

szcenárium

V. évfolyam 8. szám, 2017. november

Színészeti Lexikon

NÉMETH ANTAL SZÓCIKKE

Cocteau keze és a *Szent szörnyetegek*

VEREBES ERNŐ

Goldoni és a velencei színészek

TÖRÖK TAMARA

Szabadság, szerelem, színház

INTERJÚ IFJABB VIDNYÁNSZKY ATTILÁVAL

A mélypont ünnepélye

VÉGH ATTILA A TRÓJAI NŐKRŐL



szerzőink

Bukta Imre (1952) képzőművész, az EKF Vizuális Művészeti Tanszékének tanára

Cocteau, Jean (1989–1963) író, festő, színész, zeneszerző, filmrendező

Diderot, Denis (1713–1784) író, filozófus, az Encyclopédie főszerkesztője

Kozma András (1967) a Nemzeti Színház dramaturgja

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház Igazgatója

Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője

Regős János (1953) színpadi szerző, szakíró, a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke

Rideg Zsófia (1970) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Szakall Judit (1947) népművelő, drámapedagógus

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

Török Tamara (1973) műfordító, a Katona József Színház dramaturgja (Budapest)

Ungvári Judit (1968) újságíró, a MÜPA munkatársa

Verebes Ernő (1962) zeneszerző, író, a Nemzeti Színház fődramaturgja

Végh Attila (1962) költő, filozófus

ifjabb Vidnyánszky Attila (1993) színész, rendező, a Vígszínház tagja



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Denis Diderot: Színészparadoxon (részlet) • 3

kultusz és kánon

Török Tamara: Goldoni és a velencei színészek
A commedia dell'artétől a jellemkomédiáig • 5

fogalomtár

Németh Antal szócikkei a Színészeti Lexikonban: 1. Színész • 17

műhely

„Ne vedd el lokasztét, ő a te anyád!”
Jean Cocteau üzenete a Színház Világnapján, 1962-ből
fordította: Rideg Zsófia • 27

Verebes Ernő: Cocteau keze és a *Szent szörnyetegek*
Gondolatok a dráma átdolgozójától • 29

Szent szörnyetegek (részlet Cocteau drámájából)
Képmelléklet: Bukta Imre díszletterve az előadáshoz • 32

Kozma András: De mi lett a szöveggel?
Tendenciák a kortárs orosz színházban • 49

Szabadság, szerelem, színház
Ifjabb Vidnyánszky Attila színész-rendezővel
Szász Zsolt és Pálfi Ágnes beszélget
(lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit) • 56

olvasópróba

Végh Attila: A mélypont ünnepélye
Euripidész: *Trójai nők* • 71

orbis pictus

„Soha nem éreztem munkának, amit csináltam.”
Szakall Judit népművelő-drámapedagógust Regős János kérdezi • 78

kilátó

Pálfi Ágnes: „Kortyolgat az ég tavából”
Arany János és József Attila mitopoézise (bevezető) • 89



Garrick dicsőítő ódát szaval a Shakespeare jubileumon, Caroline Watson metszete Robert Edge Pine festménye nyomán, 1784, Metropolitan Múzeum New York (forrás: metmuseum.org)



DENIS DIDEROT

Színészparadoxon

(részlet)

ELSŐ VITÁZÓ: ... Természettől vagyunk, amilyenek vagyunk: mássá utánczás által leszünk; tulajdon lelkünk s a magunknak tulajdonított lélek – két különböző dolog. Miben áll tehát az igazi színész tehetsége? Abban, hogy behatóan ismeri a kölcsönvett lélek külső megnyilatkozásait; hogy a nézők, hallgatók érzéseire hatni s a külső jegyek utánczatával őket megtéveszteni képes, mégpedig oly utánczatával, mely a jelenségeket tudatunkban felnagyítja, s ítéleteinknek irányt szab; mert enlelkünk megismerésének ez az egyedüli útja. Végtére egyremegy, érez-e a színész vagy sem, feltéve, hogy bennünket megtéveszt. A lehető legnagyobb színész tehát az lesz, aki lehető legjobban megválasztott eszményképének külső megnyilatkozásait a legteljesebben ismeri, s a leghívebben adja vissza.

MÁSODIK VITÁZÓ: S legnagyobb drámaíró az, akinek eszményképét a legnagyobb színész képzelete sem haladja meg.

ELSŐ VITÁZÓ: A számból vette ki. Tudja-e, mit cselekszik az, aki a sokéves színpadi gyakorlat során vérébe ívódott színészi pátozt a társas életben sem képes levetkezni, s ott Brutus, Cinna, Mithridates, Cornelia, Meropé vagy Pompeius módjára viselkedik? Saját, természettől kapott, testére szabott – kicsiny vagy nagy – lelkéhez egy hozzá nem fogható, emberfölöttien hatalmas lélek megnyilatkozásait társítja – s ezáltal nevetségessé válik.

MÁSODIK VITÁZÓ: Kegyetlen gúnyképet rajzolt – akarva-akaratlan – a színészekről s a színpadi szerzőkről egyaránt!

ELSŐ VITÁZÓ: Hogy értsem?

MÁSODIK VITÁZÓ: Ha nem csalódom, bárkinek lehet nagy és erős a lelke; ha nem csalódom, bárki viselkedhet, szólhat, s cselekedhet lelke szerint; s végezetül, ha nem csalódom, az igazi nagyság sosem nevetséges.

ELSŐ VITÁZÓ: S mi következik ebből?

MÁSODIK VITÁZÓ: Ó, be álnok! Nos, ha ön nem meri, kimondom én, vállalva a közfelháborodás ódiúmat! Eszerint az igazi tragédia nálunk még nem született meg, s a régi görögök, minden hibájuk ellenére, alkalmasint közelebb jártak hozzá, mint mi.



Carlo Goldoni portréja, ismeretlen művész pasztellképe 1750-ből,
a Milánói Scala Színházi Múzeumának gyűjteményében (forrás: svet24.sl)



TÖRÖK TAMARA



Goldoni és a velencei színészek

A commedia dell'artétól a jellemkomédiáig

„Goldoni komédiái nemcsak az első hivatásos, magyar nyelven játszó pesti és kolozsvári színtársulatok műsorán szerepeltek, hanem már a Nemzeti Színház létrejötte előtt működő Várszínház is bemutatta a velencei szerző művét” – írja Nyerges László¹ (1792-ben az első Goldoni-mű *A tettetett beteg kisasszony vagy a derék orvos* címmel került színre). Majd így folytatja: „ezek az előadások modellként szolgáltak a polgári életmód elterjedéséhez, valamint lehetőséget nyújtottak a karakterábrázolás kibontakozásához”. Ám Goldoni nemcsak a 19. századi polgári vígjáték mintájául szolgált a magyar színpadokon. Darabjait időről időre műsorra tűzik azóta is, kiváltképp a stílustrendek változásának idején, így az 1920-as évek közepén, a második világháborút követően, majd ’56 után. A rendszerváltás időszakában ismét reneszánsza volt Goldoni vígjátékainak. Sokan emlékszünk például az Új Színház Taub János rendezte *Chioggiai csepetpaté* című produkciójára, melynek szereplői közül Bánsági Ildikó a Nemzeti Színházban idén október 18-án bemutatott *Házasság Palermóban* című előadás egyik főszerepét játssza. „Goldoni a vígjáték Csehovja” – állítja Kiss Csaba, a darab rendezője, mely Magyarósi Gizella fordításában ezzel a címmel most először került bemutatásra kőszínházban Magyarországon (*A régiséggyűjtő családja avagy az anyós és a menny* címmel 2004 nyarán a PIM Károlyi Kertjében állították színre).

(A szerkesztők)

¹ Vö. Nyerges László: *Goldoni színművei Magyarországon*. OSZMI, 1992. 2.



Gabriele Bella: *A velencei San Samuele Színház*
Antonio Codognato által festett enteriőrje,
olaj, vászon, 1753 (forrás: wikipedia.org)

A 18. századi Európa egyetlen városa sem büszkélkedhetett a velenceihez hasonló színházi hálózattal. Óriási fontossággal bírtak a színházi előadások Velence életében: a 18. században hét színház jutott a város száznegyvenezer lakosára; ezek összesen 1300–1400 előadást játszottak egy-egy évadban. A velenceiek szenvedélyes színházszeretetről árulkodik az a tény, hogy ennyi előadásra meg tudták tölteni – esténként mintegy hétezeren – a viszonylag nagyméretű színházakat. Ezek az intézmények egymás konkurensei voltak, kegyetlen harc dúlt köztük, és

nemcsak a társulatok, hanem a háziszerzők is rivalizáltak egymással. A hivatásos színészek pénzért játszottak; az előadásokat a belépőjegy megvásárlása után bárki megnézhetette. Ez a fizetőképes, heterogén közönség egészen másképp működött, mint a reneszánsz óta virágzó színházi központok (Firenze, Róma, Ferrara, Párma) művelt és arisztokrata közönsége. Ott a siker vagy a bukás egy szűk elit ízlésétől függött, itt viszont a szeszélyes „közítélettől”, és ráadásul megindult a gyakran szatirikus hangvételű, provokatív színházi újságírás is.

Velencében a színházi műfajok sokfélesége is az egész társadalom ízlését tükrözte: az impresszáriók a legszélesebb közönség kíváncsiságát és igényeit igyekeztek kielégíteni. A 18. század első felében két műfaj küzdött egymással az elsőségért: az opera és a színészek improvizációira alapuló, típusfigurákat felvonultató, maszkos *commedia dell'arte*. Goldoni színre lépésekor a hét velencei színház közül kettőben komoly operát, kettőben vígoperát, háromban (a San Samuelében, a Sant'Angelóban és a San Lucában) pedig komédiát, *commedia dell'arte*t játszottak. A három komédiaszínház közül a San Luca volt a legrangosabb, hagyományosan ott játszott a legjobb *commedia dell'arte*-társulat, de a San Samuelében is nagy népszerűségnek örvendett a legendás Truffaldino, Antonio Sacchi társulata. A Sant'Angelo társulatának tagjai eredetileg kötél tánccsoportok voltak, s akkoriban kezdték el tanulni a színészmesterséget. Fontos mindenesetre, hogy az eredetileg piactereken játszott *commedia dell'arte* annyira népszerű volt Velencében, hogy a 18. század végére bekerült a kőszínházakba – ami viszont hamarosan a műfaj „elfáradásához”, kiüresedéséhez vezetett: a kőszínházi terekben, ahol sokkal kevésbé volt intim a kapcsolat a színész és a néző között, a színészek leginkább a jól bevált poénjaikat, lazzóikat ismételtették. Ahogy később Goldoni *Komédiaszínház* című darabjának egyik főszereplője megfogalmazza: „A közönség már azelőtt tudja, hogy mit fog mondani Arlecchino, mielőtt kinyitná a száját.”

A komédiaszínház éppen Goldonival alakult át: lezárult a *commedia dell'arte* legendás korszaka, és ugyanabban a velencei színházi struktúrában megszületett egy

újfajta színház, amelyben nemcsak a szerzők (Goldoni, Pietro Chiari, Carlo Gozzi), hanem az impresszáriók, társulatvezetők és a színészek is fontos szerepet játszottak. A velencei színházi struktúra (a szinte folyamatos évadok; a heterogén, fizető közönség) nagyon kedvezett Goldoni – a *commedia dell'arté* a realizmus irányában átalakító – színházi reformjának: sehol máshol nem lehetett volna egyszerre szerző, színházigazgató és színházreformer, csak Velencében.

Goldoni mindhárom velencei komédiaszínházban dolgozott háziszzerzőként: két évet töltött a San Samuelében (1734–36), ötöt a Sant'Angelóban (1748–53), kilencet pedig a San Lucában (1753–62). A Goldoni-reform vívmányainak, dramaturgiai újításainak nagyon fontos alapja a szerző aktív színházi tevékenysége, a folyamatos reflektálás a közönségre és a színészekre, illetve a velük való konszenzus a játékmód és az ízlés terén. Goldoni ízig-vérig színházi ember volt: darabjai megírása után részt vett azok színpadra állításában is, „belülről” ismerte a társulatok működési mechanizmusát, az előadások megvalósulásának folyamatát, a színészek képességeit, munkamódszereit és személyiségét. Stílusát mindig nagyban befolyásolta az adott társulat összetétele. Jellemkomédiáinak szereplőgárdája, sőt, jellemei is nagyban függtek a rendelkezésére álló színészek számától, színészi és emberi kvalitásaitól. Úgy írta a darabjait, hogy tudta, kik fogják játszani a szerepeket; a színészek egyénisége nagyban befolyásolta a figurák személyiségének alakulását. Ugyanakkor természetesen Goldoni darabjai is hatottak a színészek játékára, személyiségüket az ábrázolt szereplő személyiségéhez kellett alakítaniuk. Vagyis Goldoni színházi reformja csak a színészekkel, a színházi közeggel való folyamatos kölcsönhatásában értelmezhető.

Mindhárom társulat, amellyel a pályája során dolgozott, másfajta alkotói közeget jelentett a számára, és másképp befolyásolta a nekik írt darabok milyenségét. Goldoni a San Samuelében tapasztalta meg először, mit jelent a „gyakorlati” színházcsinálás, és itt tanulta meg a színházi szövegírást (ami a kizárólagos kenyérkereső mestersége lett).

A rögzített szövegek könyv egyrészt korlátok közé szorította az improvizációkat, amelyeknek a színészek a múltban a sikereiket köszönhették. Másrészt meg kellett tanulniuk a szöveget, ami nem ritkán nagy nehézséget jelentett az improvizáláshoz szokott színészeknek. A *commedia dell'arte*-színészek tehát technikájuk, kifejezési eszközeik radikális átalakítására kényszerültek. Goldoni értette a zavarukat, ráadásul nagy tisztelője volt a *commedia dell'arte* igazán tehetséges művelőinek. „Vannak színészek, akik olyan elegánsan improvizálnak, mintha szerző által megírt szöveget mondanának”² – írta róluk. Goldoni tanította, formálta a színészeket. Rávette őket, hogy új módon gondolkodjanak a színházról. Azt akarta, hogy a játékkuk ne sémákból, hanem a „valóságból”, pszichológiai és társadalmi tapasztalataikból táplálkozzon. Improvizáció helyett az előre átgondolt, természetes, könnyed játékmódot, az egyszerű gesztusokat jelölte meg célként a számukra. A színészi játék- és beszédmódban is a természetességhez való visszatérést hirdette – szemben mind a magasztos, mesterkélt hangvétellű arisztokrata színházzal, mind pedig a vulgáris, népi színházzal.

² C. Goldoni, „Il teatro comico”, in: *I capolavori*, Newton Compton, 1992. 2. kötet, 55.

Goldoni első komédiáira nagy hatással volt a színészek ízlése: rengeteg *commedia dell'arte*-elemet, pergő dialógusokat, virtuóz pantomim-játékot, lazzókat találunk ezekben a darabokban. Goldoni nem azt akarta, hogy a színészek ne használják tovább addigi tudásukat és színészi tapasztalataikat, nem azt kérte tőlük, hogy teljesen hagyják el a *commedia dell'arte*-játékmódot, hanem hogy módosítsák, „tartsák kordában” – a szerző által felállított szabályok szerint. Realista játékelemeket igyekezett beépíteni a *commedia dell'arte* teátrális, absztrakt szisztémájába. Első darabjainak jó néhány jelenetét még a színészek improvizációira bízta. Így írta Truffaldino Sacchinak 1745-ben a *Két úr szolgáját*: az első változatot csak kanavásként; a dialógusokat csak két évvel később, Sacchi és a társulat improvizációinak felhasználásával dolgozta ki teljesen. „Míg a többi Arlecchino egyre csak önmagát ismételte, ő a sziporkázó ötleteivel és nem várt replikáival annyi-



C. Goldoni: *Két úr szolgája*, Ferruccio Soleri Harlekin szerepében. A milánói Piccolo Teatro Giorgio Strehler rendezte előadásának bemutatója 1947-ben volt. (forrás: vagabondiniitalia.it)

ra feldobta a darabot, hogy a közönség tódult őt megnézni – írja Sacchiról.

– A vígjátéki fordulatokat leginkább a klasszikus szerzők szövegeiből vette át, rögtönzéseiben Seneca, Cicero és Montaigne gondolatait is fel lehetett fedezni – bölcs mondásaikat egyszerű, faragatlan fickók szájába adta, s így az a gondolat, amelyet az olvasó egy-egy komoly szerzőnél megcsodált, most megneveztette a közönséget, ha Sacchi szájából hallotta.”³ Sacchi „utódait” pedig így instruálja a darab előszavában: „Kérem azokat a színészeket, akik a jövőben Truffaldino szerepét játsszák, hogy ha a saját ötleteikkel akarják gazdagítani a darabot, tartózkodjanak az illetlen szavaktól, a mocskos lazzóktól, mert biztosak lehetnek abban, hogy ezeken csak az aljanép nevet, és sértik a kifinomult, művelt emberek ízlését.”⁴

A Sacchi-társulat Pantalónéja, Francesco Golinetti is olyan színész volt, akinek a személyisége nagyban hatott az általa megformált, Goldoni által megírt Pantalónék személyiségére. Neki írta Goldoni 1738–39-ben a *Momolo cortesant* (*Momolo, az úriember*) és két másik darabot, amelyeknek szintén Momolo a címszereplője. Goldoni ezekből a darabjaiból még nem száműzte teljesen a maszkokat, sőt, néha később is „engedett” a színészek és a közönség ízlésének, és betett a darabokba egy-egy maszkos szereplőt vagy lazzót, de a *Momolo cortesant*-tól kezdve egyre inkább háttérbe szorult az improvizáció és a *commedia dell'arte* többi eleme.

1748-ban lezárult Goldoni színházi munkásságának első korszaka, a *commedia dell'arte*-darabok módosítására tett kísérletezés fázisa. A Sant’Angelo Színháznál

³ Id. mű, 151.

⁴ C. Goldoni, *I capolavori*, 1. kötet, 86.

töltött évei során fordult el végleg a hagyományos commedia dell'artétól, és tért át a jellemkomédiákra. Goldoni ebben a korszakban általában egyetlen központi, árnyalt, jól kidolgozott szereplő köré szervezte a darabjait – vagyis a helyzetkomikumon alapuló komédiát jellemkomédiává alakította. Fokozatosan elhagyta a maszkokat és a commedia dell'arte egyéb sémáit, az improvizált játéktól a személyiség meghatározása, egyre alaposabb kidolgozása felé haladt. Új dimenziót nyitott a commedia dell'arte-maszkok számára, elhelyezte őket a társadalomban. Szereplői hétköznapi emberek lettek, hihető lelkivilággal.

Goldoni első olyan darabja, amelynek teljesen megírta a szövegét, *Az ügyes asszony* volt. Ez tehát a „megreformált” színház első darabja, de témájában és formájában még nagyon emlékeztet a commedia dell'artéra. A címszereplő Rosaura története nem „valószerű”: egy szegény mosónő lánya elszegődik szobalánynak az őt elhagyó Florindo apjához; feltör, majd egy nyilvános jogi procedúra során – latinul vitázva – legyőzi Florindót, és végül megszerzi a férfit, akit szeret. Rosaura figurájában jól megfigyelhető, ahogy Goldoni a típustól a jellem felé halad. A saját érdekében ügyvédkedő nő figurája sok commedia dell'arte-szenáriumban szerepelt; itt árnyalt jellemű, koherens és bonyolult személyiséggé válik, a nagy jellemkomédiák központi nőalakjainak előfutára lesz. De a többi szereplő csak „hozzá képest” létezik; a szereplők tulajdonságai nem változnak, a történet alakulása, a többi szereplővel való találkozásai nem befolyásolják a jellemüket. Vagyis a teljes szöveg rögzítéséért, az improvizációtól való eltávolodásért azt az árat fizette Goldoni, hogy darabja túlságosan „életelen”, irodalmi lett; még maga Rosaura is – bármennyire dinamikus, jól felépített jellem – elvont alakká válik a tudós-nő szerepében.



Francesca Inaudi mint Rosaura *Az ügyes asszony* főszerepében, 2017 (forrás: teatrocarcano.com)

Az 1748-ban bemutatott *Furfangos özvegy* az első olyan komédia, amelyben egyáltalán nem szerepelnek a commedia dell'arte típusfigurái, és amely szereplő-szerkezetét tekintve csak nyomokban mutat rokonságot a commedia dell'artéval. Goldoni itt kezdi igazán feszegetni e színházi formanyelv határait; most kísérletezik először azzal, hogy mennyire lehet elszakadni e hagyományos figuráktól, hogyan lehet módosítani a maszkokat annak érdekében, hogy a szereplőkből jellemek legyenek. Goldoni – úgy tűnik – nem volt elégedett az eredménnyel: „*Az ügyes asszony* után ez a második jellemkomédiám, és mindkettőben érződik – nem is kevésbé – a régi, rossz színházi hagyomány”⁵ A korszak többi darabjának is legfőbb erénye a

⁵ C. Goldoni, „Előszó a *La vedova scaltrához*”, *I capolavori*, 1. kötet, 153.

főszereplők kidolgozottsága; a mellékszereplők viszont még meglehetősen elnagyoltak. A *commedia dell'arte*-kanavászok elemei (felismerhető helyzetek, cselekményfordulatok, szereplők) ezekben a darabokban még bőven felfedezhetők.

Az 1749–50-es évad karneváli szezonjának végén a Sant'Angelo érezhetően veszített népszerűségéből a közönség körében. 1750 februárjában a társulat a csőd szélén állt. Ekkor Teodora Medebach, a társulat első színésznője Goldoni nevében bejelentette a közönségnek, hogy a szerző a következő évadban tizenhat új darabot ír majd. Mind a színészek, mind a közönség megtisztelte Goldonit a bizalmával: a színészek rögtön leszerződtek, a közönség pedig azonnal kibérelte a páholyokat a következő szezonra. Ebből is látszik, micsoda versenyszellem jellemezte mind szakmai, mind pénzügyi szempontból a velencei színházi világot. Goldonit inspirálta a feladat nehézsége – és természetesen teljesítette az ígérteit. A tizenhat darabból háromban egyáltalán nincsenek *commedia dell'arte*-figurák – a szerző tehát továbbra is a világ és a személyiségek valószerű ábrázolása felé haladt.

A tizenhat darab közül az egyikben, a *Komédiaszínház* címűben, amelynek „színház a színházban”-helyzetében egy *commedia dell'arte*-társulat épp Goldoni egyik új jellemkomédiáját próbálja, maguk a színészek fogalmazzák meg a *commedia dell'arte*-darabok hibáit, illetve tetszésüket vagy aggályaikat az új típusú komédiákkal kapcsolatban.

Placida szerint (a szerepet Teodora Medebach játszotta) a *commedia dell'arte* már unalmas, nem eléggé változatos; a közönség mindig ugyanazokat a fordulatokat látja és hallja. Azt javasolja színésztársainak, hogy akkor is a természetességre, frissességre törekedjenek, amikor improvizálnak; sosem szabad szerinte a jól bevált sémákhoz folyamodniuk.

Orazio, a társulatvezető az újfajta színház néhány alapkövetelményét fogalmazza meg a színészeknek adott instrukcióiban: figyeljenek a szerepre és a partnerükre; játékuik közelítsen a természeteshez. Orazio a Goldoni-reform szószólója; indokolja és védelmezi azt az utat, amelyet kijelölt a társulata számára.



A *Komédiaszínház* 1926-os kiadásának címlapja
(forrás: kijiji.it)

Az 1750 és 53 között született komédiák nem annyira tematikai újdonságokat hoznak; Goldoni ezekben elsősorban a jellemekkel kísérletezik, gazdagítja,

árnyaltabbá teszi őket, elmélyíti kapcsolatukat a környezetükkel. A *hazug*, A *hízelgő*, A *fanatikus költő*, Az *igaz barát* címszereplői, a *Kávéház* Don Marziója, A *házitanító* Pantalónéja, vagy a nőalakok közül Az *érzékeny nő*, A *bölcs feleség*, A *szerelmes szolgádlány* címszereplői mind bonyolult lelkvilágú, izgalmas, gondosan kidolgozott, árnyalt figurák. 1753-ban pedig – épp a Medebach-kal töltött korszak végén – Goldoni megírja a jellemkomédiák csúcsát jelentő *Mirandolinát*.

A jellemkomédiákban tehát a *commedia dell'arte*-típusfigurák a kortársak számára tökéletesen felismerhető emberi és társadalmi vonásokat kaptak; Goldoni

elhelyezte őket a társadalomban, és egyre inkább megjelentek mellettük az általa létrehozott eredeti figurák is. A *commedia dell'arte* típusfigurái különböző mértékben és formában válnak részeseivé a Goldoni-reformnak. Arlecchino például „ellenáll” a reformnak; lazzóinak egyre kevésbé lesz helyük Goldoni újfajta dramaturgiájában. Pantalone válik a legkönnyebben maszkból személyiséggé, velencei polgárrá. Könnyen „megtalálja a helyét” a társadalomban. Pantalone járja be a legnagyobb utat Goldoni korai és kései darabjai között: az első komédiák fiatal, szenvedélyes, szertelen Momolója megkomolyodik, óvatos – és egyre öregebb –, jószándékú, joviális kereskedővé válik, aki nagy elhivatottsággal műveli a szakmáját, és tiszteletet vív ki magának Velencében. Később viszont, az 1760-as évek elejének darabjaiban, a kiábrándulás időszakában, amikor Goldoni nem gyönyörködik már a „jó polgár” velenceiekben, az öreg Pantalonék – például a *Bugrisok* címszereplői – nevetség tárgyává válnak. Dottore a jellemkomédiákban derék családapa lesz, és egyre inkább elhagyja a műveltségét fitogtató latin mondatokat és idézeteket; a szerelmeseknek bonyolultabbá válik a lelkiviláguk, és társadalmi helyzetük is pontosabban körvonalazódik.

A *commedia dell'arte* jellemkomédiává alakítása hosszú és nehéz folyamat volt. A *commedia dell'arte*-hagyomány szilárdan tartotta magát; a közönség megszokta és szerette, ezen alapult a társulatok gazdasági, technikai, művészi működése. Sem Goldoni, sem Medebach nem tudhatta, hogy az újfajta komédia hoz-e majd annyi hasznot, mint a *commedia dell'arte*-darabok, Medebach jelentős kockázatot vállalt tehát, amikor bemutatta Goldoni jellemkomédiáit. A helyzetkomikum, a *commedia dell'arte* bizonyos cselekménymozzanatait nem is tűntek el teljesen a korai jellemkomédiákból: Goldoni módosította, megújította ugyan a *commedia dell'arte*-darabok szerkezetét, realista és pszichologikus elemekkel gazdagította a történetet és a szereplőket, de végérvényesen sosem vetette el a régi darabstruktúrát. Ennek is kö-



A Kávéházhoz készült rézmetszet Antônio Zatta 1791-es kiadványában (forrás: sapere.it)



Eleonora Duse mint Mirandolina, Népszínház, Budapest, 1893 (forrás: libero.it)



Maurice Sand színezett metszetei az olasz komédia karaktereit ábrázoló kötetéből, 1860
(forrás: wikimedia.com)

szönhető, hogy a *commedia dell'arte* nyomai Goldoni „megreformált” színházában is megtalálhatók, a szcenáriumok korábbi szerkezete még néhány késői darabjában is felfedezhető. Az 1750-es évek közepéig szinte minden darab szereplőit (vagy szereplőinek egy részét) be tudjuk illeszteni a *commedia dell'arte* szereplőstruktúrájának (Pantalone – Dottore – két szolga – négy szerelmes) megfelelő helyére, még akkor is, ha közben jelentősen megváltoztak a tulajdonságaik. Ennek magyarázata megint csak a társulati struktúra: színészei – bár épp a Goldonival való együttműködés következtében a *commedia dell'arte*-val ellentétes, realistához közelítő játéktílust is megtanulták – alapvetően mégiscsak egy *commedia dell'arte*-társulat tagjai voltak. Minden darabjához ugyanazon szerepkörök színészei álltak Goldoni rendelkezésére.

Goldoni és a színészek egyszerre fejlődtek; együtt tanulták az új stílust. Ahogy a *commedia dell'arte*-színészek egyre jobban megtanulták a természetes színjátszást, úgy váltak egyre árnyaltabbá Goldoni karakterei is. Vagyis Girolamo Medebach társulata igazi, inspiráló, támogató alkotói közeget jelentett Goldoni számára: a színészek szívesen kísérleteztek az újfajta komédiával, Goldoni újításaival. Goldoni egyetlen más társulatban sem találkozott hasonló nyitottsággal a színészek részéről, és egyetlen más társulattal sem volt ilyen szoros és gyümölcsöző az együttműködése.



Girolamo Medebach portréja, ismeretlen festőtől, Burcardo Színházi Múzeum és Könyvtár, Róma
(forrás: burcardo.org)

A társulat számos tagja hatott Goldoni darabjaira. Ilyen volt annak Pantalonéja, Cesaere D'Arbes, majd az őt követő Antonio Mattiuzzi, színházi nevén Collalto; Brighella, Giuseppe Marliani, valamint Teodora Medebach, a *prima amorosa* (első színésznő) és Maddalena Marliani, a *servetta* (a szolgálólány szerepkörét játszó színésznő). Goldoni csodálta Teodora Medebach

egyszerű, természetes játékát: „a szerelmes szerepekben bájos, imádnivaló színésznő, aki számtalanszor a könnyekig meghatotta a közönségét gyengéd szenvedélyességével,” és „bámulatos érzékenységgel és alázattal játszotta a főszerepeket”⁶. Goldoni Teodora Medebachnak írta – többek között – *Az ügyes asszony* és *A furfangos özvegy* főszerepét. De legalább ennyire kedvelte Maddalena Marlianit is. Az, hogy a *servetta* főszereplővé lépett elő Goldoni jónéhány, e korszakban írt darabjában, nyilvánvalóan Marliani jelenlétével magyarázható, aki *A szerelmes szolgálólány* Corallinjának szerepében lett Teodora Medebach igazi vetélytársa; majd 1751 és 53 között Goldoni az emancipált szolgálólányok egész sorát írta a számára (*A házvezetőnő*, *A fogadósnő* stb). Goldoni valós életből származó megfigyelései és Maddalena Marliani személyisége együtt alakították az említett szereplők karakterét. A két színésznő rivalizálása is inspirálta a szerzőt: a kettejük közti feszültség felerősítette az általuk játszott szereplők közötti színpadi feszültséget – például *A régiséggyűjtő családjában*⁷, amelyben Maddalena Marliani Doralicét, Teodora Medebach pedig Doralice anyósát játszotta.

Goldoni a sokrétű társadalmi és lelki viszonyok kifejezésére alkalmas színházi nyelvet teremt „társalgási” darabjaihoz. Az ésszerűség és a valóságosság jegyében reformálja meg a *commedia dell’arte* nyelvezetét, de megőriz bizonyos vonásokat annak dialógusaiból: a spontán, hétköznapi megoldásokat veszi át; mindent felhasznál belőle, ami segíti a valóságábrázolásban. Goldoni a *commedia dell’arte* soknyelvűsége helyett a dráma egynyelvűségét választja; a színpadi nyelv egyszerűsítésére és egységesebbé tételére törekszik, de a *commedia dell’arte*-ből átemelt figurák jó ideig még megőrzik saját dialektusukat – a szereplők dialektusai itt jellemzésüket, illetve a társadalmi ranglétrán elfoglalt pozíciójuk érzékeltetését szolgálják. A színházi nyelv Goldoninál válik először az irodalmi nyelvtől.

A Goldoni-reform nemcsak a szöveg és a színpadi játék minőségét, a színészek ízlését és játékmódját változtatta meg, hanem nagyon erősen befolyásolta a közönség reakcióit, ízlését és szokásait is. Hála Goldoni munkásságának, a komédia rangban lassan a zenés színház fölé emelkedett. A nézők nem fordítottak hátat a



A régiséggyűjtő családja című Goldoni darabról készített rézmetszet 1791-ből (forrás: sapere.it)

⁶ C. Goldoni „Előszava *A bosszúálló nő* c. darabhoz”, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, 1. kötet, 1005.

⁷ A Nemzeti Színházban most (2017. november 18-án) bemutatott *Házasság Palermóban* című Goldoni-darabnak ez volt eredetileg a címe.



Pietro Chiari (1712–1785)
rézmetszetes portréja
a komédiáit tartalmazó
1756-ban kiadott kötetben
(forrás: maremagnum.com)



Carlo Gozzi (1720–1806)
portréja a műveit tartalmazó
1772-es, francia
nyelvű kötetéből
(forrás: fineartamerica.com)

zenés színháznak, de – a Goldoni-reform kezdetétől folyamatosan, főleg a Pietro Chiarival folytatott vitája idején, amelybe aztán Carlo Gozzi is bekapcsolódott – a komédiaszínházakba is özönlöttek az emberek.

1753 körül az addiginál is kíméletlenebb rivalizálás folyt a színházak között. Goldoni színházi kezdeményezései rengeteg és nagyszabású újítást jelentettek a Sant’Angelo és közönsége számára, és az ott töltött évek az ő számára is döntő fontosságúak voltak az új-fajta dramaturgia megteremtése felé vezető úton – ám amikor a szerződése lejárt Medebachnál, hagyta magát átcsábítani a San Luca Színházba. Tíz évre kötötte őt a San Lucához az új szerződés, amely kedvezőbb anyagi feltételeket és jóval nagyobb szabadságot biztosított a számára. A művészi munka terén azonban korántsem volt ilyen kedvező a helyzete. Ellenfelei nem szűnő támadásaival, a társulat minőségéből és hozzáállásából adódó problémákkal kellett megküzdenie. A San Lucában töltött időszak eleje a lassulás, a kompromisszumok időszaka volt. Komoly problémát jelentett, hogy a San Luca színházi tere sokkal nagyobb volt, mint akár a San Samuele, akár a Sant’Angelo színpada; a színpadi gépezetek, nagyméretű díszletek befogadására tervezett színpadon elhalványultak Goldoni társalgási darabjainak intim mozzanatait, finom humora. Ráadásul előlről kellett kezdenie a maszkos színjátszáshoz szokott közönség és a színészek „átnevelését” is. Az itteni társulat nem ismerte Goldoni stílusát, nem szerették az egyre realisztább darabjait – az új társulatot valóban létre kellett hozni. Körülbelül nyolc évébe került, mire alkalmassá tette a színészeket utolsó, „kóruszerű” környezetkomédiáinak az előadására.

Miután Goldoni átszerződött a San Lucába, Medebach – talán bosszúból – a rivális Chiarit szerződtette a Sant’Angelo háziszerezőjéül. A színházi vita kiélezettebb volt, mint valaha. A chiaristák és goldonisták harcának elfajulása oda vezetett, hogy Goldoni irányt változtatott. Engedett a kísértésnek, és versenyre kelt Chiari verses, maszk nélküli komédiáival: ez a regényes tragédiák, a verses tragikomédiák, az egzotikus témák korszaka Goldoni életművében. Elsősorban nyilván a felülkerekedés vágya hajtotta, de az irányváltásban valószínűleg szerepet játszott az is, hogy a San Luca nagy színpadán bemutatott első Goldoni-darabok megbuktak. A szerző persze reménykedhetett abban, hogy a közönséget idővel hozzá tudja szoktatni a természetű,



Az itáliai komédia maszkjai, ismeretlen festő olajképe a 17. századból, a Milánói Scala Színházi Múzeumának gyűjteményében (forrás: wordpress.com)

intim hangvételű előadásokhoz, de – épp a rivalizálás miatt – gyors és nagy elismerésre volt szüksége, ezt pedig a Sant’Angelóban sikerrel játszott komédia-típustól itt nem várhatta. Így nyúlt a szokványos vígjátékaitól eltérő, sodró cselekményű, nagy szenvedélyeket, elsöprő erejű érzelmeket bemutató mesés-regényes témákhoz. A két szerző közti rivalizálás 1753–54-ben épp ezekkel a darabokkal, elsősorban a *Perzsa trilógiával* kulminál.

Goldoni munkáját az is nehezítette, hogy sokkal többet számított a társulatban a színészhierarchia (gradi comici), mint a tehetség és az érdem; az első színésznő (*prima amorosa*) közel járt az ötvenhez. (Goldoni a Sant’Angelo-beli helyzethez képest sokkal egyértelműbben igyekezett megnövelni a másodsínésznő, a servetát játszó Caterina Bresciani szerepét az első színésznő rovására a San Lucában.) Aztán fokozatosan eltűntek a társulattól a fontos *commedia dell’arte* színészek; 1759 körül a társulat már csak három „jól működő” maszkra számíthatott: Pantalone Pietro Rosára, Brighella Martellire és Giuseppe Lapyra a Dottore szerepkörében. Goldoni tehát nyugodtan „számúzhette” darabjaiból a maszkokat – helyettük megalkotta legjobb karaktereit, amelyek a darabokon belül egyenrangúakká, egytől egyig főszereplőkké váltak.

Ezekben a sok főszereplős, „kórusszerű” darabjaiban visszatért a hétköznapi Velencéhez. Goldoni San Luca-beli működésének utolsó három éve a 18. századi olasz színház talán legfontosabb epizódja: reformja itt érkezik el végső, legfontosabb, realista fázisához. 1759-és 1762 között megírta *A nyaralás trilógiáját*, *A terecskét*, a *Chioggiai csetepatét*, a *Karneváltéji éjszakát*; e „környezetkomédiák” legfőbb értéke a szereplők érzelmi-lelki elemzése és kapcsolataik árnyalt bemutatása.

Közben Truffaldino Sacchi társulata nem várt, hatalmas sikert aratott Gozzi első *Mesekomédiáival*. Tökéletes volt az összhang Gozzi és Sacchi között: mindketten visszautasították Goldoni megreformált színházának újításait, és a *commedia dell’arté*hoz való visszatérést szorgalmazták. Közös munkájuk és Gozzi „ellenreformja” eredményeképpen új stílust teremtettek: egzotikus és csodás elemek-



kel egészítették ki a hagyományos commedia dell'artét. Goldoni a velencei hétköznapiakat, a mindennapi emberek életét mutatja be, felismerhető, „valóságos” szereplők történeteinek keresztül, Carlo Gozzi viszont elfordul a kortárs valóságtól – egy irreális világ, a mese műfaja felé.

Miután Gozzi ellehetetlenítette a helyzetét Velencében, Goldoni elfogadta a párizsi Comédie Italienne két évre szóló meghívását a színház igazgatói posztjára – ahol kénytelen volt visszatérni a commedia dell'artéhoz. Tett ugyan kísérletet a reform megvalósítására, de a párizsi olasz színészek nem akartak lemondani régi játékmódjukról. Új darabjai Velencében csak mérsékelt sikert arattak. Goldoni haláláig Párizsban maradt, sosem tért vissza Velencébe.

Tamara Török: Goldoni and the Actors in Venice

From Commedia Dell'Arte to Character Comedy

In the third decade of the 18th century, when the legendary era of commedia dell'arte was almost over, Venice saw the birth of a new kind of theatrical language. This environment, the city's sophisticated theatrical structure, was most favourable to the reform by Goldoni, who, by discarding the abstract approach of commedia dell'arte, cultivated the concrete forms of the representation of reality and brought the aesthetics of realism to fruition, the author says. The study follows the stages of this theatrical reform: the period of experimentation to modify commedia dell'arte pieces from 1734 to 1748, the productive

years of the long and toilsome transition, and finally the period between 1759 and 1762, which may be regarded as the most mature and realistic phase of this reform. The author takes into account the most important criteria of Goldoni's stage realism – the process of elaborating a psychologically richly shaded character comedy which replaces situation comedy is outlined, and so is the programme of creating a uniform stage language to eliminate the multilingualism of commedia dell'arte. “Goldoni is the Chekhov of comedy,” says Csaba Kiss, director of Goldoni's *Házasság Palermóban* (*Marriage in Palermo*). This study is published on the occasion of the first indoor theatre premiere of the play at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 18 October 2017.





Németh Antal szócikkei a Színészeti Lexikonban

1. Színész¹

„A Színészeti Lexikon nemcsak helyben és időben törekedett egyetemességre és teljességre, hanem abban is, hogy a színpad művészetének szűkebb területe mellé felvette az összes rokonágakat, az emberiség minden színészes megnyilatkozását, így a filmművészetet, a táncot, a cirkusz és a varieté művészetét, a színészes népszokásokat, az ünnepi játékokat, a bábszínházat” – írja az 1930-ban megjelent kétkötetes mű bevezetőjében a szerkesztő, Németh Antal. S hozzáteszi, hogy ez egy olyan úttörő vállalkozás, mely a nagy nyugati nemzeteket megelőzve elsőként foglalja össze a „theátrális művészetek egyetemét”. Most induló sorozatunkban Németh Antalnak a lexikonban publikált tanulmány-értékű szócikkeiből adunk közre válogatást, amelyek ma is joggal számíthatnak a színházi alkotók és a művelt olvasóközönség érdeklődésére.

A színház bonyolult művészetének középpontjában ősidők óta az *ember* áll, az ember, aki egy nála magasabb-rendű más lényre akar átalakulni. Mindaz, ami e belső metamorfózis ősténye köré az évezredek folyamán kikristályosodott, maszk és kosztüm, színpad és díszlet, világítás, rendezés, korok szerint különböző módon és mértékben volt a közönség esztétikai élményének forrása. Ennek a bonyolult kristályosodásnak változatlan ősmagja a színész. A színészi lényeg nem vizsgálható történelmi perspektívából, mert a színész alkotása felidézhetetlen. Legerősebben a színész van az időhöz kötve. Míg a többi művészetek terén csakis időtlen zseni le-

¹ Vö. *Színészeti Lexikon* II. kötet (szerk. Németh Antal), Győző Andor kiadása, Budapest, 1930, II. kötet, 827–831. (A szócikket szerkesztve, eredeti helyesírással közöljük – a szerk.)



David Garrick
(1716–1779)



Conrad Eckhof
(1720–1778)



Megyeri Károly
(1799–1944)

hetséges, mert csak közepes talentumok magyarázhatók meg korukból, a színháznál nincs időtlen Sophokles-szel, Rembrandt-tal, Beethovennel egyenlőjű zseni. A színház a közönség alkotása, a színész a közönség vágyának való-raváltója, mintegy a közönség követe a színpadon: időtlen publikum nincs, színész sem lehet.

Mint amilyen értetlenül áll az utazó egyes exotikus népek teátrális látványosságainak elementáris hatásával szemben, ugyanúgy nem értenők meg ma *Roscius* játékának nagyságát, *Garrick* alakításait, *Eckhof*, *Megyeri* vagy *Kántorné* hatását². A régi nagy színészek a kor művészi akaratát hiánytalanul megvalósították játéukban, stílusuk olyan szent és komoly élmény volt számukra, mint a mainak a legmodernebb. Nem lehet azt mondani, hogy mi állunk a tökéletesség csúcspontján és hogy primitív volt a régiebb. A színészi játéktílus mindig a kor egész esztétikai világképének keretében kapja meg a maga értelmét.

A színész alkotása csak a történelemtől független nézőpontból, az alkotáslélektan távlatából vehető vizsgálat alá. Az alkotáseredmény lehet viszonylagos, a lelki folyamat, mely a belső átlényegülésre vezet és ez elszemélytelenedést mások számára is átélhetővé avatja, lényegében változatlan.

A színészi alkotás legmélyebb sajátsága, hogy az alkotó saját teste válik művészi objektummá. A színjátszás *conditio sine qua non*-ja: a színész testi jelenvalósága. A test és a mozdulat az elsődleges, az összjátszás pantomimikus jellege is ezt bizonyítja és a csatlakozó hang másodlagos tényezője a színészi alkotásnak. Az alkotó és alkotás azonosságának következménye, hogy a színésznek kettős jelentése van a néző számára. Alkotásának esztétikai értékein túl tekintetbe jönnek: neme, alakja, származása és kora. A testi adottságok itt majdnem nagyobb szerepet játszanak sokszor, mint a szellemiek és az esztétikai élmény megszületésénél nemcsak közvetve hatnak az alkotás stílus-sajátságai mögött elburkoltan, hanem közvetlenül, mint jelenvalóságok. Ez a második ok, amiért a színjátszás nem nevezhető tiszta művészetnek. Az első volt, hogy: a színjátszás a tömeg alkotása, a vallásoshoz hasonló élelmény és nem tipikusan esztétikai, a második ez, hogy tudniillik a színész sohasem csak színész, művész és

² Az emlegetett színészekről itt és a továbbiakban lásd a Színészeti Lexikon nekik szentelt szócikkeiben.

alkotás egyszemélyben, hanem az általa keltett hatásban az esztétikán túli mozzanatok is döntő szerepet játszanak.

Az apajogi [értsd: apajogú – *a szerk.*] exotikus népeknél³ kizárólag férfi a kultikus játékok „színésze”, az anyajogi [anyajogú] népeknél pedig elsősorban az. A férfi érzi át először az Én és a titokzatos, kiismerhetetlen erőiben gazdag világ konfliktusát, benne támad fel az énfeloldás vágya, egy magasabb létforma lényéivé való átalakulás szükségességének érzete. A nő aránylag későn jelenik meg az egyes kultúrákban a „színpadon”. Az ókorban a késő-római teátrum deszkáin, a keresztény kultúrkörön belül az újkor elején: Franciaországban 1468, Angliában 1629, Németországban 1670 a nő színpadon való megjelenésének éve.⁴ A klasszikus-kultikus nő-játék ma sem alkalmaz nő-színésznőt, azonban a világias japán színjátszásban már kezdettől fogva nagy szerepe volt a nőnek és nem véletlen, hogy a kabuki színpad határozottan erotikus irányú⁵. A nemek lélektanának és a színjátszás közti összefüggésnek részletes vizsgálata és egy sereg szociológiai szempont figyelembevételével adhatna csak kielégítő magyarázatot erre a jelenségre. A színész testi jelenlétének és cselekvése lelki veleélésének mindkét nem esetében kétségtelenül van bizonyos erotikus színezete. A nagy férfi- és nő-színész mindig egy kissé erotikus ideálja is a tömegeknek és igen gyakran a közönségre gyakorolt rendkívüli hatás e mozzanat ismerete nélkül megmagyarázhatatlan lenne.

A színész a kor ízlése más és más módon határozza meg. Ez az alakkövetelmény az előbb említett ténnyel van szoros összefüggésben. A testi alak akkor válik esztétikai problémává, amikor felvetjük a külső forma és a meglevenített karakter közti kapcsolat kérdését. A pszichológia bizonyos törvényszerű összefüggést állapított meg a fizikum és a karakter között (Kretschmer⁶). Egy adott jellem-egésznek



D. N. Chodowiecki ábrái J. C. Lavater 1775-ben kiadott, az emberi fiziognómiáról szóló kötetében (forrás: wikiwand.com)



Ernst Kretschmer (1888–1964)

³ Lásd erről a lexikon szócikkét: *Tánc és színjátszás a primitív népeknél*

⁴ Uo. *Nő a színpadon*

⁵ Uo. *Japán színjátszás története*

⁶ Ernst Kretschmer (1888–1964) német pszichiáter

bizonyos meghatározott testi külsőség felel meg. A színész csupán egyetlen fizikummal rendelkezik, melyet csak igen szűk keretek között tud módosítani. A testi átváltozóképeség korlátozottsága buktatja meg a *naturalizmus*⁷ következetes színészi végiggondolását és teszi paradoxonszerűvé az egész stílust.

A színész játéktílusát csak úgy, mint külső megjelenését determinálja: származása. Amikor a színpadra lép magával hozza nemzeti jegyeit. Rá van írva a népfaj és az ország. Már a nyelv is sokkal nagyobb megkötöttséget jelent számára, mint bárki másnak. Az esetleg jellegzetes fiziognómiát még elmaszkírozhatja, de a „vér karakterét semmiféle maszk nem tudja eltakarni”. Egy déli színész sohasem tudhat egy északi embert játszani és megfordítva. Ha minden művészet nemzeti, a színjátszás leginkább az. Még egy nemzetegységen belül is megfigyelhetők stílusdifferenciák. Más volt az erdélyi színjátszó-stílus és más a budapesti *Nemzeti Színház*⁸ régi stílusa, más a bécsi, mint a bajor vagy északnémet. A színész nemzeti determináltsága nem jelenti azt, hogy idegen nemzet dráma-alakjai nem válhatnak alkotási élménnyé a számára. Éppen a nemzetközi repertoár szokta tudatosítani a nemzeti stílust és „a karaktereknek ez a népről-népre való szükséges korlátozottsága a színjátszás legbájosabb tökéletlensége”. *Duse* Ellidája a *Tenger asszonyában* vagy Hedda Gablerje olasz költő alkotása, de *Moissi* Franz Moorja „egy olasz Marquis de Sade”, a német idealizmus legkisebb jegye nélkül. Az idegenfajú színészek olykor kiütkeznek a nemzeti színházi kultúrából. Julius Rab kénytelen megállapítani, hogy néhány színésszel (*Paul Wegener*, *Tilla Durieux*, *Orska*, *Bergner*, *Moissi*) idegen hangok kerültek be a német színjátszásba, melynek szétbomlott stílusegységét újabban orosz beáradás rombolja tovább.⁹ Nem véletlen, hogy éppen *Reinhardt*¹⁰ szötte át először nemzetközi vonásokkal színpadművészeti alkotásait, ami azután internacionális sikereit is magyarázza. Az az imponderábilis¹¹, mely egy szerepben jellegzetesen nemzeti, egy idegenfajú színész számára legtöbbször átélménytelen marad, viszont a nézőre gyakorolt hatásában ennek az esztétikain túli mozzanatnak döntő szerepe van.



Eleonóra Duse (1858–1924)

A színész kora játszik legkisebb szerepet a testi hatástényezők között. *Duse* öreg, kifestetlenül, ősz hajjal is abszolút élményt tudott nyújtani a nézőnek. A fiatal-ságnak kétségtelenül van varázsa a színpadon, amelyet gyakran a színész alakítóerejének javára szoktak írni. A kor csak akkor hatásgátló mozzanat, ha a színész által

⁷ Lásd erről a lexikon *Naturalizmus* szócikkét

⁸ Uo. *Nemzeti Színház* szócikk

⁹ Lásd Julius Rab: *Schauspieler und Schauspielkunst*, Berlin, 1926.

¹⁰ Max Reinhardt (1873–1943) osztrák származású amerikai film- és színházi rendező, a 20. század kiemelkedő színházi újítója. Lásd róla a Színházi Lexikon szócikkét.

¹¹ *Imponderábilis*: végtelenül finom, szinte érzékelhetetlen különbség

életrekelte alak és a színész személyes kora között belső átélőerővel áthidalhatatlanul nagy szakadék van.

A színész személyével kapcsolatos még az az esztétikain túli mozzanat is, hogy a színészek egymásközötti emberi viszonyát a legtöbb esetben tudja a néző. Ez lehet élményelőmozdító vagy gátló jellegű. Ha a közönség tudja: ez a színpadi házaspár az életben is férj és feleség vagy ez a szerelmespár: apa és leánya – mindkét esetben másképpen színeződik az esztétikai hatás.

A színészi alkotás folyamatával idáig alig vagy csak mellékesen, részletproblémákat felvetve, foglalkoztak. A régi elméleti munkák fejtegetései általában a körül forognak, hogy: átérzi-e a szerepét a színész és vajjon az ábrázolt érzelmeket át kell-e élnie vagy hasonló hatást érhet el hideg számítással is? Amióta Plutarchos feljegyezte, hogy egy Aisopos nevű híres görög színész az őrző Orestes szerepében levágott egy rabszolgát – áll a vita. Ismeretes a horatiusi válasz: Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi ('Ha azt akarod, hogy sírjak, előbb magadnak kell sírnod'). Diderot¹², Riccoboni¹³, Iffland¹⁴, Sainte-Albine¹⁵ idevágó fejtegetéseitől Goethén keresztül, aki az érzéstartaló dilettáns szembeállítja a hidegen számító Serlot¹⁶, mint a művész típusát, egészen Kjerbüll-Petersenig¹⁷ tart az érzéstartaló körül a bábeli zavar. A színészek nyilatkozatainak sora vonul fel pro és contra. A vitát elsősorban meddővé teszi az, hogy mindenki mást ért „érzés”, „átélés”, „extázis”, „hideg, tudatos formálás” stb. szavakon. A kérdést másodsorban helytelenül fogalmazták meg. Nem mindegy, hogy a színészi alkotás mely fázisára gondolunk, amikor átélésről beszélünk. Végül: kizárólag szerepátélésről beszélnek, amikor nem mindig szerepet „él át” a színész.

Kjerbüll-Petersen négy fázist különbözteti meg a színészi alkotásnak:

1. a hangulati elképzelés (illusionistische Auffassung)
2. a reflexió (reflektierende Aneignung)
3. az alkalmazkodó idomulás (anpassende Einordnung)
4. a nyilvános előadás stádiuma.

Az egyes mozzanatok – melyeknek elnevezését az alábbiakban módosítani fogjuk – nem választhatók el ilyen élesen. Ezenkívül még egy ötödik stádium felvétele is szükségesnek mutatkozik, mely az első elé iktatandó: ez az előkészítő mozzanat.



Denis Diderot (1713–1784)
Louis-Michel van Loo
olajfestményén, 1767-ben
(forrás: wikipedia.org)

¹² Denis Diderot elméletéről lásd a lexikon *Színészi paradoxon* szócikkében

¹³ Luigi Riccoboni (1675–1753) olasz színész és író (lásd a lexikon szócikkében)

¹⁴ August Wilhelm Iffland (1759–1814) német színész és rendező (lásd róla uo.)

¹⁵ Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699–1778) francia történész és drámaíró

¹⁶ Serlo of Wilton (1105–1181) latin költeményeiről ismert angol költő

¹⁷ Lorenz Kjerbüll-Petersen, a tübingeni egyetem professzora a színjátszás művészetéről publikált könyvet: *Die Schauspielkunst: Untersuchn über ihr Wirken und Wesen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin, 1925.

A színész alkotása nem azzal az órával kezdődik, amikor az olvasópróbán esetleg először olvassa a szerepet.¹⁸ A színészségnek – jól tudjuk – nemcsak bizonyos fizikai, de pszichikai előfeltételei is vannak. Egy régi elméletíró, E. Thürmagel pontokba foglalta a színjátszásra alkalmas személy jellemvonásait: ezek a következők: 1. képzelőerő, 2. igaz érzés, 3. ítélőképesség, 4. alakítóképesség, 5. emlékezet, 6. megfigyelőképesség és 7. lélekjelenlét.¹⁹ Ha ma már naivnak tűnhet is föl számunkra az előfeltételeknek ilyen felsorolása, kétségtelen, hogy egészen sajátos, belső metamorfózisra kész, fokozott érzékenységgű, saját szubjektív élményeit tárgyilagosan nézni tudó, erősen impresszionista lélekre van szüksége a színésznek, aki az életben is „hangulat-tornász”, mint Laube²⁰ az ellentétekbe lendülő embert jellemezte. A színész mindig gyűjt, minden életélmény hat rá, mint egyes írótipusra is. Talma, mikor atyja haláláról értesült és felkiáltott, utána az első gondolata az volt, hogy illik-e az a kiáltás a színpadra.²¹ A személyes élmények, tapasztalások, megfigyelések már a dráma első olvasásánál



J. F. Hollier nyomán: F. J. Talma (1763–1826) portréja, 1806 (forrás: rareoldprints.com)

szerepet játszanak és tudatosan vagy öntudatlanul befolyásolják a motorikus visszahatást. Minél zseniálisabb egy színész, annál kevesebb szüksége van arra, hogy személyes tapasztalatainak, élményeinek és megfigyeléseinek mozaik-kockáiból rakosgassa össze az életrekelendő figurát. A nagy színész személyes életében eseményszerűen és tudatosan soha át nem élt érzéseket is ki tud fejezni alakításával, ugyanúgy, mint a nagy író, aki a legkülönbébb karakterek egész sorát formálja bele mondataiba. A színésznek a maga alkotásához a színjátszásnak azokban a korszakaiban, amikor ő áll a közönség esztétikai érdeklődésének középpontjában, nincs szüksége iskolára, csak tehetségre, bizonyos technikai előfeltételekre (ökonómikus lélekzetvétel, helyes fonetika, hang-moduláció és mozgásképesség stb.) magától, gyakorlat útját is rájön. A közepszerű színészt azonban, akinek nincs divinatorikus alkotófantáziája, technikai gátlások tönkretehetnek

és talentumának kis részét sem bontakoztathatja ki megfelelő felkészültség híján. A gondolkodás és tanulás a színésznél tehát száz eset közül kilencvenkilencben nem bűn, hanem erény – kellene, hogy legyen.

A színészi produkció előkészítése tudatosan vagy öntudatlanul régóta folyik már a színész lelkében, amikor végre elérkezik az első próba.²² A színész az első ta-

¹⁸ Lásd erről a lexikon *Szerepfelfogás* szócikkét.

¹⁹ Lásd: E. Thürmagel: *Theorie der Schauspielkunst*. Heidelberg, 1836.

²⁰ Heinrich Laube (1806–1889) színműíró, rendező, színigazgató (lásd a lexikon szócikkében)

²¹ Lásd erről Ludwig Speidel: *Schauspieler*. Berlin, 1911. 121.

²² Lásd a lexikon *Szerepfelfogás* címszavát.

lálkozás pillanataiban megérezheti az alakot, egész lelkével rezonálhat az életre-keltendő figura lelkére, erre is vannak vallomások – esetleg fölötte érezheti magát vagy félhet tőle, viszont előfordulhat az is, hogy az utolsó pillanatig ellenszenvvel, hidegen fogja fel feladatát és a bemutató lázában melegszik csak fel s kerül belső kapcsolatba az alakkal és meglepőt produkál. A színésznyilatkozatok, melyeket Kjerbüll-Petersen felhoz a mellett, hogy a szerinte első alkotási fázison az intenzív érzés uralkodik, erős kritikát érdemelnek. (A színész hiúságból, tudatosan vagy öntudatlanul szereti a nyilvánosság előtti produkcióját úgy feltűntetni, hogy az minél érdekesebb színt kapjon.) Ha előfordul is ez az erős érzelmi osztozás a hős sorsában, ez nem jellegzetesen színészi vonás és nem jellemzője az alakteremtés e fázisának.

Az az alak, mellyé a színésznek át kell lényegülnie a színpadon, néhány évszázad óta költő alkotása. Az író teremő fantáziája által elgondolt alakot kelti életre, az író szavait ismétli a színpadon és ezért a színész munkáját általában reprodukálónak szokták tekinteni. Pedig nem az ábrázolás tárgya, hanem a módja a fontos.²³

Az intuitív színész-típus magába fogadja az idegen alakot és hagyja, hogy szétáradjon benne annak lelke. Egy egységes középponti alapérzésből bontakozik ki magától minden cselekvése. Az idegen lélek munkál benne és így jut el a részletekig. Mintegy daimonion szól a lelkében, mit ne tegyen és a sok ismétlés közben eljut minden részlet megoldásáig. Ezek a szintetikus színészek, akik elsősorban az életrekeltett jellemek irracionálisát tudják megkapóan ábrázolni. Az analitikus színész nem ilyen eszköz az idegen lélek kezében. Jelenetek, helyzetek, hangsúlyok pontos megállapításával gépiessé teszi magában a megtalált részleteket és a kifejezési formától a lélek megragadása felé halad. Az előbbi típus, ha valami megakadályozza abban, hogy minden gesztusát kialakítsa a benne élő mintakép, félig sikerült, sőt rossz produkciót is nyújthat. Az analitikus színész, ha nem is jut el a részletek belső egybefoglalásáig, részlet-szépségek produkálása miatt sohasem súlylyed az átlag alá. Természetesen a gyakorlat nem mutatja ennek a két alaptípusnak ilyen élesen elhatárolt képletét és mindig az egyik vagy másik túlsúlyáról lehet csupán szó.

Magának a szerepnek a megrögzítése, megtanulása, a megtalált hangsúlyok, mozdulatok beidegzése már csak mnemotechnikai probléma.²⁴ Igaza van Dalbergnek²⁵, amikor azt mondja, hogy „a szerep mechanikus része is fontos!” Ha a színészi vallomások túlnyomó része a tökéletes belső átlényegülés ellen vall, azt az a körülmény is magyarázza, hogy a szerep tökéletes tudása nélkül lehetetlen ez a lelki folyamat. A szavaknak teljesen vérré kell válniuk. A kultikus táncok, a távolkeleti színházak tradicionális, régen megtanult mozdulatformái és hangmoduláció-szabályai fölmentik a színészt a produkció kivitelének külső mozzanataira való

²³ Lásd a lexikon *Dráma és színész* címszavát.

²⁴ Lásd a lexikon *Szereptanulás* címszavát.

²⁵ Wolfgang Heribert Dalberg (1750–1806) német színházi intendáns (a róla szóló cikket lásd a lexikonban).



Hieronymus Francken: *I. Gelosi commedia dell'arte tarsulata*, 1590, olaj, vászon (forrás: rssing.com)

figyelés alól és teljesen átadhatja magát az elszemélytelenedés élményének, mely kiárad a közönségre. Az orosz színházak ötven–száz próbájával szemben, Európában tizenöt–húsz próba, régebben és a vidéken pedig ma is csak öt–tíz próba előzi meg az előadást. Nincs idő az alakítások „kiérlelésére”, mely a színészi alkotás harmadik mozzanatát jelenti. (A *commedia dell'arte* esetében

nem beszélhetünk „szereptudásról” és mégsem vonhatjuk kétségbe nagy színészi produkciók létezését. Ebben a korban az „alak tudás” tette alkalmassá fokozott teljesítményre a színészt, aki egész életében egy figurát játszott, magáévá élte azt a bizonyos típust és az adott helyzetekben maga rögtönözte mondanivalóit. Itt az alakátélés a priori adva volt.)

A próbák alatt és egész nap állandóan az életrekeltendő alakra mered a színész figyelme. A szövegtanulás nagyfokú koncentrációt jelent. A reális én világának ok és okozati összefüggései elhomályosodnak és egy másik lény sorsösszefüggéseit veszti a színész magára. Egy második, harmadik, tizedik, századik „ént” alakít ki magában. A személyes Ego sarokba húzódik és figyel vagy – ritkán – részben eltűnik, lemerül a tudat alá és onnan kormányozza a színészt. Az már egyénenként különböző, kiben hogy munkál ez az ellenőrzés munkakörére szorított én. Kevésbé tudatos és inkább tudatos típusok adódnak, de mindannyian az elszemélytelenedésbe hajszolják bele magukat, a költőalkotta alakok szólnak meg bennük.

A színész a szerepet tanulmányozva, motórikusan reagált az alakra. Egyéni hajlamok szerint vagy a beszélőorgánumon, vagy az arcon és tagokon jelentkezik főképpen ez a reakció. A próba jelenti ezeknek a reakcióknak begyakorlását, gyorsaság és mechanikussá tételét. Az életrekeltett alak külső megjelenési módja tehát mindig az alak szintetikus vagy analitikus átéléséből származik. A színész élménye valóságos, de csak művészileg. Vagy az érzésből jut el az érzések kifejezéséig az alakátélés egységében, vagy az érzéseket kifejező hang és mozdulatformák idézik fel benne a kifejezés érzésvisszhangját. Szabályt itt ugyanúgy nem lehet felállítani, mint az írói alkotás esetében, ahol a tudatosság és az „ihletett” alkotás állnak egymással szemben. A tudatosság nem von le semmit az élmény művészileg valóságos voltából és a legátéltebb élménykifejezést sem lehet menteni, ha az élmény álságos.

Minden igazi színész eljut önmagától az alakig, tehát az alak érzéseinek kifejezéséig is. Az elszemélytelenedés ténye nem egy bizonyos fázisára vonatkozik az alakításnak és legkevésbé az utolsó, a nyilvános előadásra. Az átalakulással járó mozdulat és hangeredmény megrögzül a színészben és az így megtalált formákat bármikor újra fel tudja idézni és ha kedvezőtlen lelki feltételek, indispozíció következtében nem tudja is a lelki átlényegülést minden előadás alkalmá-

val átélni, alkotása a hideg technikázás külső jegyei nélkül ugyanazt a hatást teheti, mint a legintenzívebb szerepátélés. Az adaequat [adekvát] mozdulat megőrzi átöröklött és megszokott asszociációját lelki előzményével és a „nézőben” rögtön kiváltja ennek a kapcsolatnak az érzését. Egy helyénvaló gesztus, egy hangban jól felépített színpadi dikció beleviheti a színészt abba az érzésállapotba, amely az életrekellett alakban kell, hogy uralkodjék, amikor így mozdul és így beszél. A színész begyakorolta azokat a pályákat, melyek az egyes érzelmek és megnyilatkozási formáik között vannak. Könnyen megindul szemében a könny, mint ahogyan öklét is könnyen lendíti magasba, ha a haragot érzékeltetni akarja. Ez azonban nem az ő személyes fájdalma és haragja, hanem azé az alaké, akit az elszemélytelenedés révén befogadott magába.

A színészi elszemélytelenedés tipikus tünete, hogy a háttérbe vonuló Én számára nemcsak a környező világ, hanem a cselekvő, beszélő személy is objektív. A színész gyakran megoszlottnak érzi magát játék közben, mely valami idegen törvényszerűség szerint lefolyónak, automatikusnak tűnik föl előtte. Coquelin például azt állította, hogy míg Cyrano beszédét mondja, meg tudna oldani egy matematikai feladatot. A figyelő én ellenőrzése nélkül nyilvánosan produkálni nem tudó színész-típus óvakodik és fél attól, hogy hideg nyugalmát, az ágáló énjével szemben való közömbösségét elveszítse. Rendelkezve az eszközök felett, amelyekkel hatni tud, elkápráztatja a nézőt. Az átélések mámore után vágódó színész viszont minden eszközt megragad, hogy az elszemélytelenedést a teljes énfeloldásig fokozza. Aulus Gellius²⁶ írja a *Noctes Atticae* című művében, hogy egy *Polus* nevű római színésznek, amikor Elektrát kellett játszania, aki testvérét siratja, nemrég elhunyt fiának hamvvedrét vitette a színpadra és ehhez intézte az idevágó verseket.

A tudat ellenőrző szerepének nagyobb- fokú elhomályosodása esetén a színész számára eltűnik a látszat és valóság közti különbség. C. L. Costenoble írja egy F. X. Wolff nevű fiatal színészről, hogy néha öt percig is eltartott a felvonás után, míg teljesen magához tért és az átélt alak s a szituáció élménye helyet engedett a szí-



B. C. Coquelin (1841–1909)
Cyrano szerepében, F. Nadar
felvételén 1900-ban
(forrás: wikimedia.org)



J. F. F. Fleck (1757–1801)

²⁶ Aulus Gellius (125–180) latin szerző

nész énjének.²⁷ Sok színész ittas állapotban játszik, hogy tudatát zsongítsa és könnyebb legyen a belső metamorfózis. A nagy német színészről, *Fleck*-ről jegyezték föl, hogy a tudatnarkózis állapotában hallucinációi és víziói voltak a színpadon.²⁸

A szüntelen idegen életekbe való beleélés, a folytonos elszemélytelenedés következtében „a színész idővel nem tud különbséget tenni a saját énje és az idegen érzések között; mi az életszerűen valóságos és mi a csak művészileg valóságos élmény benne. Lelki élete tele lesz teátrálítással. Legigazibb érzései is valamilyen pózban állnak a benső tükör előtt és ha összetöri a fájdalom, az való, hogy összetöri, de ahogyan ez végbemegy a lelkében, ebben mindig van egy kevés a színészből”²⁹. Ez a színész legmélyebb tragikuma.

Anélkül, hogy felvetettük volna a problémát: utánzás-e a színjátszás? – az eddigiek máris megfelelnek a kérdésre: nem! A színész nem életet utánoz, hanem – ha már ezt a szót használjuk, azt a lényt, akit életre kell keltenie. Nem a valóságot, hanem a benne élő istenképzet, démon, félisten vagy magába fogadott költőalkotó alak *έντελέχεια*-ját [intellektusát]. Ilyen értelemben *μίμος* [mímus] minden színész és *μίμησις* [mimézis] a színjátszás.³⁰

²⁷ Carl Ludwig Costenoble: *Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien* (1818). Publik. der Gesellschaft für Theatergeschichte. Berlin, 1912. I. köt. 53.

²⁸ Edgar Gross: *Johann Friedrich Ferdinand Fleck*, Berlin, 1914. 120.

²⁹ Theodor Lessing: *Theater-Seele*. Berlin, 1907. 10.

³⁰ Lásd a szócikkhez mellékelt irodalmat: Conrad, Waldemar: *Bühnenkunst und Drama*, *Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*, VI. köt.; Dohrn, W.: *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik*. Bd. X. der *Beiträge der Ästhetik*. Hamburg u. Leipzig, 1907; Gregori, Ferdinand: *Das Schaffen des Schauspielers*. Berlin, 1899; Hagemann, Carl: *Der Mime*. 6. Aufl. Berlin, 1921; Hevesi Sándor: *A színjátszás művészete*, Budapest, 1908; Németh Antal: *A színjátszás esztétikájának vázlata*. Budapest, 1929; Wickihalder, Hans: *Zur Psychologie der Schaubühne*. Zürich, 1926; Winds, Adolf: *Aus der Werkstatt des Schauspielers*. Dresden, 1903.

Antal Németh's Entries in the *Encyclopedia of Acting*

1 Actor

Covering the past and present of the universal art of theatre, the Hungarian *Színészeti Lexikon* (*Encyclopedia of Acting*) was published, ahead of large Western nations' similar publications, in 1930. The editor of the two-volume work was the great stage director, Antal Németh (1903–1968), general director of the National Theatre from 1935 to 1944. The 50th anniversary of his death will be remembered next year. By this publication, with the key figure in the art of theatre, the actor as its subject matter, a new series is launched to present a selection of Antal Németh's entries, each worth a study in its own right. This article focuses on the actor as phenomenon, starting from the “primordial fact of metamorphosis”, from the perspective of the psychology of creativity in particular. The process of the embodiment of a figure is analysed in detail and so are the spiritual, intellectual and physical prerequisites of the transfiguration which, in Antal Németh's view, have since ancient times predestined the actor “to transform into a higher-order being.”

„Ne vedd el Iokasztét, ő a te anyád!”

Jean Cocteau üzenete*

A színház kivételes adottsága, hogy a deszkákon találkozik a történelem, amely az idő múlásával mindinkább érvényét veszti, és a mítosz, amely az idő múlásával egyre valóságosabbá válik. Bizonyára nagyon hasznos lenne, ha bejönne a nézőtérre egy mágus, és hipnotizálná a közönséget, hogy meggyőzze róla, micsoda rendkívüli előadást lát. Sajnos, ilyen mágus nem létezik, s így a drámaírónak kell a maga szerény eszközeivel ezt a kollektív hipnózist előidéznie, megosztva álmait, hiszen az alvás és az álom minden léleknek zsenialitást kölcsönöz.

De anélkül, hogy túl messzire mennénk, ez a jelenség tényleg létezik, és előfordul, hogy a nézők egy csoportja feladja egyéniségét egy különös gondolat kedvéért, amelyet magáévá tesz, és amely együttműködésre készíti. Ez a csoport egyetlen, majdhogynem gyermeki lelkületű személlyé válik, gyermekivé, hiszen a legjobb közönség még mindig a bábszínházi, és a miénk akkor lehetne egy szinten vele, ha képes lenne felhagyni gőgös ellenállásával s így olyan állapotba kerülhetne, hogy bekiabálna, például Oidipusznak: „Ne vedd el Iokasztét, ő a te anyád!”

A valódi rajongás nem közhelyek csereberéjén keresztül nyilvánul meg, hanem olyan új gondolatok megosztása révén, amelyek ugyan nem a sajátjaink, de végül már azt érezzük, akár a mieink is lehetnének. A rajongás tehát a szerelem egy formája, hiszen a szerelemben a szembenálló felek frigyre lépnek egymással.

Még Franciaország is, amely individualizmusának köszönhetően csökönyösen ellenáll annak, hogy elaltassák és az előadás hipnózisának a hatása alá kerüljön, épp most tett tanúbizonyságot a Nemzetek Színházában arról, hogy éhezi és szomjúhozza azt a fajta kikapcsolódást, amelyben a legcsekélyebb frivolitás sincs.

A világ minden tájáról érkező társulatok elbűvölik vendégjátékaikkal ezt a közönséget, amelyről azt gondoltuk, képtelen megfélekezni önnön képmásáról és a róla szóló történetekről, s hogy hiányzik belőle az érdeklődés mások történetei iránt.

* A második világháború után Aman Maistre-Julien és Claude Planson ötlete volt, hogy Párizsban külföldi előadásokat fogadjanak, és ehhez meg is kapták az UNESCO, a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) és az érintett követségek támogatását. Az első párizsi nemzetközi színházi fesztiválra 1954-ben került sor. Két évvel később e program, melynek különböző színházak adtak otthont, felvette a Théâtre des Nations (Nemzetek Színháza) elnevezést. (a ford.)

A színházi világnap e nász csodás eseményeit ünnepli, ahol az egyesszám és a többesszám, az objektív és a szubjektív, a tudatos és a tudatalatti lép egymással frigre, felmutatva a szerelmükből születő szent szörnyetegeket.

A génuszok közötti távolság és a nyelvi elszigeteltség sok viszály forrása, de a színház a maga kiterjedt eszköztárával megpróbál mindezen felülemelkedni.

A színházi világnapoknak köszönhetően a népek végre tudatosítani fogják saját maguk és a többi nép gazdagságát, s együtt működnek majd a béke megteremtésében.

Fordította: Rideg Zsófia

Jean Cocteau
in



Philippe Halsman: *Jean Cocteau*, 1949 (forrás: liveinternet.ru)



VEREBES ERNŐ



Cocteau keze és a *Szent szörnyetegek*

Gondolatok a dráma átdolgozójától

A múlt század húszas éveinek Európája, szellemi kifinomultsága okán, az aranykor – age d'or – néven vonult be a köztudatba. Párizs zsibong a művészekről, akik egymásnak adják át a még megmaradt arisztokrácia szalonjainak kilincseit. Itt-ott még felcsendül egy zongora a társaság által körül ülve, a női ruhákon még meglibben egy-egy rakoncátlan fodor, ugyanakkor készülődben már valami rebellió, az értelem szabadsága kezdi átformálni a világot Sztravinszkij, Picasso, vagy éppen a dadaisták műveiben.

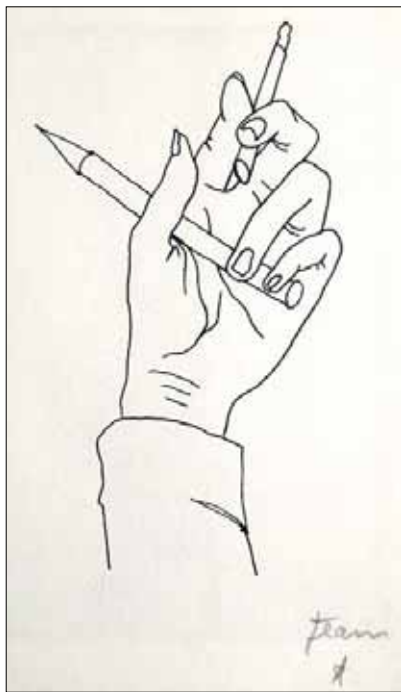
Amíg e korszakot próbálok felidézni, lelki szemeim előtt hirtelen megjelenik Jeanne Cocteau keze. In medias res. Mintha ezzel a hosszú ujjú, nemes vonalú kézzel szeretné megrajzolni önmagát – a tökéletes művet. A költő nagy ívű mozdulatokkal magyaráz valamit, éppen a színházról. Itt találkozik ugyanis a kor művészeinek krémje, nem csupán nézőként, alkotóként is. És ennek a társaságnak a közepén Jeanne Cocteau áll, aki köztudottan szerelmes a saját kezébe. Hogy egy ilyen szerelem milyen érzelmeket rejt, nem tudhatjuk, de azt igen, hogy nagyon is kihatott a huszadik század első felének művésztszadalmára. A Gesamtkunstwerk, vagyis az összművészet fogalma Wagner óta ismert, de a művészet életvitelszerű gyakorlása egészen különös figurák megjelenését feltételezte. Ehhez kellett az a beállítódás, amely az életmódot és az alkotást már nem választotta szét.

Egy kéz mozdulatai, láthatóvá válva a levegőben, művészetet eredményeznek – egy dráma viszont megszülethet egy kéz papíron hagyott mozdulataiból.

Nem ez a legismertebb színdarabja Cocteaunak, gondoljunk csak az *Orpheus*-ra vagy a *Rettenetes szülőkre*, de a háború előtti aranykor ars poeticája (vagy in-

kább *modus vivendi*e) sehol sem fogalmazódik meg annyira érzékletesen, mint a Szent szörnyetegekben. Kik ők? Színművészek – csak hogy e szó egyszerre sok és kevés ahhoz, hogy kilétüket felfedjük. Helyzetet kell teremteni közöttük, „helyzetbe hozni” őket – ahogyan ezt Cocteau is tette, s látni azt, hogy ehhez a magánélet szférája is jelentősen hozzátartozik. A köztudat ugyanis hajlamos fiókba zárni azokat az elhivatottakat, akik képesek feláldozni magukat, *horribile dictu*, a művészet oltárán. Itt viszont színházművészetről beszélünk. Ezeken a vizeken hajótörést szenved minden olyan alkotóművész, aki *magán kívül* valósít meg valamit. Mert a színész anyaga nem más, mint saját maga. Nem egyszerű helyzet ez, kiváltképp akkor, amikor az említett „emberanyag” a szürke hétköznapiakban is kénytelen létezni, méghozzá úgy, hogy közben a külvilág számára normális marad. De hát mi vagy ki a színész? És már villan is Cocteau mindent látó szeme, amikor ő is felteszi a kérdést: az emberi nagyság mennyiben függ a színész nagyságától? Vagy fordítva: a színészi nagyság szavatol-e bármilyen szinten is valamilyen egyetemes emberi nagyságot?

Ezen a ponton az erkölcs halkán belopózik a térbe: egy meghitt lakás, illetve egy színpad terébe, és folyamatosan kérdésekkel zaklat. Lehet-e, kell-e szabadnak lennem, lévén, hogy szabadságot kaptam, tanultam a nagy elődöktől. Élhetem-e úgy az életemet, mintha az a színpadon történne, hisz valami azt diktálja: tedd, amit fentről reád bízta, mutasd, amire éhes és szomjas a közönség, a néző, akinek nem jutott elég abból az isteni szikrából, ami már maga a szentség, s ami által ő maga is szent szörnyeteggé válhatna...



Cocteau litografált rajza saját kezéről a *Fehér fűzet*ben (forrás:pinterest.com)

A drámában ez a valaki egy színésznő, akinek a neve Esther. Ő az, aki középkorú férjét, egy mindenki által ünnepezt színészt egy fiatal színésznő karjaiba enged (kerget?). Engedi, hogy megtörténjen egy családi affér, megcsalás, szétesés, ugyanakkor szárba szökkenjen egy új szerelem. De Esther azt is tudja, hogy a háromszög belső szögeinek összege mindig száznyolcvan fok, tehát egy szerelmi háromszög is lehet „egyenes”. És az is lesz, minden szenvedés, magyarázkodás, belső frusztráltság ellenére. Mert Esther egy megengedő nő. Nagy nő. Egy családi szétessést saját szétesésével megelőző nő. Egy személyiség, aki túlteszi magát azon, hogy színésznő. *Ember*, akiből egy még *nagyobb* színésznő válik. (A határ a rivaldafénnyel kijelölt csillagos ég. Vagyis: a csillagos ég, hiszen a magasság is annyira relatív, mint a mélység – a gyökérzet a lombkoronával együtt bólogat, mint ahogyan a művészi



Berenice Abbott: *Cocteau keze*, 1921 (forrás: lempertz.com)

tevékenység az ember mindenkori táptalaja, gyökere, a „valamin túlemelkedni” iskolája mindenkori példázata annak, hogy ne az légy, aki vagy, hanem aki szeretnél lenni). Viszont e kettős lét fájdalmas, mert sok mindenre rádöbbsz. Például arra, hogy e játék kinek mibe kerül.

Cocteau szövegének átdolgozása (az eredeti fordítás Heltai Jenőé, ezt Rideg Zsófia vetette össze a francia szöveggel) újra feltétette velem a kérdést: miféle játék ez? A Dér András rendezővel folytatott beszélgetések pedig rávilágítottak arra, hogy a drámában lezajló replikák hogyan befolyásolhatják e nagyszabású emberi játszma bonyolódását. A feleség, férj, szerető viszonyban mindig van valami nem-kimondottság, valami féligazság – a hazugság csendje. Még akkor is, ha ezt bizonygatásokkal, nagy vallomásokkal ecsetelik a szereplők. A félmondatok mögötti szókeresések azok, melyek itt is teljessé teszik egy-egy lelkiállapot kivetülését.

Szent szörnyetegek, így hangzik a cím. E szópárosítás nyilván lényegi ellenpontozást takar: a kísértés a szentekből szörnyeteget farag. Színészekként kezdenek viselkedni, a rutin hazugságát vegyítik az átélt, személyes drámával. A kikerülhetetlen érzelmi katasztrófa rádöbbszítő ereje azonban az önmagukon túllépni képes művészek emberi nagyságát eredményezi. És pont ez a szent mivolt az, ami az erkölcsi dilemmát ember és színész között esetünkben megszüntetni látszik: Coctaeu, a művészi szabadság szilárd alapjain, egy örökérvényű rendszert épít – a saját kezével.



JEAN COCTEAU



Szent szörnyetegek

(részlet)

Első jelenet

ESTHER Idehallgass, Lulu! Vége, vége, vége! Döntöttem. Megszüntetem a proscénum-páholyokat. Tizenkét éve tépelődöm, de azok után, amik ma történtek, nem bírom tovább. Egy hét múlva vége a szezonnak, ráeresztem a munkásokat a színházra. Hallod, amit mondok? Eddig is az volt az érzésem, hogy a közönség felrohan a színpadra, a férfiak kacsintgatnak rám, a nők fogdosnák a ruhám anyagát, de a ma este, az mindent betetézett. Képzeld, az utolsó felvonásban, valami bolond vénasszony, nyilván süket is, a jobb oldali első páholyban, valahányszor kinyitottam a számat, dühösen rángatni kezdte a vállát. Eleinte nem esett le, hogy valami ideggyógykezelés lehet. Mondom, biztosan pocskul játszom. A közönség egy része már nem is az előadást nézte, hanem rajta nevetett. Képzelheted, milyen érzés volt! Csak Charlotte-ot nem értem. Ő, valami furcsa révületben játszott, még csak tudomást sem vett a bolond vénasszonyról. Sőt, úgy nézett rám, mintha én volnék beteg! Na, látod Lulu, ezért bontatom le a színpadi páholyokat. Tűnjenek el a süllyesztőben, hisz semmi értelme annak, hogy a közönség karnyújtásnyira üljön tőlünk. Kiváltképp, ha ilyenek is bejöhetnek, mint ez a matróna. /*Kinéz a paraván mögül*/ Lulu! Itt vagy? Add ide a sminkelő köpenyemet. Lulu! /*Kilép, rájön, hogy egyedül van*/

Liane belép, kezében csokor virág. Lulu iparkodik utána.

LULU Hová megy?

LIANE Esther művésznő öltözőjét keresem.

LULU Itt várjon.

ESTHER A francba is! Én meg itt a falnak beszélek. Lulu, hol vagy?

Második jelenet

LULU /Belép/ Szólított a művésznő?

ESTHER Azt hittem, itt vagy az öltözőben. Már vagy egy fél órája mesélek a falaknak. Hol voltál?

LULU A portásnál. Benéztem ugyan, amikor megjöttem a Nemzeti Színházból...

ESTHER Akkor mégsem vagyok bolond, mert láttalak. Csak nem hallottam, hogy közben kimész. /Lulu már nyitná a száját/ Tudom, tudom, jól jön ez a mamusz nektek, öltöztetőknék, ha a kulisszák mögött mászkáltok, habár akkor is úgy veritek a sarkatokat a földhöz, mintha a díszlépést gyakorolnátok. Na, adod már?

Lulu feladja Estherre a köpenyt.

ESTHER Hogy-hogy ilyen korán itt vagy már? Nem vártad meg az est végét?

LULU Nem, asszonyom. Azért mentem, hogy a művészurat lássam, ő pedig az utolsó felvonásban már nem szerepel, bár egyszer telefonálnak neki.

ESTHER Telefonálnak? Racine *Britannicus*ában? Hisz az egy klasszikus darab!

LULU Azt én nem tudom, de áttereltek minket egy másik terembe, és mivel a művész úr nem jött vissza, én is eljöttem.

ESTHER De Lulu, a tragédia után Cocteau egyfelvonásosát játszották, az *Emberi hangot*.

LULU Az lehet.

ESTHER És a férjemnek sikere volt?

LULU De még mekkora! Már kintről hallottam, hogy azt kiabálják: szerző, szerző!

ESTHER Jézusmária. Vajon Racinet hívták? Ma már minden lehetséges.

Részlet, videón bejátszva, Florent, Esther férje, nézi.

„Nero: Csak egy perce, hogy szeretem. Mit beszélek? Imádom Juniát rajongva, míg csak élek.

Ösztökélt valami furcsa vágy,

Láttam éjjel, amint hozták a katonák,

Szép volt dísztelenül, csak egy szerény lepel

Takarta őt, akit álmától téptek el.

Így történt. Nem tudom mi tette, az a lenge

Köntös, a fáklyafény, az éj, a zaj, a csend-e,

Vágy elrablói, e marcona környezet,

Oly édessé nekem azt a félénk szemet:

Akármi tette is, a tüneményt csodálva

Szólni készültem én, és szó nem jött a számra:

Tagjaimon nehéz bénaság vett erőt,

S lakosztálya felé hagytam távozni őt.”



Philippe Halsman: *Jean Cocteau, Ricki Soma színésznő és Leo Coleman táncos* 1949 (forrás: wordpress.com)

FLORENT /De jó vagyok, Istenem!/
 ESTHER És tetszett neked a Britannicus?
 LULU Hát, hogy őszinte legyek, nem nagyon értettem, amit mondanak, mert csuda egy klasszikus nyelven beszéltek. De az úr, az nagyon mulatságos volt.
 ESTHER Néró szerepében? Hát, az valóban sikernek mondható!
 LULU Mondom! A művész úr, nyilván az ön valamelyik régi ruháját húzta volna fel, abban rejtőzött el az egyik kulissza mögé.
 ESTHER Lulu, te viccelsz velem. Ez utasítás!
 LULU Tévedni tetszik! Magától bújt el. Még mondtam is a mellettem ülőnek, hogy elbújhat, de hiába, én még az asszonyom ruhájában is felismerem. Ezen neveltünk egy kicsit.
 ESTHER Vagyis elég jól mulattál a színházban?
 LULU Remekül.
 ESTHER Ennek örülök, mert úgy tudom, éjszaka megint a nagynénéd ágya mellett fogsz virrasztani.
 LULU Mit tegyek, ha az ápolónője megbetegedett.
 ESTHER Ápolónővel is megesik.
 LULU Egész éjjel ülhetek mellette. Holnap meg olyan leszek...
 ESTHER Holnap elég, ha délben jössz ki hozzánk, Chatou-ba. Ebéd után majd lefekszel. Most menj, és szólj a portásnak, hogy oltsa el a villanyokat, és várjon meg. És igyál meg nála egy jó erős kávé.
 LULU Azt nem, mert alva szeretnék virrasztani.
 ESTHER /Mókázik/ Oooh!
 LULU Igaz, hogy el ne felejtsem... Az a fiatal lány, aki folyton sírdogál...
 ESTHER A darabban?
 LULU Nem tudom. De még mindig itt sír, kinn. Feljött, a portás észre sem vette. Kérdeztem, hová megy. Azt felelte, Esther művésznő öltözőjét keresi. Megsajnáltam és leültettem, azóta is itt sírdogál a társalgóban.
 ESTHER Megörülök. Hát ez meg mit akar?

Harmadik jelenet

Liane megjelenik.

ESTHER Jöjjön csak be, kicsikém.
 LIANE Bocsánatot kérek, művésznő... Majdnem... végignéztam az előadást.
 LULU /Estherhez, bizalmasan/ Szerintem monogramot akar kérni.
 ESTHER Vagy inkább autogramot. Most eredj, és ne engedj be senkit. /Liane-hoz/ Látja, előadás után megint igazgatónő vagyok csak. És ilyenkor mindenkinek van valami panasza, mindenki akar tőlem valamit. Nézte a darabot?
 LIANE Néztem.
 ESTHER De nem végig. Miért nem?
 LIANE Mert az utolsó jelenetben a művésznő nem szerepel többé.

ESTHER Maga is abból a fajtából való fiatal lány, aki szereti a színésznőket, de nem szereti a színházat.

LIANE Kérem, én...

ESTHER Semmi kérem. Az utolsó jelenet, az a jelenet ott a... mindegy, az a darab legjobb jelenete. És képzelje, törölni akarták, azt akarták, hogy a függőnyt akkor eresszék le, amikor elmegyek. Marhaság. Abban az utolsó jelenetben százszor inkább ott vagyok a színen, mint ha csakugyan ott volnék. Igaz, hogy maga a darab...

LIANE Nem szeretem ezt a darabot.

ESTHER Na, nézd csak! Ez a mi tragédiánk, kicsikém: vagy adódik egy nagyszemű szerep a hozzávaló darab nélkül, vagy egy jó darab, amely fölfalja a színészt. Mikor kapom meg végre azt a jó darabot, amelyben jó a szerepem is?

Riporter kezébe adja az ÚJ DARABOT. Dér András: *Imitáció* részlet (olvassa): „Ma megnéztem magam meztelenül a fürdőszobánkban zuhanyzás után. Még feszes a combom. De egy reggel arra fogok ébredni, hogy ezek a nevetős kis vonalkák a szájam sarkában, meg a szemem mellett ezek a finom kis szarkalábak felszántják majd az arcot, mély, szomorú barázdát húznak közém és aközé, aki valaha voltam... és rám tör a rettegés...” Na, ezt soha nem fogom eljátszani!

LIANE A darab nem fontos. A közönség úgyis csak önt, a Színésznőt nézi benne. Egyébként ma láttam önt először játszani.

ESTHER Éppen ma? Az utolsó felvonásban csapnivaló voltam. Az a vén szipityó kihozott a sodromból. A jobb egyes páholyban egész este a vállát rángatta, mintha áramot eresztettek volna belé. Eleinte azt hittem, hogy az én játékomon szörnyülködik.

LIANE Én észre se vettem az asszonyt.

ESTHER Jó magának. Azt sem vette észre, hogy pokolian rossz voltam?

LIANE /Már egy ideje másról beszélek/ Nézze, művésznő, azt hiszem, nem érti a helyzetet. Annyira megszokta már, hogy mindenki ünnepelje...

ESTHER Tessék?

LIANE Ne értsen félre, de nem vette észre, milyen állapotban vagyok? /Meginog/

ESTHER Mit csinál? /Megfogja a kezét/ Jéghideg a keze. Nyugodjon meg.

LIANE Maga az „isteni művésznő...” Estéről estére csak ezt a szerepet játssza... de én kívülről jövök...

ESTHER Mit tehetek magáért?

LIANE Semmit. Engedje meg, hogy nézzem. Hadd bizonyosodjak meg arról, hogy itt vagyok, az öltözőjében.

ESTHER Értem. Maga afféle megközelíthetetlen, fagyos csodának képzelt, aki tubarózsák között, jegesmedvebőrön hever. Ilyesmit várt?

LIANE Tudom is én... Úgy jöttem fel, mint az alvajáró. Reszkettem. Végighallgattam, amit az öltöztetőnőjének mondott. Hallottam a nevetését. Rettenetes bátorság kellett ahhoz, hogy idelopózzak.

ESTHER Annyira földúltam?

LIANE Ma este, hogy magát láttam, már tudom, mi a nagy színésznő. Mert kit is említhetnék a múlt dívái közül? Greta Garbo, Marilyn Monroe: immár nagyszerű víziók csak. Én eddig azt hittem, hogy e szent szörnyetegek mindössze jó színésznők voltak egy olyan korban, amelyben a közönség kevéssel is beéri. Haláluk után nő a tekintélyük – minél régebben haltak meg, annál nagyobbak lesznek. Aztán láttam a mai sztárokat, például Meryl Streepet, Uma Thurmant filmen, Törőcsik Marit pedig élőben, színpadon játszani. Ők ma is képesek megteremteni azt a legendát, amit az elődök a dicső múltnak köszönhetnek. De most, hogy magát láthattam, hallhattam, csak most értettem meg, hogy a színházban valóban van valami szentség. Valami időtlen szentség.

ESTHER Ma este nem én játszottam, hanem egy gép. Egy nyikorgó, itt-ott kiha-
gyó gép.

LIANE Ezt hiszi? Téved. Csak egy gép pontosságával ismétli meg azokat a cso-
dákat, amelyek a maga lelkében élnek és a néző lelkére hatnak. */Magára mutat/
Íme, a kézzelfogható eredmény.*

ESTHER Attól félttem, hogy kibírhatatlan voltam. Mi színészek nagyon szeretjük,
ha magasztalnak minket. Jól esett ezt most hallanom. Köszönöm, hogy fölkeresett.

LIANE Azt képzeltem, az öltözője zsúfolva van rajongókkal.

ESTHER A színház is valami kolostor-féle. Folyton folyvást ugyanazokat az imá-
kat ismételtetjük benne. Nem tudjuk megnézni a többi színház előadásait.
Nappal otthon ülünk. És ritkán, nagyon ritkán látogat meg valaki. Természe-
tesen van itt tömjén és virág is bőven! És a színpadi folyosók a világ minden
színházában a börtön folyosóira emlékeztetnek.

LIANE Szereti ezt a kolostort?

ESTHER Imádom az uramat – és az én uram a színház. Tehát szeretem a színhá-
zat. Láttam már az uramat valamelyik szerepében?

LIANE Láttam, és nagy tisztelője vagyok. Ő is afféle szent szörnyeteg.

ESTHER Láttam a Néróban?

LIANE Igen, és remek volt.

ESTHER Én csak a főpróbát láttam, nem tudtam elszabadulni ebből a kolostor-
ból. De mondja: ha maga ennyire szereti a színházat, miért nem lett színésznő?

LIANE Az vagyok.

ESTHER Ne mondja... Hol játszik?

LIANE A Nemzeti Színházban.

ESTHER Vagy úgy!

LIANE Tízszavas szerepeket. Pedig elvégeztem a színiakadémiát. A Nemzeti
rögtön szerződtetett.

ESTHER Akkor hát ismeri a férjemet.

LIANE Ismerem.

ESTHER Maga... kicsoda?

LIANE Ó, nem fontos. A kutya se ismeri a nevemet. Liane-nak hívnak.

ESTHER Aha! Maga a kis Liane...

LIANE A férje beszélt rólam?

ESTHER Azt mondta, hogy magának kellene Agnest játszania a Nők iskolájában. Akkor elmondhatná magáról:

„Igaz: nagy mester a Szerelem,
nagy tanár, és
Ami sose voltunk, belőlünk
azt csinál, és
Gyakran egy pillanat elég, ha ő tanít,
Hogy kicserélje az ember erkölceit.
Áttöri sáncait szívünknek és agyunknak,
S gyors eredménye mind, mint egy-egy
csoda, úgy hat.” /Horatius/

LIANE Túlságosan nagy megtiszteltetés volna.

ESTHER /Fésszűködik/ Én is voltam valamikor Ágnes... Liane... fura egy név..

LIANE Elianének hívnak. Liane a művésznevem.

ESTHER Az én időmben ez afféle... felvett név volt. Rengeteg Liane volt akkoriban. Liane ez, Liane az... Mind az Anna presszóba járt, vagy hotelok bárjába... De... minden azon múlik, elfogad-e a közönség egy nevet, vagy sem.

LIANE Milyen kedves, milyen közvetlen...

ESTHER Előadás után nem vagyok színésznő.

LIANE Mennyire más, mint amilyen legendák terjednek önről...

ESTHER A legenda szertefoszlik, ha túl közel férközik hozzá. Mi maradna belőlünk, ha ellenségeink ismernék gyengéinket? Én, tudja, olyan színésznő vagyok, aki vakon, süketen szereti a férjét, meg a fiát. Boldogan élek, a többit: a drámákat, az intrikákat, a hazugságokat, a gázságokat nyelje el a színház. Amikor a lakásomba belépek, már csak egy egyszerű nő vagyok, akinek a férje híres színész, a fia pedig huszonöt éves mérnök Skóciában. Én pedig egy vénasszony. Egy rom.

LIANE A zseninek nincs kora. Nyolc éves, vagy nyolcezer... A férje is kortalan.

ESTHER Mit gondol, hány éves?

LIANE Ó, az én véleményem erről... Olyan *Faust*-előadást szeretnék látni, amelyben Margit azt mondja a megfiatalodott Faustnak:

ESTHER /A szavába vág, ironikusan/ „Kár volt öregem, utálom a csecsemőket.” Igaz?

LIANE Pontosan.

ESTHER Sok fiatal lány megveti a fiúkat. És bomlik az uramért. Maga is?

LIANE Nem csak a rajongás fűtött, amikor idejöttem. Nagyon komoly, de egyben kínos lépés volt. Felmész hozzá, nem mész föl. Felmész hozzá nem mész föl... Művésznő...

ESTHER Szólítson csak Esthernek, úgy, ahogy mindenki.

LIANE Esther, segítsen rajtam.

ESTHER Maga szerelmes az uramba!

LIANE /Lassan bólint/

ESTHER A századik a sorban. Csak arra ne kérjen, hogy protezsáljam. Valahányszor egy ilyen lelkes kis rajongó ügyét szóba hozom, a férjem barátságosan

megpofoz, és kerítőnőnek nevez. Mi ketten egy divatjamúlt, tökéletes pár vagyunk. Az a bizonyos kivételes eset.

LIANE Hát, nem könnyíti meg a dolgomat!

ESTHER Tessék! Halljuk!

LIANE Bocsásson meg... bocsásson meg...

ESTHER */hidegen/* Ugyan mit?

LIANE Ma este, mialatt magát néztem a színpadon, szüntelenül egy gondolat járt a fejemben: nem vagyok méltó arra, hogy az ön helyét elfoglaltam. A férfi, aki ezt felajánlotta nekem, őrült.

ESTHER Kiről beszél?

LIANE Florentről, a férjéről, a hősszerelmesről, aki jobban tenné, ha kizárólag a feleségének, ennek a remekműnek szentelné magát.

ESTHER Hogy mer róla így beszélni?

LIANE Úgy, hogy a magáért való rajongásom legyőzte a férje iránti szerelmet. Elségeylltem magam, és elhatároztam, hogy véget vetek egy förtelmes hazugságnak.

ESTHER Maga... a férjem szeretője?

LIANE Felajánlotta nekem, hogy otthagyja magát és elvesz. És én ez ellen lázadok. Belebolondultam Florentba, és mielőtt magával megismerkedtem volna, természetesnek láttam, hogy ő is megőrül értem. De már tisztán látok. Nem vagyok többé őrült, és Florent hiába marad az. Tegnap azt mondtam még: férjhez megyek hozzá, híres színésznő leszek. Ma pedig az ön bocsánatát kérem. Bocsásson meg nekem! */Arca eltorzul/* Florent! Ó, gyűlölöm! „S ó lásd, szerelmünk mennyi kéjt adott, hogy üdvöm ily pokollá válhatott.”

ESTHER Hogy merészel Shakespeare-t... */Lángra kap/* „Ó jaj – te szemfényvesztő! Te virágmoly! Szerelem tolvaja, te! Azért jövé!l, Hogy éjjel ellopod kedvesem szívét?” */Magához tér/* Úgy látszik, elaludtam, és álmodom.

Negyedik jelenet

LULU Cauville művésznő félrelökött az útból. Azt mondta, beszéltnivalója van asszonyommal, és őt fogadni tetszik.

ESTHER */Félre tessékeli Liane-t/* Csak meghallgattam ezt a leányt, eljátszott egy jelenetet a... Nők iskolájából. Mit akarsz Charlotte? Megtiltottam, hogy zavarjanak.

CHARLOTTE Látom, rosszkor jöttem.

ESTHER Igen.

CHARLOTTE Édesanyám itt van a színházban, nagyon szeretném neked bemutatni. Régi vágya ez. Ha egy percre...

ESTHER Egy percre sem. Nézd, én szeretlek, de... a mama rosszkor jelentkezik.

CHARLOTTE Nagyon öreg már, tudod, alig jár el otthonról, és azt gondoltam...

ESTHER Ma különben is csapnivalóan rossz voltam. Az az öregasszony ott előttem, állandóan rángatta a vállát, teljesen elvonta a figyelmemet, úgyhogy nem szívesen fogadok gratulációkat.

CHARLOTTE Az az öregasszony... Esther, veled nincs szerencsém... Ő az anyukám.

ESTHER Tessék? Az az öreg... hölgy az első páholyban?

CHARLOTTE Mivel rosszul lát és nagyot hall, a jegyszédőnő oda ültette.

ESTHER Most már értem, te miért nem törődtél a dologgal...

CHARLOTTE */Pityeregni kezd/*

ESTHER Ne sírj. A beteg édesanyját otthon hagyja az ember. Senki sem kóráztathatja, hogy szétverje az előadást.

CHARLOTTE Rajong érted, és az izgalom kiváltja belőle ezt a...

ESTHER Ne beszéljünk róla. Legközelebb vagy ültess hátra, vagy maradjon otthon.

CHARLOTTE Szívtelen vagy, Esther, nagyon szívtelen.

ESTHER */Egyre idegesebb/* Nem vagyok szívtelen, csak ideges vagyok. Egy kicsit. Most menj, Charlotte. Szeretlek, de most menj, kérlek.

CHARLOTTE Szívtelen vagy, Esther. */Az orrát törölgetve kimegy, becsapva az ajtót maga mögött/.*

LULU */Hangja, kívülről/* Én megmondtam, hogy a művésznő senkit sem...

CHARLOTTE */Hangja kívülről/* Duguljon már el!

Ötödik jelenet

ESTHER Micsoda baklövés! */Hirtelen észreveszi Liane-t/* Jaj, istenem...

LIANE Én...

ESTHER */Leinti/* Ne, ne... */Kivár/* Erzsébet, magyar királynő, amikor Genfben meggyilkolták, először azt érezte, hogy valaki ököllel mellbe üti. Kés-sel a szívében sokáig járkált még. Amikor a tört eltávolították, meghalt. Én is így járkálok, a maga törével a szívemben. Amikor kihúzzuk, kétségtelesen meghalok én is. „Mostanság könnyűnek érzem magam.” Igaz, hogy mindig eltelik egy-két nap, amíg a gyász súlyos voltát érezni kezdjük. Ne szóljon, ne mozduljon. Álljunk meg itt, és próbáljuk megérteni, mi történt. Adva van egy nő meg egy férfi, aki imádja egymást, aki egymásnak él, egymás révén él csak, megvall egymásnak minden kis gyöngeséget, feltárja a maga titkait, mindegyiket, a legkisebbet is, és akkor betör hozzájuk a szerencsétlenség... Ezzel az édes kis arccal. És egy aranyos kislány azzal vádolja a férfit, hogy egy szörnyeteg, azután mentegetőzni kezd, hogy ő meg a cinkosa ebben a szerelmi szomorújátékban. Nehéz az ilyesmit megérteni. De én nem sírok. Igaz? Megfigyelek, hallgatok. Vizsgálódom, hogy alszom-e vagy élek-e, világ-e még a világ. S ha igen, én még járkálok egy kicsit benne, a maga törével a szívemben.

LIANE Asszonyom... nem bírom tovább... Ott hagyom Florent-t. Maguk pedig úgy élnek majd, mintha a világon sem lennék, sohasem is lettem volna.

ESTHER Csak azt ne higgye kicsikém, hogy haragszom magára. Megszokott dolog az, hogy a lányok bolondulnak a férjemért. Furcsa lenne, ha faképnél hagyná.

LIANE Érti azt maga, mennyivel különb minden más nőnél? Pedig ugyanúgy beszél, mint minden más nő, és mégis...

ESTHER Egyébként, lehetséges, hogy Florent nem is szereti olyan rettenetesen, ahogy maga hiszi. Nincs abban, amit maga előadott, egy kis színészkedés, hatásvadászat? A tízszavas kis színésznő nem akart valamivel nagyobb szerepben bemutatkozni? /.../ Ne húzza fel magát. Találgatok csak. És mióta van viszonyuk?

LIANE A völgyben kezdődött. Tudja, a Művészetek...

ESTHER Tudom.

LIANE Úgy volt, hogy maga is lejön, de aztán nem tudott. Florent üzent magának, hogy három nap helyett egy hétig próbál. Én is ott maradtam. Sajnálom... magát.

ESTHER Maga a sajnálnivaló, kicsikém. Én viszont nem vagyok egy drámai hősnő, aki azt szavalja: „Hazudtál nekem!”, s ezzel örökre eltűnik. /*Magára mutat*/ Ez csak egy gyöngyházzal kirakott tok. Én csak egy gyöngyház berakásos tok vagyok. Nem mély a seb. Gyáva és szerelmes, egyszerű asszony vagyok. Hiába halok meg, hazajáró lelkem a férjem rabszolgája marad. Ennélfogva kit kell itt sajnálni? Magát. Magát, aki hajsza hűjén ráhibázott a nagy szerelemre, de mégsem lesz része benne, mert a mi boldogságunk ma is él, és tud várni.

LIANE Tudom, hogy imádja magát.

ESTHER Ez természetes. Maga pedig nem jelent a számára semmit. Hiába ajánlja fel, hogy engem megmérgez. De Florent hazugságokat hozott haza. Komédiázott nekem. Pedig szentül hittem, hogy csak a színházban komédiázik, otthon nem. Amikor nem hiszünk már annak, akit szeretünk, összedől velünk a világ. Nem a szerelmünk dőlt romba, a szerelem nagyobb megpróbáltatásokat is kibír. A boldogságunk ment tönkre. Azelőtt azt mondtam, büszkén: Florent Nerot játssza. Röhejes. Most azt mondom: neki való szerep, alakoskodhat, csalhat, gyilkolhat benne. Nem vesztettem el a férjemet és szerelmét. A biztonságot vesztettem el, a nyugalmat, a lelki békességet. Ezentúl úgy szeretjük majd egymást, ahogyan azokban a szörnyű színdarabokban, amelyekben játszunk. Maga ezt a tört dőfte a szívembe, kedves kis Liane-om, ezt a színpadi tört, ezt a förtelmes kelléket, melyet a kelléktárban talált.

LIANE És mi van, ha Florent-t éppen ez a túlságosan nyugodt, túlságosan biztos boldogság hajtotta bele a kalandba? A remekművek is csak holt betűkből állnak. Ha egy operett rendező életre keltené és megvalósítaná meséjüket, mit kapnánk? Az ön életideáljából egy édeskés és siralmas képeslapot.

ESTHER Tartsa távol a színházat az élettől! A nagy színész a színpadon játszik, a rossz színész az egész életét végigszínészkedi. Tudja-e, ki a világ legrosszabb színésze? Az a vezér, aki, hogy a mindennapok főszerepét játszghassa, ha-

bozás nélkül mészároltat le milliókat. A színház hatalmának egyik titka, hogy a halottak az előadás végén feltámadnak. Az élet színpadán halottak maradnak. Maga nagy színésznőnek lát engem? Isten ments, hogy otthon is az legyek. Azért vagyok boldogtalan, mert megtudtam, hogy Florent nem csak a színpadon színész.

LIANE Mennem kéne, későre jár.

ESTHER A maga Florentjének „társulati ülése” van az igazgatói irodában. Itt várom.

LIANE Borzasztó lenne, ha...

ESTHER */Kifelé fülel/* Jön is már. Ismerem a lépteit.

LIANE Bújtasson el. Kérem!

ESTHER Menjen oda, a spanyolfal mögé. Onnan ellenőrizheti, hogy ha akarom, vagyok én is olyan rossz színésznő, mint azok, akikről beszélek.

LIANE Maga egy angyal.

ESTHER Csitt!

Hatodik jelenet

FLORENT */belép/* Óriási siker.

ESTHER */Racine-t idézi/* Nero, megállj! Veled szavam van!

FLORENT */Mosoly/* Tévesen idézed Racine-t. „Nero megállj! Hozzád egy-két szavam van!”

ESTHER Én, meg a klasszikusok...

FLORENT Milyen volt az előadás? Volt közönség?

ESTHER Telt ház, mint minden este. De a proscénium-páholyokat kidobatom.

Nem tudok játszani, amikor jobbról-balról a képembe bámulnak.

FLORENT Mióta mondom már!

ESTHER Nálatok mi volt? Siker?

FLORENT Még Racine-t, a szerzőt is hívták.

ESTHER Lulu elmesélte. De ő azt hitte, hogy a darabot Britannicus írta.

A „Nero, megállj” után pattintottál az ujjaddal? */Mutatja/* A rómaiaknál ez a megvetés jele volt.

FLORENT Nem. Letettem róla. Tudod, hogy rengeteg érdekes külsőséget eszeltem ki a szerephez. De aztán kijózanodtam. Kár velük hivalkodni. Az egyszerű több.

ESTHER Még most sem tudom, miért izgatott úgy Nero szerepe.

FLORENT Nero? Azért mert Nero.

ESTHER Nem neked való.

FLORENT Azért mert őszülök? A paróka förtelmes lett volna, inkább megszókíttettem egy kicsit a hajamat.

ESTHER Nem a hajadat nézegettem, hanem a szemedet. A tekintetedet. Nero szerepe annyi ravaszságot, annyi mézesmázos kegyetlenséget követel meg...

FLORENT Ez a te elméleted, Eszter. Egyébként, minden ember lelkében megtalálod a gonoszság csíráit, a rosszhoz való vonzódást. A szennynek ezeket a miazmáit én a színpadon irtom ki magamból. Számomra a színház egy nagy, méregtelenítő intézet.

ESTHER És az életben sosem bocsátod szabadjárá a démont? Sosem lobban fel benned a kísértés, hogy csalj, hazudj? Ha másért nem, azért, hogy rendbe hozd a dolgokat, hogy ne okozz fájdalmat valakinek?

FLORENT Ezt most miért kérded?

ESTHER Nero szerepe ültette a bolhát a fülembe.

FLORENT */Elmélázva/* Racine és Feydeau. Érdekes kombináció.

ESTHER Florent, sose hazudtál nekem?

FLORENT */Visszaökökken/* Attól függ, mit hívsz hazugságnak.

ESTHER Egy fajta hazugság létezik: a hazugság.

FLORENT Zavarba hozol. Útálom a hazugságot. Ámbár nincs olyan ember, aki hébe-hóba ne hazudna egy kicsit.

ESTHER De van. Én.

FLORENT Az más. Te egy remek teremtés vagy.

ESTHER Inkább hülye vagyok. Igen, az vagyok. Vagyis, megesett már, hogy hazudtál nekem?

FLORENT Mi ez az egész? Vallatsz?

ESTHER Mondjuk, udvariasságból hazudtál, hogy megkímélj valamitől.

FLORENT Ez a veled való vonatkozásban elkerülhetetlen, hisz mindent számon tartasz. De ezek csak... sorsszerű csúsztatások.

ESTHER Nézz a szemembe!

FLORENT Esther, te sírtál!

ESTHER */Félretolja a spanyolfalat, és rámutat Liane-ra/* Magyarázatot kérek!

FLORENT A kis Liane! Hát maga mit keres itt?

LIANE Én... Bocsásson meg. Elmondtam mindent.

FLORENT Elmondott mindent? Mit mondott el?

ESTHER Ne légy nevetséges, Florent, valld be!

FLORENT Jó, de mit?

LIANE Én megnéztem az előadást, és Esther játéka olyannyira hatott rám, hogy nem bírtam magammal, fel kellett rohannom hozzá, hogy elmondjam... És elmondtam neki mindent.

FLORENT Bocsánat kislány, mindennek előtt szeretném tudni, miről van szó. Mi az a minden?

ESTHER Bátrabbnak hittelek.

FLORENT Miféle rejtvény ez? Mi az a minden?

ESTHER Na, jó. Másszunk ki ebből a mocsárból. Ez a kislány a szeretőd.

FLORENT Liane?

ESTHER Úgy van. És ő bátrabb volt, mint te, mert nem kímélt, elmondott mindent, különben sem szorultam rá arra, hogy kíméletesen bánjanak velem. Vagy szeret valaki, vagy megöl. Nincs harmadik.

FLORENT Itt mindenki megbolondult? Ez egy rémálom! Maga pedig, kis Liane, mondja meg a feleségemnek, hogy téved. Félrebeszél.

ESTHER Szegény öregem. Miért tagadod?

FLORENT Miért tagadom? Azért, mert nem igaz! Mert alig ismerem ezt a fruskát. Ötször-hatszor, ha beszéltem vele a színházban. Hacsak... Nem, az lehetetlen. Hogy a Nemzeti Színház egy kis színésznője meg akarjon zsarolni. */Liane-hoz fordul/* „De semmit se lát, tudja? Mindent lát, csak az ember nyomorult lelkét nem.” Mindegy, de ne feledje: maga csak eddig ér.

ESTHER */Elbizonytalanodik/* Akkor most mi lesz?

FLORENT Semmi. Az ügy nem érdek. Chatou-ban majd felébredünk. Mert ez egy rémálom.

ESTHER */Még nem adja fel/* Juttassa eszébe ennek az úrnak a Völgybeli szép napokat.

FLORENT Művészetek völgye? Ez a fruska ott sem volt.

ESTHER Hazudsz!

FLORENT Elég! Esküszöm, nem volt ott. Esküszöm, hogy az egészből egy szót sem értek. Esküszöm, hogy alig ismerem, hogy nincs szeretőm, és hogy téged imádlak, csak téged.

ESTHER Liane! Beszéljen.

LIANE */Megsemmisülve/* Asszonyom... Bocsásson meg nekem. A férje igazat mond. Nem tudtam, mit teszek. Szégyellem magam, mindjárt elsüllyedek. Sohasem voltam a szeretője. Nem voltam a Völgyben sem. Hazudtam.

ESTHER Hát így állunk? Iderohan, hogy felindultságában leleplezze, aztán megjelenik a nagy hím, és ő leplezi le magát? Micsoda nyomorúság. */Florenthez/* Csak azt kellett volna mondanod: bocsáss meg nekem, és én megbocsájtottam volna.

FLORENT Hát nem érted?

LIANE Higgyen neki, asszonyom. És hadd mondjam el, hogy...

ESTHER Fölösleges.

FLORENT Hagyd beszélni. Azért akarom, hogy beszéljen, mert itt valami titok van, és erről a titokról le kell rántani a leplet, tisztuljon a seb. */A lányhoz fordul/* Liane, mondja, maga mit akart elérni ezzel az ostoba hazugsággal?

LIANE Kegyetlen hazugsággal. Hiszen megölhettem volna vele. Asszonyom, nézzen rám. Esküszöm, hogy nagyon bánom, amit tettem. Higgyen nekem.

ESTHER Nem hiszek magának.

FLORENT Esther! A szerelmünkre és a fiunk életére esküszöm, hogy amit ez a lány itt előadott, az hazugság.

ESTHER */Felszisszen/* Tőled még ez is kitelik...

LIANE Pedig az. Aljas hazugság. Kérem, hallgasson meg. Életem nagy álma az volt, hogy megismerkedjek magával, hozzátartozzak az életéhez, szerepet játszszak benne. Ezért eszeltem ki ezt a históriát. A ma esti játékát látva meg egyenesen mámoros lettem, tennem kellett valamit, ki kellett tombolnom magamat. Az én kis szürke életem, a szerepeim... „A kocsi előállt”, vagy „Tálalva

van...” Egy-két szó csupán, az is ritkán, mert keveset játszom. Nem tudtam, hogy van egy olyan élet is, amelyet maga él. És nem tudtam, hogy létezik egy olyan ember, akit egyetlen egy szóval halálosan megsebezhetünk, elpusztíthatunk. Rólam minden leperreg, mintha viaszból volnék. Elejétől végig kitalálás volt minden, amit elmeséltem. El akartam játszani végre-valahára egy nagy szerepet, imponálni akartam a művésznőnek. Maga olyan fennkölt személyiség, olyan jóságos és megértő, bocsásson meg nekem!

FLORENT Hát, ezt a „nagy szerepet” ügyesen végigcsinálta. Gratulálok.

ESTHER Igaz ez? Olyan boldog lennék, ha az egész hazugság lett volna. Arra gondolnék, ami lehetett volna, és ami nem lett végül.

LIANE Utáljon engem, és szeresse a férjét. Nem érdelek mást.

FLORENT Megáll az eszem.

ESTHER /*Florenthez*/ Esküdj meg még egyszer, hogy...

FLORENT A fiunk, a feleségem, és a saját életemre esküszöm. Egy egész család életére.

LIANE Most már hisz neki?

ESTHER Most már elhiszem. És mégsem vagyok boldog. Kegyetlen csapás volt.

FLORENT /*Liane-hoz*/ Magának itt nincs többé keresnivalója. Tűnjön el, és hagyjon magunkra.

LIANE Asszonyom...

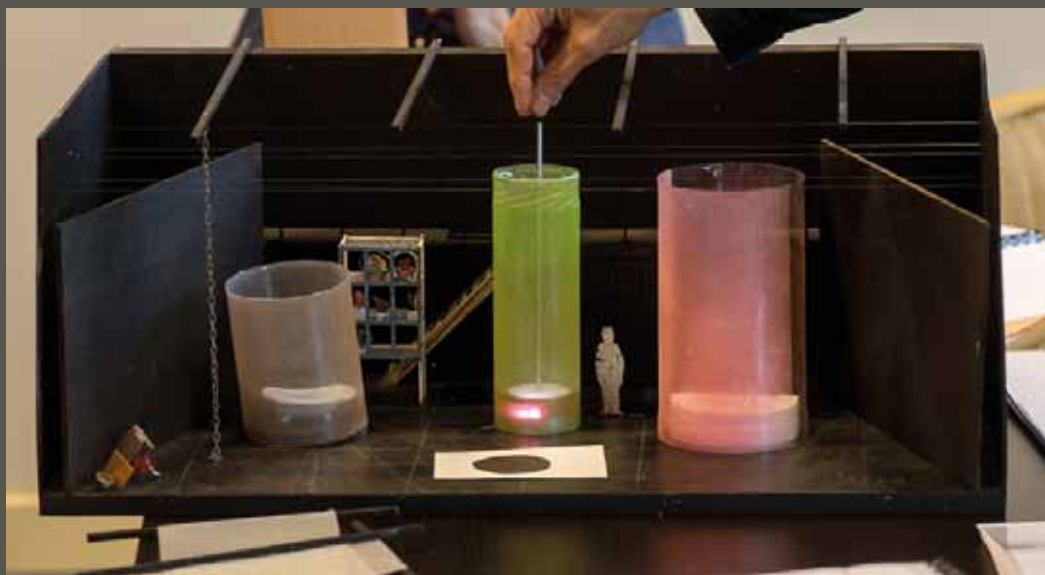
ESTHER Nem tudom, haragszom-e magára. A célját elérte. És az arcát sosem fogom elfelejteni. /*Elbocsátja Liane-t*/

*Heltai Jenő fordítását a francia eredetivel
Rideg Zsófia vetette egybe és Verebes Ernő dolgozta át.*

Jean Cocteau: *Sacred Monsters*

Cocteau wrote the play entitled *Sacred Monsters* in the depressing atmosphere of the Second World War. The Hungarian premiere of the drama which sets the evergreen topic of a love triangle in the theatrical milieu took place in the Chamber Theatre of the Nemzeti Színház (National Theatre) on 4th October 1945. It was directed by Imre Ráday, and the house could see the celebrated actress, Gizi Bajor in the role of Esther. Since then this subtly depicted and very humorous psychological drama has been staged quite a few times in Hungary as well. Jenő Heltai made the first translation, which was now collated with the original French text by Zsófia Rideg and revised by Ernő Verebes, the head dramaturge of the Nemzeti Színház. A detail from this transcript depicting current theatrical conditions is now published with Ernő Verebes's introduction (*Jean Cocteau keze és a Szent szörnyetegek* /*Jean Cocteau's Hand and the Sacred Monsters*/). The translation by Zsófia Rideg of Cocteau's text from 1962 on the occasion of the World Theatre Day about the exceptional role of theatre in creating international relations, the intimacy between creators and audience which, as he emphasizes, is a prerequisite for theatrical experience is published. *Sacred Monsters* (*Szent szörnyetegek*), directed by András Dér, will open at the Nemzeti Színház on 16th December 2017.

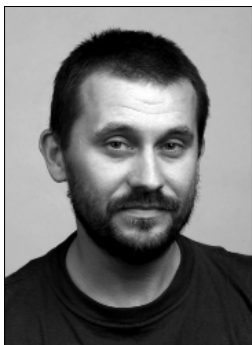




Balra: Bukta Imre képzőművész, a *Szent szörnyetegek* díszlettervezője. Fent: a díszlet makettjének bemutatása. Lent: Az előadás alkotói stábjában: Rideg Zsófia fordító, Verebes Ernő író, dramaturg, Nagy Mari színész, Mátyássy Bence színész, Ács Eszter színész, Nagy-Kálóczy Eszter színész, Rátóti Zoltán színész, Herpai Rita rendezőasszisztens és Bukta Imre. (A fotókat Eöri Szabó Zsolt készítette.)







KOZMA ANDRÁS



De mi lett a szöveggel?

Tendenciák a kortárs orosz színházban (1. rész)

Néhány évvel ezelőtt, talán 2009-ben, az egyik debreceni DESZKA (Kortárs Magyar Drámafesztivál) szakmai beszélgetésén izgalmas vitába bonyolódunk Kiss Csaba drámaíróval annak kapcsán, hogy a színházban, egy színházi előadás során vajon mi az alkotói gondolat elsődleges hordozója, közvetítője. Kiss Csaba egyértelműen amellet foglalt állást, hogy ez a „hordozó” elem a szó, a színpadi szöveg. Utalva egyik nagy sikerrel játszott darabjára, így replikáztam: „Na de mi lett a szöveggel?” Hiszen gyakorló dramaturgként, illetve több neves orosz rendező közvetlen munkatársaként többször szembesülnöm kellett azzal, hogy az irodalmi szöveghez, legyen az akár színdarab, próza vagy költői mű, a rendező leginkább kiindulópontként, egyfajta „alapanyagként” nyúl, és úgy gondolom, nem történt ez másképp a Csehov-novellák alapján készült *De mi lett a nővel* című – Kiss Csaba



által írt és rendezett – előadás esetében sem. Tudathasadásos állapot? Vajon a Csehov-novellafüzérből készült előadás szövegkönyve önmagában is kész, befejezett irodalmi alkotás, vagy csak akkor „él meg”, ha három színész egy rendező irányításával megszólaltatja? A későbbiekben is, valahányszor ez a téma szóba került, az adott színházi alkotó álláspontja általában azt fejezte ki, hogy az illető a színházi alkotás „barikádjának” éppen melyik oldalán helyezkedik el – a drámaírás szerzői vagy a színpadi megvalósítás rendezői oldalán.

Patrice Pavis Színházi szótára a szöveg és a színpad kapcsolatában alapvetően két korszakot vagy inkább viszonyt különít el: egyfelől a színpadi szöveg *logocentrikus* felfogását, amelyre leginkább az jellemző, hogy a dráma szövegének színházi



Patrice Pavis
(forrás: critical-stages.org)

megvalósítása során a díszlet, jelmez, mozgás, zene stb. komplex jelensége többé-kevésbé az „alkalmazott művészet” szintjén marad, és inkább szolgálja a szöveg illusztrációját vagy látványos manifesztációját, mint annak mélyebb megértését, továbbgondolását. Ez persze leginkább a 19. század végére megcsontosodó polgári színház jellemzője, és kevésbé vonatkoztatható az antik illetve középkori színházra, nem is beszélve más, például a keleti színházi kultúrákról. Ezzel állítja szembe Pavis a 19. század végén bekövetkező jelenséget, a „*színpad kopernikuszi fordulatát*”, amelynek során, ahogy ő fogalmaz, „*az igazság letéteményeseként megjelenő szó gyanússá válik, a kép és az álom tudattalan erői felszabadulnak, ezáltal a színházművészet az önmagában is helytálló szóbeliség határain kívülre szorul. A színpad – és mindaz, ami rajta megtörténhet – az „ábrázolás” (előadás) jelentéséért felelős legfőbb összetevő rangjára emelkedik*”. Ennek a „koperni-

kuszi” fordulatnak talán legszélsőségesebb megfogalmazása Artaud-tól ered: „... az a színház, amely a rendezést, a megvalósítást, vagyis mindazt, ami tipikusan színházi, alárendeli a szövegnek – agyalágyultaknak, bolondoknak, korcsoknak, pedellusoknak, szatócsoknak, antiköltőknek és pozitivistáknak, vagyis nyugatiaknak való színház.”

De mi a helyzet keleten, pontosabban Oroszországban? Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a kortárs orosz színházban tapasztalható tendenciákat, érdemes felidézni a 19–20 század fordulójának orosz színházi forradalmát. A Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és a mára méltatlanul háttérbe szorult Nyikolaj Jevreinov, illetve a későbbiekben például Vahtangov és Tairov színházi munkássága szorosan kapcsolódik az orosz szimbolizmus és szecesszió – a 20. század végén Anatolij Vasziljev által is sokat hivatkozott orosz szellemi „ezüstkor” – irodalmának, művészeti és filozófiai életének tektonikus mozgásaihoz. Nietzsche nyomán a korabeli orosz művészek és gondolkodók (például Andrej Belij, Alekszandr Blok, Valerij Brjusov, Vjacseszlav Ivanov, Fjodor Szologub, Maximilian Volosin) filozófiai szintre emelik a művészet „dionüszoszi” és „apollói” elvének szembeállítását, ami – párosulva az orosz szellemi élet alapvetően metafizikai irányultságával – a világ és az emberi lét totális „teat-

ralitásának”, illetve „teatralizálásának” koncepciójává lép elő. Itt azonban lényeges megemlíteni azt is, hogy az orosz színházban az irodalmi szöveg „teatralizálása” eleve több irányban indult el, attól függően, hogy a színházi élet újonnan megjelenő „teremtő” demiurgosza, a rendező, a leírt szó megszólaltatásának módját, módszertanát, illetve a színész ehhez szükséges pszichofizikai állapotát miképpen igyekezett megvalósítani. Az akkor megjelenő kortárs drámákhoz, színművekhez a színháznak új színpadi nyelvet kellett találnia. Jó példa erre Csehov *Sirály*ának az esete: a darab első bemutatója óriási bukás volt 1896. október 17-én az Alekszandrinszkij Színház színpadán, és csak 1898-ban vitte sikerre Sztanyiszlavszkij a darabot egy újszerű, a kor fogalmai szerint „irodalomellenes” interpretációban.

Ily módon, Pavel Rudnyev színháztörténész megfogalmazása szerint a korábbi „szerzői” vagy „színészi” logocentrikus színházat felváltja ugyan a karakteres rendezői színház, de a szovjet időszak '30-as éveitől a Sztanyiszlavszkij által kezdeményezett pszichológiai realizmus válik esztétikai és ideológiai szinten uralkodóvá, ám meglehetősen leegyszerűsített formában. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan minden Mejerholdhoz köthető, úgymond „formalista” kísérletezés gyanússá válik. A színpadon elhangzó szövegek fölerősödő ideológiai funkciója miatt újra megnő az irodalmi textus jelentősége, majd a '60-as és '70-es évek politikai olvadása folytán újra lehetőség nyílik az irodalmi szöveg szabadabb kezelésére.



A. P. Csehov: *Sirály*, az előadás 1898-as bemutatójának jelenetfotója (forrás: weebly.com)

Számos színháztörténész és színházi alkotó osztja azt a véleményt, hogy az orosz színház a 20. elejéhez hasonló jelentőségű paradigmaváltást élt illetve él át a 20-adik és 21-ik század fordulóján, illetve napjainkban is. Az 1990-es évekkel, a szovjet időszak lezárulásával kezdődő korszakban a 20. század elejének kataklizmaszerű társadalmi-kulturális változásaihoz hasonló szellemi erjedés kezdődött. Minden korábbi etikai és esztétikai kategória relativizálódott, a korábbi kulturális-művészeti kánonok sorra megdőlték, aminek következtében az orosz színházban megfigyelhető tendenciák egy robbanásszerű változást előlegeznek meg.

A régi nagy rendezőiskolák örökösei sajátos átmenetet képviselnek, ahogyan ezt Marina Davidova is konstatálja *Konyec tyeatralnoj epohi* című, alapvető mun-



Marina Davidova: *Egy színházi korszak vége*, 2005 (forrás: livelib.ru)

kájában. A könyv címe persze többértelmű: egyrészt arra utal, hogy véget ért egy korszak, másrészt viszont az is elképzelhető szerinte, hogy a színház mint olyan kora vagy korszaka érkezett el egyfajta végponthoz, s ettől kezdve egy új paradigma lép érvénybe, a posztdramatikus színház.

Amikor tehát a régi nagy rendező-generációkról beszélünk, nem Oleg Jefremovra vagy azokra a rendezőkre gondolunk, akik még a szovjetrendszer megszűnése előtt eltűntek a porondról, hanem azokra, akik még ma is többé-kevésbé aktívak, mint például Lev Dogyin, Roman Viktyuk, Kama Ginkasz, Valerij Fokin vagy Anatolij Vasziljev. Az ő szemléletük, színházi esztétikájuk, a színházhoz és a szöveghez való szellemi viszonyulásuk még a '60-as, '70-es évekhez köthető, Grotowski és Brook vilá-

gához; ugyanakkor egy nagyon erőteljes új rendezői nemzedék indítottak el a pályán, amely már a mestereiktől elszakadva igyekezett a posztszovjet világban újrafogalmazni a teatralitás mibenlétét és azon belül az irodalmi kánonhoz való viszonyt. Ezek közé tartozik például Andrej Zsoldak, az ukrán színház elsőszámú fenegyereke, vagy Vlagyimir Klimenko, aki drámaíróként és rendezőként is az orosz és az ukrán színház nagyon markáns posztszovjet „jelensége”.

Ugyanakkor a '90-es években mégis létrejött egyfajta cezúra, hiszen a hirtelen jött, robbanásszerű társadalmi és szellemi változásokat a régi színházi esztétika, a drámaírás hagyományos formái nem tudták nyomon követni. Ugyanakkor felnőtt egy új nemzedék, megjelentek azok a huszonéves fiatalok, akik már nem a szovjetrendszerben szocializálódtak, s egy teljesen másfajta esztétikai és szellemi közegből táplálkoztak, egészen más asszociációs rendszerben gondolkodtak és kommunikáltak, mint az előző nemzedék. Őket a korábbi korszakra jellemző utalások, a magasztos, metaforikus és metafizikus szemléletmód egyre kevésbé, sőt talán egyáltalán nem érintette meg, hiszen a '90-es évek orosz realitása olyan kökemény valóság volt, amelyet semmilyen színház nem tudott még a maga mélységében, döbbenetes radikalizmusával együtt felmutatni. Következésképpen vákuum alakult ki: hiányoztak az új szerzők, akik új módon tudták volna megragadni az akkori valóság lényegét. Ez részben a közsínházi struktúrának is köszönhető, amely nem engedte be őket, mivel az „akadémikus” színházak lehetőség szerint saját szerzőket, saját rendezőket alkalmaztak.

Így a fiatal generáció elsősorban nem Moszkvában vagy Szentpéterváron, hanem főként vidéken, például Jekatyerinburgban robbant be a köztudatba az „új orosz dráma” (novaja drama) megteremtőjeként. Mára már saját fesztivállal (Ljubimovka, Evrazija), illetve folyóirattal rendelkezik ez a mozgalom. Lavinaszerrő gyorsasággal jelent meg egy új drámaíró nemzedék 2000 környékén: mindenek előtt az úgynevezett jekatyerinburgi iskolából, Nyikolaj Koljada drámaírói műhe-



A Kozma András fordításában színre vitt darab (Bárka Színház, Budapest, 2013) plakátja
(forrás: színhaz.hu)

lyéből kikerült fiatal alkotók, mint például Vaszilij Szigarjev vagy Oleg Bogajev. Koljada a mai napig megkülönbözteti a moszkvai vagy szentpétervári „fővárosiak-tól” az úgynevezett uráli drámaírókat, akikre egy nyersebb, realisztikusabb szövegalkotás és valóságbrázolás jellemző. Párhuzamosan jelentek meg a Presznyakov-testvérek is, akik a statisztikák szerint ma – Csehov mellett – még mindig a legkevesettebb, legtöbbet játszott orosz szerzők közé tartoznak külföldön. A Presznyakov-testvérek kapcsán egy erősen szövegközpontú színházról beszélhetünk – számos publikáció próbálja megfejteni annak a titkát, hogy mivel is találják ilyen élesen telibe az embereket ezek a szövegek, amelyek nemcsak Oroszországban, de Európában is igen népszerűek. Érzésem szerint ezek a szövegek nem radikálisan újszerűek, ugyanakkor dokumentarista eszközök segítségével egyfajta groteszk, abszurdba hajló világot teremtenek; a valóságból indulnak ki, hétköznapi jelenségekből táplálkoznak, csakhogy mindezt egy olyan sajátos fénytöréssel keresztül képesek megmutatni, amitől az egész valami furcsa, metafizikai színezetet kap.

Rendkívül gyorsasággal kisebb-nagyobb színházi csoportosulások is megjelennek, amelyeken belül a drámaírók, rendezők és színészek egyfajta laza szövetsége, kapcsolódása révén különböző irányzatok, akár mozgalmak alakultak ki, egyfajta független, alternatív színházi közeget teremtve. Ilyen például Moszkvában a Praktika színház, illetve Mihail Ugarov és köre, ahol a színházi textusok jelentős része verbatim technikával születik, de a klasszikus szövegek újraírásával új kontextusba helyezi a kanonizált műveket is (ilyen például Goncsarov *Oblom-off*-ja).

Ami a műfajokat illeti, a Nyugat-Európában is nagyon divatos oratorikus forma egyfajta megnyilatkozása a sound-dráma, amely a *Vörös fonál* című előadással tűnt fel. Ez a műfaj, bár használ szöveget, elsősorban zenei szerkesztési elvekre, a szöveg és a mozgás sajátos ötvözetére épít.



M. Ugarov: *Oblom-off*, Csokonai Színház, Debrecen, 2009, r: Andrzej Bubien
(forrás: csokonaiszínhaz.hu)

ti az előadást, a zene drámaiságát igyekeznek a színpadi szöveg szervezőelvévé tenni. Legkarakteresebb képviselője, Vlagyimir Pankov a moszkvai Kazancev Központban kezdte a pályafutását, mostanában saját csapattal hoz létre ilyen típusú előadásokat.

Jevgenyij Griskovec, a szintén vidékről, Kemerovóból indult író-színész-rendező a maga módján már beteljesítette a feladatát: az ő magányos farkas típusú hőse a színpadon már önmagában egy jelenség. Egyszemélyes színháza esetében a szerző, a színész és a rendező egybeolvad, személyes hangvétellő monológ-darabjai műfajt teremtettek a kortárs orosz színházban.

A korábban viszonylag körülhatárolható „orosz színházi iskola” felbomlott, jelenleg a kortárs külföldi, például a német, az angol színház és drámaírás hatása az orosz színházi életre igen jelentős. Ezzel együtt még mindig a keresés, a formálódás átmeneti időszaka jellemző rá, amelyet követően talán megint kialakulhat egy egységesebb, az oroszokra speciálisan jellemző színházi formanyelv. De manapság talán nem is helyes egységről beszélni ezen a területen; mondjuk inkább úgy, hogy ez a változás remélhetőleg jobban, pontosabban kitapintható tendenciák kialakulásához vezethet. Összességében meglehetősen nehéz megfogalmazni, hogy mi is zajlik most az orosz színházi közegben; a szerzőkkel vagy rendezőkkel beszélgetve nagyon nagy bizonytalanságot érzek. Nem is akarják körülhatárolni, definiálni azt a közeget, amelyben jelenleg alkotnak, inkább az eseményekben való részvételt tekintik elsőrendűnek. Magát a definíciót inkább a kritikusokra és az utókorra hagyják.

A rendező Rizsakov és Viripajev, a színészként indult drámaíró-szerző szövetségéből is érdekes dolgok születnek. Viripajev nem klasszikus értelemben vett drámákat ír, hanem olyan szövegeket, amelyek rendkívüli drámai erővel bírnak. A mozgalom első közös előadásuk, az Oxigén (Kiszlorod) után kapta a nevét. Egszer megkérdeztem Rizsakovot: túl azon, hogy ez az előadás volt a kiindulópontjuk, hordoz-e az elnevezés valamiféle többletjelentést a számukra? Ha jól vettem ki a szavaiból, akkor ez a mozgalom a friss levegő, egy új lélegzetvétel, egy új gondolat, egy új irány igényével kezdte meg a működését. Azóta persze az együttműködés

már meglazult egy kissé, nem dolgoznak olyan intenzíven együtt, mint eleinte, de ez a példa is jól mutatja, hogy az orosz színház igenis pezsgésben van.

A már említett Rizsakov–Viripajev alkotta szövetségben, illetve az Oxigén mozgalomban a szöveg és a játék sajátos szétválasztása figyelhető meg: náluk úgy válik egységessé, újszerűvé a színpadi jelenség, hogy a színpadi játék és a szöveg nincs közvetlen, primér összefüggésben,



I. Viripajev: *Részegek*, Nemzeti Színház, 2016, r: Viktor Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

hanem éppen a kettő távolságából és feszültségéből jön létre egy harmadik minőség. Ezt láthattuk például Virpajev *Július* című monodrámájában, amelyet Ryzsakov egy színésznővel rendezett meg. Az előadás elképesztő módon torkon ragadta a nézőt, a játék pedig valami olyan újszerű színészi jelenléteket produkált, amely önmagában nem következett sem a szövegből, sem a színésznőből. Egy teljesen új drámai szemléletről beszélhetünk tehát. A különböző síkok – teatralitás, szöveg, zene stb. – sajátos módon szétcsúsztak, mintha csak azt akarnák illusztrálni, hogy az orosz színházban egyfajta tektonikus mozgás zajlik. Ugyanakkor ez a forrongó időszak rendkívül termékeny és hihetetlenül érdekes. Nem is olyan régen hallottam, hogy Oroszországban évente 6–700 drámaszöveg születik – már önmagában ez a mennyiség is elképesztő! Persze ez a számokban kifejezhető produktivitás nem feltétlenül párosul minden esetben minőséggel. Mégis, a mennyiségben ott a minőség lehetősége...

Elhangzott a Színházi Dramaturgok Céhe PIM-ben rendezett konferenciáján (2017. október 13–15.)

András Kozma: But What Has Happened to the Text?

Trends in Contemporary Russian Theatre

Organised by the Színházi Dramaturgok Céhe (Theatre Dramaturges' Guild), a conference was held at the Petőfi Irodalmi Múzeum (Petőfi Literary Museum, Budapest) from 13 to 15 October 2017 to examine the relationship between literature and theatre, raising the question whether drama is still to be considered as literature in today's theatrical culture. András Kozma, dramaturge at the Nemzeti Színház (National Theatre, Budapest), presented his paper at that forum. In search of an answer to the question in the title, he distinguishes two creative attitudes based on Patrice Pavis's *Dictionary of the Theatre*: first, the logocentric view of the stage text, which sees the staging of dramatic texts, that is theatrical creation, as a kind of applied art; second, the concept which, as he says, stands diametrically opposed to the previous one and regards not the word, appearing as the "depository of truth", but the stage – and all that may take place on it – as the primary factor in generating meaning in theatrical arts. After this introduction, the author highlights the metaphysical orientation of the Russian theatrical revolution having taken place at the turn of the 19th and 20th centuries, as well as the mindset associated with the world of Grotowski and Brook of the generation of directors starting out in the 1960s and 1970s, which determined the particular character of Russian theatre for decades. Then, based on his own personal experience, he gives an overview of trends in contemporary Russian theatre, with a special focus on how the post-Soviet generation of directors relate to theatricality and the literary canon. Workshops created at the turn of the 21st century, like the Nikolay Kolyada-founded Yekaterinburg School, are taken into account beside the so-called Uralic dramatists, the Presnyakov brothers, Mikhail Ugarov, Vladimir Pankov and Yevgeny Grishkovec. Finally, in mentioning the creative duo of playwright Ivan Vyrpaeve and director Victor Ryzhakov, who have become known in Hungary also, it is emphasized that due to the distinct separation of text and acting – as in the monodrama *July* –, a "third quality" is generated right out of the distance and tension between the two, producing an unexpectedly intense actor presence and representing a totally unconventional view of drama.



Szabadság, szerelem, színház

Ifjabb Vidnyánszky Attila színész-rendezővel
Szász Zoltán és Pálfi Ágnes beszélget

A Szcenáriumban immár ötödik éve próbáljuk feltérképezni a színházi beszéd-mód változásait, a rendezői színház és a színész társadalmi státuszának alakulástörténetét a 20. század elejétől napjainkig. Az elmúlt néhány évben Magyarországon is jelentős fordulat tanúi vagyunk: színpadra lépett az a huszonéves generáció, mely egy új teatralitás igényével lép fel, s azt a kérdést teszi föl, hogy a megváltozott kommunikációs térben mire való a színház. E fontos témára fókuszálva folytattunk hármass beszélgetést ifjabb Vidnyánszky Attilával szerepeiről, rendezéseiről, a nemzedéki fellépés perspektíváiról.

Szász Zoltán: Hadd kezdjük rögtön a két legfrissebb élményünkkel, a *Hamlet*tal és a Bulgakov drámájából készült *Iván, a rettenet* című produkcióval. A *Hamlet* vígshízházi előadásában¹ a színpad és a közönség között különleges, közvetlen kapcsolat jön létre. Konkrétan az „Egérfogó”-jelenetre gondolok, amelyben körülbelül húsz nézőt felhívtok a színpadra, hogy ebből a színészekével azonos szemszögből legyenek tanúi Claudius lelepleződésének. Az is megfordult a fejemben, hogy a darab rendezője, Eszenyi Enikő e jelenet színpadi kidolgozását teljesen rád, a főszereplőre bízta.

Ifj. Vidnyánszky Attila: A Vígben ez a fajta közvetlen kontaktusra törekvés megfigyelhető más repertoáron levő előadásokban, például a *Szentivánéji álom* és a *Pál utcai fiúk* esetében is. Én eleinte nagyon félttem ettől. Enikő győzködött, hogy higgyem el, a közönség szeretni fogja. Mint néző én biztosan nem élvezném, ha időről időre föl-le kapcsolgatnák rám a nézőtéri világítást. Volt két nyílt próbánk, mindkettő nagyon durván „besült” a részemről, mert nem hittem el, hogy ez a direkt kapcsolatteremtés az „Egérfogó”-jelenetben működ-

¹ Bemutató: 2017. október 1.



ni fog. De a szándék, hogy provokáljuk a közönséget, ugyanakkor inspirált. Aztán, amikor már az egész előadás egyben volt, megérezttem, hogy jönnek velünk, hogy betalálnak a mondataim. Megérezttem a jelenet erejét, azt, hogy a színpadra fölhívott nézők velem együtt izgulnak azon, hogy vajon Claudiusra is hatással lesz-e ez a mondat: „Valahol mesélték, hogy a bűnös lelkek a színházban ülve, a jelenet művészi erejétől úgy találva érezték magukat, hogy megvallották gasztetteiket”². Az az érdekes ebben az általunk megalkotott „Egérfogó”-jelenetben, hogy amit a színházról és a színészetről Hamlet mond, annak én éppen az ellenkezőjét csinálom: üvöltözök, hergelem a nézőket, hadonászok. Szeretném ugyanis, ha kiderülne, hogy Hamlet másként gondolkodik, mint ahogy cselekszik. Shakespeare-nél is erről van szó: Hamlet az egész darab folyamán nem tud azonosulni a saját érzéseivel, s nem képes úgy cselekedni, ahogyan azt elvárná magától. Kérdés, hogy ez a konfliktus, amely lényegében a „színház a színházban” alaphelyzete is, még mennyire hat a ma emberére. Enikőnek eredetileg az volt a javaslata, hogy az „Egérfogó”-jelenetet Hamlet találja ki, de ami végül megszületett, az közös gondolkodás eredménye. Ez a jelenet egy hatalmas „show-műsor” lehetőségét kínálja, mi is így exponáljuk a dolgot, aztán kezdünk el visszavenni az eszközeinkből.

Sz. Zs.: Én ezt a jelenetet úgy néztem, mint egy igazi utcaszínházat, melyben pillanatról pillanatra változik a műfaj, a hangnem. Használtok bábot, úgy jelenik meg benne Hamlet, mint egy nőimitátor, a színészkirály pedig, aki azzal lépett be, hogy elmondta József Attila *Levegőt!* című versét, mint egyszemélyes vándortársulat vesz részt a játékban. A teatralitásnak ez a nyílt, közvetlen formája újdonság szerintem ebben a jól bejáratott polgári színházban, függetlenül attól, direkt módon mennyire kapcsoljátok be a nézőt az előadásba.

Ifj. V. A.: Azt szeretném, hogy a nézők segítsenek nekem. Hogy ne azért jöjjenek föl a színpadra, mert ez egy előre kiszámított hatáselem, hanem hogy próbálják ki, milyen színészként gondolkozni egy ilyen helyzetben. S hogy érezzék meg, milyen ereje van annak, ha valami elsül a színpadon.

² Nádasdy Ádám fordítása



W. Shakespeare: *Hamlet*, Vígszínház, 2017, r: Eszenyi Enikő, a képen ifj. Vidnyánszky Attila és a színészkirály szerepében Hajduk Károly, a háttérben Hegedűs D. Géza mint Claudius (fotó: Mészáros Gyula, forrás: kutszelistilus.hu)

Pálfi Ágnes: Az eredeti darabban Claudius ugyan elárulja magát, nyilvános lepleződésére mégsem kerül sor. Miután a jelenet látván Gertruddal az oldalán feldúltan kivonul a teremből, az egész udvar némán követi őket, anélkül, hogy közülük bárki reagálna a történetekre. A színpadra felültetett nézők persze nem lázadhatnak fel az udvar nevében, nem kiabálhatnak be úgy, mint a gyerekek a *Vitéz László* előadásán,

hogy „Vigyázz, ott megy az ördög!”. Ez a húzásotok mégis izgalmasan megbillenti az eredeti Shakespeare-műben egyébként csak a szerzői utasítás által jelzett passzivitást az udvar részéről. Máskülönbén én sem szeretem a nézők bevonását, mert kockázatosnak tartom. A debreceni Arany János-előadásokban viszont örömmel láttam, ahogy a műanyagpalackok dobálásával – mint egy előjátékként – fölkeszítették a közönséget arra, hogy később a színpadra is fel fogjátok invitálni őket.³³ Így ez az újnak egyébként nem mondható eszköz, beleszöve a színpadi játékba, hosszan fölépítve már egyáltalán nem tűnt sem agresszívnek, sem erőltetettnek. A közönség vette is a lapot.

Ifj. V. A.: Igen, pontosan ez volt a szándékunk, úgy akartuk bevonni a nézőket, hogy az ne legyen agresszív. A *Hamlet* esetében éppen ezért gondoltam először azt, hogy a fénnel való játék is túl erős lesz. Bár, mivel ez az első felvonás végén történik, már kicsit olyan, mintha a szünethez tartozna. A *Kinek az ég alatt már senkije sincsen* című előadásunk első próbáján az volt a feladat, hogy olyan helyzetet teremtsünk, ahol nem a színész teszi meg az első gesztust a néző felé, hanem a néző kerül olyan szituációba, hogy ő maga kénytelen megtenni az első lépést felénk – ezzel indítva el magát az előadást.

Sz. Zs.: A *Hamlet* után láttuk az *Iván, a rettenet*⁴ címmel játszott rendezésedet a Radnóti Színház sokkal kisebb terében. De a darab témája semmivel sem kisebb horderejű: a feltaláló főhős, mint Hamlet, itt sem érti, hogy mi zajlik körülötte a világban. Hogyan esett a választásod erre a Bulgakov-drámára⁵?

Ifj. V. A.: A Radnótiban először Viktor Pelevin regényét akartuk színpadra vinni, az *Agyagképpuskát*, de végül úgy döntöttünk, ez túl erős volna. Szerettünk

³³ Vecsei H. Miklós: *Kinek az ég alatt már senkije sincsen*, bemutató: 2017. márc. 16. Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, r.: ifj. Vidnyánszky Attila

⁴ *Iván, a rettenet*, Bulgakov színdarabját átírta Vecsei H. Miklós, bemutató: 2016. október 16. Radnóti Színház, r.: ifj. Vidnyánszky Attila

⁵ Mihail Bulgakov: *Iván, a rettentő* (ford. Elbert János) In: Világszínpad, 3. Magvető, Budapest, 1973. 109–157.



Bulgakov Vecsei-átiratban: *Iván, a rettenet*, Radnóti Sínház, 2016,
r: ifj. Vidnyánszky Attila (fotók az 59. és a 60. oldalon: Dömölky Dániel, forrás: radnotisinhaz.hu)

volna az orosz „abszurdnál” maradni, és úgy találtuk, erre a Bulgakov-darab tökéletes alapanyag lesz. Nekem ez talán a legkedvesebb anyagom lett, számomra teljesen egyértelmű volt a kódja. Természetesen elsősorban a fiatalok megszólítása volt a cél, de olyan erőteljesen szerettem volna vele hatni, hogy az mindenki agyában kiverje a biztosítékot. Bárhogy is lett, minden előadásnál azt érzem, hogy kettészakad a nézőtér. Nehéz időszakban, kemény anyaggal próbáltunk egy új helyzetet teremteni, egyszerűen szólva szerettük volna a falat „átütni”. Nagyon közel áll hozzám ez a darab, és büszke vagyok rá, de ha tehetném, mindent másképp csinálnék az első lépéstől kezdve.

Sz. Zs.: Engem nagyon megfogott, hogy – akárcsak az Arany élettörténetéről szóló előbb emlegetett előadásban – itt is minden, ami a színpadon látható, játszik, folyamatosan mozgásban van. Ez egy olyan „animált” színpad, mely egy sokkal szabadabb beszédmódot tesz lehetővé, mint amit a drámai színházakban eddig megszoktunk. Én mint bábos ezt csak üdvözölni tudom. Sűrű, áthallásos a szöveg átírata; és amit betoldottatok a saját gondolataitokból, azzal megfajeltétek magát Bulgakovot is, aki pedig már eleve eléggé hiperbolikus szemléletű szerző. Jó kérdés ez az értés–nem értés probléma. Nekem még az is megfordult a fejemben, miközben néztem az előadást, hogy ebben a felgyorsult világban hogyan, milyen sebességgel képes dekódolni a néző a színpadról reá özőnlő, sokszor egymást kioltó hatáselemeket.

Ifj. V. A.: Ebben az esetben azt kértem a színészektől, hogy ne adjanak időt gondolkodni a nézőnek. Sem egy mondatnak, sem egy helyzetnek ne keressék az értelmét...

P. Á.: Most szó szerint ugyanazt mondod, mint amit az előző Szcenáriumban-számban a Ruszt Józsefre emlékezők egyike az egykori rendezőtől idézett, s amit



mint szerkesztők a publikáció címéül választottunk: „Ne hagyjátok gondolkozni a nézőt!”

Ifj. V. A.: A próbák legelején minden mondat után késztetést éreztünk az értelmezésre. De a cél az volt, hogy a néző Tyimofejev szemén keresztül érzékelje a káoszt. Mert – ahogyan mondja – „káosz csak rendből lehet”. Ez a játékmód felfokozott idegállapotot igényel. Egy összetett koreográfiában kell felszabadulni, ami kissé ellentmondásos elsősre a színészeknek. Itt nem a klasszikus szerepelemzésen, történetmesélésen van a hangsúly, hanem egy túlfeszített elme rémálmának a realizálásán. A színésznek ezt nem az abszurdból, nem pusztán a játékoság révén kell előállítania, hanem tényleg a lehetetlenből, a korlát nélküli szabadság állapotából kell fogalmaznia. Ez rémisztő tud lenni. El kell találni. Tyimofejevnek a második felvonás végén elhangzó monológjára, az álom utolsó pillanatára szerettük volna építeni az előadást. Mellesleg ez a darab egyetlen csöndje, egyetlen tiszta szövege. Tudatosan építettük fel így. Arra voltunk kíváncsiak, hogyan tud működni ez a pillanat. Nagyon szeretem például a *Mesés férfiak szárnyakkal*⁶ előadásának a végét, azt, hogy amikor lemegy a fény, mindig létrejön ott egy másodpercnyi csönd. Viktor Rizsakov mondta mindig, hogy mindegy, hogyan sikerül az előadás, de a végén az az egy másodpercnyi csönd legyen meg. Sajnos, az *Iván* esetében azt érzem, hogy nem mindig sikerül ezt megvalósítanunk. Ennek több oka lehet, rajtunk is múlik, a nézőkön is, de ezt a fajta csöndet nagyon nehéz létrehozni.

Sz. Zs.: Ebben a darabban a színészek több generációt képviselnek. Ők ezt a sebésséget, ezt a felgyorsított tempót hogyan fogadták?

⁶ A darab Szénási Miklós, Oleg Zsukovszkij és Lénárd Ödön írásai alapján készült. Bemutató: Csokonai Színház, Debrecen, 2010. november 26, r.: Vidnyánszky Attila

Ifj. V. A.: Meggyőződéseim, hogy színházban az életkor nem számít. Martin Mártával tudtam a legjobban dolgozni, mert ő nem kötött bele abba, hogy a cél éppen egy jókora kérdőjel kitétele. Ha reggel egy percig nézzük a tömeget, millió értelmetlen dolgot tapasztalunk, mégis mindenki egy irányba halad; ezt az irányt a rendező dolgozta belőni, a színész pedig az, hogy tudjon vele haladni. A Radnótiban nagyon megtisztelő volt egy ilyen csapattal dolgoznom, igyekeztem mindig olyan helyzetet teremteni, amiben „egyértelművé válik az értelmetlen”⁷.

Sz. Zs.: Ez szöveges instrukciókban nyilvánult meg, vagy netán előjátszottál?

Ifj. V. A.: Nagyon nem szeretem, egyenesen tiltom az előjátszást. Színészként magam sem bírom. Itt minden próbán improvizációval kezdtünk, és ha valami beindult, akkor arra már tudtunk építeni. Lehet ezt a játékmódot nagyon egyszerűen úgy értelmezni, mintha rajzfilmfigurák lennének a színpadon, vagy mintha a szereplő egy karikatúra lenne. Én azt a szélsőséges helyzetet, idegrendszeri állapotot szerettem volna előidézni a színészekben, amikor az ember egy másodperc leforgása alatt tud sírni és nevetni is, akár egy nagy gyerek.

P. Á.: Az ellentétes esztétikai minőségek (hideg–meleg, szép–rút, komikus–tragikus, fenséges–groteszk stb.) nálad olyan sebességgel váltják egymást, hogy ez a nézőre felszabadítóan kezd el hatni. Ez a nálunk nagyon újnak tetsző, általad művelt színészi és rendezői gyakorlat egyszerre képes érzékeltetni a dolgok színét és visszáját, beindítva a néző „humorális” működését – hogy a magunk szóhasználatával éljek. Az efféle gyors „átkapcsolások” a magyar színpadon egyáltalán nem szokványosak. A néző egy darabig ezt úgy veszi, mint egy kabarét, mert annak a fajta befogadói kultúrának nagy hagyományai vannak Magyarországon. De ahhoz kevés-



Zsukovszkij–Szénási–Lénárd: *Mesés férfiak szárnyakkal*, ősbemutató 2010, Csokonai Színház Debrecen, Nemzeti Színház, 2013, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



I. Viripaev: *Részegek*, Nemzeti Színház, 2016, r: Viktor Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁷ Lásd ehhez az ATV-ben Gázsó Györggyel és Rusznék Andrással a bemutató után készült interjút.

bé van hozzászokva, hogy a következő pillanatban komolyan vegye a tréfát. Bár ha meggondoljuk, egy igazi kabaré-poénba is beleborzong az ember. Az előbb említett, hogy az elcsöndesedés pillanataira is szükség van, amikor a színpadi szó a maga klasszikus értelmében kezd el hatni, úgy, mint az egykori nagy színészek esetében. Nekem ez nagy élményem veled kapcsolatban, amikor a *Részegek* Max szerepében egyszer csak a magad „civil” hangján szólalsz meg a nemzedéked nevében.⁸

Sz. Zs.: Visszatérve a Bulgakov-darabhoz: a színészek ismerték az eredeti anyagot? Mert az már emlékeim szerint önmagában is elég mély értelmű, fordulatos és humoros. A belőle készült szövegkönyv mennyiben változott a munka folyamán?

Ifj. V. A.: A színészek az eredeti Bulgakov-darabot nem kapták meg. A Vecsei H. Miklós által írott szövegkönyv is keveset változott a munka során. Miklós annyit dolgozott rajta 2016 nyarán, hogy tulajdonképpen kész szöveggel tudtuk elkezdeni a próbákat. Igazából mindenki a klasszikus Sztanyiszlavszkij-féle metódushoz van hozzászokva; azt keresi, hogyan kell értelmezni egy helyzetet, mi a lényege, mi, miért és hogyan történik. Ez az alap, ennek így kell lennie. Miklóssal arról kezdtünk el beszélgetni, hogy a mi világunkban hogyan változott meg a huszonevesek idegrendszere. S hogy harminc körül bekövetkezik egyfajta kiüresedés, már nem működnek úgy a receptorok, túl sok volt a hatás, elvész a fogékonyság, kíváncsiság. Ezt szerettük volna az előadásban megmutatni. A legelején a humor dominál, olyan gyorsan követik egymást a snittek, mint egy filmben, aminek hatására a néző egy idő után besokall, majd egyszer csak „kiég” – legalábbis mi így képzeltük. Nagyon dühít minket, hogy a második felvonás végén még mindig van reakciója a nézőknek, holott szerintem ott már nem kellene hogy legyen. A cél az volt, hogy a néző eltávolodjon attól, amit lát, mert már nem tud vele menni,

képtelen reagálni. És abban a pillanatban, mikor teljesen nyitva van a játék és megszólítjuk a nézőket, akkor megszólal Tyimofejev. Ugyanúgy, mint Rzsakovnál az imént emlegetett jelenetben, amikor a teljes téboly mélypontján el kell hogy mondjam azt a bizonyos beszédet. Ilyenkor kitisztul az ember agya. Most *A félkegyelművel* foglalkozom éppen, amelyben nagyszerűen megfogalmazza Dosztojevszkij, hogy a roham előtt Miskin fejében fény támad egy pillanatra. Ezen a pillanaton van a hangsúly. A legnagyobb rémület után, a legkeservebb fájdalom előtt van egy isteni pillanat. Továbbra is ezt a felvetésünket próbáljuk valahogy tovább gondolni. Ez a folyamat az *Athéni Timonnal* kezdődött, amelyhez a kiindulópontunk Mario Vargas Llosa *A látványcivilizáció* című könyve volt. Ebből a szempontból közelítettük



⁸ Lásd erről Tömöry Márta – Szász Zsolt – Pálfi Ágnes: *Játéklények élethalál-harca a Nemzeti színpadán*. Szcenárium, 20016. december, 80–90.

meg a Shakespeare-darabot is. Hogy mi, a „popcorn generáció” hogyan vagyunk képesek következmények nélkül érzelmeket kicsikarni magunkból. Hogy a gátlástalan szórakozás volna a cél, mindenféle „idétlen” szellemiség nélkül? Ez egy folyamat természetesen, ami e könyv nyomán elindult.

Sz. Zs.: A másik, szinte avantgárdnak tetsző gesztus az alkotói törekvésekben, hogy „boruljon ki a néző”. Ez a szándék a *III. Richárd*-ban is tetten érhető. Az mennyire volt például tudatos gesztus a részletekről, hogy két vezető színház nagy színészeit kérték föl az előadásra, és hozták össze a mostanában debütáló fiatal színészgárdával?

Ifj. V. A.: Ha korosztályról beszélünk, két dolog fontos a számunkra. Az egyik, ami a *Liliomfi* esetében is kérdés volt már, hogy miként tudjuk mi huszonevesen, a magunk helyzetéből adódóan értelmezni ezt a 19. századi romantikus színdarabot mint alapanyagot, a másik, hogy milyen hatásmechanizmus révén tudjuk a már kialakult mondandónkat a lehető legtisztábban színre vinni. Mert ez két teljesen különböző dolog. A *III. Richárd* esetében egy olyan nyitott játékot szerettünk volna kezdeményezni, mely lehetővé teszi a néző számára, hogy előbb bekapcsolódjon, majd pedig határolódjon el tőle. Az értelmezés azzal kezdődött, hogy felvállaltuk: a kaposvári és budapesti diákok és a Nemzeti Színház és a Vígyszínház idősebb színészei így együtt, egy teljesen független helyen, Gyulán hozzanak létre egy közös produkciót.

Sz. Zs.: Eszerint egy új beszédmodot akarsz, akartok meghonosítani a magyar színházi kultúrában, amelynek során a nemzedékeknek ez az összehozása volt az egyik első lépés. Megfigyeltem azért egy különbséget a gyulai premier és a Nemzeti Színházban bemutatott produkció között. Arra a jelenetre gondolok, amelyben a



Szigligeti Ede – Vecsei H. Miklós – Kovács Adrián: *Liliomfi*, Budaörsi Latinovits Színház, 2015, r: ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Rusznyák Csaba, forrás: gyulaihirlap.hu)



Bordás Roland és a nemzedéktársak a *III. Richárd* egyik jelenetében. (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Brakenbury szerepét alakító Bordás Roland, mint egy választásra készülő politikai párt kampányfőnöke kapacitálta a nézőket a Richárd-pártiakkal való együtt csapolarásra. Ezt a jelenetet a Nemzetiben játszott előadásban elhagyták.

Ifj. V. A.: Ennek sok összetevője van, de a legfontosabb, hogy én már Gyulán úgy éreztem, ezen a ponton kiereszt az előadás. Ezért azt próbáltuk ki, hogy a színpad itt már ne kommunikáljon ilyen nyíltan a nézővel. Nem mi szerettünk volna tisztán fogalmazni, állást foglalni – ez ma már talán nem is volna helyes. A történet nem a színpadon, a nézőben kell, hogy megszülessen. Minél többféle, annál jobb.

P. Á.: Gyulán a darab végén, amikor Trill Zsolt felmászik az oszlop tetejére, mintha maguk a fiatalok tolnák föl őt, miközben ott lent elkezdődik köztük az ökölharc – nyilván a majdan megszerzendő pozíciókért. A Nemzetiben Trill Zsolt már teljesen egyedül volt az oszlopon, s mi attól való félelmünkben, hogy bármikor leeshet róla vagy kidőlhet maga az építmény, oda is mentünk a műszaki főnökhöz, hogy eléggé biztonságos-e ez a mutatvány. Ebben a verzióban nekem inkább az a jelenet tűnt föl, amikor a fiatalok juppi jelmezben adták elő magukat, azt érzékeltetve, hogy tőlük igazából ezt a konformista magatartást várja el a világ. Nekem ez azt jelzi, hogy a rendezői elképzelés e darab esetében még mindig nem forrt ki magát.

Ifj. V. A.: Megbeszéltük Vecsei Miklóssal, hogy ha valaha adódik lehetőségünk arra, hogy egy előadást újra színpadra vigyünk, akkor az biztosan a *III. Richárd* lesz, de már teljesen másképpen. Az akkori helyzetünkben nagyon erősnek éreztük, ha kiáll tíz fiatal és azt mondja, próbáljunk meg valamit nyíltan újrafogalmaz-

ni... Ennek kapcsán még új sorok is kerültek be a darabba. Ma, most már kerülnénk az ilyesfajta aktualizáló beszélásokat, mert unalmasak válnak.

Sz. Zs.: Román esztéta barátunk, Sebastian-Vlad Popa elég keményen fogalmaz a *III. Richárd* kapcsán a POSZT-ról írott, alapjában egyébként elismerő cikkében: „a fiatal nemzedék az új előítéletek tankjával érkezik, és mindent eltapos, mint valami kommandós osztag”. Te hogyan fogadtad ezt a véleményt? Nem árt tudni ehhez, hogy Romániában sokkal hamarabb lezajlott az a folyamat, amit a színház „reteutralizálásának” nevezünk, és ami világszínvonalra emelte náluk nemcsak a színjátszást, hanem a drámairodalmat is. Azt hallom Popától, hogy Romániában tényleg jelentkezett egy olyan új színházi generáció, mely ezeket az eredményeket semmibe veszi, és hogy a másként fogalmazás igénye náluk sokkal radikálisabb, mint nálunk.

P. Á.: Én is úgy gondolom, nem igazán vagy nem csupán a te *III. Richárd*-rendezéséről szól Popának ez a végletes megfogalmazása.

Ifj. V. A.: Nekem az nem világos, hogy Popa mit ért az „új előítéletek” kifejezés alatt ebben a cikkben.

Sz. Zs.: Őszintém szólva ezt én sem egészen értem. Hiszen természetes folyamat, hogy időről időre fellép egy új generáció, és másképpen kezd el beszélni. Pláne ma, amikor olyan mértékben és gyorsasággal változik a kommunikáció, hogy tényleg mindent másképp kezdünk látni. Másképp fogalmazunk mi is 50-en vagy 60-on túl, mint tíz-húsz évvel ezelőtt.

P. Á.: Annyi negatív tapasztalat halmozódott fel az utánunk következő nemzedékekben, a saját gyermekeinkben is, hogy valóban azt gondolják, eleve nem is lehet jó semmi, ami tőlünk, az elődeiktől származik – szerintem ezt az agresszív, elmentmondást nem tűrő nemzedéki alapállást értheti Popa az „előítéletek tankja” kitétel alatt. A mostani fiatalságnak annyi információ van a fejében, hogy egy idő után nem tudnak mit kezdeni velük. Ha pedig nem tudják feldolgozni, ami rájuk zúdul, ezek a fölösleges információk az ő még ki sem alakult személyiségüket kezdik el lebontani.

Ifj. V. A.: A mi korosztályunk jellemzője valóban a rengeteg információ és a kevés tudás. S ugyanakkor természetesen működik bennünk egyfajta ítélkezési kényszer. Rendezőként éppen az a dolgom, hogy ezt meg tudjam mutatni.



Sebastian-Vlad Popa (forrás: uniter.ro)

Ami a színház és a mostani huszonévesek szempontjából izgalmas kérdés szerintem, hogy mintha megint a közönség tűrőképességének a határait feszegetnénk. Hogy mi az, ami megtörténhet a színpadon, mennyire provokálhatjuk a nézőt, mit bír el. S közben a színház költőiségét, szakralitását végleg elhanyagoljuk. Gyakran próbálkoztam magam is a nézők bevonásával, és gyakran maradtam felszínes. Mert a titok, amiért lentről igazán vonzó a színház, ezáltal könnyen eltűnik. Sokan gondolják úgy, hogy a tiszta „kifele” való játszasmód az a mai német színház hatása. Elmagyarázni, megmutatni, rólunk, belőlünk kiindulva. Ez a legfogyaszthatóbb. Természetesen ez egy több rétegű, összetett téma. Én mindenesetre úgy gondolom, a mi feladatunk az, hogy a „fogyasztható” szakralitást forgalomba hozzuk. Vajon hogyan tud „termékké” válni az, ami nem látható és nem érthető? – úgy érzem, a mi korosztályunknak ez az alapvető kérdésfelvetése: a fogyasztható szakralitás.

Sz. Zs.: Nagyon jó, hogy megneveződött a német színház, meg a posztdramatikus iskola, ami már nem is esztétikai, hanem társadalomtudományi kategória szerintem a néző és az előadó viszonyát illetően. Kiüriti a színház eszköztárát, mert az válik kulcskérdéssé, meddig lehet még lejjebb vetkőzni, hány literrel több vér kell, vagy mennyivel nagyobb hangerő. Azt látom, ez a trend azért lassan már kezd ki-
fulladni. A Rizsakov-rendezte *Részegekről* szóló elemzésünkben szóba hozzuk a román rendező-esztéta, Mihai Măniuțiu által bevezetett *játéklény* fogalmát. Ő a civil személy és a szerep közötti átmenetben látja megragadhatónak a színészi alakítás lényegét. Az általad játszott szerepekben és a rendezéseidben mintha valami hasonló foglalkoztatna téged is. Ilyen típusú elméleti kérdések felmerültek az egyetemen?

Ifj. V. A.: A budapesti színi-egyetemen az első két évben a színészettről mindent Sztanyiszlavszkij alapján tanítanak. Utána pedig jönnek a találkozások a különböző rendezőkkel, s ekkor igazából az válik fontossá, hogy ki mennyit tudott hasznosítani az előző két év tapasztalatából. Színészileg velünk nem kísér-

leteztek. Nem próbáltunk ki új dolgokat, mert örültek, ha az alapvetéseket meg tudtuk tanulni, azt, hogy egy színésznek mi a leghelyesebb létezési formája. Ami pedig Rizsakovot illeti, ő szerintem igazából német-típusú színházat csinál. De a német esztétikát sikerült neki ötvöznie azzal a sztanyiszlavszkiji gondolattal, hogy a színész valójában közvetítő. Rizsakov mindig arra figyelmeztetett: „Ezt nem te mondd, hanem ő” – nekem, őszintén szólva, még mindig nem sikerült teljesen megfejtennem ezt a mondatát. De azt látom, hogy az ő rendezéseiben valahogy kicsit eltol magától a színész mindent, ám ettől nála valóban jobban él a színpadon a szöveg és a helyzet is.



Viktor Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

P. Á.: Szerintem ez a módszer Brecht felismerésére megy vissza. Én akkor értettem meg, mit is jelent valójában az „elidegenítés”, amikor láttam *A szecsuaí jó lélek* előadását Major Tamás rendezésében⁹. Törőcsik Mari, a főszereplő egyszer csak lejött a színpadról a közönség közé, nem mondott semmit, nem is volt megvilágítva, majd visszament. Szerencsém is volt, mert éppen mellettem haladt el. Ez a ki-be járás érttette meg velem, miről is szól az a bizonyos „V-effekt”, és egyúttal az is világossá vált számomra, mi az, amit Brechttel kapcsolatban az esztéták és a rendezők is félremagyaráznak. Szerintem hasonlóra gondol a román esztéta is, amikor bevezeti a játéklény fogalmát, mint ami Törőcsik ket-tős jelenlétét érzékelve akkor én-rám olyan elemi hatással volt. Ezzel szemben a harsány effektusok unalmassá válnak, a néző agresszív provokálása pedig már eleve egyoldalú és visszatetsző. Ezért is gondolkodtat el, amit megfogalmaztál az imént, hogy – ha jól értem – ki szeretnéek ütni a nézőt érzelmileg és indulatilag. Számomra ez azt jelenti, hogy nem katarzist akartok kiváltani, vagy hogy ti másképpen gondolkodtok a katarzistról.

Ifj. V. A.: A Sztalker csoportnak, amit létrehoztunk, az volt először a neve, hogy „Katarziskutató Központ”. Vicces, nem?

Sz. Zs.: Ha már a katarzis szó elhangzott, én Euripidész Zsótér Sándor által rendezett *Hippolitosz*ában láttam az elmúlt tíz év számomra legkatartikusabb jelenetét, amikor te mint Hippolitosz és Trill Zsolt mint Theszeusz folytattok tétre menő párbeszédet, majd amikor az előadás végén, mintha csak egy különös Pieta-képben, haldokolsz az ölében.

P. Á.: Zsolttal kétszer is láttuk az előadást, és engem, különösen először, az fogott meg, ahogyan azokat a nagy szövegtömböket megszólaltattad, tökéletes artikulációra törekedve. A történetmondásnak ez az elemeltsége – talán azért is, mert közben „magas lovon” ültél –, nekem azt juttatta eszembe, hogy vajon milyen kivételes státusza lehetett az ókori görögöknél a színpadon elhangzó költői szónak.

Ifj. V. A.: Zsótér Sándorral már harmadjára vettem részt színészként közös munkában.¹⁰ Ő soha nem engedi ki a kezéből az előadást, mindig tovább dolgo-



B. Brecht: *A szecsuaí jó lélek*, a képen balra Törőcsik Mari, Sui Ta szerepében, Nemzeti Színház, 1972, r: Major Tamás (fotó: Iklády László, forrás: színhaz.net)

⁹ Az előadás bemutatója 1972. január 7-én volt a Nemzeti Színházban.

¹⁰ Az első a *Hamlet* vizsgaelőadása volt a Színművészeti Egyetemen, 2013-ban; a második Brecht *Galilei élete* c. drámája a Nemzetiben, 2016-ban. A *Hippolitosz* bemutatója 2017-ben volt, ugyancsak a Nemzeti Színházban.



Euripidész: *Hippolitosz*, Nemzeti Színház, 2017, r: Zsótér Sándor, a címszerepben: ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



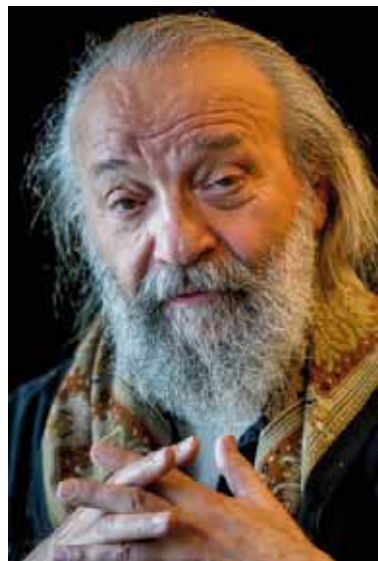
Zsótér Sándor (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

zik rajta. A munkamódszere olyan, hogy miután „lekottázta” az egészet, és át tudta adni a színészeknek, csak akkor kezd el valamit mögé építeni. Eddig így tapasztaltam. Rizsakov eljárás módja ennek éppen a fordítottja: ő előbb a darab filozófiáját fogalmazza meg, a terét tágítja ki, amennyire csak lehet, és a színészekkel csak ezt követően, szinte az utolsó pillanatban kezd el rögzíteni. Mindig azt mondja, hogy egy történetet úgy szabad csak elmesélni, hogy minden mondat végét fel kell emelni, csupán az utolsó mondat végén szabad kitenni a pontot. Addig minden jelenetnek lezáratlannak, nyitottnak kell maradnia. Zsótér ezzel szemben azt mondja, ha nem teszed ki a pontokat, nem vagy ember.

P. Á.: Egyik interjúdban úgy fogalmazol, hogy számodra a szerelem a legfontosabb. S azt is mondd, hogy nemzedéktársaid inkább a szabadságot választják, mint a szerelmet, ami egy másik ember iránti áldozathozattal jár. Azt is hozzáteszed, hogy a *Rómeó és Júliát* azért rendezted meg, mert arra akartál rákérdezni, a mai kamaszokat rá lehet-e venni arra, hogy rácsodálkozzanak a szerelemre. Hogyan látod, ez mennyire sikerült ezzel az előadással? Hiszen éppen az intimitás tűnik el a folyamatos szerepcserékkel. A kaposvári Uray-osztály növendékeinek a játékára, legalábbis az idén, Taliándörögdön nem az erotikus kisugárzás volt a jellemző. Vajon mennyire fakad ez a gátoltság a szereplőkből, és mennyire köszönhető annak, hogy te mint rendező mindenkinek megadod a lehetőséget, hogy néhány percre Júliának vagy Rómeónak érezhesse magát, de azt nem, hogy végigélhesse ennek a szenvedélynek a stációit? Van az előadásban jó sok akrobatika, életerő, van finomság is, nagyon izgalmas az egész kompozíció, de a két nem igazi találkozása, a szerelemben való beavatódás pillanata nem jön létre.

Ifj. V. A.: Ez az előadás azért volt számunkra fontos, mert Shakespeare drámája alkalmas arra, hogy a színészek mindenfajta végletes helyzetet átéljenek, kipróbáljanak. Ebben mindenki mindent játszik, ami nagyon nehéz dolog. Én a magam részéről azt kerestem, hogyan lehet eljuttatni magunkat abba a felfokozott állapotba, a szerelem állapotába, ahol már nincs szükségünk arra, hogy megindokol-

juk a lépéseinket, mert magától értetődik minden. – Anatolij Vasziljev¹¹ a *Rómeó és Júliával* több évig foglalkozott, előadás ugyan végül nem lett belőle, de az édesanyám, Jekatyerina Alikina, aki vele dolgozott, elküldte nekem a jegyzeteit. Vasziljevtől ezt a mondást jegyeztem föl: „Az ember akkor a legszabadabb, amikor nem fél a haláltól, és akkor nem fél tőle, amikor szerelmes. Ezért a szabadság a szerelemben van, a szerelem pedig benned”. – Ma már úgy érzem, a szabadság nem a szerelemben van. Talán ez az oka annak, hogy amire rákérdeztl, valóban nem sikerült. Mert ma már a szerelem, a kapcsolat kezd mást jelenteni. Zsigerileg minden ugyanúgy működik, de a környezetünk mégis mást diktál nekünk. Ezért már az is egy érdekes helyzet, hogy a színészek mit tudnak kezdeni egymással a színpadon. Olyan hihetetlen az, hogy vagy van kémia vagy nincs. Hogy ez mitől függ? Hazugság volna azt mondanom, hogy nem tudom. A második legizgalmasabb cél az volt, hogy a vége ne tragédia, hanem „happyend” legyen. Mert feláldozni magunkat valamiért a legnagyobb öröm.



Anatolij Vasziljev (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Sz. Zs.: Ha most lehetőség adódna arra, hogy egy színházat alapíts, vagy egy olyan színházi műhelyt hozhass létre, mint a MHAT (Moszkvai Művész Színház) Rizsakov osztályából alakult 9-edik Stúdiója, hogyan kezdenél hozzá, milyen irányokat, elveket, módszereket érvényesítenél?

Ifj. V. A.: A már említett Sztalker-csoporttal ez a műhelyalapítás tulajdonképpen már meg is történt.¹² Rizsakovtól vettük át azt az elképzelést, hogy a fejében mindenkinek legyen egy képzeletbeli saját társulata. Hogy – sporthasonlattal élve – legyen a klubcsapatunk mellett egy válogatott csapatunk is, amely csak ritkán működik, de egyben tartja az energiákat. Első lépésként jövő nyáron Faulknertől a *Még fekszem kiterítve* című kisregényt fogjuk feldolgozni, aminek az Ördögkatlan Fesztiválon lesz majd a bemutatója július végén. Tulajdonképpen egy szó-



¹¹ Anatolij Vasziljev (1942) világhírű orosz színházi rendező, teoretikus.

¹² A Sztalker-csoport nevű fiatal alkotók közössége 2017 májusában alakult.



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, a Kaposvári Egyetem Uray-osztálya előadásában Taliándörögdön, 2017-ben, r: ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

vegnélküli előadást szeretnénk ebből a műből létrehozni, természetesen az eddigi úton haladva. Szeretnénk valahogy újrafogalmazni a láthatatlant, megérteni, hogy nem a hűtlenségünkben van a szabadságunk, nem a kimondott szóban van az igazságunk; nem a színpadon, nem a telefonunkban, nem a mellettünk ülőben, nem a vászonnál ránk nézőben, csakis bennünk, saját magunkban lehetséges, hogy megszülessen a történet, meglegyen a mondanivaló. A másikkal szemtől szemben, érintéstől érintésig, itt és most...

*Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit
Az interjú során készült fotók Eöri Szabó Zsolt felvételei*

Freedom, Love, Theatre

Zsolt Szász and Ágnes Pálfi Talk to Attila Vidnyánszky Jnr

Attila Vidnyánszky Jnr (b. 1993) graduated as an actor from the University of Theatre and Film Arts, Budapest, in 2015. He was elected the most promising recent graduate by theatre critics in the same year. He appeared in many stage performances from the age of 15, and was also successful as a director in his undergraduate years already. He has been a member of the Vígszínház (Comedy Theatre) since 2017. In relation to his current roles (Hamlet, d: Enikő Eszenyi; Hippolytus, d: Sándor Zsótér; Max in Vyrypaev: *The Drunks*, d: Victor Ryzhakov) as well as directions (*Richard III*, *Romeo and Juliet*, a stage adaptation of Dostoevsky's novel titled *The Idiot*), he is first and foremost asked by the editors of *Szcenárium* about the characteristic features of the new theatricality which is becoming ever more pronounced in the productions of young artists who have emerged in recent years. Both in his capacity as actor and director, Attila Vidnyánszky Jnr emphasizes that his main ambition is to intensify the mechanism of action in stage acting, to activate the spectator and to experiment with artistically effective forms of interaction in order to reinvigorate the relationship between the stage and the auditorium.



VÉGH ATTILA



A mélypont ünnepélye

Romokban a város

Az aischüloszi *Perzsák*hoz hasonlóan Euripidész tragédiája, a *Trójai nők* a legyőzött barbár lelkek szenvedéseivel szembesíti kora görögjeit. A trójaiak gyötrelme persze mélyebb, mint a gőgös Xerxész vezette perzsáké, hiszen ők nemcsak egy hadsereget és egy hajóhadat veszítettek el, hanem mindent. Ahogy a legyőzött Hektór özvegye, Andromakhé mondja (Csengeri János fordításában):

...Most keselyűk hada
csap lakomát heverő tetemekből
Pallas háza előtt. Rabigába
görnyede Trója!

A darab dialógussá fejlődő istenmonológgal indul. Prométheusz fölvezeti a történetet, elsiratja városát, Tróját, amelyet Pallasz Athéné segítségével rombolt le a görög sereg. Majd előlép a megszólított Athéné, és szövetséget ajánl Prométheusz-nak, egyesítenék erejüket a hellén csapat ellen, hogy az „keservesen jusson haza”.

Egy érzületből másba át miért csapongsz
s mérték fölött, vaktába' mért gyűlölsz, szeretsz?

– kérdezi Prométheusz, emlékeztetve őt a delphopi jósda falán is ott díszelgő isteni-emberi imperatívuszra: *metron ariszton*, azaz *legjobb a mérték*. Athéné hirtelen támadt gyűlöletének oka, hogy Aiasz a bevett várost dúlva Kasszandrát, Athéné papnőjét az istennő oltárától hurcolta el. Ez nagy sértés, főleg, hogy a görögök közt senki sem akadt, aki észre térítette volna a vitézt.

Prométheusz készségesen megígéri, hogy segít, és a hazatérő hajók alatt a tengert fölkorbácsolja, hiszen ő a trószok pártján áll.



Kasszandra az oltárhoz menekül Ajax elől, attikai vörösalakos vázafestmény, i. e. 440–430 körül, Louvre, Párizs, (forrás: wikimedia.org)

Az istenek eltűnnek, és megszólal Hekabé, a harcban meggyilkolt Priamosz király özvegye. Panaszszavára a két félkarra oszlott kar tagjai is elpanaszolják bánatukat. Siralmuk úgy illeszkedik Hekabé jajongásához, ahogy kéz csúszik a kesztyűbe.

Miután Trója népét a görögök megtanították kesztyűbe dudálni, sorshúzást rendeznek, melyik rabszolga kié legyen. Hekabé már eddig is szörnyű sorsa még elviselhetetlenebb lesz: Odüsszeusz kapja őt. Ezt Talthübiosz, a hírnök jelenti be. De előbb Kasszandra sorsáról ad hírt: Agamemnón rabnője lesz, és Klütaimnésztra házában – ahogy azt Aiszkhülosz

Agamemnónjának tárgyalásakor láttuk – meg is jósolja majd szépen a majdani családi katasztrófát. A Trójai nőkben pedig már itt, a kifosztott város romjai között is sejteti jóslatát az elragadtatott lány:

*A híres Agamemnon, hellén hadvezér,
Helénáénál gyászosabb nászt köt velem.
Halált hozok rá és a házat feldúlom:
testvérimért s apámért így állok bosszut...
De hagyjuk ezt! A bárdról most nem jósolok,
mely ott nyakamba – s másokéba – belémerül;
az anyagyilkos-küzdelemről, amelyet
e nász okoz s Atrida-ház romlásiról.*

Kasszandrának, ahogy rendesen, most sem hisz senki. (Apollón műve ez: a látnoklányt hiába ostromolta szerelmével, ezért dühből megátkozta: soha senki ne higgyen Kasszandra jóslatainak.) Ez a szerencséje, különben Talthübiosz menten kibeledné. De amikor Kasszandra megtudja, hogy a hírnök szerint anyjára, Hekabéra cselédsors vár Odüsszeusz házában, fölcsattan:

*hé deinosz ho latrisz. Ti pot' ekhuszi tunoma
kérüken, hen apekthéma pankoinon brotoisz,
hoi peri tírannusz kai poleisz hüpéretai;*

Ez körülbelül így fest magyarul: A legsilányabb szolgál. Hogyan viselheti a hírnök nevet ez, az uralkodókat és városokat szolgáló halandók közutálatának tárgya? Csengeri fordításában:

*Be híres szolgál! Híradó nevet miért
visel e fajzat, a világ utálata,
királyok s városoknak hű vazallusi?*

Kasszandra kritikáját az hívta ki, hogy ő már most tudja: anyja meghal még itt, Trójában, így sosem jut el Odüsszeusz házába. De Kasszandra tudja azt is: Odüsszeusz számára sem lesz túl egyszerű a hazatérés. Majd (büszkén-fenyegetően summázva jóslatait) közli az egybegyűltekkal, hogy személyében egy Erinnüsz költözik Agamemnón házába.

Hekabé újabb nagyívű lamentációja következik, majd tanúi leszünk a kar első egységes föllépésének.



Euripidész: *Trójai nők*, The Flea Theater, New York, 2016, r: Anne Cecelia Haney (fotó: Allison Stock, forrás: theatermania.com)

A trójai kar

Hogy azonban a kar szerepét tisztán lássuk, érdemes megfontolnunk, amit Arisztotelész ír a *Poétikában*:

A karnak mintegy a színészek egyikének szerepét kel betöltenie, együttműködve a játékegész menetével – nem úgy, mint Euripidésznél, hanem mint Szophoklésznél. A legtöbb költőnél az énekelt részeknek nincs több kapcsolatuk a történettel, mint akár egy másik tragédiával; ezért aztán betétdalokat énekelnek; ezt Agathón kezdte el. De van-e különbség a között, ha betétdalokat dalolnak, vagy ha az egyik darabból a másikba átheleznek egy beszédet, vagy akár egy egész jelenetet?

Arisztotelész elítéli Euripidészt, az ő kardalait embolimának, betoldott szövegeknek minősítve, amelyeknek nincs szerves kapcsolata a műegésszel. Euripidészszel szemben Szophoklészre hivatkozik. Az ő tragédiáiban a kar szerepe valóban más: az egyéni sorsukba belegabalyodó szereplőket mozgó darabot a közösség hangja téríti vissza attól, hogy túlzottan elszakadjon a kollektívumtól, a polisztól, amely az emberi rendben a legfőbb morális instancia. A szophoklészi kar hangja ezért normatív: részvéttel kíséri a szereplőket, de nem azonosul velük, nem száll alá individuális síkokra. A *Trójai nők* karának már semmiféle normatív szerepe nincs, dalaik csak aládúcolják a történetet. Nézzük, hogyan!

Ebben a darabban a kar egészként négy alkalommal kap szót:

1. Trója pusztulásának elmesélése (múlt);
2. Helyzetjelentés, némi történeti kitekintéssel (jelen);
3. Panaszdal, halvány reménnyel, jóslattal és átokkal fűszerezve (jövő);
4. Jajongás.

A kar szerepe a darab során végig változatlan, az össznépi bánatot fejezi ki a múlt, a jelen és a jövő enyhe érintésével, míg végül pusztá jajongásba fullad. Erre tekintve igazat adhatunk Arisztotelésznek. De ezért a veszteséért cserébe kapunk valamit. A trójai legyőzöttek hosszas panaszkodása ugyanis alkalmat ad rá, hogy

a barbárok sorsának átélése a nézők lelkében olyan fokra jusson, amilyenre Aiszkülosz perzsái esetében nem volt lehetőség, egyszerűen azért, mert az empátiához idő kell. A Perzsák nézői – legalábbis is így képzelem – nem éreztek túl mély részvétet legyőzötteik sorsa iránt. A perzsa jajongás inkább csak kiemelni volt hivatott a görögök hőstettét. Euripidész a *Trójai nőkben* mintha közelebb lépne a barbárokhoz (amely kifejezés az ő szótárában – mint alább látni fogjuk – általában nem pejoratív).

Állandó lélekvezetőnk, Ritoók Zsigmond *A barbár alakja az antik irodalomban* című tanulmányában írja:

Említettem, hogy míg Aischylos és Sophoklés idegen szokások, tárgyak és tájak leírásában vagy említésében többnyire nagyon konkrétak és a szóban forgó nép sajátos viszonyait szem előtt tartják, addig Euripidész az általánosságoknál marad. Ilyen természetű utalásai többnyire inkább csak kellékek annak jelzésére, hogy valami nem-görög-ről van szó. A barbaros szó nála gyakran csak nem-görögöt jelent. (...) Görögök és nem-görögök, hellének és barbárok így együtt az emberiség teljességét, mintegy az oikuménét jelentik. Egy olyan kijelentés, mely mindkettőre áll, egyetemes érvényű, egy jelenség, mely mindkettőnél megtalálható, általános emberi. Ez a szemlélet tehát Euripidész számára eszköz az általános emberinek, az emberi létnek a maga teljességében való ábrázolásához.

Mindezzel együtt ne gondoljuk, hogy Euripidész a kulturális hermeneutika elharcosa volna. Ritoók tanulmányának folytatásában kijelenti, hogy a korabeli tragédiaköltészetben szó sincs az „idegen bölcsesség” elismeréséről, hiszen Euripidész is hangsúlyozza a barbár élet jellemzőit: az elpuhultságot, a józanság és a szabadság hiányát. Csak éppen ezt más eszközökkel teszi, mint elődei: nem a barbár különösségek felmutatásával, hanem a szellemi másságot hangsúlyozva. Ennek ellenére és ezzel együtt valahogy mélyebben rokonszenvezünk a letört trójaiakkal, mint Aiszkülosz perzsáival.

A részvét síkjai

Neves klasszika-filológusunk, Hegedüs István *Aristoteles a görög tragédia karénékéről* című, 1906-ban megjelent tanulmányában a kardallal kapcsolatban a *Poétiká*-ban, illetve a *Problémáiban* fellelhető két szövegrész szembeállításával próbálkozik. Az előbbi szöveg hitelességéhez nem fér kétség, az utóbbit azonban sokan nem Arisztotelész munkájának tartják, mondja Hegedüs, aki azonban hitelesnek fogadja el mindkét szöveget. De kövessük kutatónk gondolatmenetét!

A *Politika* VIII. könyvében Arisztotelész a hangnemek katartikus hatásáról értekezve osztályozza a dallamokat. Csatlakozva „egyes bölcselők”-höz – némileg Platónhoz is – erkölcsös, cselekvést kifejező, valamint szenvedélyt keltő zenéről beszél:

Az átélés, amely némelyek lelkét oly erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy az egyikben kisebb, a másokban nagyobb fokban; pél-

dául a szájalom és a félelem; valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket, de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhítatos dalok megihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a szájalomra és félelemre hajló, valamint más, szenvedélyes emberek-nél aszerint, ahogyan ezek különböző módon nehezednek a különböző emberekre: mind-egyikükben bizonyos tisztulás és örömmel párosult megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek. Ezért tehát az ilyen hangnemekkel és az ilyen dallamokkal kell föllépniük a színházi előadó-művészeknek, (...) a nevelés szempontjából pedig, mint már mondtuk, az erkölcsös dal-lamokat, illetve az ilyen hangnemeket kell fölhasználnunk. (A nevelés érdekében fel-használható „erkölcsös” zene a dór és a phrüg. – V. A.)

Hegedüs ezek után megvizsgálja a két idézetet. Az első az embolimont elítélő, fentebb már idézett arisztotelészi nyilatkozat a Poétikából. A Problémata-idézet pe-dig a következő:

Miért nem énekel a kar a tragédiában sem hüpodór, sem hüpophrüg hangnemben? Talán mert e hangnemben a legkevésbé van olyan dal, amelyre szüksége volna a karnak; a hüpophrüg hangnem jelleme ugyanis cselekvésre indító. (...) A hüpodór pedig fenséges és nyugodt. (...) E két hangnem tehát nem a kar, hanem a színpadi hősök éne-kére alkalmas. Ugyanis ezek a mitikus hősök ábrázolói; mert az ősök vezérei mindig hősök voltak. A népet azonban az egyszerű emberek alkották, ezekből áll a kar. Ezért illik hozzá a fájdalomt és megnyugvást kifejező dal és hangnem. Mert ez emberi. (...) Hatása alatt szen-vedünk, mert a gyengék a pathoszra in-kább hajlamosak, mint a hatalmasok.

A hüpodór és hüpophrüg dal-lam tehát, mivel cselekvésre kész-tető, nem a kar léthelyzetét tükrözi. „A kar ugyanis tétlen résztvevő. Pusztán jóindulatot tanúsít mindazzal szem-ben, aminek tanúja.” Valamivel odébb Arisztotelész még azt is hozzáteszi, hogy a hüpodór és hüpophrüg dal-lamnak *utánzó jelleme* van. Ez a kiemelés is – legalábbis úgy tűnhet – leválasztá-ni igyekszik a kart a darabról, hiszen a Poétikából tudjuk, hogy a dráma nem más, mint cselekedetek utánzása.

Hegedüs fölveti a kérdést, hogy nem áll-e ellentmondásban e két idézet egy-mással. Hiszen Arisztotelész előbb azért rója meg Euripidészt, mert az ő darabjai-ban a kar szerepe szinte elsikkad, és azért dicséri Szophoklész, mert az ő darabjai-ban a kardal szerves része a művésznek, ám a második idézet tanúsága szerint a



Gólyalábon közlekedő antik kórus ábrázolása athéni vázaképen, i. e. 550–526, Canterbury Egyetem, James Logie gyűjtemény, Új Zéland (forrás: wikimedia.org)

filozófus a kar szerepét a tragédiában pusztán jelenlevőnek, nem-cselekvőnek látja (holott a tragédia maga nem más, mint dráma, azaz cselekvés).

Szerintem a két felhozott Ariszotelész-idézet csak akkor áll ellentmondásban, ha nem különítjük el egymástól a drámában való részvétel szintjeit. A kérdés tehát nem úgy merül föl, hogy akkor most a kardal szerves része legyen-e a darabnak vagy sem, hanem hogy milyen minőségben legyen szerves része. Ha a tragikus kar pusztá passzív nézője volna a történetnek, akkor létének nem volna értelme, hiszen akkor nem különbözne a közönségtől. Ha ugyanolyan belekeveredetten szenvedné végig a történetet, mint a drámai hősök, akkor sem volna rá szükség. De ha a kar ott állón, ám mégis valamennyire kívül maradón vesz részt az eseményekben, belső tükröként reflektálva azokra, akkor megvalósul az a gazdag rétegzettségű szellemi tér, amelyben katarzis születhet. Ekkor áll elő ugyanis az a helyzet, hogy a történetbe *belekeveredett*, szenvedő szereplők tetteire *közeli* részvétet tanúsítva reflektál a kar – hiszen a kar és a színészek élete egy síkon, ugyanazon a színpadon zajlik –, s e két erő játékát *távoli* részvéttel figyeli a közönség – amely más szemléleti síkon áll, hiszen a színpad fölött lebeg.

A közönség szellemi helyzetéhez képest a kar olyan pozíciót foglal el, mint a szereplők a karhoz képest. A közönség tehát úgy is fölfogható, mint a kar kara, a benne-lét értelmezőjének értelmezője. Az elvontság ilyen fokozódása azonban a nézőlélekben mégsem jegecesít ki valamiféle jéghideg, teoretikus pozíciót, hiszen a történet mitikus: ismerős, daimón-vezérelt, és érzelmileg átélhető, hiszen közvetlenül a lélekbe kapcsolt. Ezzel zárul az a szellemi kör, amelyben katarzis születhet.

A trójai nép megsemmisülése átérésének katarzisa abban áll, hogy amikor a meghatározatlan semmi (a görögök által rettegve tisztelt *apeiron*) előnti a színpadot, a pusztá lét önértéke a lelkekben fölpislákol. Hekabé teljesen reménytelenül szól az egymással harcba szálló csapásokról, a fölé tornyosuló, mértékvesztett balsorsról:

*hón g'ute metron ut' arithmosz eszti moi
kakó kakon gar eisz hamillan erkhetai.*

*Mértéke nincs, oh nincsen annak száma se,
mert versenyezve folyvást bajra baj tolul.*

Helené apológiája

A darabot záró nagyjelenet Menelaosz és Helené között zajlik. A háborút kirobantó nő, hogy életét mentse, Aphrodité hatalmára hivatkozik. Más darabjaiban Euripidész közvetetten dicsőíti Aphroditét. A *Hippolitosz*ban minden baj forrása a címszereplő vétke: lenézi Aphroditét, semmibe veszi a szerelem erejét. Trója esetében – ha igaza van Helenének – a helyzet épp ellentétes: ha nem lobban szerelemre a nő, tíz év gyötrelemtől menekültek volna meg a népek.

Euripidész ebben a dialógusban – melyet Hekabé szövege sző át – nagyon életes. Itt mindenkinek igaza lehet. A kérdés, hogy a feleségét szeretve gyűlölő király enged-e Aphroditének, és megenyhül nője iránt, vagy – Hekabé bosszúvágyára hallgatva – hűvös halomba vágja. (Egy, a hetvenes években készült tévéfilm-es adaptációban a Latinovits–Ruttкаи páros nagyon szépen hozza, hogyan szövi hálóját a létbűvész Helené Menelaosz köré.)

És a nő eléri célját: ura nem vágja le azonnal, nem is kövezteti meg, hanem – igaz, komoly halálfenyegetések kíséretében – hajójára teszi. (Mi tudjuk: hazatérve Helené boldogan él, amíg meg nem hal. Na, még egy Euripidész-mű, amely – végpusztulás ide vagy oda – végső soron az élet legfőbb hatalmáról, a szerelemről, a mámorról beszél.)



Helené Erósszal, amint a szerelem fegyverével támad Menelaoszra, attikai vázakép, i. e. 450–440 körül, Louvre, Párizs (forrás: wikimedia.org)

Végh Attila: The Nadir Celebrated

Euripides: *Troy Women*

In comparing Euripides' tragedy to Aeschylus' *Persians*, the essayist asserts that both works confront the Greeks of the time with the defeated barbarians' misery. However, while the viewers of *Persians* could not have felt too deeply sympathetic to the fate of those they had conquered, the author of *Troy Women* shows more empathy to the barbarians (not a pejorative term in his vocabulary). This – as the essayist says – is primarily due to the fact that the presence of the chorus is different in quality from that of Sophocles' tragedies. Starting from Aristotle's *Poetics* and following in the footsteps of the renowned Hungarian classical philologist István Hegedüs, he articulates that the chorus is not merely a passive onlooker of the story and nor does it suffer through the events like the heroes of the tragedy, but it reflects on the dramatic action they have experienced as an "inner mirror". This is how the "richly stratified intellectual space in which catharsis may be born" comes into being.



Helené születésének jelenete egy komikus Phliax-játék jelenetét ábrázoló apuleiai vázaképen, i. e. 375–350 körül (forrás: livejurnal.ru)



„Soha nem éreztem munkának, amit csináltam.”

Szakall Judit népművelő-drámapedagógust Regős János kérdezi

Regős János (RJ): Örülök, hogy beszélgetésünk előtt el tudtad olvasni a Gabnai Kati-val, Debreczeni Tiborral és Kaposi Lászlóval a Szcenáriumban megjelent interjúkat, hiszen a Marczibányi Téri Művelődési Központ, a 'Marczi' majd mindegyikben felbukkan. Mintha a Ház igazgatójaként te is valami hasonló szerepet töltöttél volna be a színházi nevelés, a drámapedagógia, a gyermek színháztársulatok és az alternatív/hivatásos gyermek-

színházak patronálójaként, mint amit a Székén az én vezetésem alatt vitt az amatőr/független/hivatásos társulatok befogadó intézményeként a nyolcvanas-kilencvenes években és később is. Ráadásul sokszor össze is értek ezek a szálak. Amikor ide kerültél, volt-e már valami elképzelésed arról, hogy majd a gyerekekkel kapcsolatos színházi vonalra helyezed a hangsúlyt?

Szakall Judit (SZJ): Én mindenekelőtt klasszikus értelemben vett népművelőnek tartom

A Marczibányi Téri Művelődési Központ, előtérben a Gyermek- és Ifjúsági Színházi Szemle emblémájával (forrás: itthon.hu)

magam, és az is voltam már a Marczi előtt is, ahová 1988-ban kerültem. Előtte az újpesti Ady Művelődési Házban dolgoztam, még előtte meg a Stefánia úti tiszti klubban mint művészeti előadó. Az egy isteni szerencse volt, hogy idekerülhettem. Úgy pályáztam ide, hogy nagyon szerettem volna, ha én döntök, tehát ha nincs fölöttem egy igazgató, aki mást gondol a dolgokról.

RJ: És '88-ban ez már nem volt lehetetlen.

SZJ: Pályázat volt! Négyen maradtunk végül a pályázók közül. Minden döntőbizottsági tagnak volt saját jelöltje, én senkié sem. Korrekt módon – meg talán, hogy ne vesszenek össze – mindenki engem tett első helyre, és a saját jelöltjét a másodikra. Így lettem megválasztva igazgatónak.

RJ: És a pályázatodban akkor már konkrétan szerepelt valami abból, amivé később lett ez a Ház?

SZJ: Biztos, hogy a gyerekek színházi nevelése szerepelt.

RJ: Csoportod is volt?

SZJ: Hogyne! A Néphadsereg Tiszti Klubjában '77-'85-ig volt gyerek/diák csoportom. Onnan többen színészek lettek, Kemény István és Znamenák István például.



Kemény István bábszínész
(forrás: port.hu)



Znamenák István Iván Anikóval a *Megáll az idő* című filmben,
1982-ben (forrás: cineplex.com)

RJ: Mit kaptak akkoriban a gyerekek a színháztól? Azt tudom, hogy a gyerekszínházat a szakma periferiájának tartották, nem sok figyelem fordult felé. Ezt konkrétan is megtapasztaltam, hiszen az egyetem után két évadon át a Népszínház egyik, gyerekeknek játszó utazó társulatát vezettem.

SZJ: Most maradjunk egyelőre még csak a gyermekszínháznál. Magam is az voltam – természetesen. Már elsős koromban kiállítottak az osztály elé 'bohóckodni'. Például a *Török és a Mehemedet* úgy adtam elő, hogy a végén, amikor felrúgja a tehén, elvágódtam a földön. Már felsős voltam, bekerültem Újpesten a Dallos Ida kultúrház gyerekszínházi csoportjába, amit Takács Ágnes, egy csodálatos pedagógus vezetett. Aztán, már középiskolás koromban, szintén Újpesten, a Híves László féle irodalmi színpad tagja lettem. Ez a hatvanas évek, amikor nagy divatja volt az irodalmi színpadoknak. Fekete testtrikókban, kis térformákat váltogatva adtuk elő a vereseket. Másodikos koromban, 1964-ben rendeztem az első saját összeállításomat a középiskolában: Pilinszky János *Halak a hálóban* címmel¹. Való-

¹ Lásd Pilinszky János: *Trapéz és korlát* c. kötetében. Bp. 1959.

színűleg nem volt elég vonalas, mert nem jutottunk tovább valami versenyen. Hályogkovács voltam, fogalmam sem volt arról, hogy ki a kedvelt, és ki nem. Érettségi után a Hazafias Népfront Bem rakparti művelődési házában működő irodalmi színpadhoz csatlakoztam. Ott volt – többek között – Csiszár Imre, Korniss Mihály (akkor még Kertész Mityus), Ronyec Mária.

RJ: Ezek nem akármilyen nevek.

SZJ: Áprily Lajos-, Weöres Sándor-műsort csináltunk. A Hazafias Népfront védőszárnyai alatt sokkal nagyobb szabadságot élveztünk, mint egy átlagos tanácsai intézményben. Jelentkeztem aztán rendezői szakra, de azt mondták, hogy amíg Marton Endre a rektor, oda nőt színházi rendezőnek nem vesznek fel. Így a színész szakra adtam be a papíromat, gondoltam, majd később átmegyek rendezőire. A második fordulóban kirúgtak. Aztán a Nemzeti Színházban lettem stúdiós.

RJ: A mai színházi botrányok tükrében is nagyon érdekes, amit most mondasz. Hogy ez az adminisztratív, hatalmi pozíció, amelyben egy rendező akkoriban volt, és még most is van, mennyire kiszolgáltatottá tette/teszi a színházban dolgozó nőket. És még valami: mintha akkoriban csupa babaarcú szépséget küldött volna a színésznői pályára a főiskola. Jó, voltak nagyszerű tehetségek is köztük, de sokat elfelejtett vagy bedarált ez a szakmai hím-uralom, főként, amikor már idősebbek lettek. Azért ez az egyenszabású női ideál-típus ma már nem jellemző – hála a tehetséget a szépség elé helyező felvételiztetőknek. Az mindenképpen fontos a te pályád szempontjából, hogy valamilyen módon folyamatos volt a kapcsolatod a színházzal.

SZJ: Igen, már középiskolás koromtól kezdve. A Fehérvári úti Fővárosi Művelődési Otthonban volt egy színházi műhely, amit Keleti István² vezetett. A színészek mellett egy rendező-dramaturg csoport is működött ott. Ide jelentkeztem. Nagyon jó szakemberek tanítottak: Koppány György rádió-dramaturg, Selmeczi Elek, Montágh Imre, Szigeti Károly, a koreográfus. Nagyszerű csapat volt. Keleti színháztörténetet tanított. Tehát inkább a rendezés érdekelt már akkoriban is. Később elvégeztem a Népművelési Intézet B- és C-kategóriás rendezői képzéseit is.

RJ: A népművelői szakma vitt téged a színház felé, és feltételezem, hogy ez az irány már szerepelt abban az igazgatói pályázatodban.

SZJ: Biztos, hogy ez akkor már így volt, hiszen a tisztí klubban, a normál népművelői munkám mellett, előtte évekig vezettem gyerekcsoportot. Az első előadásunk ott a *Foltonfolt királyfi* dramatikus feldolgozása volt.

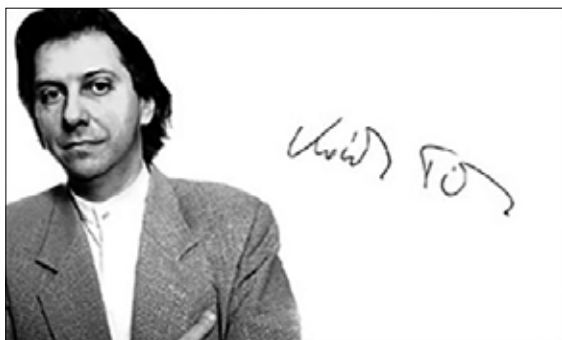
RJ: Az mit jelent, hogy dramatikus feldolgozás?

SZJ: Azt, hogy a gyerekekkel együtt csináltuk a forgatókönyvet. Elmondtam nekik a mesét, és elkezdtünk improvizálni a mese történéseire. A végén, mikor már túl voltunk sok-sok rögtönzésen, megkértem a gyerekeket, üljenek le, és írják le, hogy egy-egy szerepre kit képzelnek el az elmúlt hetek próbái alapján. És a gyerekek hajszálpontosan beazonosították, hogy a főszereplő lesz Znamenák István, Tál Mariann lesz a csóka, Szani János veres király stb.

² Keleti István (1924–1994): színházpedagógus, színháztörténész, rendező

RJ: Vagyis pontosan úgy osztották ki a szerepeket, ahogy te is elképzelted.

SZJ: De a gyerekek maguktól jutottak ugyanide az improvizációk alapján. Kocsák Tibor, aki ma a Madách Színház zenei vezetője, zongorázott nekünk a próbákon, és így ő lett az ez előadás zeneszerzője. Kis térben játszottunk, szinte teljesen eszköztelenül. A mesejátékot meghívták a Pécssett akkor már néhány éve zajló gyerekszínházi találkozóra. Úgy emlékszem, ezeket az Úttörőszövetség égiske alatt elsősorban Trencsényi László³ szervezte a pécsiakkal együtt. Ezen a találkozón ott volt Mérei⁴ professzor is. Ebben a kis mesejátékban leölik a csókát. Néhány érzékeny lelkű pedagógus kifogásolta: micsoda dolog, hogy itt halál van a színpadon. Mérei nagyon megdicsért bennünket, és a védelmébe vette az előadást. Később is meghívtak, amikor megcsináltam a *Perse, ez csak játék* című életjátékot. Pécssett két évente rendeztek gyerekszínházi fesztivált, a váltó évben pedig módszertani találkozók voltak. Hollos József⁵, Mezei Éva⁶, Debreczeni Tibor, Trencsényi László tartott ott többek mellett bemutató foglalkozást. Nagy sikerünk volt ezzel az előadásunkkal. Mezei Éva színjátszói fölrohantak a színpadra, pezs-gőt hoztak a gyerekeknek és ölelgették őket. Ez volt az első



Kocsák Tibor zeneszerző, a Madách Színház zenei vezetője (forrás: jegy.hu)



Ez már nemcsak játék, kamaszmusical, gyerekek improvizációi alapján írta és rendezte: Szakall Judit. A képen az 1982-es tévéfelvétel egyik jelenete látható (forrás: imdb.com)

- ³ Trencsényi László (1947) egyetemi tanár, iskolakutató, a Magyar Pedagógia Társaság ügyvezető elnöke
- ⁴ Mérei Ferenc (1909–1986) egyetemi tanár, a pszichológiai tudományok doktora, gyermekpszichológus, pedagógus, hálózatkutató.
- ⁵ Josef (Joco) Hollos (1947) Bécsben élő drámapedagógus, rendező, színész, számos magyarországi szakmai rendezvény szervezője, mentora.
- ⁶ Mezei Éva (1929–1986) színpadvezető, rendező, színházpedagógus, szinkronrendező

zenés életjáték Magyarországon. Életjátékot először Gabnai Kati csinált az úttörő együttesbeli gyerekeivel, mi viszont elmentünk a zenés játék irányába. Két év múlva Znamenák hozott a csoportba egy fiút, Lantos Andrást, aki zeneszerző akart lenni. Ő írta a zenéjét a következő életjátékunknak, az *Ez már nemcsak játék* című kamaszmusicalnek, ami aztán rengetegszer ment a televízióban. Én elsősorban gyerekszínjátész rendezőnek tartom magam, művészet-pedagógusnak. Engem a létrejövő előadásnál sokkal jobban érdekel maga a folyamat, tehát az, hogyan tud megjelenni a gyerekek problémája egy előadásban úgy, hogy az valahogy mégiscsak távolodjon el a privát szférától, hogy ne valami pszicho-drámás, terápiás dolog legyen belőle, de azért mégis maradjon meg a sajátjuknak, hiteles módon kerüljön a közönség elé. – A legfontosabbnak ebben a folyamatban a csoport-léte tartom. Ha hosszú évekig együtt dolgozik az ember 15–20 gyerekkel, ez meghatározó lesz egész életükre nézve. Kétszer nyolc évig vezettem gyerekcsoportot, és mind a mai napig él az emberekben a csoportkohézió, tartják a kapcsolatot. Sokan közülük művészeti pályára kerültek, nem csak színészire. Nyári Arnold és Bethlenfalvy Ádám például színész-drámatanár lett.

RJ: *Az elbeszélésed alapján úgy érzem, hogy egyenes út vezetett ahhoz a komplex gyermekszínházi, színházi nevelési programhoz, amit te aztán – kiváló munkatársaidal együtt – a Marczin megvalósítottál. Ha beleírtad a pályázatodba, ha nem, de biztos, hogy belülről ez mozgatott, amikor megpályáztad az igazgatóságot.*

SZJ: Biztos, és az is, hogy hagytak, hogy felülről nem szólt bele senki. Tizenkilenc évig voltam igazgató, ötször kellett újra pályáznom, de pártoktól teljesen függetlenül mindig teljes számban rám szavazott az összes képviselő. Elismerték azt a munkát, ami ott a Marczibányi téren történik.

RJ: *Hogyan épült/építetted fel azt, amit a Marczi mind a mai napig jelent a szakma és a közönség számára? Létezett-e már idekerüléskor a színházi nevelés mint módszer?*

SZJ: Még nem. Ez a fordulat '89–'90-re tehető, amikor David Davis⁷ itt járt. Meghívására az első magyar drámapedagógus csapat kiutazott Birminghambe. A kecskemétiiek voltak ennek az utazásnak a fő szervezői. Talán tizennégyen vettünk részt ezen. Akkor látunk először TIE⁸ előadást. Akkoriban – talán fél éven át – Kaposi Laci is ott dolgozott a Marczibányin. Utána alapította meg saját csapatát, a Kerekasztal Színházi Nevelési Társulatot a régi színjátszóival. Kaposi Lászlót munkatársamnak mondhattam a



David Davis legújabb, 2014-es kötetének címlapja (forrás: amazon.com)

⁷ David Davis a Birmingham City University dráma professzora.

⁸ TIE: Theatre In Education – Angliában kidolgozott módszer, magyar terminológiája: Színházi Nevelési Előadás

továbbiakban is, mert bár nem volt a Marczin alkalmazásban, mégis meghatározó szerepe volt abban, hogy a Marczibányi Téri Művelődési Központ az ország drámapedagógiai központjává vált. Többféle dolgot elindítottunk, ami a gyerekek drámával, színházzal való nevelését segíthette. Kiírtunk egy gyerekcsoportok által előadható színdarab-pályázatot, Szauder Erik elkezdte fordítani a drámapedagógiai műveket. Ezeket a könyveket a Marczibányi tér adta ki. Könyvesboltot is nyitottunk. Évről évre színesebb, gazdagabb lett a gyerekek színházzal való nevelését segítő drámapedagógiai program. Elindultak a 120 órás drámapedagógus-képzések, évente megrendezésre került a három napos *Színház – Dráma – Nevelés* módszertani rendezvény, évente jöttek hozzánk a világ legjobb drámapedagógus előadói, többek között Irene Pennington, Gevin Bolton, Dorothy Heathcote. Kaposi csoportja, a Kerekasztal is itt szerepelt rendszeresen, ebből a csoportból vált ki, és szintén itt tartotta foglalkozásait a KÁVA Kulturális Műhely. Néhány év múlva már mindenki tudta, hogy a magyarországi drámapedagógia központja tulajdonképpen a Marczibányi Téri Művelődési Központ. (Ennek a hatalmas területnek Juszcák Zsuzsa volt az irányítója és mind a mai napig ő a gondozója.) Tehát minden irányban beindult nálunk a gyerekek színházzal, drámával történő nevelése. Közben a Magyar Drámapedagógiai Társaság (MDT) alelnöke lettem Debreczeni Tibor elnöksége mellett. Aztán később – elsősorban praktikus okokból, hiszen közben az irodánk a Corvin térről a Marczibányi térre költözött, ahol én igazgató voltam – én lettem az elnök és Tibor a tiszteletbeli elnök. A Társaság közben elindította az Országos Weöres Sándor Gyermekszínjátszó Fesztiválokat, ennek a fővárosi bázisa szintén itt lett. A legutóbbi a huszonhatodik volt.

RJ: *Tehát a három ág: a gyermekszínházas/gyermekszínház, a színházi nevelés/drámapedagógia, valamint a módszertani képzés otthona lett az általad vezetett intézmény.*

SZJ: Elindítottuk a Gyermek és Ifjúsági Színházi Szemlét a hivatásos együttesek számára is, váltóévenként a Kaposvári Gyermekszínházi Biennáléval, idén volt a kilencedik szemle. Akárhová mentem az országban, a Marczibányi térről mindenki tudta, hogy ott mivel foglalkoznak.

RJ: *Közben komoly épületfejlesztésbe fogtál, hogy a lehasznált művházból valami szépet, otthonosat varázsolj.*

SZJ: Nagyon büszke voltam/vagyok arra, hogy örült harcok árán, '98-ban sikerült a színháztermet teljesen felújítani, aztán a kiszolgáló helyiségeket, klu-





A Marczibányi Téri Művelődési Központ felújított színházterme (forrás: marczi.hu)

bokat, meg a hozzánk tartozó Budai Táncklubot⁹ és a Vizi-városi Galériát is. Nagy küzdelmek árán sikerült megtartani/felújítani az előtér faburkolatát. Nem értették, miért akarok drága szőnyegpadlót, drága székeket. Mert nem két napra vesszük, ezeket naponta sokan használják. Mért akarok én a vé-
cébe önlehúzó öblítést? Az olcsó székek nem arra valók, hogy egy művelődési központban szol-

gáljanak. 19 éve újították fel a színháztermet, és a székek, a szőnyegpadló még mindig bírja.

RJ: *Igen, a Marczi most egy 'jó-ide-bejönni' kultúrház.*

SZJ: Amikor idekerültem, minden ablakon rács volt, az épület előtt salakos udvar, sehol semmi növény. A belső udvart is fekete salak borította. Úgy éreztem, hogy a külső igenis meghatározza, hogy mi történik ott az emberekkel. Nem lehet értékes programokat egy lepusztult, szétmálló vakolatú házban, salakos külső helyszínen tartani. Lehangoló az ilyesmi. A WC-be is, ha bemész, annak kulturáltnak kell lennie.

RJ: *Igen, ez a gondoskodó figyelem és minőség-központúság itt minden apró részletre kiterjedt. És bár már nem vagy igazgató, hiszem, hogy olyan erős alapokat hagyta magad után, hogy az az emberi-szakmai energia, amit szellemi és infrastrukturális értelemben te ide befektettél, még sokáig kitart. A kérdés talán filozofikusnak tűnik, de mégis felmerül az emberben, hogy mennyi ideig marad meg a kezünk nyoma egy intézményen, szellemi műhelyen. A Székén Színház sorsa engem ilyen szempontból is érdekel.*

SZJ: Biztos, hogy valami megmarad, és az is, hogy valami meg teljesen megváltozik. Az én céljaim arról szóltak, hogy a gyerekek színházi nevelésének mindenféle szegmense az igényes kőszínházaktól a bábosokon, a független és amatőr társulatokon át a színházpedagógiáig megvalósulhasson. Ebben az is benne volt, hogy a legérdekesebb, legizgalmasabb előadásokat segítsük eljutni minél több helyre. Szemléink műsorfüzetében például külön ajánló listát tettünk közzé a fesztiválra nem beválogatott, de értékes előadásokról.

RJ: *A szolgáltató típusú vezetőről beszélsz, aki háttérbe tudja szorítani saját művészi vagy más egyéni ambícióit, hogy mások törekvéseit segítse megvalósulni.*

SZJ: Egyfajta alázatról van itt szó, meg annak a felismeréséről, hogy ez vagy az jó ügy, érdemes támogatni. Sok mindent és mindenkit befogadtunk a Marczira, és erre lehetőségünk is nyílt, mert én voltam az igazgató. Nem kellett senkitől engedélyt kérni, hogy mondjuk egy teljesen ismeretlen diákszínházi csoport éjszakánként itt próbáljon.

⁹ Ma Berczik Sára(1896–1999) mozdulatművész, koreográfus, táncpedagógus nevét viseli.

RJ: Ez a Szkénében is nagyjából így volt. Sokszor egy tekintetből, egy fellépési módból ébredt bizalmam egy-egy ismeretlen művész iránt, de ismertebb profi rendezőkkel sem volt ez másként. Sőt, akiben megéreztem az esendőséget, aki nem akarta elfedni előlem a kételyeit a tervével kapcsolatban, azt sokkal könnyebben engedtem be a Szkénébe. A nagyképmű, lehangoló próbálkozókat inkább elhajtottam.

SZJ: Vezetőként ezeket a helyzeteket valahogy kell tudni kezelni. 1994-ben kértem fel Schilling Árpádot, hogy az Origo diákszínjátszó csoportommal rendezzen valamit. Akkor készítette el az első előadását, a *Vémászt*¹⁰.

RJ: Ő hogyan került képbe?

SZJ: Tréninget tartott a csoportnak, és nagyon tetszett, ahogy a gyerekekkel dolgozott. Nagyszerűt alkotott. A mai napig is etalonnak számít az Origo Diákszínpaddal készített *Vémász*. És aztán később is több előadást rendezett Huszár Zsolttal¹¹ például. A Cocteau-darabot¹² is itt próbálták.

RJ: Majd a Szkénében játszották rendszeresen. A mi akkori színészeink közül játszott benne Pintér Béla, Pintér Gábor, Feuer Yvette, Zöldhegyi Sarolta – szóval, itt érnek össze a szálak.

SZJ: A népművelői munkám mellett mindig volt színjátszó csoportom. Vittem föl őket, ameddig csak lehetett. A második csoportommal, az Origóval óriási sikereket értünk el. A *Felhőtlen* című zenés életjátékunkkal korábban kijutottunk a németországi Lingenbe, ahol először rendeztek nemzetközi gyermekszínjátszó fesztivált.

RJ: Ma már az a világ egyik legjelentősebb fesztiváljának számít.

SZJ: Bár zsűri és díjak nem voltak, de a főszervező azt nyilatkozta a tv-ben, hogy a mi előadásunk volt a legjobb. A következő évben az előadást meghívták Genfben, az ENSZ UNICEF¹³ ren-



F. G. Lorca: *Vémász*, Origo Diákszínpad, 1994, r: Schilling Árpád (forrás: youtube.com)



J. Cocteau nyomán: *A nagy játék*, Krétakör Színház, 1995, r: Schilling Árpád (forrás: volgytortenet.hu)

¹⁰ Lorca: *Vémász*, Schilling Árpád rendezése, Origo Diákszínpad, 1994

¹¹ Huszár Zsolt (1971–2011): színész, Schilling több csoportjának is tagja, alkotótársa

¹² A Krétakör első előadása (1995) Jean Cocteau *Rettenetes gyerekek* című regénye alapján készült, és *A nagy játék* címmel mutatták be a MU Színházban. Az előadást később játszották a Szkéné Színházban, szerepelt a Katona József Színház Kamrájában is.

¹³ United Nations International Children's Emergency Fund – az ENSZ gyermekjogi szervezete

dezvényére. Ezt az életjátékot Audrey Hepburn előtt játszottuk el, aki az ENSZ gyermekjogi fővédnöke volt. Az előadás a gyerekek kiszolgáltatottságáról szólt. Akkor született határozat az öt gyerekjogról, ami később bekerült az országok alkotmányába¹⁴. 130 ország küldöttsége vett részt ezen a kongresszuson. Óriási sikerünk volt, és felkértek minket, hogy a záróülésen, ami a nagy kongresszusi palotában lesz, lépünk fel, adjunk elő valamit az öt gyerekjogról. Ezek: a tanuláshoz, az egészséghez-, a beleszóláshoz-, az egészséges környezethez- és az emberi élethez való jog. Azt hittem, belehalok. Hogy fogunk két nap alatt erről a témáról egy új előadást csinálni a színjátszóimmal? Tudtuk, hogy a nyelvnek nem lehet nagy szerepe itt. Ráadásul a tér sem volt ideális: hatalmas terem, elől egy emelvény, rajta hosszú elnökségi asztal székekkel. Néhány színjátszóra öltönyt, nyakkendőt, fehér inget adtunk, felküldtük őket az emelvényre, és elkezdtek beszélni a gyerekjogokról. Egyszer csak bezúdultak a „szegények”, mezítláb, rongyokban, kigatyában, és elkezdtek suvickolni a küldöttek cipőjét. A vége az volt, hogy berohannak a „biz-



Javier Perez de Cuellar gyerekek körében,
a Gyermekjogi Egyezmény 1989 november 20-i
aláírásakor (forrás: nyu.hu)

tonsági örök”, és befogták a gyerekek száját. A legvégén elénekel-
tük előadásunk refrénjét három
nyelven, ami így szólt: „Mi lesz ve-
lünk, ha nem úgy éljük az életün-
ket, ahogy ti képzeltétek.” Teljes
döbbenet fogadta az akciót. Aztán
a küldöttek felrohantak az emel-
vényre, és össze-vissza ölelgették a
gyerekeinket. Ez kilencvenkettő-
ben volt. A Magyar Televízió nem
adta le, pedig megvan a felvétel az
egésről.

RJ: A mesefeldolgozós gyerek-
színjátszást tehát nálatok is felváltot-
ta az életjáték. Ez a gondolkodásmód

és színpadi forma lett általában is jellemző a gyerek- és diákszínjátszásra. Ha ma az em-
ber elmegy egy Weöres Sándor Gyermekszíntársulat Fesztivál vagy egy Országos Diákszín-
játszó Fesztivál regionális fordulójára, akkor azt tapasztalja, hogy a kicsik még többnyire
mesét adnak elő, a nagyobbak életjátékot. De ez utóbbi nagyon veszélyes terep, könnyen
teret ad az önsajnáltnak, a hamis felnőtt/szülő/tanár-képnek, és így az életjáték nem vá-
lik szín-játékká, nem töri át a privátszféra burkát.

¹⁴ Az ENSZ Közgyűlése – mintegy 10 év előkészítő munka után – 1989. november 20-án
fogadta el a Gyermekjogi egyezményt (UN Convention on the Rights of the Childen –
UN CRC). Ez azóta a Gyermekjogok Világnapja. Az egyezmény összefoglalja azoknak
a jogoknak a minimumát, amelyeket minden államnak biztosítania kell a gyermekek
számára, így a gyermekek életben maradását, fejlődését, védelmét és a társadalomban
való részvételét biztosító jogokat. Ezek alapján a gyermekek jogai a következőképpen
csoportosíthatók: védelem, ellátás/gondozás, részvétel.

SZJ: Nagyon büszke vagyok arra, hogy részese, formálója lehettem a Weöres Sándor fesztiválokon és a csoportvezető tanároknak a Marczin tartott szakmai képzésein keresztül a gyermekszínháztudás letisztulásának. Ma már sokkal kevesebb a giccses mesejáték, ritka a téves pedagógiai hozzáállásból fakadó selejt. Az alsósoknál a szerkesztett műsorból van nagyon sok. A felső tagozatosoknál azért kezdtem én is az életjátékokkal foglalkozni, mert azt éreztem, hogy nagyon szeretnének a saját problémáikról beszélni, de ennek bizony sokkal keservesebb az útja, mert közben a csoportot, a gyerekeket – akik nem színészek – képessé kell tenni arra, hogy hitelesen szólaljanak meg, hogy huszonhatodszorra is elhidd, itt és most jut eszébe az a gondolat, akár a nagy színészeknél. Ennek a karbantartása nagyon hosszú és nehéz próbamunkát igényel, és rengeteg improvizációt. Mert hiába mondja a pedagógus, hogy ezt vagy azt a gyerekek találták ki az improvizációk során, amit csinálnak, ettől még nem lesz színház. És ráadásul hamissá is válik. Mert ha nincsenek a színjátszók felkészítve arra, hogy ugyanúgy tudjanak rekonstruálni egy improvizációban született és rögzített szöveget, akkor az nem tud érvényesen megszólalni az előadásban sem. A felkészülésben a gyerekek alkotó módon vesznek részt, de a tanár mint rendező-dramaturg kiválasztja azokat a szövegeket, helyzeteket, amit megtartanak, és onnantól kezdve ez már rögzített forgatókönyvként működik. Tehát a gyerekek itt már színészként kell működniük. És ez a legnehezebb, mert kevés a felkészülésre szánt idő, rosszak a körülmények, ráadásul önkéntes alapon megy az egész. Ahhoz, hogy a „végtermék”, tehát az előadás hiteles legyen, ott már a tanár/rendező/dramaturg munkája kell hogy érvényesüljön. De amiről szól, az a gyerekeké! Az ő mondataik vannak benne, a legbenső világuk vetítődik ki, de egy eltávolítottabb kontextusban. Ez sokkal jobban meg is védi a gyerekeket. Én a rendezői tanfolyamokon még a profi színháztudás metodikáját (szerepelemzés, építkezés, dráma-, helyzetelemzés stb.) tanultam. Mi a gyermekszínháztudásban már nem ezt a módszert követjük, hanem a drámapedagógia módszereivel hozunk létre alkotói folyamatot, tehát nem az történik, hogy odaadjuk a gyerekeknek a kész forgatókönyvet, hogy te leszel a nyuszi, te meg a róka, ez a mondatod, ezt tanuld meg. Improvizációkon keresztül vezetjük rá őket a figura megalkotására. A gyerek nem színész. Egy színésznek odaadod a szövegkönyvet, hamar hozza a figurát. Egy gyerek honnan hozná?

RJ: *Bár a színésznek sem árt, ha ezen a hosszabb úton indul el...*

SZJ: Mániam, hogy improvizáljanak sokat a gyerekekkel. Nálam a próbamunka felét ez tette ki. Azért olyan fontos ez, mert közben magunkról lesz tapasztalatunk, magunkat tanuljuk, egyáltalán az emberi viselkedést. A színháztudóim elmondták, hogy például az üzleti életben kiválóan tudták használni, amit a gyermekszínháztudáson tanultak, mert bele tudták magukat helyezni a másik gondolataiba, szituációjába, megismerték az emberi cselekvések rugóit. Ha belegondolsz, a gyerek a színháztudáson, egy védett közegben megtanult beszélni, szólani a másikhoz, megtanulta elfogadni a másikat, még akkor is, ha ügyletelemből, tisztába jött a nemi identitásával, meg merte fogni egy lány vagy egy fiú kezét.

RJ: *Hogyan tekintesz vissza a Marczira mint munkahelyre?*

SZJ: Soha nem éreztem munkának, amit csináltam, nem is úgy gondoltam rá, hogy „megyek dolgozni”. Nagyon szerettem volna azt érvényesíteni, hogy ne csak



A szemletanács tagjaként Végvári Viktóriával
a 2013-as Gyerek-és Ifjúsági Színházi Szemlén
(forrás: gyermekszinhaziszemle.blogspot.hu)

a tartalomban, de mindenben a minőség legyen a legfontosabb. És még valami, amire büszke vagyok: a csapatra, az én csapatomra! Egy nagyon-nagyon jó csapat választódott ki, jött össze, egy együtt gondolkodó, innovatív, erős és hatékonyan működő csapat. Döntőnek tartom – és erről ritkábban esik szó – a személyiségeket. Mondjuk, Regős János szerepét a Szkénében. Vagy akár az én szerepemet a Marczin. A csapatot, amelyik ott van

az ember körül. Ezek az emberek tartják életben a folyamatokat. A személyiség elkötelezettsége ebben megkerülhetetlen. Mert azért a Marczin a színház és dráma mellett még nagyon sok minden más is volt, a csángó táncháztól kezdve a fogytékosoknak szervezett programokon át a különféle szakkörökig, tanfolyamokig. És mind mögött ott állt VALAKI! Nem akármilyen emberek! Hadd említsem meg itt név szerint is őket, a legfontosabb munkatársaimat: Németh Kati, Vörös Zsuzsa, Juszcsák Zsuzsa, Bartha Eszter, Körömi Gábor, Sós Marcsi, Holecz Edit és Hajdú Zsófi Csenge. Nagyon sokféle értéket képviseltek ezek az emberek, és mégis összeállt az egész valamilyen szellemi egységgé. Sajnos, az udvaron már betemették és lebetonozták a kis aranyhalas medencét a szökőkúttal, amelyet körül lehetett ülni.

"I Never Felt I Was Doing a Job."

Andragogist and Drama Teacher Judit Szakall is Interviewed
by János Regős

In 1988 Judit Szakall successfully applied for the job of manager at the Marczibányi Téri Művelődési Központ (Marczibányi Cultural Centre), and retired from that position at the age of 60 in 2007. During the nineteen years of her leadership, the institution became the centre of Hungarian drama pedagogy with the education of children through theatre as its primary mission. Judit Szakall led several children's drama groups throughout her career. She was most successful with the so-called life-games, which were based on improvisation. Her high school musical titled *Ez már nemcsak játék* (*It's Not Just a Game Anymore*) was broadcast by Hungarian Television fifteen times. She took part in several national and international drama festivals with her groups. As Vice-President and President of the Magyar Drámapedagógiai Társaság (Hungarian Drama and Theatre in Education Association), she fought for the introduction of new methods into theatrical education. She has been the festival manager of Weöres Sándor Országos Gyermekszínjátszó Találkozó (Sándor Weöres National Youth Theatre Festival) for twenty years. In the interview, she is first and foremost asked about her drama pedagogical methods. It transpires that she has always placed emphasis on the importance of improvisation and the production process during the theatre education of children.



PÁLFI ÁGNES



„Kortyolgat az ég tavából”

Arany János és József Attila mitopoézise

Az írás szerzőjének Arany János és József Attila mitopoéziséről szóló könyvében (Napkút Kiadó, 2012) két Arany-ballada, a *Vörös Rébék* és a *Tengerihántás* elemzése olvasható. E tanulmányaiban arra keresi a választ, hogy Arany metaforikus nyelvezete miképpen értelmezhető az évköri alapozottságú hagyományos világkép asztrálmítikus szimbólumainak segítségével. Ugyanakkor rámutat arra, hogy az általa vizsgált művek annak az egyéni útnak a lenyomatai, ahogyan a költő rátalál „a nyelvbe kódolt valóság alapjeleire”, a szimbólumteremtés kulcsára. A kötet bevezetőjének rövidített, szerkesztett változatát a Nemzeti Színház Arany János születésének 200. évfordulója alkalmából műsorra tűzött produkcióinak apropójából közöljük.



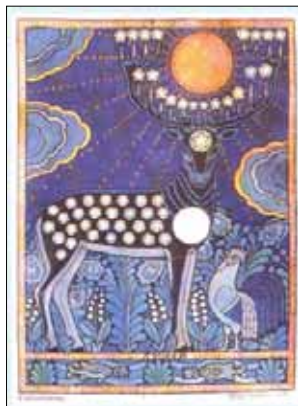
Könyvem címadó idézete József Attila 1933-ban született költeményéből, *A csodaszarvasból* való. Mondai hagyományunk Arany János regéjében megénekelte gím-szarvasa úgy idéződik meg benne, mint a múlt szertefoszlott reménye, az „ős haza” feltalálásának beváltatlan ígérete – és mint a vágy ma is velünk élő, tünékeny, titokzatos tárgya:

...

Tisza mellett, Duna mellett,
az a szarvas itt legelget.

Ázsiai nehéz szaga
ázott pusztán füstöl tova
s aranyszörőre, mikor illan,
gyári füstön általcsillan.

Kortyolgat az ég tavából,
villó aggancsa világol –
ága-boga tükröképe
csillagvilág mindensége.¹



Magyar Adorján: A csodaszarvas
(forrás: ingyenblog.hu)

Egy másik József Attila-versben Arany a növényi létezés „poéziséhez”, a „te-remni muszáj” parancsához való hűséget testesíti meg. Költészete, mely megkötötte, termőre fordította a „futó idő” homokját, az ínség és hontalanság századának gyermeke számára aranytartalék és menedék: „Hadd csellengünk hozzád, vagyonos Atyánk” – folyamodik elődjéhez a költő mindnyájunk nevében (Arany²).

A két Arany-balladát (Vörös Rébék; Tengerihántás) illetve a centrumba állított József Attila-költeményeket (Talán eltűnök hirtelen...; Eszmélet; Medáliák) tárgyaló írások a könyvben két önálló fejezetet alkotnak – a megközelítés horizontja, elméleti bázisa azonban mindkettőben azonos. Az alcím „mitopoézis” terminusával arra az asztrálmítikus hagyományban őrzött „rejteki tudásra” kívántam utalni, amelynek segítségével elemzéseim során e művek mindezidáig felderítetlen mélyrétegei és egymással való összefüggései tárulkoznak fel. Egyúttal körvonalazva azt is, hogyan közelíthetnénk új módon a stíluskorszakok határai közé sosem szorítható klasszikus költői életművek közötti „párbeszéd” kérdéséhez általában is.

Aranyról és József Attiláról egyként elmondható, hogy a „magas irodalom” életető forrásának a „történelem előtti” korok művészetét, a mítoszokat, őseposzokat és a népköltészetet tekintették; mint ahogy közös vonásuk a nyelv „nemzeti géniusza” iránti alázatuk és elkötelezettségük is.

Arannyal kapcsolatban irodalomtörténeti közhely, hogy nemzeti eposzunk megírásával – szinkrónban a dicső múltat idéző európai romantikával – fényes középkorunk és homályba vesztett őstörténetünk rekonstruálására, a nemzet mitikus emlékezetének újraélesztésére törekedett. Vázlatos voltában is teljes költészet-tipológiájában a mítoszt a népköltéssel kapcsolja össze: „A mítosz nem egyéb, mint a klasszikus népek mondája” – állapítja meg. A népmesék alfajait az égi és földi szüzsé-típusok hierarchiaja alapján rendszerezi; a sort a „jelképesbe játszó” mitikus tündérmesékkel kezdi, mint amelyekben „a mesét költött népek vallásos hite vagy természetről nézete rejlik”.³

¹ József Attila összes versei. 1984. II. 182. A vers datálásáról lásd uo. 546.

² Uo. II. 84. A vers datálása kérdéses: lásd uo. 542.

³ Arany János válogatott prózai munkái. Budapest, Helikon, 1968. 949–950.

József Attiláról ugyancsak tudnivaló, hogy esztétikai krédójának kulcsfogalma a tárgyak „közös lelkét” felidéző *tondi*, melyből a költői ihletet származtatja, s hogy a költészet forrásának és ősfarmájának a képteremtő mítoszokat tekinti: „A képzelet addig csapongott kép után a képtelenségben, míg meg nem teremtet-e a mítoszokat. A lélek (azaz a *tondi* – P. Á.) pedig a legnagyobb szükség okából átlényegül ihletté, amely a szemlélhetetlen világegész helyébe szemlélhető műegészet alkot” – olvashatjuk 1930-ban írott Babits-esszéjében⁴ (*Az istenek halnak, az ember él*).

Kutatói érdeklődésem homlokterében az állt, hogy az elemzett művek epikai, illetve lírai (mikro)szűzsége és költői metaforikája miképpen válik olvashatóvá és értelmezhetővé a hozzájuk társítható asztrálmítikus szimbólumok analógiás nyelvezetének, jelkészletének segítségével. Kezdetből tisztában voltam vele, hogy ez a több ezer éves hagyomány Arany és József Attila művészi gondolkodásában nem olyasfajta tudatosan követett szabályrendszerként van jelen, amely mintegy „előírná” alkotásaik jelhasználati módját. Nyelvük kétségkívül egyéni; hangjuk – miként nagy költőinké általában is – összetéveszthetetlen. Minden egyes művük annak a csak rájuk jellemző útnak a lenyomata, ahogyan rátalálnak a nyelvbe kódolt valóság mítikus alapjeleire, megelve bennük a szimbólumteremtés kulcsát – József Attila kifejezésével élve a „keletkező szót”.

Irodalomszemléletem alakulására az elmúlt huszonöt év során döntő hatással voltak Pap Gábor országos hírű „szabadegyetemének” művészet- és művelődéstörténeti kurzusai, népballada- és népmese-elemzései. Jelen dolgozataim elméleti bázisa az a kozmikus léptékű időszemlélet és vizsgálati mód, amelyet az 1980-as évek közepén a *Cantata profanát* (a kolindát és a bartóki zeneművet) csillagmítoszi keretben értelmező tanulmányában dolgozott ki⁵. Ő nyitotta fel a szememet arra, hogy az adott mű képanyára való ráhangolódást miképpen segítheti elő az asztrálmítikus szimbólumok ismerete, és viszont: hogy ez az önmagában is szemléletes metanyelv miképpen telítődik a műelemzés során élettellel, többletjelentést generáló szimbolikus referenciával, és válik anyanyelvi szinten olvashatóvá, mint teljes világgépet közvetítő szerves jelképrendszer.



Bartók Béla: *Cantata Profana*, Nikolausz Krisztián illusztrációja, 2017 (forrás: fellegjaro75.blogspot.hu)

⁴ József Attila: *Az istenek halnak, az ember él*. In: *József Attila összes művei* 3. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. Budapest, Akadémiai, 1958. 48–60.

⁵ Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból*. Adalékok Bartók *Cantata profanájának* értelmezéséhez. Budapest, Kós Károly Egyesülés, 1990.

Hálás vagyok a sorsnak, hogy ugyanebben az időszakban (a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján) személyesen is megismerhettem a néprajzos Lükő Gábort: este hajló vasárnapi beszélgetéseink során ő kapott rá az analógiás gondolkodás ízére. Tanúja voltam, ahogyan sokszor éveken át medített egy-egy honfoglaláskori lelet sajátkezűleg méretarányosan felnagyított ábrája fölött, óvatos feltételes módon helyezve melléjük a dobozaiban gondosan elraktározott közel- és távol-keleti párhuzamokat. Az ő példája ékesen bizonyította számomra, hogy az alkotó fantázia „költői” szabadsága és a tudományos egzaktuság következetes szigora szerencsés esetben nem kizárja, hanem feltételezi és erősíti egymást.

Könyvem alcímének „mitopoézis” terminusát Jankovics Marcelltól kölcsönöztem, aki az ókori mítoszok világa és a középkori képzőművészet és irodalom jellegzetes műfajai – a mondák, mesék, legendák – közötti kapcsolat, a tovább hagyományozódó asztrálmitikus szemléletmód kutatójaként tudomásom szerint nálunk e szóösszetétel meghonosítója volt. A hetvenes évek közepétől számos munkájában alkalmazza a mítoszok „képes beszéde” és a képalkotó költői nyelv közötti genetikai kapcsolat és/vagy strukturális hasonlóság jelölésére.⁶ Műelemzéseim során engem úgyszintén az a meggyőződés vezetett, hogy a költészet a kultúra mitikus „ősnyelvének” nem csupán a szókészletét örökli, hanem a mítoszok szövegvilágának világkép-alkotó grammatikáját és poétikáját is. Vagyis azt a koherens gondolkodásmódot, melynek révén e szókészlet elemei a mitikus szemlélet reprezentánsaként válnak a művészi szöveg alkotó elemeivé.

A „mi a mitopoézis?” kiterjedt kérdéskörének és könyvtárnyi szakirodalmának szisztematikus tárgyalását nem tekintettem feladatomnak. Mindazonáltal számos helyen idézek olyan mértékadó huszadik századi teoretikusokat – Paul Ricoeur-tól és Gustav Jungtól Mihail Bahtyinig, Alekszandr Potyebnyától és Olga Frejdenbergtől Igor Szmirnovig és Thomka Beátáig – akik a műelemzéseim során újabb és újabb aspektusból megfogalmazódó alapkérdést, a kultúra mitikus „ősnyelvének” és racionális újkori nyelvezetének viszonyát elméleti megvilágításba helyezik. Hadd emeljem itt ki Jurij Lotman és Borisz Uszpenszkij oroszul 1973-ban publikált tanulmányát⁷, melyben a szerzőpár arra mutat rá, hogy az emberi kultúrát és civilizációt a kezdetektől mindmáig a „kétnyelvűség”, a mitologikus és a racionális tudat kettőssége jellemzi: ahogyan a mitologikus tudat világképi dominanciájával jellemezhető etnikai csoportokról elmondható, hogy a hétköznapi életben differenciált műveletekre képesek a logikai rendszeralkotás terén, a modern civilizált társadalom köznapi és művészi beszéd-megnyilvánulásairól ugyancsak elmondható, hogy rendre föllelhetőek bennük a mitologikus gondolkodás sémái és elemei.

Műelemzéseim során az igazi kérdés azonban számomra az volt, hogy van-e átjárhatóság, létrejöhet-e valódi dialógus e két egyidejűleg létező tudatforma, eltérő jelhasználati mód, karakteresen különböző nyelvi szisztema között. A fenti

⁶ Lásd például Jankovics Marcell: *A szarvas könyve*. Debrecen, Csokonai, 2004. 46.

⁷ Magyarul lásd Lotman, Jurij – Uszpenszkij, Borisz: *Mítosz – név – kultúra*. Ford. Pálfi Ágnes. Kultúra és közösség, 1988. 1, 3–19.

Lotman – Uszpenskij tanulmányban erre nemleges választ kapunk: a mítoszok világgépe a világ leírásának másfajta, nem-mitologikus modelljére elvileg lefordíthatatlan – állítják a szerzők –, a világ mitologikus leírása, mely az izomorfán, a közvetlen és egyértelmű azonosításon alapul, nem hozhat létre költészetet. A költői képkalkotás generátora e felfogás szerint a metaforizáció, vagyis az áttételes jelentésképződés és az alternatív értelemtulajdonítás, minek következtében a költői szövegből az „egyértelmű” mítosszal ellentétben többféle jelentés, „üzenet” olvasható ki.

Költőként és műelemzőként szerzett tapasztalataim azonban korántsem igazolják ezt a koncepciót. Meglátásom szerint a költői kép létrejöttének mindenkor feltétele a mitikus tudat mélyrétegeinek aktivizálódása, melynek hatására az izomorfikus (analógiás) szemléletmód válik dominánssá. A metaforizáció, vagyis az áttételes, többértelmű jelentés létrejötte ehhez az elsődleges aktushoz képest másodlagos (ami azonban nem jelenti azt, hogy a metaforizáció aktuális formája ne volna meghatározó egy adott költészet poétikai karakterére és újdonság-értékére nézve). Hadd idézzek erre egy eklatáns példát, Weöres Sándor felnőtteknek (is) szóló „tankölteményét” (*Ha a világ...*), mely a maga játékos módján arra vezeti rá az olvasót, hogy a költészet képteremtő potenciálja akkor is a mitopoétikus gondolkodásban rejlik, amikor a metaforikus gondolkodás átvitt értelemtulajdonításának izgalmát felfedezve látszólag elfordulunk ettől a forrástól, és – miként a köznap racionalis logika evidenciájára először rácsodálkozó gyermek, a „kisokos” –, megkérdőjelezzük, vagy akár meg is tagadjuk azt:

*Ha a világ rigó lenne,
Kötényemben ő fütyülne,
Éjjel-nappal szépen szólna,
Ha a világ rigó volna.*

*De ha a világ rigó lenne,
Kötényembe nem is férne,
Kötényem is honnan volna,
Ha egész világ rigó volna?*⁸

Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a költői képkalkotás terén a huszadik század legnagyobb költőinél – így József Attilánál is – valójában két ellentétes tendencia egyidejű érvényesülése figyelhető meg: egyfelől a mitikus izomorfia univerzális kiterjesztése, a „minden mindennel azonos” poétikai radikalizmusa, másfelől a metaforizáció áttételes voltának, gyakorta illogikus többértelműségének, a „senki és semmi nem azonos önmagával” elvének az abszolutizálása, s vele annak a végtelen (ön)íroniának az eluralkodása, amely a lírai „én” identitás-válságaként és/vagy eltűnéseként interpretálható. Vegyük például



A könyvborítót Hincz Gyula tervezte

⁸ Vö. Weöres Sándor *egybegyűjtött írásai*. Budapest, Magvető, 1975. II. 118.



Kondor Béla (1931–1972) József Attila: *Medáliák*,
vegyes technika, papír, PIM Képzőművészeti Gyűjtemény (forrás: pim.hu)

József Attila *Medáliák* című költeményének negyedik darabját, melyben arra figyelhetünk föl, hogy az önmegszólító formával a költő a mitikus és a metaforikus szemlélet „karambolát” egyúttal a lírai „én” hollétének (kiben- és mibenlétének) egzisztenciális drámájaként, a kiűzetés és/vagy hazatalálás alternatívájaként exponálja:

<i>Lehet, hogy hab vagy, cukrozott tejen,</i>	<i>a cseléd lány könnye a kovászába hull,</i>
<i>lehet, hogy zőrej, meredt éjjelen,</i>	<i>ne keress csókot, ez a ház kigyúl,</i>
<i>lehet, hogy kés vagy ónos víz alatt,</i>	<i>hazatalálsz még, szedd a lábodat –</i>
<i>lehet, hogy gomb vagy, amely leszakad –</i>	<i>füstölgő szemek világítanak –</i> ⁹

A kardinális kérdés számomra József Attila költői életművét és a huszadik század költészetét tekintve általában is az, hogy a lírai én e drámai kétnyelvűsége révén, a mitikus és a metaforikus önkép és/vagy világkép dialógusát animálva hogyan képes a megújulásra. Hogyan hoz létre e kétféle nyelvből egy harmadikat, mely a megújuló emberi minőség, az alkotói folyamat során létrejövő „versszubjektum”¹⁰ kifejeződési formája, beszédmódja, régi-új lírai nyelvezete lesz?

⁹ József Attila összes versei 1984: II. 182..

¹⁰ Lásd Kovács Árpád: *A költői beszédmód diszkurzív elmélete*. In: *A szótól a szövegig és tovább*. Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből. Szerk. Kovács Árpád és Nagy István, Budapest, Argumentum, 1999. 11–66.

Az Arany-balladák esetében a kétnyelvűség kérdése másként vetődik fel: a mitikus és a racionális világkép dialógusaként, illetve – hagyományos stílus kategóriákkal élve – a költői látásmód szürrealizmusaként és/vagy realizmusaként. – Mert miről is van szó például a *Vörös Rébék* esetében? Induljunk ki abból a feltételezésből, hogy Arany a ballada-indító népmondai töredék mitikus átváltozás-motívumát, az öregasszonyból varjú metamorfózist (»*Vörös Rébék általmént a / Keskeny pallón, s elrepült*«¹¹) próbálja meg itt egy életképi szinten is koherens, realiztikus földi cselekményben kibontani. Ám paradox módon éppen ez a valóban feltételezhető alkotói szándék teszi folyamatosan érzékelhetővé a mitikus dimenziót, a való „égi másának” jelenlétét. Ez a „kétnyelvűség” a ballada nyolcadik szakaszában válik nyilvánvalóvá; itt van ugyanis a mitikus és a racionális tudat ütközőpontja: a cselekménynek az a fantasztikus fordulata, melyet Arany a reá jellemző bölcsességgel a népi „szóbeszéd” körébe utal: „*Tudjátok, mi az eset? / Pörge Dani egy varjút lőtt, / S Rebi néni leesett*”¹². Bármilyen meglepő, de a korábbi szövegváltozatok tanúsága szerint Arany számára egyáltalán nem volt evidens, hogy a meglőtt varjú és az eltalált vénasszony (avagy igazából fordítva: a meglőtt vénasszony és az eltalált varjú!?) sorsa ezen a ponton kettéválik. A költő először ugyanis a racionális megoldás felé hajlott: „*Szól a puská, halva már; illetve: El se hessen, pukkan bár: / Zupp, madár!*”¹³. S ha ezek mellett a – varjú halálát konstatáló – verziók valamelyike mellett marad, a történet mitikus „égi” dimenziója – a telibe talált madár „mennybe menetele” – végképp elsikkadt volna. De nem így történt; s elemzésem során ez indított arra, hogy a ballada földi értelemben „fantasztikus” cselekményének „égi mását” keressem, abban a reményben, hogy ott lelhetem meg a rejtély kulcsát: azt a kozmikus konstellációt, melyről közmondásaink tanúsága szerint e „szürreális” népmondai töredéket is ránk hagyományozó eleinknek még biztos ismeretei voltak – lásd: „*Bakot lőtt*”; „*Eltalálta szarva közt a tőgyit*”. – Utóbbi közmondás kozmikus referenciáját, azaz a lövés eredetileg nem negatív, hanem az élet újraindítását célzó pozitív jelentését szemlélteti a Nyilas–Bak–Vízöntő csillagképek ábrázolása, mely IV. Károly német-római császár és cseh király (1346–1378) asztrológiai kódexéből való (lásd a következő oldalon). Ha folyamatábraként próbáljuk meg összeolvasni ezt a három jelképes alakot, minden erőltetés nélkül juthatunk el az egyszerre égi és földi cselekmény mitopoétikus interpretációjához, amely – bármennyire is paradoxnak tetszik – egy csapásra eloszthatja a realista életképi olvasat szintjén keletkező „balladai homályt”.

Bevezetőm végén hadd idézzek két nagyhatású huszadik századi gondolkodót: *Minden pillanat új és teremtő* – hirdeti Henri Bergson¹⁴; a kultúra folytonossága örök visszatérés a kezdetekhez állítja Mircea Eliade¹⁵. Jelen tanulmányaimban

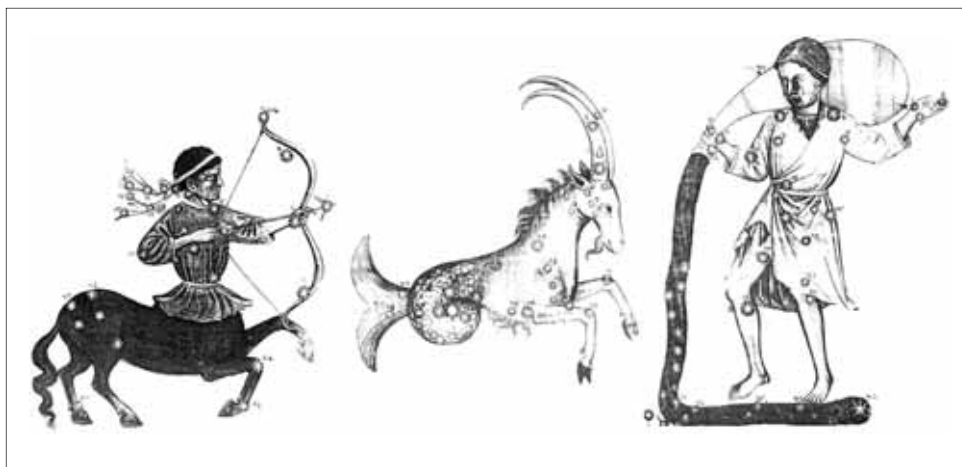
¹¹ Arany János összes művei I. Kisebb költemények. Sajtó alá rend. Voinovich Géza; szerk. Barta János, Budapest, Akadémiai, 1951. 366–368.

¹² Uo.

¹³ Uo. 548.

¹⁴ Bergson, Henri: *A teremtő fejlődés*. Ford. és bev. Dr. Dienes Valéria. Budapest, MTA 1930 (reprint:1987).

¹⁵ Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*. Budapest, Európa, 1998.



reményem szerint sikerült rátalálnom egy olyan a nézőpontra, amelyből e szemléletmódbeli kettősség közötti ellentmondás feloldhatóvá válik, illetve csupán látzólagosnak bizonyul. Arany János és József Attila mitopoézise olvasatomban modell-értékű példája annak, hogy Janus-arcú korunkban, a Krisztus fellépésével kezdődő Vízöntő-korszak mind kiélezettebb ítélet-szituációjában a „szemléleti világegész” visszahódítása nem képzelhető el másként, csak úgy, ha felismerjük a kezdet és a vég drámai egyidejűségét, nyelvünkbe kódolt múltunk megtartó erejét és teremtő potenciálját – szellemi megújulásunk egyedüli esélyét.

Ágnes Pálfi: “Kortyolgat az ég tavából” (“Drinking from the Lake of the Sky”)

The book in question on the mythopoetics of János Arany and Attila József (published by Napkút Kiadó, 2012) includes the analysis of two ballads by Arany: *Vörös Rébék* (“Red Barbara”) and *Tengerihántás* (“Corn Husking”). In these studies, the poet, who also works as a researcher, seeks to find out how Arany’s metaphorical language can be interpreted with the help of the astral-mythic symbols of the traditional worldview grounded on the annual cycle of life. At the same time, she points out that the works under close scrutiny are the imprints of the individual path as the poet is discovering “the basic signs of reality encoded in the language, finding in them the key to symbol creation, or to use Attila József’s expression: »the word coming into existence«”. The abbreviated, edited version of the introduction to the volume is published apropos of the Nemzeti Színház (National Theatre) productions to mark the 200th anniversary of János Arany’s birth.

Előző lapszámunk 71. oldalán tévesen jelent meg *Az ügynök halála* rendezőjének neve, helyesen: Csizsár Imre. A 96. oldalon Szabó Sebestyén László és Dóra Béla nem Máté Gábor, hanem a Pelsőczy Réka, Rába Roland, Bagossy László vezette osztályban végeztek.

2017 / 2018

NEMZETI

NEMZETI SZÍNHÁZ

KÖZÖS NEZŐPONT

SCHNELL
ÁDÁM

KRISTÁN
ATTILA

FIGARO HÁZASSÁGA

150 ÉVES
AZ ÉRŐS
180 ÉVES
A NEMZETI
SZÍNHÁZ

Magyar Köztársaság
Ministeriuma

NKA
Nemzeti Kulturális Alap

ORIGO

NEMZETI

szcenárium

MITEM

színház

nemzetiszinhas.hu

YouTube

Instagram

Twitter

Facebook

/nemzetiszinhas

„A színház bonyolult művészetének középpontjában ősidők óta az ember áll, az ember, aki egy nála magasabb rendű más lényre akar átalakulni. Mindaz, ami e belső metamorfózis ősténye köré az évezredek folyamán kikristályosodott, maszk és kosztüm, színpad és díszlet, világítás, rendezés, korok szerint különböző módon és mértékben volt a közönség esztétikai élményének forrása. [...] Legerősebben a színész van az időhöz kötve. [...] a színész a közönség vágyának valóra váltója, mintegy a közönség követe a színpadon: időtlen publikum nincs, színész sem lehet.” (Németh Antal)

„Ha a tragikus kar pusztán passzív nézője volna a történetnek, akkor létének nem volna értelme, hiszen akkor nem különbözne a közönségtől. Ha ugyanolyan belekeveredetten szenvedné végig a történetet, mint a drámai hősök, akkor sem volna rá szükség. De ha a kar ott-állón, ám mégis valamennyire kívül maradón vesz részt az eseményekben, belső tükörként reflektálva azokra, akkor megvalósul az a gazdag rétegzettségű szellemi tér, amelyben katarzisz születhet.” (Végh Attila)

„[Az Egérfogó jelenetben] amikor [Hamlet alakítójaként] megéreztem, hogy a közönség tud velünk jönni ennél a mondatnál: »A bűnös lelkek a színházban ülve a jelenet erejétől találva érezték magukat és bevallották gaztetteiket«, akkor én azt gondoltam, el fogják hinni annak az indokoltságát, hogy közülük is feljöjjenek néhányan a színpadra, és velem izguljanak, Claudius is találva érzi-e majd magát. [...] Szeretném, hogy segítsenek nekem. S ha megéreznék, hogy a színháznak van ereje.” (ifjabb Vidnyánszky Attila)

„...előfordul, hogy a nézők egy csoportja feladja egyéniségét egy különös gondolat kedvéért, amelyet magáévá tesz, és amely együttműködésre készíti. Ez a csoport egyetlen, majd hogynem gyermeki lelkületű személlyé válik, gyermekivé, hiszen a legjobb közönség még mindig a bábszínházi, és a miénk akkor lehetne egy szinten vele, ha képes lenne felhagyni gőgös ellenállásával, s így olyan állapotba kerülhetne, hogy bekiabálna, például Oidipusznak: »Ne vedd el Iokasztét, ő a te anyád!«” (Jean Cocteau)

„...az Oxiqén mozgalomban a szöveg és a játék sajátos szétválasztása figyelhető meg: náluk úgy válik egységessé, újszerűvé a színpadi jelenség, hogy a színpadi játék és a szöveg nincs közvetlen, primér összefüggésben, hanem éppen a kettő távolságából és feszültségéből jön létre egy harmadik minőség. [...] Viripajev *Július* című monodrámájában, amelyet Ryzsakov egy színésznővel rendezett meg, a játék valami olyan újszerű színészi jelenlétet produkált, amely önmagában nem következett sem a szövegből, sem a színésznőből. Egy teljesen új drámai szemléletről beszélhetünk tehát.” (Kozma András)

