanne D'Arc, egy *cangaceiro*, egy brazil zsvány, a sevillai főinkvizítor, és egy hászid zsidó. Ők építették fel az *Oxyrhincus* előadását.

A választott figurák természetesen tükrözték a színészek érdeklődési körét és más-más logikáját, amelyek párhuzamosan, egymástól függetlenül érvényesültek.

1982-ben kezdtünk hozzá egy olyan munkához, melynek kiindulópontja Borges *A halott* című műve volt. A fiatal argentin zsvány, Beniamin Otolara beáll Aureliano Bandeira csapatába, ahol megmutathatja, milyen bátor, megmenti Bandeira életét, végül elcsábítja annak asszonyát is, és a szeretője lesz. Az idős Bandeira mindezt némán tűri. Hatalma napról napra fogyatkozik, és egyre nyilvánvalóbb, hogy már Otolara az új vezér.

Egy sikeres portya utáni estén a zsványok az asztal körül ülnek. Otolara a parancsnok székét foglalja el. Bandeira az asztal másik végén ül, vele senki nem törődik. Otolara mellett áll korábbi vezetőjének asszonya, aki most már az övé.

Az idős Bandeira helyettese odaoson Otolara mellé, és elveszi a fegyverét. Otolara egyszerre megérti, hogy felemelkedését azért túrték el, mert Bandeira érkezése pillanatában halálra ítélte. Egyedül ő nem tudta, hogy már halott. Bandeira helyettese elsüti a fegyvert.

Ebből a meséből született az én történetem. Borges szövege nyomán két irányban indult meg a képzeletem. A zsványbandáról eszembe jutottak a bra-



zil *jaguncók* és *cangaceírok*, akikről Euclides da Cunha, Eduardo Barbosa és Billy Jaynes Chandler könyveiben olvastam, illetve Ruy Guerra és Glauber Rocha filmjeiben láttam.

A történet fő vonalai (az időс parancsnok, aki megöleti a fiatalembert, az utolsó vacsora, a vérfertőzés árnyéka) fantáziámat új forrásvidékek felé terelték: a Törvény Őre jutott eszembe, aki legyilkolja a lázadókat; Kreón, aki a fiát ölette meg, és Antigoné; Júdás, aki megváltójával együtt halt meg; a Tékozló fiú; az Isten, aki fia halálát okozta.

Aureliano Bandeira és Beniamin Otalora történetének fényében az Isten és Jézus közötti konfliktus megegyezik a kereszténység gnosztikus értelmezésével, amely Jahvéban a Gonosz megtestesülését látta, aki a világosság ellen küzd.

A brazil *sertao* így népesült be a hellén Oxyrhincusból (ma Behnesa, Egyiptom) érkező hangokkal, ahol 1903-ban három gnosztikus kéziratra bukkantak.

A két nyomvonal – a *cangaceírok* és a gnosztikusok – találkozott, és a további témák tovább erősítették ezt a kapcsolódást. Az egyik ilyen téma Antonio Conselheiro története, amelyet Mario Vargas Llosa is felhasznált *Háború a világ végén* című regényében. A *cangaceírok* Vanudóban gyűltek össze, az „új Jeruzsálemben”, a szent városban, melyet a Megváltó épített a *sertao* sivatagban. Felkelők voltak, akik istenük nevében az ellenük intézett támadások közül sokat sikerrel visszavertek, végül azonban mind egy szálig odavesztek.

A vallásos mítoszokban, a végítéletkor fellépő pusztítás angyalai öltöztek talán a Canudóban összesereglett *cangaceírok* ruháiba? Vagy ezek a banditák hiszik magukról, hogy angyalok, akik azért szálltak a földre, hogy igazságot tegyenek?

És ki volt az a hászid zsidó, aki a színészek által kiválasztott figurák között tűnt fel? Átgyalogolt a sivatagon, hogy megtalálja a Megváltót, ahogy Galileo Gall, az anarchista kereste a Forradalmat Vargas Llosa regényében?

Mindeközben az Antigoné-motívum, és az élve eltemetett lázadás önmagától életre kelt, saját törvényszerűségeit követve. Mi történne, ha a Kálvária-dombon, a kereszt tövében találkoznának ezek a figurák: a felkelők, a szentek és a nihilisták, Buddha és Antigoné, Assisi Szent Ferenc és Sabbatai Zevi, Mohammed és Jacob Frank, Ahab kapitány és Zarathustra?

Ám minden hasonló szellemi tájkép felett ott függött egy különös felleg, amelyben hol tisztán kivehetően, hol eltorzulva megjelent egy ismerős arc – Sztáliné. Nevetett, miközben vér csöpögött a szájából.

Ezek a túlsúfolt képek azért alkothattak egységet, mert egy másfajta logika működött a csoport egészében, ami rendet teremtett.

A kiindulópont Borges műve volt (*A halott*). Mindegyik színész írt egy forgatókönyvet, amit – rendezőként – részletesen bemutatott a többieknek. Majd vázlatok készültek az előadáshoz, amelyek a közös kiindulási pont ellenére egymástól igen eltérőek voltak. A vázlatok, akár a magzatok, már tartalmaztak olyan töredékeket, amelyek erősek voltak. Kiszakítva őket eredeti közegükből elkezdtem összefonni a szálakat, montázst készítettem, egy titkos produkció elemeit rakosgattam össze, továbbra is a Borgestől vett témára építve.

A fenti munka nem kötődött egy előadáshoz sem, inkább egyfajta belső tanulmány volt. A benne megnyilvánuló logika később ismét előtérbe került, amikor 1984-ben hozzákezdünk az *Oxyrhincus* színpadra állításához.

A hat színész és jómagam által kiválasztott hat figurához kapcsolódó hét történetből egy önálló szöveg és egy igen egységes produkció született. A végeredmény kevésbé hasonlít a folyamat elején eltervezettekhez, hiszen a munka közbeni irányváltásokat és átdolgozásokat tükrözi.

Hét kapu vezet egyetlen városba: Thébába. A közönség ezek egyikén lép be. Kezdődik az előadás a napjainkban tapasztalható hitbéli megnyilvánulásokról, és az élve eltemetett lázadásról. Théba másik hat kapuja továbbra is nyitva marad.

Ki tudná elválasztani a táncot a táncostól?



A kitágított test: *Laokoön és fiai halála*, szoborcsoport a Kr. u. 2. század végéről (Róma, Vatikáni múzeum)

Fordította: Lázár Zsófia

Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer

Excerpts from *A Dictionary of Theatre Anthropology* (Part 6)

The productions and workshops of the Odin Teatret promise preeminent events at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting). In anticipation of those, a new series was launched in the October 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 last three parts of the chapter called *Dilation* is published in the present issue. In 'To Think the Thought' Barba brings down to a common denominator the artist's and the scientist's unusual way of thinking different from ordinary logic, noting that the prerequisite to great discoveries is "...the dialectic between mechanical order and disorder, which leads us towards ... the asymmetrical and unforeseeable order which characterises organic life." In 'Twin Logics' he states that the "... power of theatre depends on one's ability to safeguard the independent life of other logics beneath a recognisable mantle." He says: "In the works of a true painter, numerous logics act simultaneously. They fit into a tradition, they use its rules or consciously break them in surprising ways." In the closing part entitled 'Seven-Gated Thebes' Barba's own methods of stage direction are revealed. Important details are disclosed about how for instance the emblematic production of Odin's *The Gospel According to Oxyrhincus* came into being.



„...most egy üdvözlendő léptékváltás tanúi lehetünk”

Vidnyánszky Attilát Szász Zsolt kérdezi

– Amikor tavaly augusztusban beszélgettünk, még előtte voltál a Bűn és bűnhődés pétervári bemutatójának, amelyre tavaly szeptember 10-én került sor. De ezt követően még két nagyigényű rendezésed volt eddig a Nemzeti Színházban: a Tóth Ilonka című darab bemutatója Varsóban volt, az 1956-os forradalom kitörésének hatvanadik évfordulóján, 2016. október 23-án. A Csíksomlyói passió premierjére pedig idén március 10-én került sor. Ezek a témák látszólag távol állnak egymástól: az első előadás egy klasszikus nagyregény színpadi adaptációja, a második egy történelmi tárgyú kortárs do-



18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza *Passió* című műve nyomán: *Csíksomlyói passió*, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*, Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár, 2016, r: Vidnyánszky Attila (forrás: en.alexandrinsky.ru)

kumentumdráma, a harmadik pedig egy 18. századi iskoladrámákon alapuló mai misztériumjáték, mely a Nemzeti Táncgyüttessel kooperációban valósult meg. Mi rokonítja mégis ezeket a nagy narratívákat? Mik azok a téged foglalkoztató kérdések, amelyek miatt éppen ezeket a témákat választottad?

Nagyon nehéz erre mást válaszolnom, minthogy ezek a nagy témák bennem, a saját életutamhoz kapcsolódva kerülnek egymással rokonságba. Az első és a harmadik rendezés, a Dosztojevszkij-regény és a *Csíksomlyói passió* között egyértelmű és kézzelfogható a párhuzam: mindkettő az ember útkeresésének a története, a magamét is beleértve. Az égbe kapaszkodás, az ég felé való nyújtózás gesztusa a bűn iszonyatából a *Bűn és bűnhődés* esetében, és a bűnös világ megválthatósága a passióban. Jézus-történet lényegében mind a kettő, a keresztre-feszítés története. Ha akarom, a mártírumon keresztül össze tudom kapcsolni őket a Tóth Ilonkával is. De nem volt tudatos koncepció a részemről, hogy ez a három produkció ugyanabban az évadban egymás mellé kerüljön. Ebben sok nehezen megmagyarázható, tőlem független tényező is közrejátszott. Úgy gondolom, nemcsak én, de a színházunk is most jutott el odáig, hogy bemutathassuk a *Csíksomlyói passiót*, s hogy ilyen szinten vállaljuk be ezt az '56-os témát.

– Én is valami hasonló következtetésre jutottam; de vajon mi az értelme ma a krisztusi, raszkolnyikovi, Tóth Ilonka-i áldozathozatalnak?

Egyrészt mindenki járja a saját útját. Minden ember számára adva van a lehetőség, hogy újra és újra fogalmazza önmagát. Hogy megpróbálja megérteni a belső indíttatásait, s ezáltal alakítani, formálni tudja önmagát. Szokták mondani, hogy a műved tárgya saját magad vagy. Ez ilyen értelemben abszolút igaz rám is. Más-



Szilágyi Andor: *Tóth Ilonka*, Nemzeti Színház, 2016,
r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

részt, ha nem öncélú a gesztusod, akkor a világ felé akarsz fordulni, a világgal, a világért akarsz valamit tenni – szűkebben azért a közösségért, mely éltet, amelyben létezel. Ebben a vonatkozásban is összekapcsolható ez a három téma. És akkor már világos az is, miből fakad az emberben az áldozatvállalásra való késztetés. Ezzel kapcsolatban hadd hozzam szóba, hogy Debrecenben éppen ma láttam a fiam Arany János életéről szóló darabjának a bemutatóját, ami egész döbbenetes módon ugyanerről szó. Tehát ez a kérdés a levegőben van. Az ember annyira csak önmagával matatott hosszú évtizedeken keresztül, hogy most egyre hangsúlyosabban tevődik fel a kérdés: tán már el is felejtettünk a közösségért tenni? tényleg mindent felülírt az önmagunkért való létezés? Én azt látom, hogy most újra előtérbe fognak kerülni az olyan fogalmak, mint a nép, a nemzet.

– Én is azt látom a közönség figyelmén, hogy újra érzékennyé kezd válni a közösségi attitűdre. De vajon igaz-e még, hogy „a nemzet: közös ihlet”, amint azt József Attila fogalmazta? Lehet-e még a színház által a nemzet mitikus és történelmi emlékezetére apellálni?

Biztos, hogy lehet. Ha nem lehetne, akkor nagyon szerény, szegényes volna az a mód, ahogyan mesélni tudunk, akkor primitív szinten, a földön bukácsolva haladhatnánk csak előre. Az lehet, hogy sok mindent már nem ért a mai ember, mintha kihulltak volna az emlékezetéből bizonyos dolgok, fontos szimbólumok, gesztusok. De ezek mégis ott vannak mélyen, a lelkekbe beleivódva. Mint a madárnak a lelkébe az, hogy hová kell repülnie.

– Olyan ez, mint egy belső iránytű, működik, ha nem is foglalkozunk vele.

Így van. S ha megfelelő alázattal szólalsz meg, ha képes vagy igazat mondani, őszintén kitárulkozni, akkor meg tudod érinteni ezeket a pontokat ott belül. S a dolog elkezd működni, még ha ez nem is válik tudatossá. Mert közösségi szinten sajnos sok minden leépült, ami hozzásegíthetne ehhez.

– Talán lehet úgy fogalmazni, hogy ezeknek a nagy témáknak a fölvetése, színpadra állítása nem is történik másért, mint az erre való érzékenységnek a helyreállításáért?

Hiszek benne, hogy ez a kifinomult érzékenység igenis létezik, jelen van minden generációban. Ezt bizonyítja ez a mostani, általam emlegetett Arany-bemutató is, amely a költő életútjának fontos epizódjait villantja föl tizenhárom képben. Azt tapasztaltam, hogy a tizenhárom-tizennégy éves gyerekek elcsendesülnek és nagy figyelemmel követik végig az előadást. Mert amikor úgy igazán megszólítják őket, amikor érzik, hogy ez nem blöff, hogy akik ott vannak a színpadon, halálosan komolyan veszik, amit csinálnak, hogy a játékoságuk nem öncélú, akkor hihetetlen csendeket tudnak produkálni. S ugyanez érvényes a felnőtt közönségre is. Bejön a színházba a szappanoperákön, az idióta tévécsatornák kínálatán szocializálódott a néző, és egyszer csak áthangolódik, egyszer csak megérintve érzi magát. Ilyenkor azt érzi az ember, hogy nincs még minden veszve.

– Dosztojevszkij azt írja egyik naplójegyzetében, hogy „az egyház az egész nép”. Szerintem ezzel azt sugallja, hogy a valódi közösség az mindig kultuszközösség is egyben – véleményem szerint ez a felfogás is érvényes mind a három műre.

Máshogy egyetlen közösség sem működik, mindegyiket a kultusz tartja össze. Még a családot is, túlmutatva a hétköznapiakon. Itt is kellenek olyan kapcsolódási pontok, rítusok, viszonyrendszerek, amelyeket folyamatosan működtetni kell, másként a család fogalma, a családi együttélés mibenléte sem volna értelmezhető. Bizony, Dosztojevszkijnek abszolút igaza van. És ahogy meglazul ez a szoros kötelék, ahogy hitetlenné válik a világ, gyengül akaratlanul el a nagyobb közösség, és porlik szét maga a nemzet is.

– Legutóbb azt nyilatkoztad, hogy a Nemzeti programja most, ebben az évadban vált végre világossá, mindenki számára nyilvánvalóvá (beleértve a Szent Ferencről szóló produkciót, Az Úr komédiáisait is). Mire gondoltál pontosan?

Azon esetleg lehet vitatkozni, hogy már a kezdet kezdetétől lehetett volna egyértelműbben deklarálni a szándékainkat, a vonalvezetésünket. Azzal együtt, hogy a Vitéz lélekkel kezdtük és a Szent Johannával folytattuk az első évadot. De valóban úgy gondolom, hogy mostanra érett be a társulat. S már van egy folyamatosan növekvő törzsközösségünk is. Hétről hétre 90% fölötti nézőszámot produkálunk, ami nagyon szép. A mi közönségünk nem a könnyű szórakozásért tér be hozzánk, egy részük már velünk is akar érezni, hinni és gondolkodni. Ez is azt jelzi, hogy ebben a negyedik évadban vált kézzel foghatóvá a programunk lényege.

– Ugyanakkor erre a programra az is jellemző, hogy a tiedtől eltérő formanyelvű előadások is sikeresen futnak ebben az évadban.

Igen. Például Doiasvili is más nyelven beszél, s az ő átütő színpadi effektekkel operáló Cyranója is megtalálta a maga közönségét. A Rzsakov-féle szívszínház történetvezetése is különbözik az enyémtől. De az mindnyájunkban közös, hogy komoly, nagy témákat veszünk elő, és bátran fogalmazunk. Nem pusztán körülírva a



Tamási Áron: *Vitéz lélek*, Nemzeti Színház, 2013, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Paul Claudel – Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, 2013, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

mondandónkat, hanem határozottan állítva, állást foglalva az értékrendünk jegyében. És ez nagyon fontos.

– Az idei évad fényében hogyan fogalmaznád újra a mai színház és ezen belül a Nemzeti Színház küldetését? Ahhoz képest, amit 2012-es pályázatodban megfogalmaztál, most mire helyeznéd a hangsúlyt?

Nem hiszem, hogy lényegileg változtatnék. Igazából a meggyőződésesem erősödött meg az elmúlt években, hogy jók azok az alaptételek, amelyeket 2012-ben

papírra vetettünk, illetve már azt megelőzően, a debreceni korszakban, de már a Nemzeti Színház vezetésére kiírt 2002-es első pályázatunkban is megfogalmaztunk. Azt tudniillik, hogy hidakat építsünk és hitet adjunk ebben a mindent iróniával, cinizmussal kezelő világban. A magyar színházi életben, talán a mi erőfeszítéseinknek is köszönhetően, ma már nem olyan erős az alkotói energiákat elsovasztó igazodási kényszer. S a nemzetköziségünkkel, a nyitottságunkkal talán irányt is mutatunk.

– *Összevethető-e a Nemzeti Színház filozófiája azzal, amit az idei MITEM-en látni fogunk?*

Alapvetően olyan színházakat hívunk, akik komolyan veszik magukat. Lehet, hogy nem mindenben ugyanazt vallják, mint mi, de nagyon komolyan veszik a színház szerepét a társadalom, a közösség formálásában, hisznek abban, hogy a színház által alakítható az a közeg, amelyben élnek, és komolyan veszik a színház művészetét is. A régi nagy színházi nyelvújítókhoz való visszatérés, és az új gondolatokra való törekvés egyaránt jellemzi őket, egy lehetséges szintézis jegyében.

– *Nekem azt tűnt fel, hogy az idén dominánsan a nemzeti klasszikusok és az európai nagy témák lesznek jelen.*

Ez nem lehet véletlen. Úgy gondolom, most egy olyan időszak jött el, amikor az igazán jelentős alkotók nagy témákhoz nyúlnak újra. Ezt megelőzően a poszt-modern relativizáló szemlélete nem kedvezett ezeknek az abszolút értékeknek, de most ezen a téren egy üdvözlendő léptékváltás tanúi lehetünk.

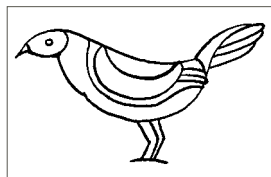
“...We Are Witnessing a Welcome Change at Scale”

Attila Vidnyánszky Is Interviewed by Zsolt Szász

The Director of the Nemzeti Színház (National Theatre), general manager and stage director Attila Vidnyánszky, put on three very impressive productions in the 2016/17 season, namely *Crime and Punishment* at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg last autumn; in his theatre *Tóth Ilonka (Ilonka Tóth)*, which premiered in Warsaw on 23 October 2016, the sixtieth anniversary of the outbreak of the 1956 revolution; and *Csiksomlyói passió (Passion Play of Csiksomlyó)*, a co-production with the Nemzeti Táncszínház (National Dance Theatre), which opened on 10 March this year. It transpires that these seemingly different productions are connected by the personal search of the director, the motifs of sacrifice and martyrdom inherent in all three stories as well as the gesture of man turning towards the sky. There is a need to do something for the world, for the community, which he hopes may be able to overcome the current cultivation of living for ourselves. Attila Vidnyánszky is

predicting a paradigm shift in this field. He sees the change at scale which is observable in the international theatre scene and is also reflected in the programme of this year's MITEM, a result of the dominance of grand narratives, as a sign of that.





„Ma már nem divat a mestereket emlegetni”

Vincze Zsuzsa táncdramaturggal Szász Zsolt beszélget

– Az utóbbi években Sebő Ferenc, úgy is, mint zenetudós, többször azt nyilatkozta, hogy a magyar népzene és néptánc-kultúra élő formában őrizte meg mindazt, ami ezen a téren a középkori Európa egységes kulturális nyelvezetét jellemezte. S mint aki bábosként és a saját alternatív társulataimmal megkutattam és végigjátszottam a magyar nyelven fennmaradt drámai emlékeket, ugyancsak azt tapasztaltam, hogy ezen a téren semmivel nem vagyunk szegényebbek, mint a többi náció. De művészként számomra mindig is az volt az elsődleges kérdés, hogy ezeket a szövegeket hogyan lehet a mához szólóan, érvényesen színre vinni.

Ami a népzene és néptáncot illeti, hatalmas a felgyűjtött anyag. Ebben a gyűjtőmunkában – ami európai szinten páratlan – férjemmel, Zsuráfszky Zoltánnal magunk is részt vettünk. De a fontosabb számunkra is az volt, hogy ezeket az anyagokat hogyan lehet absztrahálni, „fogyaszthatóvá” tenni a mai ember számára. Manapság nagyon nehéz a fiatalokat lekötni, s ami a legfőbb cél, bevonni őket ebbe a tradicionális kultúrába. A mi korosztályunk sokkal tapasztaltabb náluk, hiszen amikor indultunk, még jóval több lehetőségünk volt arra, hogy élő közegben találkozzunk a népi kultúrával. De az legalább ilyen fontos, hogy színházba járó közönséget kell nevelnünk. A tudományos felkészültségen túl olyan művészi formában kell tálnunk ezt a hagyományt, mely magával tudja ragadni a mai embert is. A kettő jó esetben nem zárja ki egymást. Zsuráfszky Zoltánnak szerintem egyik óriási találománya volt az *Élő Martin-archívum* elnevezésű, több táncestből álló műsortípus – bár némelyek azzal szólták le, hogy „ez is valami?”, eredeti anyagokat egymás mellé tenni ugyanis szerintük nem nagy dolog. Pedig ha belegondolunk, már ez a Martin György által felgyűjtött anyag is egy több száz év alatt letisztult művészi gyakorlat reprezentációja. Ez az a „tisztá forrás”, amelyről Bartók és

Kodály beszél. S ennek az örökségnek a lényegét, esszenciáját kell nekünk is a színpadra vinni. Korántsem szolgai másolásról van tehát szó. A mi táncosaink olyan mozgáskultúrával rendelkeznek, hogy az eredeti stílushoz esztétikailag is viszonyulni tudnak. Példának okáért, ha egy délcég fiatal táncos egy nyolcvanéves „adatközlőt” lát, nem a hajlott hátú öregembert fogja leutánozni, hanem a hangsúlyokat, a stílust. A felgyűjtött anyagokból az eredeti táncokat mostanra már egészen jól megtanultuk, és nagyon szeretjük is őket – régen ez bizony nem így volt.

– *Eszerint ti is a „tanulva tanítani” elvét valljátok, ahogyan azt Sebő most megjelent monográfiájában a táncház mozgalom kezdeteire visszautalva megfogalmazza.*

Igen. De a táncház mozgalom beindulása, tehát 1972 előtt ez még másképp volt. Valamelyik táncegyüttes tagjaként az ember elsősorban koreográfiákat tanult, s nem magát az autentikus táncnyelvet. Ma már ezen túlléptünk, elsősorban a táncház-mozgalom eredményeinek köszönhetően. Ha azt kérdezed, milyen is a magyar néptánc, az a válaszom, hogy improvizatív, individuális, s hogy óriási egyéniségei vannak. Mindenki másképp gondolja, csodálatosan gazdag a variációkban. Ha kiáll valaki legényest táncolni, a férjemtől tudom, hogy ez micsoda izgalom, az utolsó percig kattog az agyuk, hogyan rakják össze a pontokat. Ez sokkal nagyobb agymunkát igényel, mint amikor beállsz egy kólóba. Nem akarom leszólni, mert a kóló is gyönyörű, például a makedónoké. De ott mégiscsak arról van szó, hogy be kell állnod a sorba, és menned kell a többiek után. A magyar táncosnak ki kell állnia, és egyedül kell megmutatkoznia. A páros tánc az persze más.

– *De az is egyénített. Mert láttam én a mezőségi Visában nyolcvanéves párokat versengeni egymással. Mindegyik pár stílusa más volt, és ugyanolyan intenzívek voltak, mint a fiatalok.*

A táncház-mozgalom kezdeteire való visszaemlékezéseket hallgatva, olvasva nekem néha úgy tűnik, mintha az egészet csak zenészek csinálták volna, a táncosok többnyire szóba sem kerülnek. Ma már nem divat a mestereket emlegetni. Márpedig Tímár Sándor és Martin György nélkül nem lett volna ebből a mozgalmából semmi. Nálunk szinte minden nagy, a tánctanítások alkalmával elhangoznak ezek a ne-



Élő Martin archívum – Kalotaszeg, 2011, Magyar Nemzeti Táncegyüttes, rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán (fotó: Váradi Levente, forrás: sajto-foto.hu)

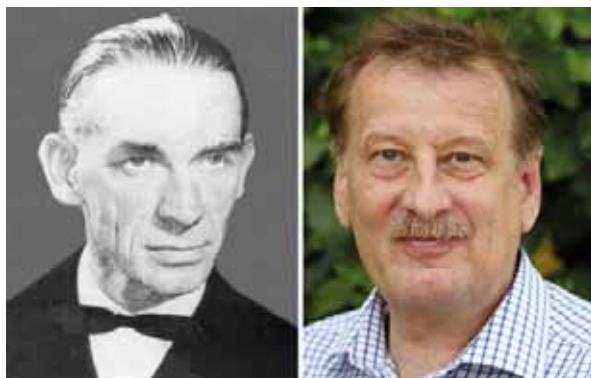


Tímár Sándor és Németh Ildikó táncot tanítanak (forrás: hagyományokhaza.hu)

vek az együttesben. Zsura, a férjem már az első évben ott volt mint első asszisztens Tímár Sándor mellett. Ő egyébként már tizenhat– tizenhét évesen, balettintézetis diákként gyűjtött is.

– Rólád is lehet tudni, hogy nagyon korán kerültél bele ebbe a táncos életbe. Pécsen születted, s gyerekkorod óta táncolsz. Mennyiben volt ez a világ akkor más? Hiszen nagy utat járt be ez a műfaj az ötvenes évektől, amikor néptáncot jószerivel csak színpadon lehetett látni.

Igen, ahogy Csoóri Sándor mondja, a táncház-korszaknak hála a néptánc lejött a színpadról. Tizennégy éves voltam, amikor találkoztam Tímár Sándorral. De nekem már előtte is nagy szerencsém volt, mert a mi amatőr táncsoportunkban a Molnár István-féle technikát tanultuk, s emellett balett-órákra is jártam. Molnár alaposan ismerte a néptáncot, s nagyon jó forgástechnikát dolgozott ki. S akkor



Fókuszban Molnár István és Zsuráfszky Zoltán, a Magyar Nemzeti Táncegyüttes és az Erkel Ferenc Néptánc-együttes estje a Hagyományok Házában, 2015 május 16-án (forrás: hagyományokhaza.hu)

oda Pécsre lejött hozzánk Tímár Sándor, aki Molnár-tanítvány volt. S csinált velünk egy nagy baranyai szvitet. De előtte még kivitt bennünket a délszlávok, a svábok és a magyarok közé, azokra a kistelepülésekre, ahol még voltak élő táncmulatságok, és beállva közéjük az „adatközlőktől” közvetlenül tanulhattunk.

Nekem ez egy teljesen új világot nyitott meg, úgyhogy mindjárt be is akartam irat-

kozni hozzá táncház-vezetői tanfolyamra, sírtam-ríttam otthon, hogy engedjenek el. 15–16 évesen aztán el is engedtek Abaújszántóra, Pécsről nézve a világ végére.

– Zsuráfszky Zoltán, ha jól tudom, ebből a borsodi térségből való, szüzsői születésű.

Igen, ő jószerint otthon volt Abaújszántón. De akkor még nem tudtuk, hogy egykor majd férj-feleség leszünk. Ezek a nyári tánc táborok fantasztikusak voltak. S ettől kezdve, akik ezeken részt vettünk, már el is kezdtünk tanítani. Az ember ilyen fiatalon még tele van erővel, energiával. Sorra végeztem a táncoktatói tanfolyamokat, s közben le is érettségiztem. S valójában azért jelentkeztem az ELTE-re, hogy Budapesten táncosként a tűz közelébe kerülhessek.

– S mindjárt föl is vettek a magyar-néprajz szakra. Kik voltak rád hatással a tanárok közül?

Tálasai István, a néprajzos professzor, aki felvételiztetett, de ő sajnos egy év múlva meghalt; Andrásfalvy Bertalan is tanított, és Martin György is, de sajnos csak óraadóként, és '83-ban ő is itt hagyott bennünket. Rajtuk kívül a nagy élményt még Vargyas Lajos jelentette, akihez különórákra jártunk. Közben bekapcsolódtam a Bartók Együttes munkájába, s akkor kerültem szorosabb kapcsolatba



Andrásfalvy Bertalan és Martin György egy bátai (Tolna megye) adatközlő asszonnyal, 1960-as évek (fotó: Halmos Béla gyűjteményéből, forrás: eszm.ro)

Zsurával is. 1984-ben megalakult a Kodály Kamara Táncegyüttes, melynek '92-ig ő és Farkas Zoltán volt a vezetője. Ezután a Budapest Táncegyüttest pályázta meg a férjem, amelynek aztán, '92-től 2007-es megszűnéséig, a művészeti vezetője volt, és természetesen én is vele mentem. Tánckarvezető voltam mellette évekig. Közben mesedarabokat kezdtem „táncszínpadra” írni az együttes számára. Ezek arról voltak nevezetesebbek, hogy a klasszikus népmesék, a népdalok, a népzene és a néptánc együtt jelentek meg benne, amit a közönség nagyon szeretett. Aztán a magyar és nemzetiségi szokáshagyományon alapuló műsorokat csináltam. S jöttek a nagy táncjátékok: a Benyovszky, amit én írtam Szarka Tamással a férjem számára. Aztán a Dózsa, amit szintén a férjem rendezett Novák Péter főszereplésével. Átírtam *A Tenkes kapitányát* is, ami még most is megy a MŰPÁ-ban Sebő Ferenc zenéjével. Úgy tűnik, az évek során az emberek elfogadták ezt a műfajt, amelynek tulajdonképpen még neve sincs.

– *Ezt a fajta táncszínházat tudomásom szerint Novák Ferenc kezdte el művelni.*

Igen, csinált például egy nagyon jó kis *Ludas Matyit*. De olyan történelmi témájú táncjátékokat, ahol a próza is szerepet



Szarka Tamás – Vincze Zsuzsa – Zsuráfszky Zoltán: *Benyovszky*, Magyar Nemzeti Táncegyüttes (volt Honvéd Táncszínház), első bemutató: 2008, rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán (forrás: szabadter.hu)



A *Tenkes kapitánya*, Örsi Ferenc regénye nyomán
írta Vincze Zsuzsa, Magyar Nemzeti Táncgyűttes
(volt Honvéd Táncszínház), 2009,
rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán
(fotó: Korniss Péter, forrás: nemzetitancsinhaz.hu)

kap, mi kezdtük el csinálni. Persze az általa koreografált *István, a király* az felülmúlhatatlan. Ezt mi is megtapasztaltuk, amikor 2013-ban (amikor Alföldi a maga verzióját színre vitte) Zsuráfszky is teljesen új módon megrendezte ezt a rock-opérát Kolozsváron, amit több mint ötvenezeren láttak.

– *Lassan eljutunk a Körhinta című előadásig, mely már a Nemzeti Színházzal koprodukciónban készült, s 2015 februárjában volt a bemutatója.*

Ezt a forgatókönyvet én nem Vidnyánszky felkérésére írtam, hanem a magam örömeire, be is került a fiókba. Eleinte nem nagyon akarta senki megcsinálni.

– *A Körhinta című filmet egy Sarkadi-novellából készült filmnovella alapján forgatták. De hogyan született meg belőle az általad jegyzett színpadi átirat?*

Már *A Tenkes kapitánya* is egy tizenhárom részes tévéfilm-sorozat alapján készült. Az én forgatókönyveim a tánc felől közelítenek a témához. Azt keresem, hogy a történet csomópontjait mely magyar tánc típusokkal lehetne érzékletesen megragadni. Nem a megírt szövegből indulok tehát ki. Előbb a táncképek állnak össze egy folyamattá, s csak azt követően foglalkozunk magával a szöveggel, választjuk ki, hogy mi hangozzék el belőle.

– *Ez azt jelenti, hogy takarékosan bántok a szöveggel.*

Igen. Amikor csak lehet, kerüljük, hogy meg kelljen szólalni. A történet úgy folytatódott, hogy a *Körhinta* forgatókönyvét Zoltán elvitte Vidnyánszky Attilához. S amikor elolvasta ezt a táncforgatókönyvet, számomra is meglepő módon azt mondta, hogy csináljuk meg. Ő a Sarkadi-novellából indult ki, de amikor ne-



Sakadi – Nádas – Vincze: *Körhinta*, Nemzeti Színház, 2015, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Szarka – Vincze – Zsuráfszky: Székely Dózsa György, Magyar Nemzeti Táncegyüttes (volt Honvéd Táncszínház), 2010, rendező-koreográfus: Zsuráfszky Zoltán (forrás: mnte.hu)

künk a próbák során néha szolt, hogy „ide jó lenne még valami”, akkor én vittem például szerelmi varázslásszövegeket, amiket aztán Attila be is épített a darabba. Ebben az előadásban a szöveggel párhuzamosan épült föl a koreográfia. De a mi nézőpontunkból inkább arról van szó, hogy a tánchoz rendelődtek hozzá a szöveges drámai jelenetek. Azt akarom ezzel mondani, hogy mi másként gondolkodunk, mint ti. Tudtam, hogy öt, ezen belül két nagy táncjelenet lesz az előadásban: az elején egy gyermekjátékkal kezdtem, aminek az volt az oka, hogy a darab főszereplői nagyon fiatalok, másrészt mert a néphagyományban a gyermekjátékok képviselik a legarchaikusabb réteget, amellyel nagyon sok érzelmet is ki lehet fejezni. Ezután másodikként egy nagy vásári táncjelenetet iktattam be, és aztán persze a végén a lagzit.

– *Amivel nagyon szerencsésen sikerült befoglalnotok a kibontakozó drámai konfliktust.*

Ez a történet biztosan megállt volna a színpadon úgymond „próza” előadásban is. De nekem az volt a célom, hogy bebizonyítsam, a *Körhinta* elejétől a végéig eltáncolható, ahogy *A Tenkes kapitánya* vagy a *Dózsa György* története is. Emlékszem, hogy a próbák során szóba került Attilával, vajon miféle műfaj ez a készülő *Körhinta*-előadás, és sehogy sem tudtuk besorolni.

– *E produkció ajánlójában az olvasható, hogy ez egy „műfajokon átívelő, a prózát, a táncot és a zenét egyesítő költői előadás”. Én mégis azt mondom, hogy a lány családjában zajló konkrét drámai konfliktus ebben az előadásban nem a tánc révén jut kifejezésre. A tánc a közösségi mentalitást, az életmódot, a paraszti kultúra megtartó erejét, a párválasztás ünnepi rituáléit viszi színre, azt a közeget, mely a hősöknek – mindenek előtt a két főhősnek – a népballadák hőseire emlékeztető formátumot kölcsönöz. Erre*

utaltunk már a 2015-ös MITEM-et értékelő írásunkban is (lásd a Szcenárium 2015. májusi számában), amikor a Körhinta kapcsán Pálfi Ágnessel egy új műfaj létrejöttének esélyét latolgattuk. De ideje áttérnünk a Csíksomlyói passióra, ahol dramaturgként nekem az volt az elsődleges kérdésem, hogy táncosként és drámai színészként valójában kik vagytok ti így együtt, ebben a Nemzeti színészeivel közös színpadi térben. Annál is inkább fontos ez, mert a táncosoknak ebben az előadásban meglehetősen sok szöveget is mondaniuk kell.

Büszke is vagyok ezért a táncosaikra, mert nagyon ügyesek voltak. Tudjuk, hogy nem úgy beszélnek, mint a színészek, de Attila azt mondta, hogy neki éppen erre a fajta megszólalásra van szüksége. Akik úgy nyilvánulnak meg, mint a „nép egyszerű gyermekei”. Merthogy a hagyományban is így lehetett: nem képzett színészek mondták annak idején ezeket a szövegeket. Ha pedig Attila azt szeretné, hogy mutassuk meg ennek a fajta színjátszásnak az amatőr jellegét, akkor ebben mi szívesen a partnerei vagyunk. Mellettünk ott vannak a profi színészek, és én úgy gondolom, hogy ez a kétféle színjátszás a színpadon végül egyensúlyba is került.

– A ti megszólalásotok számomra Kodályt igazolja. Tudniillik azt a meggyőződés, hogy aki nem ismeri a 18. századi magyar nyelvet, az nem fogja érteni és szeretni a népdalokat sem. Mivel ti a népdalok nyelvét a legmagasabb szinten bírjátok, természetesen találtak rá arra a nyelvvállásra, amelyen ezek a 18. századi iskoladrámák meg-



18. századi ferences iskoladrámák és Szöcs Géza *Passió* című műve nyomán: *Csíksomlyói passió*, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

íródtak és megszólalhattak. S mivel a népdal, a hangszeres népzene és a néptánc nincs meg egymás nélkül, ez olyan ritmusélményt ad, mely folyamatosan fenttartja a nézőben a feszültséget és a figyelmet. Hogy csak egy példát említsek, az Úr mint görög értelemben vett táncos-karvezető (Benedek Attila) Jézussal (Berettyán Nándorral) folytatott első párbeszédében gesztusaival úgy tagolja és nyomatékosítja az iskoladráma hosszú verssorokból álló szövegét, hogy el kell higgyem: ő teremtette, s ha akarja, meg is állíthatja és újra is indíthatja ezt a világot.



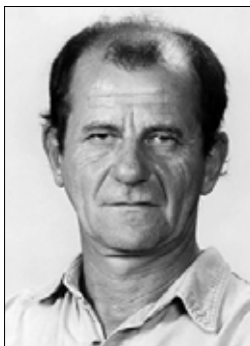
Vincze Zsuzsa és Zsuráfszky Zoltán a *Csiksomlyói passió* olvasópróbáján, 2017 január 10-én (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Mi ezt így előre nem mértük föl. Attila arra kért meg minket, hogy a szöveges szerepekre válasszuk ki az alkalmas szereplőket. Elég jól ismerjük a táncosainkat, de azért izgultunk, hogy ebben a szerepkörben beválnak-e. Hogy elég jó-e a hangjuk a szövegmondásra vagy a szólóénekesként való megszólalásra. Mert egyedül énekelni, valljuk be, nem könnyű. Én úgy láttam, hogy ezt a kihívást mindenki elfogadta, sőt nagyon élvezte is. A negyven fő táncosunkból húsznál többen meg is szólalnak, kiemelt szereplőkké válnak az előadásban, ami nem kevés. Ez a mi eddigi gyakorlatunkban még nem fordult elő. Szép munka volt ez, s nagyon boldogok vagyunk, hogy ezzel a produkcióval is itt lehetünk a Nemzetiben.

"It is No Longer Trendy to Mention the Masters"

Zsolt Szász Talks to Dance Dramaturge Zsuzsa Vincze

Ethnographer and dance dramaturge Zsuzsa Vincze played a key role beside co-director and choreographer Zoltán Zsuráfszky in the Nemzeti Színház (National Theatre) and Nemzeti Táncszínház (National Dance Theatre) co-production, *Csiksomlyói passió* (*Passion Play of Csiksomlyó*), which premiered on 10 March this year. Not only are the workshop secrets of this performance discussed – touching, too, on the experience of the previous joint venture, *Körhinta* (*Merry-Go-Round*) – during the conversation, but also the beginnings of the Táncház (Dance-house) Movement and the lack of recognition with respect to a dancing job. Zsuzsa Vincze's professional career is described by the interview, which reveals that her life has been focussed on cultivating, collecting and teaching folk dance since she was fourteen years old.



„Én nem a színházzal akartam foglalkozni”

Székely B. Miklóssal Regős János beszélget

Regős János (RJ): Három nagyinterjúd van fönnt a neten. Kettő a Magyar Narancsban, egy pedig, a legértelmesebb, a Kritika című folyóiratban jelent meg. Pályád, életrajzod tisztán kirajzolódik ezekből, és akit érdekel, elolvashatja. Ezek a 'Félmúlt'-beszélgetések nem az életrajzra fűződnek fel, de abból is kikerülhetetlenül meg fog jelenni egy-két fontos mozzanat. – Nekem van néhány olyan magyar színházi alap-emberem, akiket – mondjuk így – a szűkebb színházi családom tagjaként tartok számon. Gaál Erzs, Monori Lili, Hegedűs Tibor és Halász Péter mellett te is közéjük tartozol. Olyan ikonikus személyiségek vagytok, akik mély és múlhatatlan nyomot hagytak bennem, talán nem is csak mint színészek, színházteremtők, hanem személyiségük szuverenitása, mindvégig megőrzött önazonosságuk okán. Te köztük is az egyik 'legkülönállóbb' vagy, mindig igyekeztél távol tartani magad attól, hogy betagozódj a színházi struktúrába, beleértve a függetleneket is.

Székely B. Miklós (SZBM): Azért ebben sok gyávaság is volt.

RJ: Az interjúkban két dolgot említesz mint életedben a legfontosabbakat: az egyik a Woyzeck-szerep és maga a legendás Stúdió K előadás, a másik a Szentkirályi Pince, ahol Monori Lilivel tartottatok szeánsz-szerű előadásokat. A Szkénében kb. tízszer játszottátok a Woyzecket, minden előadásra bementem. Gaál Erzs volt Marie, te Woyzeck. Minden történés 'életveszélyesnek' tűnt, tudtuk, hogy meg fog történni, aminek meg kell történnie, de mégis minden olyan volt, mintha bármi megtörténhetne.

SZBM: Annak az előadásnak ez volt a 'találmánya'. Ennek a 'találmánynak' nincs tulajdonosa, szerzője, ezt maga a tragédia/sors hozta magával. Ma ezt így lá-

¹ Hegedűs Tibor (1947–): Az Utcaszínház alapítója, frontembere, rendező, író, színész.

tom. A jóisten megáldott minket egy tragédiával, aminek az első bemutatója megbukott.

RJ: *Hogyhogy megbukott? Mitől? Miért?*

SZBM: Szó szerint értem. Összeomlott a csoport, úgy volt, hogy fel is oszlunk. A baráti körnek mutattuk csak meg először. Szelíd bírálatként azt mondták róla, hogy 'jó, jó, de ez csak amolyan romantikus verziója a darabnak'. Nagyon rossz-kedvűen mentünk haza. Tamás (Fodor) egészen kiborult. Tudni kell, hogy ezt a darabot nem ő választotta nekünk, hanem Ács (János). Ő csak 'átvette', mondván, hogy jó anyag, rangos szerző, jól is áll nekünk. Gál Erzsivel, Oszkay Csabával és Fazekas Istvánnal nyáron kimentünk Franciaországba hogy részt vegyünk George Baal ² workshopján.



Ács János (1949–2015)

RJ: *Milyen kicsi a világ! Apámnak nagyon jó barátja volt. Az artaud-i örökség elhívatott folytatójaként rendszeresen vezetett színházi műhelymunkát a Szkéné nyári tanfolyamain.³ Ezen kívül drogfüggő fiataloknak tartott színházterápiás foglalkozásokat. Artaud előtt tisztelegve rendezett is egy több napos bemutató-sorozatot a Szkénében a komlói Leo Amici Drogreprevenációs Alapítvány bentlakásos fiataljaival és saját társulatának színészeivel⁴.*

SZBM: Szóval tőle jöttünk haza, és Tamás azzal várt minket, hogy vele folytassuk a próbákat, mert Ács kiszállt, föladta, nem tud mit kezdeni velünk.

RJ: *Emlékszel, mivel indokolta?*

SZBM: Jani formai dolgokkal próbálkozott, csoportos akciókat csináltunk, etűdöztünk, kicsit a szegedi JATE Színpad miliőjét idézték ezek.

RJ: *És eközben nem jelent még meg semmi a későbbi előadásból?*

SZBM: Páros próba nem is volt. Szöveget nem tanultunk. Talán azt azért megérezte Ács, hogy itt egy öt-hat éves munkában összeforrott közösséggel van dolga, amelybe ő a maga felkészültségével nem tud pár hét alatt beilleszkedni. Ugyanakkor nem is volt igazán erős formai elképzelése arról, hogy mit akar.

RJ: *Azért is érdekel ez az egész próbafolyamat, mert a végül létrejött előadásotokban, amit én persze már érett stádiumában láttam, az általatos kimondott mondatok hang-lejtése, tónusa, indulati íve és maguk a jelenetek is elválaszthatatlanul a ti személyetek-hez kapcsolódnak, olyannyira, hogy az azóta látott Woyzeck-előadások láttán is mindig elélem tolakszik a tiétek, ugyanúgy nem tudom függetleníteni magam tőle, mint annak idején, amikor láttam.*

² Georg Baal /Balassa György/ (1938–2013): magyar származású rendező, színházterapeuta

³ IDMC: International Dance and Movement Center, 1985–2005-ig nyaranta megrendezett kéthetes workshopok a BME Szkéné Színházban. Művészeti vezetője: Regös Pál

⁴ Drográpiás Színházi Napok a Szkénében: 2001. szeptember 3–8.

SZBM: Az a nyolc éven át tartó igen komoly színházpedagógiai munka, amit Tamás velünk végig csinált, ebben az előadásban kezdett el beérni. Ehhez hozzájött még a bemutató 'katasztrófája', tehát hogy az a berendezkedés, ami a nyolc év alatt kialakult, miszerint Tamás a rendező, Gaál Erzs, aki már akkoriban is nagyon kreatív elme volt, a mozgásmester, nos, ez azon a bizonyos bemutatón összeomlott. Tragédiának éltük meg. Egymásnak es-tünk. Fodor majdnem sírt, én azzal a javaslattal álltam elő, hogy inkább mégis Oszkay Csaba játssza Woyzecket, hiszen ő a pozitív szerepek színésze az együttesben. Én mindig a gonosz-de-okosat játszottam nála. Itt ez megfordult, mert Ács valamiért bennem látta meg ezt az elesett kis proligyereket. Erre Tamás csak annyit mondott nekem még nyáron, mikor folytattuk, hogy „Maradj csak te, mert jó passzban vagy.” Egy színészpédagógiai gesztus volt az a részéről. Legyen el-lenszereposztás, ahol a jóképű Oszkay lesz a gonosz katonatiszt (Kapitány). Ebbe még az is besegített, hogy azon a nyáron jöttünk össze Gaál Erzsivel, és attól kezdve négy évig együtt voltunk.

RJ: És ebből a gödörből hogy tudatok kimászni?

SZBM: A Stúdió K abban a pillanatban, 1977-ben egy igen sűrű közeg volt, és azért folytak tovább a magánbeszélgetések a darabról. Tamás egy időre eltűnt... Ez a helyzet vagy az Isten ujjá tudta kipréselni belőlem azt a gesztust, hogy ez az egész egy zárt térben zajló utcai baleset legyen, amit az emberek körbeállnak, nem látnak mindent, valaki vérbe fagyva fekszik a földön, mindenki meg akarja nézni, hogy mi történt, de nem látnak mindent. Ezt kell kibontani. Ez beindított egy próbafolyamatot, ami egy hétnél nem is tartott tovább. Készítettem egy tervrajzot. Az addigi díszletet kidobtam, és azt javasoltam, hogy zárjuk le a teret. Szerencsére Tamás erre vevő volt, ráhangolódott, és zseniális ötletekkel jött elő, hozta a párhuzamosításokat, hogy az egyik sarokban, mondjuk, keféli az Ezreddobos (Angelus



G. Büchner: *Woyzeck*, jelenetképek a Stúdió K előadásából, 1977, r: Fodor Tamás, főszerepben: Székely B. Miklós (forrás: studiokszinhaz.hu)

Iván) Marie-t, a másik sarokban az ezredorvos vizsgálja Woyzeck-et, középen meg ott az üres szobájuk.

RJ: *Ez aztán a nézőt is igen feszült lelkiállapotba hozta, döntenie kellett, hogy marad-e, vagy átmegy a másik helyszínre, de ha maradt, akkor is 'áthallatszott' mindaz, amiről éppen lemaradt.*

SZBM: Tamás már korábban is kísérletezett ezzel a módszerrel, mármint az-
zal, hogy különböző dobogókon történjenek meg a dolgok. De az ilyen szövege-
ket, hogy „Bűn, kövér, vastag bűn, hogy az angyalokat lehetne kifüstölni vele az
égből...” én egy dobogóról nem tudtam elmondani. Én ezt csak úgy tudtam el-



Woyzeckként 1977-ben
(forrás: studiokszinhaz.hu)

mondani, hogy amikor megtudom, hogy Marie megcsalt, hazamegyek az üres la-
kába, szétverem a bútorokat, és leülök
a romhalmazra, és úgy mondom el, hal-
kan. Hogy ez így jött aztán létre, azt az a
bizonyos tragédia hozta magával, a szen-
vedés, meg a tehetetlenség érzetünk. És
ebben a bezárt térben, az utcai balese-
tet idéző helyzetben, ebben a közelségben
aztán létrejött egy olyan sűrűsödés, ami-
ben megszűnt minden 'színhátság'. Em-
lékszem, Eörsi Pista azt írta le, hogy én
nem is beszélek, hanem rőfögök. Annyira
elszorult a helyzettől a torkom, hogy nem
tudtam megszólalni. Állandóan krákog-
nom kellett, hogy jöjjön ki valami hang
a torkomon. Ez a miliő – legalább is ben-
nem – létrehozott egy színházat, ami-
hez kb. másfél év alatt csatlakozott fel a
csoport. Ezt, persze, kezeld kritikával. Ez

az én magánvéleményem a dologról. De tény például, hogy másfél év után talál-
ta ki Fodor (az Ezredorvos), hogy benyúl a nadrágomba, megfogja a herémet, és
így kérdezi meg, hogy „Eszi a borsót, Woyzeck?” Ettől kezdve egészen más hangon
beszélt hozzám és másokhoz is. De Gaál Erzsike is óriási változásokon esett át Marie
szerepét játszva: egy évig tartott, mire Erzsike meghozta vagy inkább 'világra hozta'
Marie-t, mire úgy tudott beszélni a gyerekéhez, hogy nem a színészi dikció, meg a
beszédkultúra szólt belőle, hanem tényleg ott állt előttem egy magányos leányanya.

RJ: *Gaál Erzsike számára is sorsfordító lett ez az előadás, bár egészen más értelemben,
mint számodra, hiszen ő egyre inkább a rendezés felé fordult, gondolok itt a gödöllői cso-
portjára, meg később a nyíregyházi és a József Attila Színház-beli munkájára.*

SZBM: Gaál kreativitása már évekkel korábban is feltűnő volt; az például,
hogy ő egy térben mit tudott pillanatok alatt létrehozni bárkivel! Ezt a különleges
tehetséget Tamás használta is. Meg ott voltak azok a külföldi fesztiválok. Emlék-
szem, egyszer az 1980-as Festival of Fools-on (Hollandia, Amsterdam) látott egy

Bob Wilson–Philip Glass néma mozgásszínházat, négy lány játszott benne, ami teljesen lázba hozta. Éreztem, hogy itt valami olyasmi történt vele, ami egy másik emberré tette őt. Már Lilivel voltam együtt, ő külön, önállóan dolgozott, és nekem nagyon sokszor visszajött az ő érintettsége; hogy ott a Woyzeckben indult el benne valami, ami már az ő személyes története. Szinte minden héten mondta, hogy le akar válni Tamásról (Fodor). A *Temetés*⁵ egy ilyen kísérlet volt nála.

RJ: Emlékszem, beállított hozzám valaki, hogy a *Szkénében* ti eljátszanátok Nádas Péter darabját.

SZBM: A történet Elek Judittal⁶ indult, aki együtt dolgozott régi barátjával, Nádas Péterrel a Martino-vics-filmben⁷. Ő keresett meg minket azzal, hogy a *Temetést* meg akarja csinálni egy Székely Éva nevű, Franciaországban élő képzőművész díszletében. Valamiért Aczél György kultúrpolitikusnál nem feküdt jól a képzőművész, és így elakadt a dolog. Akkor jött a MACIVA⁸-tól egy producer, hogy tud rá pénzt szerezni, csináljuk meg. Már nem dolgoztunk Fodorral, ez hozott egy kis jövedelmet, meg kísérlet volt arra, hogy mit jelent kotta alapján játszani, tehát amikor nincs idő 'művészkedésre', meg kell csinálni egy darabot. Megcsináltuk, de ez egy nagy kudarc-élmény volt a számomra.

RJ: *Pedig a nézők szerették. Miért érzed kudarcnak?*



Nádas Péter: *Temetés, Szkéné*, 1982, színésznő: Gaál Erzsébet, színész: Székely B. Miklós (forrás: ellenfeny.hu)



Gaál Erzsébet: *Felütés, Gödöllő*, 1986 (forrás: ellenfeny.hu)

⁵ Nádas Péter: *Temetés, Szkéné* 1982. február 2.

⁶ Elek Judit (1937–): Kossuth- és Balázs Béla-díjas filmrendező és forgatókönyvíró.

⁷ *Vizsgálat Martinovics Ignác, szászvári apát és társai ügyében*, magyar film, r. Elek Judit, 1981.

⁸ MACIVA: Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat



Térmetszés, magyar játékfilm, 1979, r: Fábry Péter, a képen: Gaál Erzsébet és Székely B. Mikós
(forrás: bbsarchiv.hu)

SZBM: Nem volt kész. Még két hónap kellett volna legalább. Rendező sem volt, ketten csináltuk. A bemutató előtt kidobtam a darab egyharmadát, az elejét. Nem bírtam idegileg azt a sok várakozást, amit Nádas beleírt. Aztán mégis vissza kellett venni, mert anélkül meg nem működött.

RJ: *Fodor Tamás mondta a vele készült 'Félmúlt' interjújában, hogy ő ezt az előadást nem akarta megnézni, mert érzelmileg nagyon megviselte volna.*

SZBM: Én sem nagyon mentem el már őt megnézni. De mindig úgy gondoltam rá, hogy csak sikerüljön, amit csinál.

RJ: *Persze, hiszen egymásból táplálkoztatok hosszú időn át.*

SZBM: Mindent tőle tanultam. És ez akkor is így van, ha a Woyzeck első kudarcos bemutatójával kapcsolatban nem mindenre egyformán emlékszünk.

RJ: *Én már biztos, hogy érett formájában láttam az előadást, ebben már mindenki a helyére került. Egyáltalán nem éreztem semmiféle erőkülönbséget az egyes színészek között. Épp az volt az alapélményem, hogy ha ebben bárki gyengébb lenne a többiekénél, akkor összeomlana az egész.*

SZBM: Igen, létrejöttek azok a hangok, gesztusok, azok a mondatok, amikre te ilyen pontosan emlékszel harmincöt év után is. Ez az egész fokozatosan alakult ki, sok-sok gyűrődés, belső feszültség közepette. Azért azt éreztük, hogy itt valami súlyos dolog történik, olyasmi, ami senkinek sem a kizárólagos tulajdona, amit egy helyzet hozott létre, talán a jóisten adományaként. Létrejött egy stílus, amire – érdekes módon – leginkább a filmesek kattantak rá. Én ez után kezdtem el filmezni, mert ezt a fajta jelenlétet meg tudtam valósítani kamera előtt is.

RJ: *Az interjúid alapján azt érzem, hogy nagyon kevés dolog volt a pályádon, ami úgy istenigazában telibe talált. A Woyzeck és Lilivel (Monori) a Szentkirályi Pince biztos, hogy ilyenek voltak, meg talán néhány film a száz valahányból, amiben játszottál. A színész számára a színházi alaphelyzet az, amikor ő a színpadon van és valakik nézik őt. Amikor téged nézlek, sohasem látlak olyan színésznek, aki 'eljátsszik' valakit. Nyilván a filmeseknek is emiatt kellesz/kellettél.*

SZBM: Az vagyok, aki vagyok. Ez azokban az időkben fontos volt a filmesek számára. Utána még hosszú idő telt el, amíg megértettem, hogy nekem nem is szabad a szakmát megtanulni, mert nekem az csapda.

RJ: *És mindig voltak olyan alkotók, akiknek szükségük volt valakire, aki olyan, mint te vagy – aki mindig minden helyzetben azonos önmagával.*

SZBM: Nem érzem azt, hogy mellőzött lettem volna, jókat dolgoztam, fantasztikus emberekkel találkozhattam, és tényleg, a mélyvíz Fodorral a Woyzeck volt és Lilivel ez a tíz-tizenkét év, ami alatt csináltunk öt-hat olyan munkát, meg talán még mélyebbre ment, mint a Woyzeck.

RJ: *Azt is az interjúdból olvastam ki, hogy miközben mélységes vonzalmat éreztél mindig is ahhoz a fajta esemény-színházhoz, melyet Halász Péter csinált, Tamással azért másban utaztatok, amit te valahol tradicionálistának nevezel. Lilivel viszont kifejezetten esemény-előadásokat láttam tőletek.*

SZBM: Ez részben már Lili története. Ő fordított utat járt be. Elvégezte a főiskolát, bekerült a Thália Színházba Kazimír Károlyhoz, és elkezdődött a profi színé-

szí pályája. Ott eljátszotta Nyilas Misit a *Légy jó mindhalálig* című előadásban⁹, ami színháztörténeti jelentőségű alakítás volt. De ugyanakkor a baráti köre már olyanokból állt, mint Szentjóbby Tamás¹⁰, Erdély Miklós – velük járta a várost éjszakánként, látta Halászcikat. Innen szívta be azt a levegőt, ami az alkotói szabadságot jelentette számára. Ez találkozott aztán a kettőnk működésében. Én is úgy voltam, hogy a *Woyzeck* után még megcsináltuk a *Balkont*¹¹, de ez már kudarc-élmény volt számomra. Ott a 'saját verzió' nem jött létre, csak az adaptáció született meg.

RJ: Azért a *Woyzeck*, éppen, mert – ahogy mondod – 'saját verzió' volt, tudott úgy megszólalni, mintha esemény színház volna, te pedig semmilyen későbbi szerepedben, legyen az film- vagy színházi-, kisebb vagy nagyobb szerep, sohasem adtad alább annál, ahogy a *Woyzeck*-ben jelen voltál.

SZBM: Igen, ennek a szerepnek az emléke nagy fegyverező erő maradt, szinte megugorhatatlan mérce. Mégpedig azért megugorhatatlan, mert az azt megelőző közös múlt, a ragaszkodásnak, a szeretetnek valami olyan sűrű légkörét hozta létre, amiben nyugodtan lehattél impotens, tehetségtelen, csúnya, gonosz, és tehetőséges is.

RJ: A Temetés egyik előadására jött el megnézni benneteket Monori Lili, akivel aztán hosszú éveken át éltél, dolgoztál együtt.

SZBM: Ő azért jött el akkor, mert már tudott a *Visszaesők*¹² című filmről, amiben majd együtt játszunk. Nem ismert, hát eljött megnézni, hogy ki az a csávó, aki egy szerelmi történetben a partnere lesz. Ez volt februárban, és áprilisban mentem be szerződni Kézdi-Kovács Zsolt-hoz. Ott találkoztunk az irodában. Attól kezdve voltunk együtt.

RJ: Láttál-e előtte filmet, amiben Lili szerepelt?

SZBM: Egyedül a *Végül*¹³ című nagyszerű filmben láttam őt. Ő az a falusi lány, akit Szilágyi Tibor magáévá tesz a vonaton. A film főszereplője a zseniális színész, Jozef Kroner¹⁴. Ő kimegy a fülkéből, mert érzi, hogy ez a néma kis parasztlány áldozat lesz, Szilágyi csak beszél, csak beszél. Nagyon jó, sűrű jelenet. Kroner kimegy a folyosóra, és a fülkefüggöny résén át látja, hogy a pasas elkapja a csajt és megdugja. A lány aztán leszáll, és elmegy a kopár földeken át. Lili zseniális abban

⁹ *Légy jó mindhalálig*, Thália Színház, 1969, szeptember: r: Kazimir Károly;

¹⁰ Szentjóbby Tamás: (1944–): költő, képzőművész, előadóművész, 1966-ban a fluxus, a happening és environment magyarországi kezdeményezője, 1968-ban megalapította a Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Unióját (Paralel-Kurzus/Tanpálya I. fedőnéven), 1969-ben csatlakozott az Iparterv-csoport-hoz, 1974-ben a szamizdat mozgalomban való részvétele miatt igazgatás vádjával letartóztatták, majd kiutasították az országból. 1975–1991 között Genfben élt. 1976–1980 között a Szeizmozófia Szabadegyetem, 1978–1980 között Genfben a Vizuális Művészeti Főiskola hallgatója volt, 1991-ben visszatért Magyarországra, 1991-től a Képzőművészeti Főiskola intermédia tanszékén ad elő.

¹¹ J. Genet: *A balkon*, Stúdió K, r: Fodor Tamás, 1980. április.

¹² *Visszaesők*, magyar film, 1983, r. Kézdi-Kovács Zsolt

¹³ *Végül*, magyar film, 1974, r. Maár Gyula

¹⁴ Jozef Kroner (1924–1988): szlovák színész.



Visszaesők, magyar nagyjátékfilm, 1983, forgatókönyvíró-rendező: Kézdi-Kovács Zsolt, a képen a főszereplők: Monori Lili és Székely B. Miklós (forrás: filmkultura.hu)

a kis jelenetben. Nekem ez valahogy megmaradt. Én majdnem megfulladtam attól, amit ez a csaj csinált abban a két percben. Miért, mitől éreztem azt, hogy nem kapok levegőt? (Ismereteim szerint a történetet Pilinszky János adta Maárnak.)

RJ: *Én Lilit Kaposváron láttam először. Sarkadi Imre Oszlopos Simeonjában*¹⁵ játszotta Vinczénét, a házmestert, undokságában és csúfságában felülmúlhatatlanul. Egyáltalán nem tartom véletlenszerűnek a ti találkozásotokat. Bármiben is láttalak eddig benneteket, külön-külön vagy együtt, mindig az volt az érzésem, hogy teljesen más minőségű a jelenléteitek, mint a többi színészé. Valami különös civilség érkezik széllökészerűen veletek, és egyszer csak ez a civilség kezd a legérdekesebb lenni abban a jelenetben, előadásban, filmben. A szentkirályi utcai pince poros-dohos terében meg pont ez a civilség tudott örökérvényűvé válni általatok.

SZBM: Szoktam is mondani, hogy „harmincöt év szigorított Monori”. A Stúdió K-tól való elszakadás nagyon nehéz döntés volt, hiszen benne volt az egész addigi életünk, a fiatalságunk, felépítettünk egy házat. Ebben nagyon sokat segített nekem Lili. És ebbe az elszakadásba Gaál Erzi beletartozott, pedig amiből én akkor kiléptem, az egy forró, élő kapcsolat volt. Csak azt éreztem, hogy Lili – nőként is, gondolkodóként is – olyan erős vonzerővel hat rám, aminek nem tudok ellenállni, és ebben az is lényeges szerepet játszott, hogy mindig szerettem volna valahogy otthagyni a színházat. Az utóbbi harminc évem erről szólt. Mindig le akartam lépni. Színházba sem járok a hetvenes évek óta.

¹⁵ Sarkadi Imre: *Oszlopos Simeon, avagy lássuk, Uramisten mire megyünk ketten* – Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1976, r. Gazdag Gyula

Amikor Lilivel először leültünk, ő egy forgatókönyvet mutatott, amit már elfogadtak a Balázs Béla Stúdióban, én meg azt mondtam neki, segítetek megcsinálni. Az egész *Műtét* című forgatókönyv egy kis cetlire volt leírva. A forgatásból nem lett semmi, de így kezdődött a kapcsolatunk. Aztán jött a baba. Na, ebből a forgatókönyvből lett az első darabunk, amit négyszer játszottunk el a Szentkirályi utcában. Először az egy szem nézőnek, aki Molnár Gál Péter volt. Le is írta a kritikájában, hogy „XIV. Lajos voltam a Monoriéknál.” Lejött a lépcsőn, és azt kérdezte, „Mi van? Nincs néző? Elmegyek, iszom egy kávét, hátha jön még valaki.” Visszajött: „Nem jött senki? Most mi lesz?” Azt mondta, játszunk el neki, és mi eljátszottuk. A *Műtét* című darab a női sorsról szólt, mégpedig elég durván. Péter akkor tette el a párját, Ronyecz Máriát¹⁶. Nagyon mélyen érintette őt az a némaság, az a semmi, az az üresség, az enyészet, amiről a mi előadásunk szólt. Mélyen fölállalt bennünket, teljesen ráhangolódott Lili személyére, pedig ő korábban nem számított a kedvencei közé. Aztán végig, kitartóan írt rólunk.

RJ: Számomra is egészen különleges élmény volt látni az előadásaitokat. Azt éreztem, hogy bármennyire is a magatok személyes életében fogan minden esemény, bármennyire is egy zárt, beszűkült világ vesz körül, mégis tágas kilátás nyílik innen eddig ismeretlen emberi tájakra.

SZBM: A *Machbet*ünkben mindössze annyi történik, hogy a papa nem tud leélni a krumplistésztájához, mert lát valakit a széken. „HOMO CADARICUS.”



A Szentkirályi utcai pincében a kezdetekkor. Fent: Monori Lili, középen: Székely B. Miklós, lent: a kakas (fotók: Székely B. Miklós archívumából és a *criticai* lapokból)

¹⁶ Ronyecz Mária (1944–1989) Jászay-díjas színésznő

A tyúkok mászkálnak szanaszét, föl az asztalra is, csipegetik a krumplisztétát, kárálnak. Amúgy szinte néma volt az egész. Én cigiztem. „Ülj már le felség, ülj már le!” Nem válaszolok. Aztán megvernek. Lekényszerítenek a székre. Akkor megvacsorázok. Ezt a hullahegyen-él-az-ország érzést akartuk valahogy megjeleníteni. Tizenöt évig használtuk ezt a pincét, akkor kirúgtak onnan, és átmentünk a MU Színházba.

RJ: És mi foglalkoztat mostanában?

SZBM: A Szentkirályi Műhely idején Lili és köztem szinte végig jelen volt egy feszültség: én filmezni akartam, kétévenként vettem egy újabb kamerát, Lili meg azzal zavart el, hogy ő ehhez nem ért. Így telt el az a tizenöt év. Ez a dráma a háttérben zajlott. Úgy éreztem, hogy amit Lili filmként szeretne látni, azt filmen nem lehet megvalósítani, azt 'létezni' kell.

RJ: Tehát ez a film-mánia végig kísérte az életedet.

SZBM: Igen. Lili súlyos szívinfarktust kapott 2010-ben az egyik Frankenstein¹⁷ előadás közben. Akkoriban már mással éltem. Elhatároztam, hogy elküldöm azt a hölgyet, és inkább segítsek Lili-nek, hogy legyen kedve itt lenni köztünk. Végül is vidékre én cipeltem ki a családdal, ahol férfi nélkül elég nehéz. Van két unokája is a fiától, nagyon jó millió veszi körül, sokat mozog, játszik is. Épp most kérte el tőlem a Hajnóczy-elbeszéléseket, mert szeretne velük foglalkozni, és majd FORGATUNK! (?) Úgy-hogy harmincöt év után, úgy tűnik, 'beérnek' a kameráim. Mi egyszer már próbáltunk Hajnóczyt 2004-ben, amikor Lili eltörte a bokáját. Egy összeállított anyagunk már készen volt: ez a *Finomfőzelék feltéttel* és *Az alkoholista* című írásain alapult. Mire Lili újra 'munkaképes' lett, kirúgtak a Szentkirályi utcából. Korábban már fölépítettük és gyönyörűen kimeszeltük az új próbatermünket Kisorosziban (ez a falu mozi-ja volt), a *Karamazovokat* próbáltuk volna abban.

RJ: Ez még megvan?

SZBM: Már abban a formájában nem létezik. Leválasztottam egy részét lakásnak, odavettem az anyámat, aki tönkrement az idősök otthonában. Úgy gondoltam, hogy ez jár neki, aki lányként szült engem 1948-ban. Ő aztán férjhez ment, de azzal az emberrel, meg vele sem tudtam már kijönni. Én tizennyolc éves koromtól kezdve külön éltem tőle. Nagy kereszt ez! Mi nem vagyunk nagyon jóban. És most így vénen bevállaltam őt, de a köztünk lévő feszültség most sem szűnt meg.



Monori Lili és Székely B. Miklós a Szentkirályi Műhelyben
(fotó: Szkárossy Zsuzsa, forrás: criticalapok.hu)

¹⁷ Proton Színház: *Frankenstein-terv*, r. Mundruczó Kornél

RJ: *Hány éves?*

SZBM: Kilencven. Nyolcvanhat éves volt, amikor kihoztam az idősek otthonából. Mondtam neki, 'Mutter, én nem tudok neked külön szobát adni, de az életünket is így kezdtük egy kis proli szobában, jó lesz itt neked? 'Persze, fiam', és kijött hozzám. Hatvan év kihagyás után újra együtt élünk. Igazából a macskák tartják egyben ezt az életközösséget. Ő nagy macskás. Amikor kiköltözött, azonnal hoztam macskákat, hogy ne velem foglalkozzon. Le a kalappal a mutter előtt! Amikor összekerültünk, volt egy bizonyos fellépése, voltak megszokott dolgai, amik velem nem mentek: tévézés, rádiózás – ilyen hangokat nem hallhatok magam körül. Vettem neki fülhallgatókat, tele van velük a lakás, ezekkel a fején közlekedik.

RJ: *Miért nem csinál színművet az életetekről?*

SZBM: Szirtes András¹⁸ is azt mondta, hogy „Ha meghal az anyád, akkor bántani fogod, hogy nem csináltad meg!” Mondjuk, minden adott hozzá, mert hagyná a kamerázást. Egy filmes ismerősöm kijött karácsonykor, tudod, amikor volt ez az Orbán Viktor-csekk, hogy vállalnám-e elmondani azt, hogy mit csinálok a csekkkel. Mondtam, hogy ketten vagyunk nyugdíjasok, ott az anyám, mondja el ő.

Kijön a filmes, a mutter ül az ágyán, szopogatja a borát, és föl kínálja nekik: „Gyerekek! Nektek adom.” Szóval, így forgatott a mutter. Ő a csekkjével a Magyar Filmet támogatta. Ha lesz még erőm és időm, akkor szeretném megtudni, miért születtem. Csak erre szeretnék már rájönni, mert egy életen át sikítottam, hogy én rossz helyen vagyok, én nem a színházzal akartam foglalkozni.

¹⁸ Szirtes András (1951) filmrendező, operatőr, vágó, színész és zenész.

“I Did Not Want to Be into Theatre”

János Regőcs Talks to Miklós B. Székely

Actor Miklós B. Székely (b. 1948) is a dominant personality of contemporary Hungarian alternative theatre. He has never played roles on stage or in film, says the interviewer, but has always been identical with himself. This is proved by the present interview, too. In it the actor vividly recalls the change brought about by Georg Büchner's drama *Woyzeck*, the world of which he, as the title character, himself created to a large extent. The piece, in the simultaneously open and closed space of which “all acting ceased” not just for him but for all the players, was presented in 1977 by the community of Studio K which, by then, had been working together for five or six years. Miklós B. Székely mentions the famous production of Péter Nádas's *Temetés (Funeral)*, directed by Judit Elek, with his former spouse, excellent actor and director Erzsi Gaál as his partner. He talks at length of his still existing personal relationship with the equally talented actress Lili Monori, as well as their common enterprise, created in 1983: the Színházi Műhely (Theatre Workshop) in Szentkirályi street, which saw several legendary performances, including the oft-mentioned *Macbeth*, over the one-and-a-half decades of its existence. The film careers of the two are referred to, and so is the actor's deep relationship, after an interval of sixty years, with his elderly mother.