szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
XII. évfolyam 1–2. szám, 2024. január–február

MITEM

Alessandro Serra önéletrajza és ráhangolója a *Tragédia/Oidipusz éneke* budapesti világpremierjére ● Milena Bogavac, Miet Martens, Johan de Boose, Sylvia Solakidi írásai a Jan Fabre-rendezte *Mítikasz Csúcs* elé ● Európa jövője és az ókori görög kultúra – Végh Attila esszéje és Simon Attila tanulmánya ● A *Kurázsi mama* keletkezéstörténete – részletek Brecht munkanaplójából ● Interjú Katona Imrével Theodórosz Terzopulosz legutóbbi Brecht-rendezése kapcsán ● Máté Zsuzsanna: Adalékok Sík Sándor *István király*ának értelmezéséhez ● *Vigília* – Sík Sándor 1946-os programadó esszéje a magyarság sorskérdéseiről

SZERZŐINK

Bakota Árpád (1960) színművész, a debreceni Csokonai Színház tagja

Bogavac, Milena (1982) rendező, forgatókönyvíró, dramaturg

Boose, Johan de (1962) író, költő, színpadi szerző

Brecht, Bertolt (1898–1956) drámaíró, költő, színházrendező

Fabre, Jan (1958) drámaíró, képzőművész, performer, színpadi rendező, a Troubleyn színházi laboratórium vezetője

Fazekas Sándor (1975) irodalom- és drámatörténész, műfordító, tanár

Katona Imre (1943) színházi rendező, dramaturg

Máté Zsuzsanna (1961) művészetfilozófus, az SZTE JGYPK habilitált tanára

Rilke, Rainer Maria (1875–1926) költő

Serra, Alessandro (1973) rendező, látványtervező, a Teatropersona alapító-igazgatója

Sík Sándor (1989–1963) költő, drámaíró, piarista tanár, irodalomtörténész

Simon Attila (1968) klasszikafilológus, esztéta, egyetemi tanár – ELTE BTK

Solakidi, Sylvia művészettörténész, színházkutató

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

Ungvári Judit (1968) színházi szakíró, rádiós szerkesztő

Végh Attila (1962) költő, esszéíró, filozófus

NEMZETI SZÍNHÁZ

Támogatók

MAGYAR MŰVÉSZETI AKADÉMIA

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlapfőszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Regős János (színházi szakíró, a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke) • Ungvári Judit (kulturális újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Kft. • ISSN 2064-2695

szcenárium XII. évfolyam 1–2. szám, 2024. január–február

TARTALOM

beköszöntő

RAINER MARIA RILKE: *Archaikus Apolló-torzó* • **3**

kultusz és kánon

VÉGH ATTILA: Halálcsillag (részlet) • **5**

SIMON ATTILA: Aischylos *Perzsák* című darabjáról – az „idegenség hermeneutikájának" nézőpontjából • **11**

mitem 2024

ALESSANDRO SERRA: Önéletrajz; Tragédia/Oidipusz éneke • **24**

JAN FABRE: „…az antik művészet valójában kortárs" Milena Bogavac titkos interjúja • **36**

MIET MARTENS: A Mítikasz-csúcs • **41**

JOHAN DE BOOSE: Érzéki rémálom • **43**

SYLVIA SOLAKIDI: Egyszer régen, nagyon régen; Rave-opera az idő repedésében • **46**

nemzeti játékszín

MÁTÉ ZSUZSANNA: *István király.* Adalékok Sík Sándor történelmi tragédiájának értelmezéséhez • **56**

SÍK SÁNDOR: Vigilia • **69**

olvasópróba

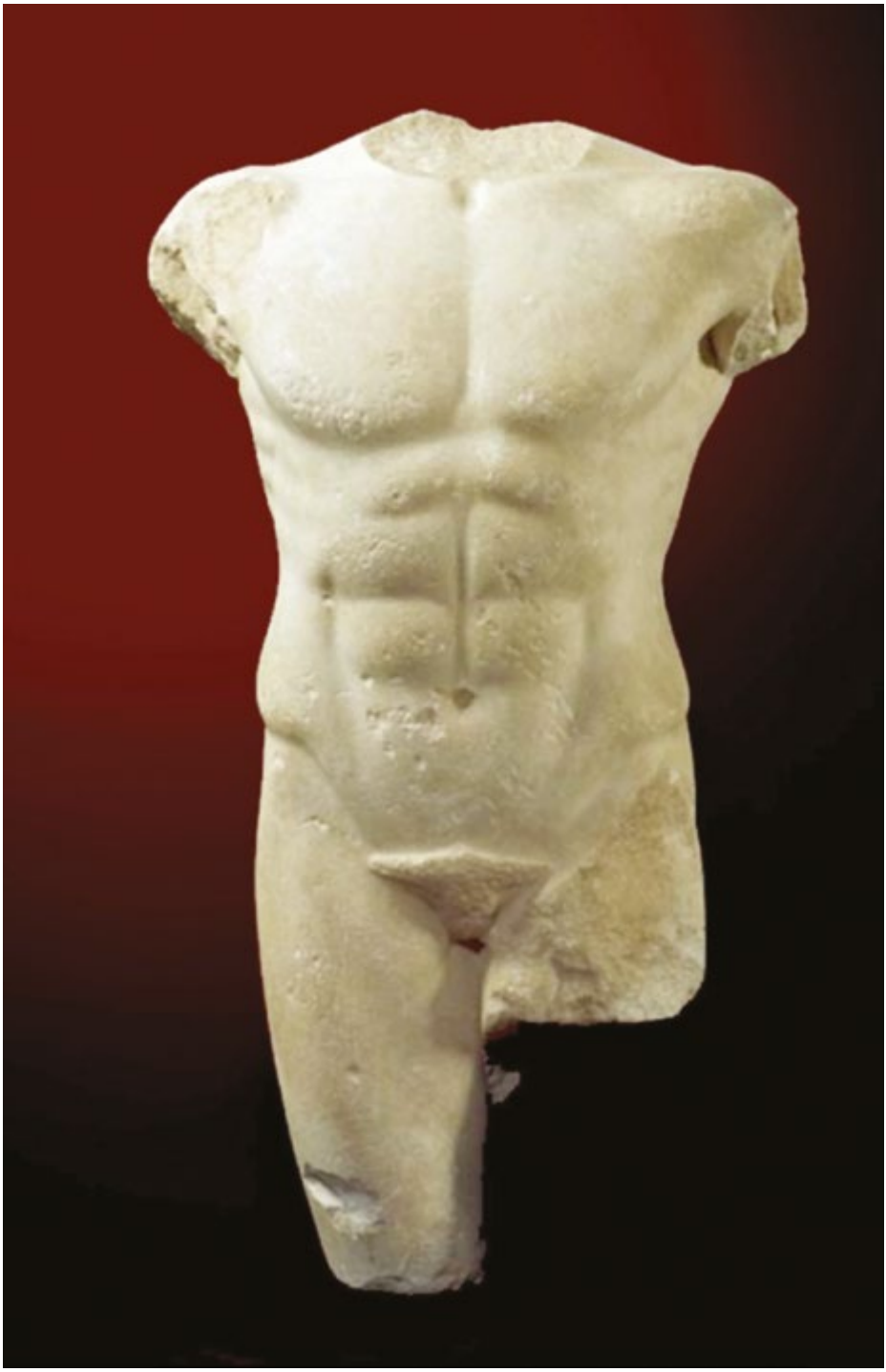
Szemelvények BERTOLT BRECHT munkanaplójából (1939–1949) • **79**

KATONA IMRE: Brecht a 60-as évek Magyarországán Szász Zsolt interjúja • **90**

kilátó

BAKOTA ÁRPÁD: „A színház az újrakezdés művészete" Ungvári Judit interjúja • **100**

FAZEKAS SÁNDOR: A tenger és az éhség A Shakespeare-szonettek és a *Vízkereszt, vagy amit akartok* újabb összefüggései • **106**



Milétoszi férfi torzó, márvány, i. e. 480-470, Louvre, Párizs (forrás: wordpress.com)

R. M. RILKE

Archaikus Apolló-torzó

Nem ismerhettük hallatlan fejét,
melyben szeme almái értek. Ám a
csonka test mégis izzik, mint a lámpa,
melybe mintegy visszacsavarva ég

nézése. Különben nem hintene
melle káprázatot, s a csöndes ágyék
íves mosollyal, mely remegve lágy még,
a nemző közepig nem intene.

Különben csak torzúlt és suta kő
lenne, lecsapott vállal meredő,
nem villogna, mint tigris bőre, nyersen,

s nem törnék át mindenütt busa fények,
mint csillagot: mert nincsen helye egy sem,
mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!

Tóth Árpád fordítása

Gustave Moreau: *Zeusz és Szemelé*, 1894-95, olaj, vászon, Musée Gustave Moreau, Párizs (forrás: wikipedia.org)

VÉGH ATTILA

Halálcsillag

Költőtársaimmal gyakran merengtünk rajta, mi az oka annak, hogy mi gyakrabban és erősebben gondolunk a halálra, mint a normális emberek; hogy éjjel gyakran riadunk föl arra, hogy rettegünk az utolsó naptól; hogy szívesen idézzük föl Kosztolányit, aki, amikor gyerekkorában megkérdezték tőle, mi érdekli, azt felelte: az elmúlás. E furcsa jelenség okát firtatva általában odáig jutottunk, hogy ami fönt van, az ugyanaz, mint ami lent van, hogy tehát a nagyobb fényérzékenységgel nagyobb sötétérzékenység jár együtt. Mondhatni: ez az ára. Aki az élet csodáját fokozott, olykor őrjöngő érzékenységgel éli át, annak az elmúlás, az emberi lét végessége is jobban fáj. De mi van akkor, ha én költőként azért merengek annyit a halál kérdésén, azért hozom magam naponta többször gyötrő helyzetbe, mert tudattalanom érzi, hogy a hétköznapi élet langyos vizéből ez a háborgó belső tenger a kivezető út? Mi van akkor, ha szervezetem úgy gondolja: ha már nem lehet kiélezetten, az élethalál-harcot naponta, percenként megnyerve élni, akkor legalább ezt a miniatűr lelki háborút vállaljam, hogy legyen valami tétje az életemnek? Ha ez így van, akkor nyilván ez táplálja az öröm – kívülállók előtt talán indokolatlannak tűnő – intenzív átélését is bennem. A sötét háttér előtt az öröm ujjongássá mélyül.

A harc, a háború azt jelenti, hogy bele kell nézni a szörnyeteg arcába és meg kell küzdeni vele, hogy az önmagát kivívott élet megélje legmélyebb alapjait, s hogy önmagát, saját lényegét azután tiszta, hűvös álomképekben szemlélje és mentse át az utókornak. Apollónnak meg kell vívnia harcát a titánokkal, hogy azután – nem feledve e harcot – a rend, a mérték, az etika, a művészet istene lehessen. Ezt kívánja minden művésztől, minden gondolkodótól az élet. És amikor Nietzsche úgy látja, hogy az élet nem képes aktualizálni önnön potenciális mélységét, akkor ennek okát mindig valamilyen korlátozó tényezőben látja. Az életet ilyenkor kiszolgáltatják valami tőle idegen erőnek. A szókratizmus kiszolgáltatja az életet a száraz, spekulatív észnek, a kereszténység pedig a morálnak, holott az élet, az intenzíven átélt, önmagát kinyilvánító, a dionüszoszi erdősötétből előlépő élet sem nem ésszerű, sem nem morális.

A görögök tragikus korszakukban állandó fenyegetettségben éltek. Szinte a háború volt a poliszok létezésének természetes formája. Nietzsche *A tragédia születésé*ben fölteszi a kérdést: vajon mi a titka annak, hogy ez a nép a létezés borzalmát és derűjét ugyanolyan intenzitással tudta átérezni? Mi az oka annak, hogy – egészen Szókratész föllépéséig – ez a gondolkodó nép annyira távol tudta tartani magától a gondolkodás elfajuló tendenciáit, és a forró dionüszoszi létérzés közelében tudott maradni? Nem hinném, hogy pusztán a háborús fenyegetettség az ok. Sokkal inkább a léleknek valami ősharmóniája, amely az egymás ellen föllépő erőket – ahelyett, hogy azokat dialektikusan egymás nyálába fojtotta volna – meg tudta őrizni a küzdelem egyensúlyában. Ontológiai bátorság, így nevezném ezt az erényt, amelynek minden egyéb bátorság és harcérettség csak következménye. A Szókratész előtti görög bölcseletben is ez fejeződik ki, Parmenidésznek és Empedoklésznek a világharmóniát semmivel egyszerűsíteni nem hajlandó, mindent egybelátni képes tanköltemény eiben, amelyek hármas egysége (költészet, vallás, filozófia) nem engedi meg, hogy a cél az igazságok sivatagává váljon.

Nietzsche ide talál vissza. Az *Ecce homó*ban így ír:

> „Elsőnek láttam meg a valódi ellentétet: az elfajuló ösztönt, amely földalatti bosszúvággyal fordul az élet ellen (kereszténység, Schopenhauer filozófiája, bizonyos értelemben már Platón bölcselete, az egész idealizmus mint tipikus formák), és a legmagasabb igenlésnek a bőségből, a túláradásból született formuláját, a fenntartás nélküli igenlést, még a szenvedéssel, a bűnnel, a lét minden kérdéses idegenszerűségével kapcsolatban is…"

Ez a filozófia már nem az objektív igazságot keresi. Az ókori hagyomány Nietzsche óta nem a mindenfajta költői érzéktől mentes szövegszerelők munkadarabja. Az elszabadult szellem letépi maszkjait: a metafizikát és a vallást. Az igazság vakító fénye a szemébe csap. Szemelének megjelenik a mindent kormányzó Villám, aki fölperzseli a hübriszt, szénné égetve mindent, ami egy logikus várakozás terében igyekezett otthonra lelni. Ebben az égrengésben a filozófia nem lehet puszta lábjegyzet Platónhoz; sokkal inkább Szilénoszhoz. A szilénoszi igazság, mely szerint mi, nyomorultak, egy napig élők, a legboldogabbak akkor vagyunk, ha meg sem születünk, hirtelen filozófiai kérdéssé nemesedik. A görögöktől pedig immár azt kell eltanulnunk, hogy a borzalom és a szépség levegője között feszülő vitorlát hogyan kezeljük, hogy az utazásnak legyen valami értelme, vagy legalább tétje.

Bevezetés a metafizikába című írásában Heidegger hívta föl a figyelmet az *Antigoné* híres kardalának helyes értelmére. A görög szövegrészlet így szól hozzánk: *polla ta deina, kuden anthrópu deinoteron pelei*. Emlékszem, általános iskolai osztálytermünk falán vörös betűkkel virított a szokásos fordítás: *Sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs csodálatosabb*. A deinosz jelentése azonban nem ilyen egysíkú. A szöveget így is fordíthatjuk: *Sok van, mi borzalmas, de az embernél nincs borzalmasabb*. Hogy melyik megoldás a helyes? Egyik sem. A szövegkörnyezet illusztrálja az ember deinosz-jellegét: a természet vad, szilaj erőit megzabolá-

zó lényként tekint rá. Az ember tehát olyan lény, amely egyszerre csodálatos és rettenetes, hiszen ő a borzalom és az otthonos közti átmenetben lakik. Megszületik, és megtörténik vele a borzalmak létvihara közt a csodálatos élet. Kiűzetett a boldog semmiből, és – akár Kosztolányi Esti Kornélja – mire az életbe (amely vele mint lehetőséggel élni akar) beleéli magát, közlik vele, hogy meg fog halni. Nincs ennél borzalmasabb. Minden életpillanat fölé ez a sötétség feszül.

A lehetőségként valóságos halált ebben a helyzetben nem megérteni kell, ahogy Heidegger tanácsolja, hanem elviselni. Az új, nietzschei igazsággal ugyanez a helyzet. (Peter Sloterdijk *A gondolkodó a színpadon* című megrázó esszéjében ír erről.) Innen nézve a vallással vagy a metafizikával semmi baj nincs, hiszen egyikük sem az igazság megértését célozta, hanem az elviselését. Csakhogy mindez egy titkos, reflektálatlan akció keretében zajlott. A bálteremben kavargott a fény, fürödtek az együttlétben a mindentudástól ittasult testek, miközben magányos lelkeik a földszagú pincében kísértettek. Nietzsche összenyitja a fönti és lenti tereket: legyen test és lélek egy.

A hívők *memento mori*-ja, ez az évszázados zümmögőkórus nem a lüktető fájdalom közelébe hívta a lelkeket, hogy ott majd kiderüljön valami, hogy napvilágra jusson a rejtett igazság. Ehelyett a halálba mártott életutat akarta üdvtörténetté stilizálni. Paradox módon ennek az volt a módja, hogy folyton a halálra emlékeztette híveit, kivívandó az emlékezés távolságát, megteremtendő a biztonságos életzónát, amelyen már nem sajog át a valóság. A cél az volt, hogy a papok a lét ősfájdalmán innen kitűzzenek egy védett területet, hogy kijelöljék a reményrezervátum határait, ahol nem kell szembenézni az elviselhetetlennel. A fölparcellázott csodálatosból a borzalmas kitiltatott. A halálra való emlékezés mantrájának monoton dobolása kisöpörte a szavak értelmét, és a kiürült hangalak varázsigévé vált: az elodázott valóság hívőinek imájává. Az elíziumi mezők papírmasé-figurái megelevenednek, és elmennek a templomba, hogy az egek urából kiimádkozzanak egy kis távolságot. A „miképpen a mennyben, azonképpen itt, a földön" *képpenisége* titkon ezt a letagadott távolságot könyörgi.

Ez a táv(lat) nemcsak a halál pillanatában, nemcsak a világgal együtt omlik be, hanem valójában minden létfontos pillanatban beomlik. Eltagadott, nem reflektált módon rendre összeszakad a két, egymástól távol tartott zóna. Megjelenik Zeusz, a lét mozivászna átég. Test és lélek összeolvad, kollektív és egyéni egybeömlik, ég és föld eggyé lesz. Ha divatosan akarunk szólni az ügyről (manapság ugyanis divatos magánmitológiáról beszélni – ami egyébként teljesen értelmetlen), akkor mondhatjuk úgy, hogy az életnek ezek az őszinte pillanatai amolyan magán-Dionüsziák. Ceremóniamesterük az én Nietzschém.

Ő *Túl jón és rosszon* című művében említi, hogy a prehisztorikus korban a cselekedetek értékét következményeik alapján mérték föl. A törvényhozót nem érdekelték a tettek indítékai. Nem az volt a kérdés, hogy a cselekvő mit akart, hanem hogy mit okozott. Ezt ő morál előtti periódusnak nevezi, és beleállítja a moráltól való megszabadulás elméletének/tervének fősodrába. Később az-

tán – írja ő – megtörtént a fordulat: a tettek megítélésében azok következményei helyett immár eredetük, az emberi szándék vizsgálata lett a döntő tényező. A következményetika így szándéketikává változott, párhuzamosan azzal, hogy a delphoi jósda fő szabályát („Ismerd meg magad!") léttörvénnyé emelték későbbi korok, a tetteket már kizárólag individuális folyamatként értelmezve.

„A szándék mint egy cselekedet teljes eredete és előtörténete: csaknem a legújabb időkig ennek az előítéletnek a jegyében történt a Földön minden morális dicséret, megrovás, ítélet; még a filozofálás is." Nietzsche ezzel szemben – az eljövendő új, morálon túli kor egyszemélyes előőrseként – felmutatja a szándéktalan értékét (vagy pontosabban: létérvényét). A tettekből mindaz, ami tudatosítható, ami szándékos – mondja –, pusztán a cselekedet felszínéhez, bőréhez tartozik, amelynek, mint minden bőrnek, inkább védelmi szerepe van: elrejteni valamit a cselekedet tudatossága mögött.

Félreteszem a könyvet és elmerengek. Vajon mit rejt el cselekedeteim tudatossága? Vagy hogy azonnal metaszintre lépjünk: mit rejt az, hogy a cselekvést olyan jelenségként értelmezzük manapság, amelynek fontosságát, értelmét a mögötte álló szándék teljesen kimeríti, olyannyira, hogy a tett következményei – legalábbis annak erkölcsi megítélésében – nem is fontosak? Milyen szellemi változás okozta azt, hogy az ember ma már rém tudatos cselekvőként lép elénk, olyan lényként, amely tetteiben semmiféle következménynek, semmiféle előre nem láthatónak nincs kiszolgáltatva?

Talán nem is olyan nehéz a válasz: a halálfélelem az oka. A létezés borzalma, amelyet el kell fednünk, hogy élni tudjunk. A ködös, kiszámíthatatlan jövőtől való szorongás. Képzeljük el a szándékok világát! Világos, tiszta akaratok vonulnak a napvilágon: racionális emberlények, akik tudják, mit akarnak. Szándékaik mátrixa – ha olykor nem is túl egyszerűen – fölfejthető. Képzeljük most el a majdani következmények világát! Teljes a köd. És az emberiség inkább a napvilágot választotta. A köd a fenyők és sasok birodalma. Ritka a levegő arrafelé. Ott csak az emberfölötti ember él meg.

A görög aranykort az átmenet időszakának látom. A görög tragédiában már megjelennek a nagyon is emberi akaratok, de Oidipusz még bűnösnek tudja magát érezni a rossz szándékok nélkül elkövetett hibák miatt, pusztán azok következményei okán. Ebben a korban indul el a változás, az individualizmus diadalmenete. És amikor Nietzsche Euripidészt ostorozza, mondván, hogy fölengedte a nézőt a színpadra, akkor arra is gondol (hacsak nem főképp arra), hogy Euripidész az, aki a lét gyönyörének és borzalmának kettősségét még egyben megélni tudó görögség világát leegyszerűsíti azzal, hogy figyelmét az emberek vágyaira és szándékaira fordítja. Ezzel oda a dionüszoszi egység, a lét intenzív átélése, amelyet a Dionüsziára vonuló mainászok és bakkhoszok valósítottak meg az orgián.

Ha a szándék csak a tett bőre, akkor a lélek mélyében lakozó tetterő nyilván a cselekvés dionüszoszi gyökere kell legyen. Cselekedeteink következményei éppen olyan kiszámíthatatlan, izzó, életes forgatagba kapcsolódnak abban a pillanatban,

Az Olümposz legmagasabb csúcsa, a Mítikasz (forrás: istockphoto.com)

amint a tettet elengedjük, amilyenbe az orgia bakkhoszai önkívületükben. Ha görög módon akarom elgondolni, akkor azt mondom: a *daimón* súgja tetteinket, azaz a bennünk élő isten. Odakint a világban azután beleszövődnek a többi tett következmény-szövetébe. Ezt így látni, ezt így átélni: isteni. A cselekvés gyökere tehát isteni mélységből jön, következményeiben pedig isteni szövetbe vetül. Ami a kettő között van, az a szándék, amely társadalmat akar, amely emberi, nagyon is emberi erő, amely megteremtette a társadalmi létezés kereteit, de amely megakadályozza, hogy az egyén átélje a lét teljességét, mert ékként feszíti ketté a lelket és a létet.

Eszembe jut Szophoklész *Antigoné*ja. A lány egy belső morális parancsnak engedelmeskedve akarja eltemetni fivérét. Ezzel szemben áll a város törvénye, amely ilyen esetekben ezt megtiltja. Antigoné a vitában a király rendelete ellen (Mészöly Dezső fordításában) így érvel:

> A rendeletet nem Zeusz hirdette meg; s az alvilágiak közt trónoló Diké
> ilyen törvényt az emberekre nem szabott.

Végül kijelenti, hogy az a törvény, amit ő tart szem előtt, örök, szemben Kreónéval. Antigoné tehát az istenek íratlan törvényeire hivatkozik, amely benne, az ő lelkében is ott él. (Erről eszünkbe juthat Szókratész daimónja az *Apologiá*ból. Ő is a benne élő isteni hangra hivatkozik védőbeszédében.) Legbelül az emberben élő isteni elv, a phüszisz, a lét rendjének lenyomata, amely az ember természetében természettől fogva él. Legkívül az istenek világa, amelynek rendje ugyanezt a phüsziszt tükrözi. Az ősi *koszmosz*t, ahol minden összefügg mindennel. Ebbe az eredendő összefüggés-rendszerbe akarja lebocsátani fivérét Antigoné, hogy lelke nyugalomra találjon.

Attila Végh: Death Star (excerpt)

The upcoming book by the author, who is known as a poet, philosopher and essayist, is a kind of intellectual autobiography, excerpts of which have already been published in the previous issues. As before, the present writing guides the reader into the world of antiquity. In exposing his current theme, Attila Végh again quotes Nietzsche, his chosen master: "During their tragic era, the Greeks lived under constant threat. War was almost the natural form of existence for the polis. In *The Birth of Tragedy* Nietzsche asks the question: What is the mystery behind this people experiencing both the dread and the joy of existence with equal intensity?" As a response, Attila Végh draws attention to the ambivalent meaning of the famous chorus in *Antigone*, which tells us that ancient Greeks regarded man to be both a "wonderful" as well as a "terrible" being, who could not avoid the fight, the "storm of horrors", to experience the miracle of life. Finally, referring to the basic conflict of again *Antigone*, the author states that in it the title character 's rebellion against Creon is actually rooted in the inherent presence in human nature of the divine principle, "the imprint of the order of being". The relevance of publishing this paper lies in the fact that Attila Végh will participate in the Greek-themed professional programme at MITEM 2024.

SIMON ATTILA

Aischylos *Perzsák* című darabjáról – az „idegenség hermeneutikájának" nézőpontjából

Simon Attila, egyetemi tanár (ELTE BTK), a klasszikus görög dráma, továbbá az antik gyakorlati filozófia és esztétika kutatója. *Dionysos színrevitele (A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában)* című, 2009-ben megjelent kötetéből itt egy olyan tanulmányt közlünk, amelynek témája manapság különösen aktuális. Miért nélkülözhetetlen számunkra az antik görög dráma öröksége? A múltunkkal mint idegen kultúrával való találkozás hogyan szolgálja önmegértésünket a 21. századi Európában? Hogyan értsük a „kettős idegenség" fogalmát Aiszkhülosz *Perzsák* című darabjában? A perzsákon keresztül nyerhető görög önértelmezés milyen tanulságokkal szolgálhat manapság, amikor az idegenséggel való találkozás mindennapos tapasztalatunkká vált? Idegen szöveg esetében miben áll az „esztétikai megértés" többlete a történeti megközelítés érvényesítésével szemben? Simon Attila a *Perzsák* beható elemzése során olyan szempontokat érint, amelyek a színészek és színházi rendezők számára is támpontul szolgálhatnak. Ilyenek például azok az általa kiemelt szöveghelyek, amelyek arra utalnak, hogy az ókori görög tragédiák előadásakor a nézők bevonására is sor került, vagyis egy „kétirányú kommunikáció" valósult meg. Továbbá felhívja a figyelmet a darab nyelvi összetettségére, a szövegében tetten érhető nézőpontváltásokra,

Görög hoplita és egy perzsa harcos küzdelme, vörösalakos kylix. i. e. 5. sz. Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén (forrás: wikipedia.org)

amelyek a befogadás folyamatának megakasztásával az idegenség értelmezést igénylő megközelítésére buzdítanak. A tanulmány közlésének aktualitását az adja, hogy Simon Attila a 2024-es MITEM görög tematikájú szakmai programjának a résztvevője lesz. (Az ógörög nevek, fogalmak átírásában a szerző eljárását követtük.)

I.

„Egyéberánt a hagyomány elenyészte megtilt bennünket, hogy a régibb kor sajátságai felől hitelesen értekezhessünk; mert az minden kétségen túl a maga mesés alakjában is több pszichológi vonásokat szállított volna korunkig, mint a krónikának sovány tudósításai."[1] A *Perzsák*ról szóló fejtegetés bevezetéseképpen azért választottam a *Nemzeti hagyományok* e mondatát, mert – túl azon, hogy egész gondolatmenetem vezéreszméjét a számomra elérhetőnél sikerültebben fogalmazza meg – alkalmat ad arra is, hogy a kérdésfeltevést s a kérdés kibontásának és – részleges – megválaszolásának módszerét néhány szóban megvilágítsam.

A múltra vonatkozó érdeklődés mindig az utókor érdekében áll. Hiszen mindenekelőtt az utókor „saját önmegértésének van szüksége arra, hogy fölmérje: mennyiben következménye saját előzményeinek".[2] A görögség kultúrájának értelmező átsajátítása az európai kultúra számára a saját eredetével való találkozásként mutatkozik megkerülhetetlennek. „A sajátot éppen olyan alaposan kell elsajátítanunk, mint az idegent. Ezért nélkülözhetetlenek nekünk a görögök" – olvashatjuk Hölderlinnél. Kommentátora, Peter Szondi pedig a következőt fűzte ehhez magyarázatul: „A görögök azért nélkülözhetetlenek a napnyugati költőnek, mert saját eredetével mint valami idegennel találkozhat azok művészetében."[3] Ha e megállapításokat a *Perzsák*ra vonatkoztatjuk, akkor mintegy kettős idegenséggel állunk szemben: egyrészt a szöveg történeti (s mára persze: nyelvi-kulturális) idegenségével, másrészt pedig a kulturális idegenség értelmezésének – nem csupán tematikus, hanem a jelhasználatban is megmutatkozó – jelenlétével a szövegben. (Utóbbi pedig egy önmagában is megosztott idegenségre épül: Aischylos [a „görögség"] idegenségértelmezését a színre vitt perzsáknak

---

1 Kölcsey Ferenc, „Nemzeti hagyományok" = Uő *Válogatott művei,* Szépirodalmi, Budapest, 1975, 272.

2 Kulcsár Szabó Ernő, „Az egyéniség – az olvasás horizontváltásában. Vonások Barta János szellemi »arcképéről«" = Uő, *A megértés alakzatai,* Csokonai, Debrecen, 1998, 133.

3 Peter Szondi, *Hölderlin-Studien,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, 98. Idézi: Hans Robert Jauss, „Ad dogmaticos: Az irodalmi hermeneutika kis apológiája. Visszatekintés a megértés fogalomtörténetére", ford. Török Dalma, *Literatura* 1999/3, 247. (A fordítást enyhén módosítottam.)

a görögségre vonatkozó idegenségértelmezésén keresztül kell kérdőre vonnunk.) Az irodalmi hermeneutika nézőpontjából a darab e kettős „idegenség(értelmezés)ének" egymásra vonatkoztatása kínálhat termékeny lehetőségeket a (jelenbeli) sajátnak az idegenné vált (múltbeli) saját felőli újraértéséhez.

Bizonnyal nem szorul különösebb magyarázatra, hogy az ezredfordulón az idegenséggel való találkozás a szellemtudományok egyik legfontosabb kutatási területét jelenti: mindennap megélt tapasztalat feldolgozásáról van itt szó.[4] Az idegenség problémájának vizsgálata tehát a jelen kérdései szempontjából teljességgel indokolt. Ám az irodalmi hermeneutika szerint e kérdések csakis akkor „lehetnek hermeneutikailag érvényesek, ha a rekonstruált múltbeli értelem marad az a kontrollinstancia, amely a jelen kérdezését (a természetes átsajátítással) igazolja, tehát ha csak olyan kérdések kerülhetnek szóba, amelyekre a szöveg egy eddig fel nem ismert választ tart készenlétben, olyanok viszont, amelyekre nem képes válaszolni, nem".[5] Ennek értelmében a következőkben először nagyon vázlatosan jelzem azt – az idegenség érzékelésének s értelmezésének szempontjából szemügyre vett – történeti összefüggésrendet, amelyben Aischylos darabja elhelyezhető. Azután pedig néhány szövegpéldán azt igyekszem igazolni, hogy a *Persai* nem egyszerűen a perzsák mint meghatározott idegenek bemutatását, leírását vagy értelmezését végzi el, még csak nem is a – mintegy a perzsákon „keresztül" nyerhető – görög önértelmezés mibenlétét s milyenségét firtató kérdésekre kínál választ, hanem hogy a szöveg nagyon határozottan felhív a perzsák *idegenség*ének, s ily módon magának *a* kulturális idegenségnek a tudatosított értelmezésére is. A darab így annak a szemléleti módosulásnak egyik első képviselőjeként értelmezhető, mely a Kr. e. 5. század folyamán Hérodotos, Thukydidés, a hippokratési *corpus,* valamint a szofisták szövegeiben már magát a kultúrák eltérő jellegét, a kulturális idegenség mibenlétét tette témává.[6]

---

4 A témára vonatkozó roppant szakirodalomból két gyűjteményes kötetet forgattam elsősorban. Az idegenség kultúratudományi összefüggéseihez lásd *Kulturthema Fremdheit,* szerk. Alois Wierlacher, Judicium, München, 1993. (Ehhez vö. S. Varga Pál, „Idegenségtudomány", *BUKSZ* 1996. tavasz, 16–25.) Az irodalmár szempontjából közvetlenebbül hasznosítható: *Hermeneutik der Fremde,* szerk. Dietrich Krusche – Alois Wierlacher, Judicium, München, 1990. Az idegenség tapasztalatának (paradox) ismerőssége persze nem jelenti azt, hogy e tapasztalat a másságból (alteritásból) szükségképpen, mintegy magától adódnék; hiszen az idegenség nem mérhető mintegy a másság „objektív mércéjén": csakis az értelmezés munkája révén áll elő; ugyanakkor épp ezért léphet előnkbe akár a „legközelebbi", a „legismerősebb" övezetéből is. Lásd Harald Weinrich, „Fremdsprachen als fremde Sprachen"; „Wie fern ist die Fremde?" = *Hermeneutik der Fremde,* 26; 49.

5 Hans Robert Jauss, „Jónás könyve – Az idegenség hermeneutikájának egy paradigmája", ford. Kulcsár-Szabó Zoltán = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika,* Osiris, Budapest, 1997, 374.

6 Vö. Birger Hutzfeld, *Das Bild der Perser in der griechischen Dichtung des 5. vorchristlichen Jahrhunderts,* Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden, 1999, 91.

II.

Az idegenek *mint másfélék* „elismerése és méltánylása fokozatosan kibontakozó teljesítménye volt a görögségnek”.[7] A „görögök és az idegenek” témáját monográfiában feldolgozó Albrecht Diehle szerint „a homérosi eposzban alkalomadtán meg vannak említve idegen országok és népek, anélkül, hogy egyúttal arra is kísérlet történnék, hogy ezeket a maguk sajátosságában ragadják meg, és a görögökkel szembeállítsák őket”.[8] Az *Ilias*ban és az *Odysseiá*ban a Homéros hallgatóinak tapasztalati világához tartozó különböző népek ugyanazon mintákhoz és szabályokhoz igazodnak, csak az e világon kívüli lények (kyklópsok, kentaurok, amazonok) mutatnak valódi különbségeket.[9] Másfelől e korlátozottan érzékelt idegenség nem ütközik elutasításba a görög hősök részéről: az *Odysseia* IV. énekét, Menelaos lakedaimóni palotájának – e palota idegen, de fényűzőnek tartott berendezésének – leírását s a Próteus-epizódot úgy értékelhetjük, hogy Menelaosnak az idegennel való találkozás a saját megértését, a sajáthoz való teljesebb visszatérést jelenti: az idegen tapasztalata hozzásegíti egy új, gazdagabb élet kialakításához – otthon.[10]

A görögökre természetesen Homéros korában is befolyással voltak idegen népek, az eposzokban megjelenített héroikus világ egysége azonban nem engedte meg a különbségek nyelvi-diszkurzív kidolgozását: megjelennek ugyan az idegen népek, kultúrák, nyelvek, de nem játszanak sajátos, jellegzetes szerepet; irodalmi nyelv és történeti tapasztalat nem volt összhangban.[11] A nagy görög gyarmatosítás nyomán, a Kr. e. 6. század második felében már találunk kísérletet az idegennek a maga egészében történő megragadására, ezáltal pedig a hagyományos világkép bővítésére. A *periplus*-irodalom (prokonnésosi Aristeas, a kariai Karyandából származó Skylax és a leghíresebb, a milétosi Hekataios) a földrajzi leírások közé vett néprajzi leírások formájában immár – leginkább a kíváncsiság és a naiv öröm, s legkevésbé sem a görög felsőbbrendűség érzületétől kísérve – reflektáltan szembesült a kulturális idegenséggel.[12]

A nyelvi-kulturális idegenség diszkurzív jelölésének a korban fontos alkotóelemét jelentő hellén–barbár fogalompár – javarészt a terjeszkedő perzsa birodalommal való találkozás nyomán – csak a 6. századtól a 4. századig terjedő időben vált univerzalisztikus nyelvi alakzattá, amely minden embert átfogott azáltal,

---

7 Reinhart Koselleck, „Ellenségfogalmak”, ford. Szabó Márton = *Az ellenség neve,* szerk. Szabó Márton, Jószöveg Műhely, Budapest, 1998, 15.

8 Albrecht Diehle, *Die Griechen und die Fremden,* Beck, München, 1994, 20.

9 *Ua,* 14.

10 Carl Werner Müller, „Fremderfahrung und Eigenerfahrung. Griechische Ägyptenreise von Menelaos bis Herodot”, *Philologus* 141 (1997), 204.

11 Lásd Diehle, *I. m.,* 17.

12 *Uo.,* 24–33.

hogy két, egymástól térben elkülönülő csoportba sorolta őket.[13] „Az archaikus kor görögsége a barbaros kifejezéssel az érthetetlen nyelvet beszélő idegent vagy idegen népet jelölte", s – legalábbis a magaskultúrában – a barbárok „alacsonyabbrendűségéről vallott nézet még közvetlenül a perzsa háborúk befejezése után sem mutatható ki. […] Hérodotos egyaránt törekszik a hellének és barbárok nagy tetteinek megörökítésére, anélkül, hogy értékrendbeli különbséget állítana fel a kettő között."[14] Hérodotos „egyenes, nyílt, becsületes emberekként festi le a perzsákat, Dareiost pedig olykor még a görögöknél is bölcsebbnek tünteti föl".[15] Történeti munkájának második könyvében, az ún. *Egyiptomi logos*ban Egyiptom egyedülálló voltát hangsúlyozza, s nagyra értékeli az ország kulturális javait; az idegenben pedig újra és újra a saját – romlatlan – kezdeteit pillantja meg.[16] Thukydidésnél történetivé válik a különbség: a barbárság fokozat az emberiség történelmében, amelyen a hellének is – igaz, korábban – átmentek.[17] Általánosságban megállapítható, hogy a „görög gondolkodásban, legalábbis a Kr. e. 5. században, a megértés, a tolerancia mutatkozott meg még az ellenféllel szemben is, az ellentéteket a harcmezőn oldották föl (még ha olykor meglehetősen brutális formában is), s nem fokozták az ellenségkép színezgetésével".[18]

III.

A *Perzsák* általam belátott újabb szakirodalmának azon része, amely kifejtetten foglalkozik az idegenség megjelenésének kérdéskörével, nagyjából két vélekedés köré rendezhető.[19] Az egyik szerint Aischylos a *Persai*ban a méltó ellenfél legyő-

---

13 Reinhart Koselleck, „Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája", ford. Szabó Márton = Uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája,* Atlantisz, Budapest, 2003, 250.

14 Hegyi Dolores, *MÉDISMOS. Perzsabarát irányzat Görögországban i. e. 508–479,* Akadémiai, Budapest, 1974, 69; vö. Hérodotos I. 1.

15 Németh György, „Két halotti beszéd" – Uő, *A zsarnokok utópiája. Antik tanulmányok,* Atlantisz, Budapest, 1996, 246. Vö. Hérodotos III. 38. az eltérő temetkezési szokásokról: a halott megevése (indusok) és a halott elégetése (athéniak). „Figyelemre méltó, hogy a történetben a görögök csak az egyik pólust képviselik az emberevő indekkel szemben, míg a nagykirály fölöttük áll bölcsességével, amely befogadja és megérti az eltérő szokásokat. A barbárok lenézésének természetesen ebben a történetben éppúgy nincsen nyoma, mint Xenophón nevelési regényében, a Kyros nevelkedésében, amely Perzsiát ideális államként festi le." (Németh, *I. m.,* 246.)

16 Müller, *I. m.,* 208.

17 Koselleck, „Az aszimmetrikus ellenfogalmak…", 255; Hegyi, *MÉDISMOS,* 69; vö. Thukydidés I. 6.

18 Németh, *I. m.,* 246–247.

19 Így pl. Wulf Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Atbens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr,* Habelt, Bonn, 1981, 1. A görög–perzsa viszony, s a görögök idegenségértelmezése szempontjából (a *Perzsák* vonatkozásában is) néhány fontosabb tétel: Hans Dil-

zetés utáni fájdalmát együttérzéssel vitte színre, a gyűlölet és a gyalázkodás legkisebb jele nélkül; a perzsák eszerint Xerxés *bybris*e miatt buktak el, Aischylos ábrázolását előítélet-mentesség és nyitottság jellemzi. A másik – újabban, például Edith Hall kitűnő könyve esetében, már a posztkoloniális elmélettől is érintett – vélekedés szerint azonban e felületi jelenség hátterében a görög etnocentrizmus, a demokratikus rendszer felsőbbrendűségének tudata, s a perzsákat csakis a görögök nézőpontjából ábrázoló, s ezzel „kolonizáló" szemlélet jelenik meg.[20] Nem vitatván az efféle (elsősorban) történeti, művelődéstörténeti és jelentős mértékben ideológiailag motivált kérdésfeltevések jogosultságát, a következőkben mégsem elsősorban e kérdés – kivált nem fenti vagy-vagy formájában – eldöntésére teszek kísérletet, hanem a *Perzsák* szövegének irodalmi olvasatával az idegenség tapasztalatának-értelmezésének *esztétikai közvetítését* vizsgálom.[21]

Ha elfogadjuk azt a tételt, hogy az észlelési sémák történeti változásait legérzékenyebben az esztétikai tapasztalat közvetíti, akkor igazat adhatunk annak a

---

ler, „Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege" = *Grecs et Barbares,* szerk. Olivier Reverdin, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève, 1961, 39–82; Pericles Georges, *Barbarian Asia and the Greek Experience,* Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1994, 76–114; Dolores Hegyi, „Orientalische couleur locale in Aischylos Persern" = *Aischylos und Pindar,* szerk. Ernst Günther Schmidt, Akademie, Berlin, 1981, 187–192; Uő, *Az iónok Kisázsiában,* Akadémiai, Budapest, 1981, 115–192; Wilhelm Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege* (Hypomnemata 16.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, 48–82; John Francis Lazenby, *The Defence of Greece,* Aris and Phillips, Warminster, 1993, 17–44, 151–216; Joseph Vogt, „Die Hellenisierung der Perser in der Tragödie des Aischylos: religiöse Dichtung und historisches Zeugnis" = *Antike und Universalgeschichte,* szerk. Ruth Altheim-Stiehl – Gustav Adolf Lehmann, Aschendorff, Münster, 1972, 131–145; Pierre Vidal-Naquet, „The Place and Status of Foreigners in Athenian Tragedy" = *Greek Tragedy and the Historian,* szerk. Christopher Pelling, Clarendon, Oxford, 1997, 109–119.

20 Edith Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy,* Clarendon, Oxford, 1989, 56–100. Említést érdemel Bruno Snell kitűnő elemzése, mely a darabnak a perzsákról alkotott képét ugyancsak a görög önmegértés szempontjából értelmezi: Aischylos a görög archaikus („keleties") múltat vetíti rá a perzsákra, s e távolítás révén, a (hajdani) sajáttal mint (immár) idegennel szembesíti közönségét; mindezt pedig azért, hogy az idegenné vált sajáttal szembeállíthassa a klasszikus értékvilágban foglalt görög önértelmezést. (Bruno Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama* [Philologus Supplementband XX. Heft 1.], Dieterich, Leipzig, 1928, 66–77.)

21 Birger Hutzfeld a *Persai* átfogó, ugyanakkor az apró részletekben is elmélyedő értelmezését adja (bár e téren kevés újdonsággal szolgál), s az ő ábrázolása a görög-perzsa viszony ideológiai mozzanatainak bemutatásában különösen árnyalt és kiegyensúlyozott (lásd főként /. *m.,* 79–81, 89–91). Ám miközben a darab (főként pszichológiailag értett) hatásmechanizmusát körültekintően megvizsgálja (*Uo.,* 94–96), hatáselméleti értelmezését nem kapcsolja össze a darab nyelvi dinamikájának, a „történő nyelvnek" az elemzésével. Az önazonosság lelkesült megtapasztalásának és a másik együttérző elismerésének együttes megjelenítését látja a darab fő erényének Tom W. Hillard, „Persians in the Persae", *Ancien! History* 21 (1991), 144.

– Kölcsey idézett vélekedésével egybehangzó – megállapításnak is, mely szerint „a múltat – mint mindenfajta tőlünk elválasztott másságot, alteritást – esztétikailag lehet a leghatékonyabban közvetíteni”.[22] Az esztétikai tapasztalat és az irodalmi hermeneutika elméletét párhuzamosan kidolgozó Hans Robert Jauß szerint az irodalmi hermeneutika egy időben távoli, történeti-kulturális értelemben idegen szöveg megértésekor nem abból indul ki, „amit történetileg […] már ismerünk, hanem abból, ami az olvasás során idegennek bizonyul. Az esztétikai megértés ily módon azt a látszatot igyekszik elkerülni, hogy a szöveg közvetlenül hozzáférhető egy naiv olvasás számára.”[23] A szövegnek az esztétikai olvasás folyamatában – az értelemképzés nehézségeként – megmutatkozó „idegensége” biztosíthatja az esztétikai megértés többletét azzal az értelmezéssel szemben, amely a szöveg értelmét a külső (jelen esetben például történeti, etnográfiai stb.) referencia felől meghatározottnak látja. E megközelítés indokoltságát nem csupán az irodalomelméleti, hanem az a történeti érv is erősítheti, hogy egyrészt az antikvitásban az országismeret tudományát, az idegen vidékek és emberek leírását (miként például a történetírást is) az irodalomhoz sorolták,[24] másrészt, hogy a *Perzsák* szövege lépten-nyomon ráirányítja az olvasó (s legtöbbször bizonnyal a korabeli néző) figyelmét önnön kitaláltságára. A fiktivitás hangsúlyozására egyelőre csak a legszembeszökőbb, a külső, történeti referencia felől ellenőrizhető példákat említve: a korabeli nézők saját tapasztalataikból is tudván tudták, hogy a salamisi csatában nem perzsa harcosokból, hanem „javarészt ión görög, föníciai és kariai hajókból” álló flottát győztek le.[25] A perzsáknak való behódolás egyáltalában nem jelentett teljes alávetettséget, a terjeszkedő birodalom tiszteletben tartotta a meghódítottak intézményrendszerét, vallási-kulturális szokásait (vö. a Kar énekével az 584–597. sorokban, ahol – természetesen perzsa nézőpontból – egyfajta totális uralom körvonalai rajzolódnak ki).[26] Az athéni közönség kiváltképpen is érzékelhette a színpadon mondottak igazságának megállapodásos jellegét, amikor a Királynő kérdésére, hogy Athén városa akkor vajon leronthatatlan-e (ἀπόρθητος πόλις), a Hírnök a város szilárd, megingathatatlan faláról beszél (ἕρκος ἐστὶν ἀσφαλές [348–349]), miközben köztudomású, hogy a perzsák az Akropolist felgyújtották, a várost kifosztották, s a lakosságnak menekülnie kellett.[27]

---

[22] Kulcsár Szabó Ernő, „A szövegek ártatlansága. A (nemzeti) kánon és a modernség emlékezete”, *Alföld* 1999/12, 77.

[23] Jauss, „Jónás könyve”, 373. Vö. Dietrich Krusche, „Die Kategorie der Fremde” = *Hermeneutik der Fremde,* 13–14.

[24] Lásd Diehle, *I. m.,* 93 és több helyen.

[25] Németh, *I. m.,* 242.

[26] Vö. Hegyi, „Orientalische couleur locale…”, 74.

[27] Sőt az athéniak szándékosan nem építették újjá a perzsák által fölgyújtott és lerombolt szent épületeket, hogy a romok a barbárok istentelen pusztításának emlékjeleként szolgáljanak az utókor számára. Lásd Lykurgos, *Leokratész ellen* 81, és Diodóros Sikeuótés XI, 29, 3–4.

Egyetérthetünk Gilbert Murrayvel abban, hogy a *Perzsák* kapcsán némiképp félrevezető történelmi darabról beszélni.[28] Ahogyan az attikai tragédia egészével, úgy a Perzsákkal – az egyetlen egészében ránk maradt történeti tárgyú darabbal – szemben sem célszerű realista (a dokumentarista történeti hitelességet előfeltételező) elvárásokat érvényesítenünk: ahogyan már Hegyi Dolores megállapította, a történeti-néprajzi hűség helyett a darab elsősorban az idegenség, idegenszerűség *hatását* akarja fölébreszteni, s ezen keresztül a saját új megértését lehetővé tenni.

A szöveg esztétikai észleléséből kiinduló, a dráma hatásmechanizmusát vizsgáló olvasatnak az idegen megértési kísérletének a jelképzésben megmutatkozó (retorikai-poétikai) sajátosságait kell szemügyre vennie. A szakirodalom bőven hozott már eredményeket ebben a vonatkozásban. Vizsgálták a darab szókincsének az idegenszerűséget megteremtő sajátosságait (lyd, phryg, illetve ismeretlen, valószínűleg keleti eredetű szavak, nem attikai görög, elsősorban ión alakok, az epikus nyelv imitációja, a perzsa, illetve ismeretlen, vélhetőleg keleti eredetű nevek halmozása), a hangfestés hatását (a „barbár" hangzás effektusára még Aristophanés is emlékeztethetett: *Békák* 1029), a metrum keleties jellegét (jellegzetes az *ionicus a minore anapaestus*okkal váltakozva), a zenei elemek – föltételezhető – keleties hatását, a szertartások, kultikus cselekvések perzsa vonatkozásait, a halottsiratásnak és a szenvedélyek – a tánc és a gesztusok által megjelenített – gáttalan kiáradásának keleties vagy legalábbis a korabeli athéniak számára keletinek ható jellegét.[29] A lexikai-stiláris, metrikai és kultúra-szemiotikai vizsgálódások eredményeit is fölhasználva a következőkben arra teszek kísérletet, hogy a szöveg pragmatikai-poétikai összetettségének azon mozzanatait aknázzam ki, amelyek a drámai nyelv kommunikációs sajátosságainak kihasználásával az olvasót nem egyszerűen idegen világba vezetik be, s nem egyszerűen az idegen világ működési szabályait magyarázzák el neki, hanem egyidejűleg magának e világ *idegenség*ének értelmezésére ösztönzik, „hívják föl"?[30] Értelmezésem tehát az esztétikai jelhasználat azon aspektusaira irányul, melyek felhívó szerkezetként működve erre az értelmező munká-

---

[28] Gilbert Murray, *Aeschylus. The Creator of Tragedy* [1940], Clarendon, Oxford, 1962, 115. S ekkor még nem beszéltünk arról, hogy magának a görög-perzsa háborúnak a történeti megítélése is – természetesen – a nézőponttól függ. A perzsa nézőpontnak a görögétől (és így a „miénktől", az „európaitól") eltérő jellegére hívja fel a figyelmet az újabb Achaimenida-kutatások eredményei és Tatár György történetfilozófiai megfontolásai nyomán Bélyácz Katalin, „Salamis emlékezete. Fejezetek a salamisi csata európai emlékének történetéből", *Ókor* 5 (2006/1), 51–52.

[29] Részletesen lásd Hutzfeld, *I. m.,* 27–45.

[30] Az iseri *Appelstruktur* értelmében, mely legáltalánosabban az olvasó konzisztenciaképző tevékenységének akadályozásaként, egyfajta elidegenítő eljárásként fogható föl: Wolfgang Iser, „Die Appelstruktur der Texte" = *Rezeptionsästhetik,* szerk Rainer Warning, Fink, München, 1994, 228–252.

ra késztetnek; nem terjed azonban ki a darabból kiolvasható perzsa- (és persze görögség-) értelmezés jellemzőinek firtatására; a *Perzsák* idegenség- és ön-értelmezése *milyenségének* kérdését részletezőbb vizsgálat válaszolhatja meg, melynek a következő – az *idegenségnek* a szövegbeli *problematizálását* állító – észrevételek kiindulópontját képezhetik.

Roman Ingarden megállapítása szerint a színpadi nyelv „a színjátékban *ábrázolt világ* egyik eleme, mert az egyes szavak, illetve mondatok kiejtése az *ábrázolt világban végbemenő folyamat […]* ugyanakkor a *nyelvi* ábrázoló funkciót is betöltik".[31] Ennek az egyidejűleg kétfelé irányuló megnyilatkozásrendszernek, két síkon zajló kommunikációnak az lesz a következménye, hogy az ábrázolt (fiktív) világon belül és a néző felé irányulva „ugyanazok a szavak lényegileg más szerepet játszanak"[32] Ennek figyelembevétele a görög tragédiák esetében azért is különösen indokolt, mert az 5. századi athéni színházi előadások – elsősorban mint a kultusz részei – az ún. nyitott színpadon zajló előadás olyan szokásrendjébe illeszkednek, mely kifejezetten igényli a néző részvételét, kiváltképpen is bevonja őt az előadásba. A *Perzsák* három szöveghelyén e kétirányú kommunikáció felhívó működését igyekszem bemutatni; majd röviden utalok két hasonló szerepű szövegalakító eljárásra: a panasz retorikájára s az elbeszélő betétek sajátos megalkotottságára.

A *Persai* a Kar következő szavaival veszi kezdetét:

Ezek itt a görög partokra vonult
(Τάδε μέν Περσῶν τῶν οἰχομένων)
perzsa hadak hű gyámolai.
Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται)
Őrzik aranytól roskadozó, dús
palotánkat idős koruk érdemeként.
Xerxész urunk, Dareiosz gyermeke
tette meg őket
gondviselőkké e vidéken.[33]

A feltehetőleg a királyi tanács épülete elé vonuló perzsa vének Kara a *parodos* kezdetén funkciójának megjelölésével mintegy bemutatja magát. Ennek során a Kar önmagáról többes szám harmadik személyben beszél, s a (közeire) mutató névmás neutrum-alakját használja (Τάδε: a drámai világon belül a „testületre" mint „absztrakt kollektívumra" utalhat e grammatikai forma, vagy akár a Ta-

[31] Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás,* ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1977, 386.

[32] *Uo.,* 400.

[33] A görög szöveget West kiadása alapján hozom (Aeschyli *Persae,* kiad. Martin L. West, Teubner, Stuttgart, 1991). A magyar fordítás Jánosy István munkája (= Aiszkhülosz *Drámái,* Európa, Budapest, 1985, 5–50).

nács gesztusainak formális ünnepélyességét is hangsúlyozhatja[34]). Jószerivel magára mutat tehát, miközben a nyelvtani alak révén egyúttal távolságot is vesz önmagától. Fontos kiemelni, hogy nem egyszerűen információközlésről van e helyütt szó.[35] Elvégre ahhoz a többes szám első személyű alak is elegendő lenne, s nem volna értelme az „(ennek és ennek) *nevezik* (καλεῖται)" szerkezet használatának, mely a távolítást tovább erősíti.[36] A szöveg tehát mindjárt a legelején – beszédhelyzet és nyelvtani forma feszültségét kiaknázva – olyan szerepet jelöl ki olvasójának, melynek betöltéséhez nem elegendő az idegen világ szabályrendjét egyszerűen elsajátítani, hanem figyelni kell e szabályrend *különösségére*, *idegen* voltára is.

A καλεῖται ige kettős értelmezhetősége is erősíti e megállapítást; hiszen a passzív alak odaértett cselekvőjeként (ágenseként) nemcsak például a „perzsa nép" képzelhető el, hanem – a személytelenséget megtartva – a fiktív világ egyik sajátosságának jelölőjeként is fölfogható. Tehát a kijelentés nemcsak konstatívumként (ezt és ezt így és így hívják), hanem egyben a szöveg első beszédcselekvéseként a drámai világ fikcióját létrehozó performatívumként is értelmezhető (tegyetek úgy, mintha…, vagy: legyen ez…). (Jánosy István magyar fordítása a szövegrészt a Karvezetőnek osztja; ez azonban önmagában még nem elégséges magyarázat a többes szám első személyű birtokos személyjelek használatára: „palotánkat", „urunk", amivel a fordítás eltünteti e sajátosságokat.) A Kar kommunikációs helyzetére vonatkozólag itt még megjegyezhető, hogy – ahogyan később is számtalanszor – köztes helyzetben, a színpad és a nézőtér között egyfajta közvetítőként helyezi el magát: a nézők-

---

34 Lásd Aeschylus, *Persae,* kiad., komm. Arthur Sidgwick [1903], Clarendon, Oxford, 1971, 1; Aeschylus, *Persians,* kiad., komm., Edith Hall, Aris and Phillips, Warminster, 1996, 106.

35 Ahogyan Groeneboom véli, s aminek alapján a Kar önmagát bemutató közléseit „nagyon kezdetleges" megoldásnak tartja (Pieter Groeneboom, *Aischylos' Perser. Zweiter Teil. Kommentár* [1930], Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 1960, 5–8). A korai darabok (vagy legalább egyes megoldásaik) egyoldalú – kizárólag formálisdramaturgiai szempontú, s realista elvárásokat érvényesítő – leértékelése vélhetőleg a nagy tekintélyű Wilamowitz hatásának következménye (lásd Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen,* Weidmann, Berlin, 1914). Broadhead a helyhez fűzött magyarázatában elutasítja a „mi modern ízlésünk", vagyis a 19–20. századi realista és naturalista színházi gyakorlat által kondicionált elvárások történetietlen visszavetítését egy olyan korra, amely színpadi berendezéseivel (ezek hiányával vagy stilizált jelenlétével), maszkjaival, előadásmódjával stb. egyáltalán nem törekedett ilyen valósághűségre. (Vö. *The Persae of Aeschylus,* kiad., komm. Henry Dan Broadhead, Cambridge UP, Cambridge, 1960.)

36 Phrynichos *Phoinissai* című darabjának első sorában (frg. 8.), melynek a *Persai* első sora a parafrázisa, a létigét használja: Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων… („Ez[ek] [van/nak] a régen elvonult perzsák…"; hogy mije[i], az vélhetőleg a következő, ránk nem maradt sorban derült ki). Ez a változtatás is a καλεῖται fontossága mellett szól.

nek magyarázza a perzsa, a szereplőknek (például a Királynőnek, Atossának) a görög világot.

Hasonló jelenség figyelhető meg a Királynő színrelépésekor, a 150–158. sorokban. A közeledő Atossát a Kar a következőképpen fogadja:

De mint az istenek szeme: tűzláng
villan elő – siet a király anyja.
Királynőm, térdre bukom le (προσπίτνω)!
Mindenki kellő hódolattal
szólítsa meg ma királynőnk
(καὶ προσφθόγγοις δὲ χρεὼν αὐτὴν
πάντας μύθοισι προσαυδᾶν)!

Mélyövű, szép perzsa nőknek legfelső urasszonya,
Xerxész öreg édesanyja, üdv, Dareiosz asszonya!
Perzsa isten felesége, perzsa isten anyja is (θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφυς),
ha csak el nem állt hadunktól ősi gyámol-istenünk.

A görög befogadó számára bizonnyal különösnek, „keletiesen" túlzónak tetsző módon az istenek szemében ragyogó fényhez hasonlított Atossa előtt a földre boruló (προσπίτνω: Sidgwick és Hall szerint valószínűleg a letérdelésre vonatkozik) Kar vagy Karvezető (Groeneboom, Broadhead) a gesztus jelrendszerét a verbális jelrendszerrel erősíti (megcselekvése közben ki is mondja: προσπίτνω). A *proskynésis* szokását mint a keleti üdvözlési formák legjellegzetesebbikét jelöli meg így a nézőknek. Majd az idegenszerű üdvözlés szertartásosságát kiemelendő, a Királynő illő megszólítására szólít föl (προσφθόγγοις δὲ χρεὼν αὐτὴν / πάντας μύθοισι προσαυδᾶν); szavai így megintcsak egyszerre helyezhetők el a fiktív világon belül s azon kívül, mint a nézőknek szóló magyarázat] Különösen az üdvözlési forma előkészítése érdemel figyelmet, hiszen rá következik magának az üdvözlésnek a megvalósítása; ennyiben a protokoll idegen jellegére, elsősorban az anyakirálynő istenként való tiszteletének (θεοῦ μέν εὐνάτειρα Περσών, θεοϋ δέ καί μήτηρ έφυς) legalábbis megütköztető voltára irányítja a figyelmet,[37] amit a metrikai váltás *(anapaestus–trocheus)* s (talán) a beszélő megváltozása is hangsúlyoz.

A Hírnök, majd a Királynő távozta után a Karnak a vereség fájdalmas következményeit előszámláló *stasimon*ja Atossa újbóli visszatérésével ér véget (598–622). Az engesztelő áldozatra készülő Királynő félelméről, az istenek ellenségességéről, a győzelmi dal elmaradásáról, a lelkét félelemmel eltöltő bajokról panaszkodik (603–606). A bensőjében dúló vihar, a lelkét

[37] Groeneboom, *I. m.*, 43–44; Hall, *I. m.*, 120.

emésztő fájdalom részletező leírása után megjelenésének módjára tereli a szót (607–610):

> Ezért az utat vissza házamból ide
> nem az előbbi díszruhában, nem kocsin (ἄνευ τ᾽ ὀχημάτων χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν) jártam meg,
> hogy szerezzek áldozatitalt
> fiam apjának, holtakat édesgetőt […]

Ismét két jelrendszer egymásra vonatkoztatásáról, s az ezáltal bonyolított kommunikációs viszonyrendről van szó: a nonverbális, látványi és mozgás-elemet (kocsi nélkül, gyalog jött [ἄνευ τ᾽ ὀχημάτων]; más, a *chlidé*nél egyszerűbb, valószínűleg fekete, hétköznapi viseletben [ἄνευ… χλιδῆς][38]) verbálisan is hangsúlyozza, mintegy „megismétli". Ezzel megjelenésének szimbolikus-rituális jelentését, egyáltalán: jel voltát adja egyidejűleg a Kar és a nézők (olvasók) tudomására. A befogadókkal folytatott „beszélgetés" nagyobb súlyát az támaszthatja alá, hogy – mint már korábban megjegyezték – a kocsi nélküli érkezés és a ruházat említése a drámai világon belül teljességgel fölösleges a Dareios sírja előtt *álló* Királynő szájából; e megállapításnak elsősorban a néző felé irányuló közlő-funkció szempontjából van jelentősége.

A Kar szövegrészeiben a fájdalomnak beszéddel, illetve jajongással, gesztusokkal s mozgással adott jelei számtalanszor hasonló összetettségben, egymásra vonatkoztatva jelennek meg. A perzsa királyi tanácsot alkotó öregek ugyanis gyászénekeikben a siránkozás, jajongás, panaszolkodás, vagyis az *exclamatio* és *lamentatio* beszédformáit olykor nemcsak végrehajtják, hanem másokat (az egész perzsa/barbár népet) is erre buzdítva (például: 256–258, 572–575), olykor mások vagy saját ilyen tevékenységükre utalva (537–546, 919–922, 934–947, 941–944 stb.) *jelzik* is e végrehajtás tényét.

Az idegenség észlelésének-észleltetésének szövegszerű eljárásai között kell végül megemlíteni a Hírnök beszámolójának nézőpontváltásait, valamint az elbeszélő hang és a történetmondás módja (látószög és távlat összetétele) gyakori össze nem illéseit. A vereségről tudósító narratív betétben ugyanis a perzsa nézőponthoz olykor görög hang társul: a Hírnök-elbeszélő barbárnak mondja a perzsákat, köztük önmagát (255, 391); a perzsa seregre egyaránt utal többes szám első és többes szám harmadik személyű névmással (406–416); pontosan idézi a görög csatakiáltást, a rákövetkező válasz kapcsán pedig kiemeli, hogy az perzsa nyelven hangzott el (402–407), tehát az idegenség érzékelésének nyelvi aspektusára is felhívja – legalábbis tematikusan – a befogadó figyelmét, ami történetileg jelentős fejleménye az idegenség-érzékelés tagoltabbá válásának. A Hírnöknek mint a drámai világ szereplőjének beszámolóját perszonális elbe-

[38] Hall, *I. m.*, 150, Taplin nyomán.

szélésként foghatjuk föl. Ugyanakkor elbeszélésének diszkurzív alakulása során (imperszonális elbeszélőhöz társítható) vándorló nézőpontot vesz föl, és önmagát hol a barbár seregben, hol külső szemlélő helyzetében helyezi el: hol a tengeri csata véres forgatagából (386–428) vagy a sereget tovább tizedelő menekülés vészterhes helyszíneiről (485–511), hol Xerxés mellől (355–373, 450–470), hol pedig madártávlatból (például 302–331) láttatja az eseményeket.

A darab nyelvi összetettsége tehát számos ponton, a beszédhelyzet és a megnyilatkozás grammatikája közötti feszültséggel, a jelrendszerek egymásra vonatkoztatásával, a nézőpontváltások és az elbeszélő hang s az elbeszélésmód mimetikusan utánképezhetetlen dinamikájával, egyszóval a befogadás folyamatának megakasztásaival tereli a figyelmet az esztétikai észlelés során az idegenség értelmezést igénylő megjelenésére. Ennyiben pedig a *Persai* szövege nem közvetlenül – kivált nem kizárólag – referenciális vonatkoztathatóságában, hanem éppen hogy az ezt a vonatkoztathatóságot magát is közvetítő – Kölcsey emlegette – „mesés alakjában" nyílik meg az idegenség hermeneutikájának az esztétikai olvasásban megformálódó kérdéseire. S a fentebb elemzett néhány példa talán azt is képes volt megmutatni, hogy az egyidejű idegen(ség) közvetítésének *esztétikai* módja egyben a történeti idegen(ség) közvetítésének is leghatékonyabb változata lehet.

Attila Simon: On Aeschylus' *The Persians* – From the "Hermeneutics of Strangeness" Perspective

Attila Simon is an associate professor at ELTE BTK, and a researcher of classical Greek drama as well as of ancient practical philosophy and aesthetics. From his 2009 book titled *Staging Dionysus. Cultural Techniques of Mediation in Ancient Literature and Philosophy*, a study is published on a topic particularly relevant today. Why is the heritage of ancient Greek drama indispensable to us? How does an encounter with our past as a foreign culture serve our self-interpretation in 21st century Europe? How are we to understand the notion of "double strangeness" in Aeschylus' play *The Persians?* What lessons can Greek self-interpretation through the Persians offer us today, when the encounter with strangeness has become our everyday experience? In the case of a foreign text, what is the advantage of an 'aesthetic understanding' over a historical approach? In his in-depth analysis of *The Persians*, Attila Simon touches on aspects which may serve as points of reference for actors and theatre directors. Such are, for example, the passages he highlighted, indicating that the ancient Greek tragedies were performed with the involvement of the audience, that is, a "two-way communication" took place. Furthermore, attention is drawn to the linguistic complexity of the piece and the shifts in perspective within the text, which, by halting the process of reception, encourage an approach to strangeness that requires interpretation. The significance of this study's publication lies in the upcoming participation of Attila Simon in the Greek-themed professional programme at MITEM 2024.

„A nyelv az, amit mondani akarunk"

Alessandro Serra két írása

Önéletrajz*

Alessandro Serra rendező, színpadi szerző, díszlettervező, fénytechnikus 1999-ben alapította meg a TeatroPersona társulatát, amellyel saját előadásait kezdte színpadra vinni Olaszországban, majd idővel Európa-szerte és azon is túl, így Ázsiában, Dél-Amerikában, Oroszországban, az Egyesült Királyságban. *Macbettu* című előadásával a 2022-ben rendezett MITEM-en a magyar közönség előtt is nagy sikerrel mutatkozott be. A 2023-as Színházi Olimpia keretében pedig egy újabb Shakespeare-rendezését, A *vihart* láthattuk tőle. Itt közölt költői önéletrajzából megismerhetjük rendhagyó pályafutásának állomásait: azt a következetes törekvését, hogy a színház összművészeti jellegének felismerésén túl saját gyakorlatában érvényesítse a színészet, a szcenográfia, a rendezés és a színpadi szövegalkotás közötti szerves kapcsolatot, aminek köszönhetően nagy 20. századi példaképei – Grotowski, Tadeusz Kantor, Peter Brook – nyomán mára egy unikális színpadi nyelvet sikerült létrehoznia.

GYEREKKOR ÉS SZÍNHÁZ
Bentlakásos gyerekként a sötét napokon Jézust kerestem.
Elég volt látni, hogy mosolyog.
Csak közelebb kellett vinnem a szememet a képéhez
és pislogás nélkül nyitva tartani, amíg el nem kezdtem könnyezni.
Akkor aztán behunytam a szememet,
és láttam Jézust.
Azután egy napon, talán
az első rendezésem:
iskolatársaimat avattam be a *szent látomásba*.

---

* Angol eredeti: https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Alessandro+Serra+Bio#ip=1

Ott voltunk csukott szemmel, és forogtunk körbe, mint porszemek a napfényben.
Színházat játszottunk a bentlakásos iskolában.
Énekeltünk (azok, akik tudtak tisztán énekelni, a többiek csak mozgatták a szájukat).
Táncoltunk.
De ez csak az apácák színháza volt.
A miénk, a titkos, nem mesélhető el.
Ceruzahegyező pengéjével fakéreg darabokat faragtam.
Girbe-gurba alakokat készítettem, akiknek hangot adtam.
Az első bábszínházam.
És amikor hazamentem, tilos volt játszani.
Fent a falon volt egy fülke, polcokkal, behúzott drapériával, mint a színházi függöny.
Hoztam a létrát, felmásztam az utolsó fokára, és elhúztam a függönyt,
mögötte, a legtávolabbi polcon,
a bábjaim:
első világháborús katonák, betlehemes szobrocskák, mindenféle állatok, cowboyok, indiánok,
a betlehemi kunyhó és az Apacserőd.
Évekig ott alkottam a világmindenséget.

ELŐÉRZETEK

11 éves koromban elkezdtem a létező legnagyszerűbb sportágat űzni, a rögbit.
Háborús rituálé, amely filozófia:
a gólszerzéshez és az előrelépéshez hátra kell passzolni a labdát.
Tiszta transzcendencia.
A tökéletes példa csapatra
és csoportra:
hiszen nem tehettek úgy, mintha együtt lennétek, amikor háborúba indultok.
És a háborút, mert veleszületett ösztön, ritualizálni kell,
s annak kockáztatása helyett, hogy valóban megtörténjen,
jobb játékot csinálni belőle, rögbit.
Vagy művészetet, kung-fut.
Tíz éven át gyakoroltam a harcművészetet,
és beírtam a testembe néhány alapvető törvényt,
persze jelzésszerűen, de mindig jelenlévőn és kitörölhetetlenül.
Soha nem gondoltam volna, hogy sok év múlva újra felfedezem őket könyvekben, majd ismét a színházban.
18 éves koromban elkezdtem fényképezni,
és azóta sem hagytam abba.
A fotózásnak köszönhetően elkezdtem a valóságot fél szemmel nézni
és lélegzetvisszafojtva, hogy be ne mozduljon a kép.
A fotózásnak köszönhetően megtanultam, hogy a fénnyel lehet komponálni, kommunikálni, érzelmeket közvetíteni.

EGYETEM

Antropológiát tanultam.
Azután felfedeztem a mozit,
és éveket töltöttem azzal, hogy kitaláljam, hogyan csináljam, anélkül, hogy meg mertem volna tenni.
Sok Bergman-filmet írtam át a színház számára,
csak egy maradt, nem tudom miért, a *Rítus*.
Néha elmentem színházba,
de alig tűnt többnek öreg, haldokló állatnál.
Azután egy este láttam Leo De Berardinist
és arra gondoltam, hogy ha ez színház, akkor színházat kell csinálnom.
Egy héttel később találkoztam Perla Peragallóval,
ám ezzel a dolog véget is ért…
Gyönyörű, mély tekintete belémivódott.
Az antropológiát az Ateneo színházra cseréltem,
ugyanabba az osztályba, ahol a múltban,
még mindig nehezen hiszem el,
Jerzy Grotowski, Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Peter Brook tartott órákat.
Diplomamunkámat a kép dramaturgiájáról írtam,
s ez kiváló alkalom volt arra, hogy megtanuljam nevén nevezni mindazt, amivel az évekig tartó kutatás és alkotás során ismerkedtem.

KÉPZÉS

Közben néhány éves színészképzést mértem magamra a Grotowski-féle hagyomány alapján.
Olyan képzést, amely színészekkel és színészek által történt.
Színészekkel, akiktől tanultam, és akik a tanáraim voltak,
de mindenekelőtt akikkel az első műveket létrehoztam.
Az első előadások elkészítése révén, kudarcokkal és újrakezdésekkel, beletanultam a rendezői mesterségbe is.
És úgy hiszem, jó dolog, hogy ez a testemen és a hangomon keresztül történt, összhangban a színészekével, akik az évek alatt elkísértek.
Akkor is tanultam, amikor azt képzeltem, hogy tanítok nekik valamit, amit még nem is tudtam.
Az évek során pedig folyamatosan tanultam azoktól a színészektől, akikkel találkoztam, különösen, ha képzési hátterük eltért az enyémtől.
Még az elmúlt hónapokban is…
A szcenika művészetének titkai csak a színész munkáján keresztül tárulnak fel.
Soha nem akartam rendezővel tanulni. Ami nem jelenti azt, hogy nem tanultam rendezni.

ELSŐ TALÁLKOZÁSOK

Színészképzésem nagy részét Francis Pardeilhannak köszönhetem: a fizikai műveletekkel, az akrobatikával, a hanggal, a rezonátorokkal kapcsolatos munkát, a tudást, amely bizonyos mértékig az Odin Teatrettől származik, de főként Ingmar Lindthtől, akinél Francis tanult.

És talán nem véletlen, hogy később szükségét éreztem annak, hogy felkutassam a forrásokat:

Decroux-t (akinél Lindth tanult) és Grotowskit (amerre ezután elindult).

Francis megtanított arra, hogy ne legyenek előítéleteim, és hogy szerény legyen a hozzáállásom a színpadi gyakorlattal kapcsolatban, hiszen az alázatos tekintet túllát minden korláton,

szakmai erkölcsre tanított engem.

César Brie költő, és mint ilyen, nincsenek titkai, tudja, hogy a metrum mindenki számára megközelíthető. Amire megtanított, az egyszerű és lefegyverző volt, nem kellett őt Bolíviába követnem, ahogyan eredetileg terveztem. Néhány szórványos találkozásunk alkalmával sikerült elérnie, hogy *gondolkodj*ak *el a jeleneten*, amint szemináriumának címe ma is hirdeti.

TEATROPERSONA

1999-ben megalapítottam a TeatroPersonát.

Egy évvel később kis társulat voltunk, Civitavecchiában.

Kerestünk egy helyet, és színházzá alakítottuk át.

Saját kezünkkel.

Hosszú évekig gyakoroltuk a tréningezést:

edzettünk, fizikai és hangbeli képességekre, kompetenciára tettünk szert.

Sok évi gyakorlás után megértettem, hogy a tréning a felszabadulást, nem pedig az elrejtőzést szolgálja.

A Grotowski által emlegetett negatív út ('via negativa') az, amely a színészek testének teljes áttetszőségéhez vezet, hogy bátorságra tegyenek szert sebezhetőségük vállalásához, hogy merjék felfedni magukat és megmutatni a titkos sebet.

Egy bizonyos ponttól kezdve a tréningezés beépült az alkotó folyamatba, és ma már minden új alkotás új fizikai és hangbeli tréninget kíván.

A próbák alatt mindig a színpadon vagyok a színészekkel.

Addig folytatjuk a tréningezést és az improvizációt, amíg egy adott pillanatban elkezdenek megbízni bennem,

ekkortól kezdődik el az igazi alkotói folyamat, vagyis amikor a színész már nem védekezik, hanem leteszi a fegyvert és megnyílik.

Ez először az első előadás során történt meg, időnként:

„*K. városában*", Kristóf Ágota művei alapján.

Úgy mondom, „időnként", mert a munka bizony hatalmas és fájdalmas volt, mi pedig igen fiatalok és tapasztalatlanok.

Nyilván túl magabiztos voltam.
Azokban az években a forma átvette a hatalmat és eluralkodott a színészeken.
De erre is szükség lehetett, hisz fiatalok voltunk, és ahogy Zeami mondja:
fiatal színész maszk nélkül a színpadon kínos és nézhetetlen látvány.
Talán ezek most azok az évek, amikor lekerül az álarc, és jogos a magam és a színészek figyelmébe ajánlanom a Zen kihívást: *Mutasd meg, milyen volt az arcod, mielőtt a világra jöttél*.

CSODÁLATOS HELYETTESÍTÉSEK

Nem mindig az ördög a mestere annak, akinek nincs tanára, mondja Cristina Campo.
A cserék korszakát éljük, és a csodálatos helyettesítések továbbra is engedélyezve vannak.
A színházban három mester előtt tisztelgek, akik alapvető hatással voltak munkámra.
Az első Grotowski, aki a színészmesterségben addig elképzelhetetlennek tűnő mélységekig jutott el.
Kantor az a művész, akit a legjobban szeretek, és akitől sokat tanultam a jelenetírásról, a tárgyhasználatról és a bioobjektumról, de a színészetről és a dramaturgiáról is.
A halott osztály marad a 20. század színházi remekműve.
Peter Brook a harmadik, írásai továbbra is minden területen elkísérnek, a tréningektől a pedagógián át egészen Shakespeare tanulmányozásáig, akit senki sem tudott úgy olvasni, mint ő.
Azután ott vannak a lélek olvasmányai, az állandó táplálék: Simone Weil *Jegyzetfüzetei*.

FESTŐK

Sokat tanultam a színpadi írásról a festők tanulmányozása közben, és amikor lehetett, elolvastam az írásaikat. Leonardo traktátusát a festészetről, Klee írásait, a levelet Theóhoz, interjúkat Francis Baconnel…
A figuratív művészet vizsgálata alapvető volt a tér, a fény kompozíciója, a színpadon áramló idő minősége a vizuális akusztika megteremtése szempontjából.
Hammershøinek köszönhetően beléphettem Proust belső camera obscurájába.
Hopperrel újra felfedeztem: a művészet célja, hogy megpróbáljon testet adni a belső életnek.
Francis Bacon művei megmagyarázhatatlan érzelmeket váltanak ki belőlem, talán a térbeli megjelenésük folytán, van bennük egyfajta átható állati erő.
Bacon nevet adott egy furcsa jelenségnek, amely az elmúlt néhány évben végigkísérte munkáim alkotói folyamatát.
Esetlegesség.
Szemben az ötlet és a vízió illusztrálásának szándékával…

És ezért foglalkozom az írás minden aspektusával: fényekkel, jelenetekkel, jelmezekkel, szavakkal, képekkel, tárgyakkal, mindennek találkoznia, és legfőképpen ütköznie kell velem és a színészekkel

az esetlegesség elvének és mechanizmusának megfelelően, amely szerint, ahogyan Bacon mondja,

olyasvalamit kapunk, ami sokkal mélyebb annál, mint amit eredetileg gondoltunk.

Rembrandt marad számomra a legnagyobb, egyszerűen azért, mert semmilyen fénnyel kapcsolatos cselekedet nem tud ennyire mélyen megindítani.

Rembrandtnál már nincs különbség fény és anyag között: az anyag fény

és fordítva.

Úgy tűnik számomra, hogy a festészetben nincs tovább, az impresszionizmus egy lépés hátrafelé.

*Az esti árnyék*ot Giacometti életének és munkásságának szenteltem.

Alkotásaiban mindig az élet lecsupaszított fájdalmát sikerült megjelenítenie.

Ősművész, még a görögök előtti, amikor a művészetet és a mágiát nem lehetett megkülönböztetni.

Alapvető találkozás volt ez, az írásaival, munkáival, olyan pillanatban, amikor szükségem volt rá, hogy valaki emlékeztessen: a művészet az életből táplálkozik, nem pedig a művészetből.

Úgy tartotta, hogy nem igazán látott egyetlen fejet sem mindaddig, amíg el nem kezdte újraalkotni…

Ez az egyik dolog, amit megtanultam tőle: ahogyan a színházat csinálom, az az, ahogyan az életet szemlélem, az élet újraalkotása, hogy megvédjem és megtanuljam látni, jobban látni…

SZCENOGRÁFIA – JELMEZEK – FÉNYEK – HANGOK

A képzésem évei alatt úgy építettem jeleneteket, hogy nem tudtam, hogyan kell csinálni,

és ugyanígy voltam a fényekkel, amelyeket mindig is érzelmek és történetek forrásaként kezeltem.

Piacokon kerestem jelmezeket, amelyeket azután szétszedtem és újra összevarrtam.

Rögzítettem az élet zajait, manipuláltam a hangokat és a zenét.

Elfelejtett és elhagyott tárgyak után kutattam.

És felvittem őket a színpadra, második esélyt kínálva számukra.

Sebeket gyógyítottam, de nem rejtettem el őket.

Így tanultam meg saját színházat csinálni.

A CSENDTŐL A SZÓIG

Tíz év kutatás és alkotás után még mindig nem tudtuk, hogyan adjunk elő,

és nem tudtuk, hogyan hallgassunk.

Ezért néhány évre eltávolítottuk munkáinkból a kimondott szót.

Abbahagytuk a beszélgetést és hallgatni kezdtünk.
Képekkel, testekkel, tárgyakkal, fényekkel és hangokkal történetet mesélni.
Majd vallatóra fogtam a hangot és a szót,
méghozzá egy speciális művészeti ág gyakorlásával, amelyben a kettő egybeesik: a gregorián énekléssel.
A Sant'Antimo apátságban Emmanuel Roze testvér irányítása alatt tanultunk és gyakoroltunk.
A kórust kerestük,
egyszerű és tiszta éneklésen keresztül, olyan dallamokkal, amelyek nem hagynak teret az egyéniségnek.
Olyan gyakorlat ez, amely elutasítja a többszólamúságot, és az unisono szédületét keresi,
ahol az énekes lemond az énjéről és eszközzé válik.
Ebben az időszakban fogadtuk Maud Robartot Civitavecchiában.
Csak öt nap volt, de alapvető jelentőségű annak megértésében, hogy az ember a kutatásban eljut egy pontig, ahol vagy valóban elkezdi az alkotást, vagy feladja.
Nem adtuk fel.

YVES LEBRETON

E némasági fogadalom után megtanultam, hogy a hang három szinten hat.
Fogalmi: a szó elmond, tájékoztat. A szó, amely mesél.
Zenei: a szó, mint tiszta hangzásbeli tény. A szó, amely énekel.
Mágikus: a szó mágikus ereje, amikor nem jelent semmit, hanem létezik, energiaminőségként hat, akár a mantra. A szó, amely elvarázsol.
Ugyanez vonatkozik a testre is: a mozgás, Decroux mimikája, a sámáni ténykedés.
Sokat köszönhetek Yves Lebretonnak és pantomim színházának. Yves-től sokat tanultam a színészi mesterségről, a színpadon felszabaduló energiáról, de mindenekelőtt a kompozícióról, térről, időről, ritmusról, fényekről…
Olyasmit tanultam, ami most merül éppen feledésbe, de mivel nem vagyok a tanítványa és nem vagyok tanár, attól tartok, hogy el is fog veszni mindez a tudás.

MUNKÁK GYEREKEKNEK

Két darabot készítettem gyerekeknek,
*Az éjféli herceg*et és *A nagy utazás*t.
Végre emberekkel találkoztam a közönség soraiban,
de láttam olyanokat is közöttük, akik már elvesztették a rácsodálkozás képességét.
Viszont más nézők soraiban szerencsére gyakran találkozom öreg, ráncos, és mégis ragyogó, gyermeki tekintetű szempárokkal.

A színház talán segíthet visszaszerezni ezt az elveszett tekintetet, a gyermeki rácsodálkozást.

AZ ÉN FOGYATÉKOSSÁGA FELÉ

Volt szerencsém fogyatékkal élő színészekkel dolgozni,
Bolzanóban és Riminiben.
Megtanultam különbséget tenni a kihasználás és a használat között,
de mindenekelőtt úgy tűnt, hogy megértettem, honnan ered ez a sok költői erő.
Szégyenkezés nélkül játszani, és semmit sem várni cserébe:
mondjuk, eljátsszuk, feltárulkozunk,
ahogyan megbeszéltük, miként csináljuk, ahogy emlékszem, ha emlékszem, hogyan tudnék…
Mindig nagyképűség nélkül.
Ez mély és gyógyíthatatlan fogyatékosság.
Az én fogyatékossága,
ami egyedül a nagyszerű színészek sajátja.

KÉT AJÁNLÁS

Egy előadást anyámnak ajánlottam.
A *H*+*G*-ben olyasmi történik, ami gyerekkoromban esett meg, ám mindenki átélte már valamilyen formában: az elhagyatás. De ugyanígy a hazatérés, a beavatás, az érés is. És az áldozat, amit valaki értünk hozott, hogy szabadon élhessünk azoktól, akik nem tudnak szeretni minket.
És akkor az, amit mindig önzésnek láttunk azon a sötét éjszakán, másnap reggel a napfényben a szeretet cselekedeteként mutatkozik meg.
Egy előadást apámnak ajánlottam, ez a
MACBETTU
amely számos díjat nyert Olaszországban és külföldön is, és immár két éve járja a világot.
Az előadást apám nyelvén, szárd nyelven, barbaricino dialektusban adják elő.
A szó mesél, énekel, és elvarázsolja a hallgatót, ahogyan a képek is.
Archetípusok villannak fel a színpadon.
Nézve, átélve őket minden este az ember megtanulja, hogy ne keverje össze, ami lényeges, azzal, ami múlandó.
Tudatosítása ez az eredetemnek, de ugyanakkor a színház eredetének is.
Oly korszakban, amelyben az emberek, Rilkével szólva
a fákhoz hasonlítanak, amelyek elfelejtették, hogy gyökereik vannak, és azt hiszik, hogy az ágak susogása az életük.
A gyökérzet akkor is létezik és táplál, ha ezzel nem vagyunk tisztában, vagy ami még rosszabb, ha ezt szándékosan figyelmen kívül hagyjuk. Valami ősi és elfeledett, ami továbbra is éltet.
A színház olyan gyakorlat, mely táplálja ezt a kapcsolatot a forrással.

Biography

In 1999, director, playwright, set and lighting designer Alessandro Serra founded TeatroPersona, with which he began staging his own productions in Italy and, with time, throughout Europe and beyond, including Asia, South America, Russia and the UK. He made his Hungarian debut at MITEM 2022 with his performance titled *Macbettu*, which was a great success. Within the framework of the 2023 Theatre Olympics, he staged another Shakespeare play, *The Tempest*. His poetic autobiography published here gives us an insight into the stages of his extraordinary career: his consistent ambition to go beyond the recognition of the total art nature of theatre and realise in his own practice the organic relationship between acting, scenography, directing and the creation of texts for the stage, which has enabled him to develop a unique theatrical language in the wake of his great 20th century idols – Grotowski, Tadeus Kantor and Peter Brook.

Tragédia/Oidipusz éneke[2]

„Hogyan érhető el manapság tragikus hatás? (…) Milyen nyelv az, amelyet Szophoklészen keresztül közvetíteni szeretnénk a nézőnek? – teszi föl a kérdést új előadása ráhangolójában Alessandro Serra. Ahogyan a *Macbettu*-ban az archaikus szárd nyelven szólaltatta meg Shakespeare-t, most az ókori görög nyelv nyomait őrző dél-olaszországi *grikó*ra esett a választása, hogy a ma emberéhez közelebb hozza Oidipusz tragédiáját, aki meggyőződése szerint nem büntetésből vakította meg magát, hanem azért, hogy prófétai látásra tegyen szert. Ennek a nagy érdeklődésre számot tartó előadásnak a világpremierjére az idei 11. MITEM-en fog sor kerülni.

A nyelv az, amit mondani akarunk.
(Italo Calvino)

Romok.
A romok korában nincs más választás, mint a maradékból gazdálkodni, fújni a parazsat, hogy életre keltsük a tüzet.
Mi maradt a tragédiából:
szavak hang nélkül.
Mi maradt a poliszból:
idegenek társadalma.
Mi maradt a rítusból:
kihunyt dramaturgia.
Mi maradt a mítoszból:
unalmas kis mese. Mi maradt a hősből:
jellegtelen szereplő.
Oidipusz éneke romokra épül.
Mint ahogy Antiphanész írja komédiájában, a *Poiesis*ben:
„*A tragédia szerencsés művészet, mert a nézők már azelőtt ismerik a cselekményt, hogy a költő elmesélné azt, elegendő csak emlékeztetni őket. Amint kiejtjük az »Oidipusz« nevét, a többi már ismerős – az apa, Laiosz; az anya, Iokaszté; a lányok, a fiúk; az, amit elszenvedett; az, amiben bűnös.*”
Hogyan rekonstruálhatjuk ma azt a kollektív tudást, amely felmentette a tragikus költőt az alól, hogy a mítoszt prózává kelljen alakítania, valamint legitimálta, hogy a közönségben spontán módon látomásokat ébresszen?
Hogyan érhető el manapság tragikus hatás?
Miféle nyelv az, amelyet Szophoklészen keresztül közvetíteni szeretnénk a nézőnek? És miféle nyelv közbeiktatásával?
Szophoklész görögje szándékosan emelkedett és zenei volt, olyan nyelv, amely kiragad minket a a realitás világából, és a transzcendencia szintjére emel.

---

[2] Angol eredeti: https://sardegnateatro.it/

Hogyan lehet a tökéletes mítosz tökéletes dramatizálását olyan nyelven vinni a közönség elé, amely nem ellenséges és fogalmi, hanem inkább zenei, ösztönös és érzéki?

Úgy tűnik, hogy az olasz nyelv drámává fokozza le a tragédiát.

Ezért választottuk a grikót, amely még ma is hallható az egykori Magna Graecia [ti.(Nagy Görögország), azaz Dél-Olaszország partmenti területeinek – *a ford.*] távoli szegletében, a tengerparttól az Aspromonte hegyére kaptató, a látóhatáron az Etnára pillantó földsávban.

Az ógörög beszéd nyomait őrzi, amelyen ma már csak néhányan szólalnak meg abból a generációból, mely szégyellte Homérosz nyelvét, ezért lemondott annak áthagyományozásáról, hogy egy jobb jövőben reménykedhessen abban a társadalomban, ahol a költők szavát kiszorította a televízióé.

Rendkívül ősi kifejezésmód, amelyet beszennyeztek a felülről záporozó nyelvek, továbbá a görögök által bevetett fenséges földből spontán módon kisarjadó alárendelt dialektusok, mint a kalábriai és apuliai.

Oidipusz tragédiája kopár, terméketlen, lebomló város félhomályában játszódik. És mégis, Szophoklész a nézőt egyfajta belső világosság felé vezeti, amely majd Kolónoszban nyilvánul meg, abban a szent ligetben, ahol Oidipuszt szó szerint elnyelik az istenek.

A tökéletes tragédia, amelyet Arisztotelész állandóan eszményi modellként alkalmaz retorikai értekezése során.

A par excellence freudi tragédia. Minden tragédia archetípusa.

Kezdjük újra Artaud kegyetlen meglátásától:

„*Hülyeség szemrehányást tenni a tömegeknek, hogy nincs érzékük a fenségeshez, amikor a fenséges össze van keverve annak formai megnyilvánulásával, ami ráadásul mindig élettelen megnyilvánulás. Ha például a kortárs közönség már nem érti az* Oidipusz királyt*, merem állítani, hogy az* Oidipusz király *a hibás, nem a közönség.*”

Hogyan juttathatjuk el Oidipuszt a kortárs közönséghez eredeti küldetésének megfelelően, azaz *pharmakos*-ként? Bűnbakként elűzve ugyanabból a városból, amely korábban királyként üdvözölte.

Hogyan tegyük Szophoklészt mindenki számára hozzáférhetővé?

Hogyan gyászoljuk el a polisz és a szent elvesztését? Hogyan szabadítsuk meg Oidipuszt a bűnétől?

Oidipusz, a polisz szerencsés megmentője, aki megfejt egy találós kérdést. A vérfertőző és apagyilkos Oidipusz.

Oidipusz, akiben megvan az óriás bátorság ahhoz, hogy megismerje önmagát. Oidipusz, aki elutasítja az isteneket és jövendőmondókat,

Oidipusz, aki leereszkedik családfája korhadt gyökereihez, magára ismer,

és kiszúrja önnön szemét.

Nem azért, hogy megbüntesse magát, hanem azért, hogy prófétai látásra tegyen szert.

A külső látásától megfosztott Oidipusz végül megtalálja a maga útját anélkül, hogy elveszítené emberi esendőségét. A sötétben bolyongva keresi a fényforrást.

Vezető nélkül lépked az Eumenidészeknek kedves liget felé, majd ragyogó fényvillanással csatlakozik az istenekhez, így szabadulva meg – Krisnához hasonlóan – ebből az anyagi világból.

Alessandro Serra: Tragedy/The Song of Oedipus

"How to accomplish the tragic, nowadays? (…) What language is it, that which through Sophocles, we wish to tell the spectator?" – asks Alessandro Serra in the introduction to his new production. Just as in *Macbettu* he interpreted Shakespeare in archaic Sardinian, he has now chosen the *Grecanic* of southern Italy, which preserves vestiges of the ancient Greek language, to bring closer to the people of today the tragedy of Oedipus, who, Serra believes, blinded himself not as a punishment but in order to gain prophetic insight. MITEM 11 this year will see the world premiere of this highly anticipated performance.

Oidipusz és a thébai szfinx, vörösalakos kylix, i. e.470, Vulci,Vatikáni Múzeum, Róma (forrás: wikimedia.org)

JAN FABRE

„…az antik művészet valójában kortárs”*

Milena Bogavac titkos interjúja

Jan Fabre (1958), a 70-es évek óta működő színházi alkotó, író, képzőművész, performer, az antverpeni színházi társulat, a Troubleyn vezetője a 9. MITEM-en *Resurexit Cassandra* című rendezésével mutatkozott be. A 2024-es 11. MITEM-en Jan Fabre rendezésében a MÍTIKASZ-CSÚCS (Az Olümposz tetején) című nyolc órás produkciót fogja látni a Troubleyn társulatától a magyar közönség. Dramaturgjával, Luk Van den Dries-szel közösen jegyzett, 2021-ben megjelent kötete (*From Act to Acting*. Jan Fabre útmutatása a 21. század performerei számára) egy évtizedig tartó együttműködés eredménye. A szerzőpár széleskörű színházi tapasztalatain alapuló kézikönyv új megvilágításba helyezi a kortárs színház előtt álló kihívásokat, performerek magas szintű fizikai, mentális és énekes képzésének aktuális kérdéskörét. A könyv az SZFE kiadásában hamarosan olvasható lesz magyarul is.

„*Megmértem az egész világot, egyik végétől a másikig,*
még az ereszcsatornából is ittam nem egyszer.”

Az „előadások előadásának” sajátos formája miatt Jan Fabre rendező arra kérte a 2017-es, 57. Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál, a BITEF szervezőit, hogy tekintsenek el a szokásos közönségtalálkozótól a darab végén. Mivel az *Olümposz-hegy – avagy a tragédia kultuszának dicsőítése* című produkció 24 órán át tart, a közönség a beszélgetés bejelentésekor szétszéledt volna. „A szünetekben pedig a közönségnek is pihenésre van szüksége” – mondta a rendező. Ráadásul ha az előadás végignézése előtt hangoznának el a kérdések, elrontanák az élményt. Ezért aztán kerekasztal helyett Jan Fabre és Milena Bogavac dramaturg, a BITEF „Találkozás a szerzővel” elnevezésű közönségtalálkozóinak avatott moderátora „nyilvános

* Angol eredeti: https://51.bitef.rs/blog/546/secret-interview-with-jan-fabre.shtml

helyen titkos beszélgetést" folytatott le. Háromezer ember társaságában, az első „Álomidő" alatt, és Fabre az *Éjszakai napló* című könyvének dedikálását követően. MILENA BOGAVAC: Fabre úr, szeretném emlékeztetni arra, hogy Ön és én már beszéltünk egyszer, mégpedig a 45. BITEF (2011) megnyitóján, itt, a Száva Központban. Akkor a *Prométheusz Tájkép II* című előadással érkezett, és szeretném most ott folytatni, ahol akkor abbahagytuk. Azon túl, hogy a *Prométheusz Tájkép II* és az új produkció is az ókori tragédia motívumaira épül, másik párhuzam az, hogy mindkettő létrehozásakor ugyanazzal a munkatársi csapattal – a szöveg szerzőjével, a dramaturggal, a zeneszerzővel – dolgozott. Első kérdésem tehát a két produkció közötti kapcsolatra vonatkozik, illetve arra, hogy hosszan tartó együttműködése ezekkel az alkotókkal milyen jellegű.

Jan Fabre és Jeroen Olyslaegers: *Prométeusz-Tájkép II*, Troubleyn/Jan Fabre Színház, 2011, r.: Jan Fabre (fotó: Wonge Bergmann, forrás: troubleyn.be)

JAN FABRE: A Prométheusznak három különböző változatát készítettem el életem során: az elsőt a hetvenes évek vége felé, a másodikat 1988-ban, a harmadikat pedig pár éve. Korai, a hetvenes-nyolcvanas években keletkezett műveimben és szövegeimben olyan mitológiai alakok szerepelnek, mint Prométheusz vagy Sziszüphosz. Mindig is szerettem a munkáimat ősi mintázatokkal átszőni. Régebben bronzszobrokat készítettem a témában. Amit érdemes megemlíteni, hogy ezek a művek számomra egyfajta mentális felkészülést jelentettek az *Olümposz-hegyre*. Ha a munkatársaimról beszélünk, akkor Miettel kezdem. Miet Martens az állandó dramaturgom, harminchárom éve dolgozom vele. Nagyon fontos számomra, ő inspirál. Olyan, mint egy hangszer, amely folyamatosan játszik nekem, beszél hozzám, és nagyon gyakran kritikus velem szemben. Fantasztikus személy, és fantasztikus vele dolgozni. Az évek során mély, lelki barátság alakult ki közöttünk. Számomra munkatársként és barátként is nélkülözhetetlen. Ami a zeneszerzőt illeti, el kell mondanom, hogy Dag Taeldeman az egyik leghíresebb belga popművész; kiváló popzenét csinál és csodálatos táncos. Színészként került hozzám az egyik előadásban. Ez 2000-ben történt, és akkoriban elő-

Miet Martens és Jan Fabre a 2016-os Ubu-díj átadásakor 2017-ben (forrás: facebook.com)

Dag Taeldeman a hangstúdióban
(forrás: taeldeman.com)

adóként tekintettem rá. A következő években híres zeneszerzővé és popművésszé vált. Azóta más szintre emeltük az együttműködésünket. Különféle projektjeimhez ő komponálta a zenét. A többi fellépőhöz hasonlóan Dag is jelen volt az összes próbán. Tizenkét hónapon keresztül minden nap dolgoztunk. Szó szerint minden nap. A próbáink tizenegykor kezdődtek, és másnap hajnali háromig tartottak. A zeneszerző eközben dolgozott, zenét írt és javított a különböző felvonásokhoz. Ugyanígy az író is – Jeroen Olyslaegers a próbák alatt írta, majd átírta a darabokat …Állandó műhelymunka folyt. Igazán boldog voltam, hogy egész évben ezzel foglalkozhattunk.

M. B.: Ez a másik, amit kérdezni akartam. Hány órán át szükséges próbálni egy 24 órás előadás létrehozásához?

J. F.: Hat év előkészület a dramaturggal, íróval, zeneszerzővel, és tizenkét hónap próba. A társulatnak napi rendszerességgel voltak jóga- és kendo-edzései, balettórái… majd előadást tartottam nekik. Ezután kezdtük a próbákat, amelyek éjfélig tartottak, utána pedig hajnali háromig, négyig maradtunk és megbeszéltük az egészet. És ez így ment egy teljes éven át!

M. B.: Észrevettem még néhány híres nevet a programban, például vendégdramaturgokét. Együtt dolgozott H. T. Lehmannal, az Arisztotelész utáni korszak legfontosabb teoretikusával, és Luc Van Den Driesszel is. Ők mivel járultak hozzá ehhez a projekthez?

J. F.: Dramaturgom, Miet Martens, aki – mint már említettem – harminc éve a legközelebbi kollégám, úgy gondolja, hogy jó hatással lehet a munkánkra, ha más dramaturgokat is bevonunk a projektbe. Enyhítő körülménynek számít, hogy mi ketten nagyon jól ismerjük egymást. Azért elemzik velünk a próbákat vendégdramaturgok is, mert ők ezt friss szemszögből teszik. Leggyakrabban Luc van Den Dries dramaturgot hívjuk meg. Az Antwerpeni Egyetemen tanít, és régóta figyelemmel kíséri a munkásságomat. A nyolcvanas évektől fogva számos könyve és cikke jelent meg rólam. Nagyon jól ismeri az esztétikámat, de őszinte kritikus is. Havonta egyszer ellátogat a próbákra, figyel, majd megkritizál engem. Ilyeneket mond nekem: „Ennek a jelentése nem világos… Senki sem fogja megérteni ezt a megközelítést… Miért ez… Miért az… Miért, miért, miért?" Ez így igazán eredményes tud lenni. Hasonlót csinál Freddy Decreus is. 1985 óta ismerem, gyakran készített velem interjút és írt a munkámról. Van még egy hölgy, akit meghívunk, Ellena, az ókori dráma és a görög tragédiák szakértője. Egy hónapra hívtuk őket Antwerpenbe, hogy napi szinten látogassák a próbákat. Intenzív levelezést folytattunk. Freddy

Decreushoz hasonlóan Ellena szintén tudós. Számos levelet váltottunk a folyamat során. Nagyon jó, ha ilyen munka közben az ember külső segítségre is támaszkodhat. Hans Thiess Lehmann ugyancsak ismeri a tevékenységemet. Élénken érdeklődik a módszereim és különösen az iránt, hogy az évek során miként fejlődtem, alakult a munkásságom.

M. B.: Az *Éjszakai napló* című könyvében nagyon gyakran a „szépség harcosaiként" emlegeti a színészeit és előadóit. Arra vagyok kíváncsi, hogyan „toborozza" ezeket a harcosokat, és milyen képzésben kell részesülniük ahhoz, hogy alkalmasak legyenek a szépség védelmére?

Az *Éjszakai napló* 2021-es kiadása (forrás: facebook.com)

J. F.: Ebben a produkcióban négy előadógeneráció szerepel. Els Deceukeller legendás belga színésznő, harminc éve dolgozunk együtt. Marc Moon van Overmeir szintén legenda. Aztán ott van Anny Czupper és a negyvenévesek generációja. Húsz éve vannak velem. Aztán a harmincas színészgeneráció, majd a legfiatalabbak, akik huszonvalahány évesek. Szinte mindegyikük dolgozott már velem különböző projekteken. Ehhez az előadáshoz bejártam Európát, és több mint ötven olyan táncost és színészt néztem meg, akiket nekem ajánlottak. Utazó meghallgatás volt, amely Berlinbe, Rómába, Amszterdamba, Brüsszelbe és sok más városba vezetett. Kiválasztottam a legjobb ötöt, akik aztán eljöttek Antwerpenbe, hogy a társulatunkkal dolgozzanak. Két hónapig egyfajta mesterkurzuson vettek részt. Végül hárman maradtak közülük és dolgoztak az előadáson. Ez az a rituálé, amelyet minden nagy produkció előtt elvégzek. Elmegyek, hogy megnézhessek embereket, sok embert… És hosszasan szándékozom megfigyelni őket, mielőtt meghozom a végső döntést. Hát ilyenek a meghallgatásaim.

M. B.: Nagyon érdekesnek találom, amikor elképesztő pályafutásának projektjeit emlegeti. Eszembe juttat valamit, amit a fesztiválblogunknak adott interjújában olvastam. Azt mondta, hogy egy művésznek az egész életére van szüksége ahhoz, hogy megfiatalodjon. A kérdésem tehát az: megfiatalodik-e egy művész, ha ókori témákkal foglalkozik?

J. F.: A tragédiákra gondol?

M. B.: Igen. Örök kérdés, hogy az antik művészet vajon a legidősebb vagy a legfiatalabb-e, hiszen akkor jött létre, amikor a világ még fiatal volt.

J. F.: Véleményem szerint az antik művészet valójában kortársi. Számomra a *Médeia* egy szíriai anya története, aki megöli a gyermekeit, mert nem akarja, hogy az ISIS nevelje fel őket. Ezek mind kortárs történetek, rólam vagy önről szólnak. Csak hát több bennük a kegyetlenség, mint a mai világban.

Jan Fabre: *Dzsango korall bölcsőben / fiam születése*, emberi vér, akvarell, ceruza papíron, 2021 (forrás: facebook.com)

M. B.: A kritikusok többnyire egyetértenek abban, hogy az *Olümposz-hegy* főszereplője az idő. Szeretném hallani a véleményét az időről; az időről a mai társadalomban, valamint az idő szerepéről a produkcióiban.

J. F.: A hetvenes évek óta minden munkám kulcseleme az idő. A rajzaimon is megjelenik. Majdnem olyan, mint a kotta, olyasmi, amit az ember úgymond „lát", de valójában érez a műveimben. Érezni lehet, hogy mennyi időre volt szükségem az adott mű létrehozásához. Hiszek az időben. A színpadon, a színházban az idő az, ami igazán fontos. Olyan, mint egy háló, és ebben a hálóban jön létre a sokféleség. Ez a háló lassan különféle tartalmakat vesz fel.

M. B.: Köszönöm az inspiráló válaszokat. Végül egy személyes kérdést szeretnék feltenni. Milyen érzés, amikor mindenki zseninek nevezi, és mit érez akkor, amikor azt hallja, hogy az előadásai forradalmiak?

J. F.: A siker halálos méreg. Soha nem hittem a sikerben! *(nevet)*

M. B.: Tényleg?

J. F.: Tényleg. Már harminc éve teljesen lefoglal a művészetem. Megmértem az egész világot, egyik végétől a másikig, még az ereszcsatornából is ittam nem egyszer. Mindkét végletet megéltem, mindkét oldalt ismerem… És ez jót tesz a művésznek. Ünnepeltnek lenni, de megalázottnak is. Ez tart minket fitten.

M. B.: Köszönöm ezt a beszélgetést – inspiráló, és rendhagyó a fesztiválunkon. Ez az első alkalom, hogy a „Találkozás a szerzővel" közönség nélkül történt.

J. F.: Köszönöm a megértést.

Fordította: Durkóné Varga Nóra

Secret Interview with Jan Fabre (Made by Milena Bogavac)

Due to the specific form of his "performance of performances", director Jan Fabre has asked 57th BITEF (2017) not to have the usual *Meeting the Authors* follow-up discussion. Since his performance "Mount Olympus – to Glorify the Cult of Tragedy" lasts 24 hours, announcing the discussion would have dragged the audience out. "During the breaks", the director said, "the audience needs a rest too". Besides, asking questions about a performance before seeing it through could spoil the experience. Therefore, instead of a round table, Jan Fabre and Milena Bogavac, a dramaturge and the experienced moderator of Bitef programme *Meeting the Authors* had a "secret discussion at a public venue". Among three thousand people, during the first "Dream Time", and after signing his book "Night Diary".

MIET MARTENS

A Mítikasz-csúcs[1]

Az Olümposz legmagasabb csúcsát Mítikasznak hívják. A görög szó jelentése: orr. Mivel az istenek ezen a hegyen élnek, az Orr az összes isten orra. Élvezik a völgyben, a földön élő emberektől származó illatokat. Az emberek gyógynövényeket, állatokat és más embereket áldoznak fel. Fegyvereket kovácsolnak és háborúznak. A háború szaga, a halál szaga, a szerelem szaga. Az istenek élvezik a világ illatát.

Házigazdánk a bájos genderfluid isten: Dionüszosz. Ő vezet be minket a rave-k[2] világába. Minden emberi dolgot ünnepelnek: a szeretetet, a békét, az egységet és a tiszteletet (p.l.u.r.: love, peace, unity, respect), de az ellenkezőjét is: a gyűlöletet, a harcot, a diszharmóniát és a megvetést. Ebben a látványosságban minden lehetséges: az elbűvölő álmok és a kegyetlen gyász, a jókedvű szerelem és a szörnyű fájdalom beteljesülése is. A látványosság katarzis, megtisztulás: nézz szembe a legrosszabbal, és tisztulj meg!

1 Angol eredeti: pdfs-of-qr-codes.s3.amazonaws.com

2 A „rave” elnevezés az 1980-as évek végén tűnt fel Angliában, és azokra a – nagyrészt illegális – több napos zenei rendezvényekre értették, ahol elektronikus zene szólt és jellemzően szokatlan helyszíneken lettek megrendezve: elhagyott raktárépületekben, szerelőcsarnokokban vagy akár a szabad ég alatt.

Annabelle Chambon mint Dionüszosz a nyolc órás előadásban
(fotó: Silvia Varrani, forrás: facebook.com)

Élet és halál felcserélhető. Régvolt, halott hősök jelennek meg és kelnek új életre. Mint például a tragikus király, Oidipusz, aki megölte apját és feleségül vette anyját, aki menekülni próbált sorsa elől, és éppen ellenkezőleg, beteljesítette azt; aki kiszúrta a szemét, mert nem akarta többé látni a világot. De vajon tényleg vak? Vagy ő is csak gyáva, mint mi mindannyian? És vajon a lánya, Antigoné, az első nő, aki nemet mert mondani a politikai hatalomnak és a háborúra, a történelem első anarchistája, hogyan tekint a világunkra?

Nem haltak meg, köztünk élnek, és ugyanazokat a régi kérdéseket teszik fel.

Egy másik anarchista is felbukkan az ókorból, Prométheusz, az az ember, aki fel mert mászni a Mítikaszra, és megsértette az isteneket azzal, hogy ellopta tüzes nyilaikat, és a halandóknak adta őket. Aki fel akarta szabadítani az emberiséget, és ezért szörnyű árat fizetett. Mi az ő üzenete számunkra, annyi évszázados gyötrelem után?

A Mítikasz-csúcs (Az Olümposz tetején) színpompás, illatos, halállal és vágyakozással teli látványosság, lakoma a sír szélén, a szépség és a szenvedély ünnepe, miközben a világ a vége felé tart. Ugyanakkor azonban rituális játék is, amely gondolkodásra késztet bennünket a jövőről.

Fordította: Durkóné Varga Nóra

Miet Martens: Peak Mytikas

Miet Martens, the dramaturg of the production that will be presented at MITEM 2024, sums up its controversial message: "Peak Mytikas (On the top of Mount Olympus) is a spectacle full of color and odor, full of death and desire, a feast on the edge of the grave, a celebration of beauty and passion, while the world is heading to its end. but at the same time, it is a ritual game, that forces us to think about the future."

JOHAN DE BOOSE

Érzéki rémálom*

Négy évvel ezelőtt az Adriai-tenger szegletéből hajóztam a dalmát szigetek között, Görögország partjai felé. Mlijet közelében, amely szigeten a legenda szerint Odüsszeusz hét évet töltött Calypso nimfával, felhívott egy színházcsináló barátom. Azzal, hogy szeretnék-e darabot írni a görög pandemónium kicsapongásairól és őrületéről. Már nem emlékszem, hogy pontosan mit mondott, de azonnal meggyőzött. A darab címe *Mítikasz-csúcs*, mint az istenek hegyének, az Olümposznak a csúcsa. A Mítikasz szó szerinti jelentése *orr*. Az ősi mítosz lenne átdolgozva: Prométheusz valójában nem ellopta a tüzet az istenektől, hanem rafinált alkudozással tett rá szert. Az istenek, akik odafent düledező táborokban éltek, abban reménykedtek, hogy az emberek a tüzet felhasználva finom ételeket készítenek majd, amelyek illatát ők, az istenek, megérezhetik az Orrnak nevezett hegycsúcsukon. Az emberek örömöt és vigaszt hoznának az isteneknek. És így is történt. Ám hamarosan nemcsak a főtt ételek illata szállt fel hozzájuk, hanem elégett holttestek szaga is. A *Mítikasz-csúcs* lehetne az emberiség eltorzulásának és pusztulásának a története.

Hajóutam további része elragadtatásban telt: újraolvastam az ókori görögöket, akiket egyszer már az eredeti nyelven megízleltem, és érett koromban éltem a lehetőséggel, hogy átírjam őket a 21. század sebzett nyelvén, az engem és az általam rajongva szeretett tragédiaírókat elválasztó 25 évszázad tapasztalatának szemszögéből. A költő érzékenységével néztem a tengerparti vidéket, ahonnan kontinensünk legrégebbi történetei erednek, valamint az Alpok és a Kárpátok távoli vonulatait, ahonnan civilizációnk artériái ágaznak el. Ott, a fákkal borított Bal-kán („vér és méz") nevű hegység mögött magasodik a Mítikasz-csúcs, teteje a hegynek, amely nem más, mint egy orr. Képzeletem szárnyra kelt. A szöveget a Szentpétervároon, Rómán, a Földközi-tenger szigetein át vezető odüsszeiám alatt írtam, és a hajója árbocához kötött Odüsszeuszhoz hason-

* Angol eredeti: https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=A+sensual+Nightmare+by+Johan+de+Boose+#ip=1

lóan a pandémia elszigeteltségében, lowlands-i bárkámba zárva. Négy évig tartott, amíg a szöveg, mint egy érett gyümölcs, színpadra került, készen arra, hogy színészek egy csoportja meghámozza és felszolgálja.

Minden szöveg szükségszerűségből születik, ez a szöveg azonban az írásakor zajló események által kapott élt és súlyt. A vízhiánytól és hőségtől amúgy is sújtott bolygónkon elterjedt egy betegség, amely a lakótereket halálfejes helyszínekké változtatta, mintha csak a thébai pestisjárvány éveiben járnánk. Régi mestereket választottam a könyvespolcomról: Samuel Beckettet, aki számára a világ a halál helye volt, ahol az emberiség hiába vár a megváltásra; Heiner Müllert, aki színes káoszként írta le a földet; és Hugo Claust, aki komolytalan viccnek tekintette a helyet, ahol a világba vetették. A járvány után Ukrajnában háborúskodás tört ki, mely egy csapásra lerombolta az évtizedes stabilitást, és évszázados sérelmeket hozott felszínre. Az irigység és keserűség görög világa még mindig létezik – gondoltam kétségbeesetten, miközben már írtam. Iránban azokat a lányokat, akik levetették a hidzsábot, modern Antigonékként iskolai osztályokba kényszerítették, majd kivégezték őket. Korunk őrülete belopózott az Orr-ukon élő istenek történetébe. Többezer éves a civilizáció, és még mindig nem tudjuk, hányadán állunk a szabadsággal és a szeretettel. Az emberek vakon rohannak a pusztulásba. Az emberek uralkodnak a világon, és szakadékba taszítják saját fajukat. Az emberek mindenféle igazságtalansággal szemben felemelik a hangjukat, de végül bilincsbe verik és megbüntetik őket. A humanizmus ma bűntény. A szabadság egyik napról a másikra végzetes céllá válik. Égett bőr szaga tölti be a házamban a szobát, és mi, 21. századi halandók, hiába reménykedünk a megváltásban. Feledést nyújtó finomságokkal vigasztaljuk magunkat, mert nem tudjuk tovább kezelni az őrületet, vagy mert szívesebben fordítjuk el a fejünket. A *Mítikasz-csúcs* írása közben fájdalmasan szembesültem azzal, hogy az ókori görögök *alig* két és félezer évvel korábbi világa még mindig létezik, még mindig ugyanolyan borzalmas, mint akkor – vagy talán még borzalmasabb? A szövegembe idézeteket csempésztem az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatából, amelyeket még most sem tud senki arcpirulás nélkül hangoztatni. Vissza kellett fognom magam, nehogy merő kétségbeesésből agyalágyult idealizmusba csússzak bele, mert hiszen a nyilatkozatban vannak értékes elemek is, hiszen nem a fejlődésért való harcról szól, és hiszen a régi álmok, ahogyan a tisztánlátó költők fogalmaznak, még mindig súlyos értékeket hordoznak. Agyalágyult? Hogy is van ez?

Ezek után érkezik el a valóság pillanata: tizenegy színész, akik kontinensünk legjobbjai közé tartoznak, a Troubleyn társulat tagjai, egy zseniális színházi rendezővel nekiállnak a munkának. Mindenüket – testüket, nyelvüket, emberségüket, a sebezhetőségükben rejlő erőt – a közönség szolgálatába állítják. Tanúja vagyok ennek az alkotói folyamatnak, amely, mint mindig, nagyfokú nyitottsággal, nagylelkűséggel és képzelőerővel zajlik. Az eredmény katartikus: egy érzéki rémálomként megjelenő világ, egy olyan univerzum, amelyben az élet és halál

között megszűnik a különbség. Mivel meglehetősen hosszú ideig tart, meditatív vagy transz-állapotot vált ki. Ami pedig – mindennek ellenére – vigaszt nyújt. Ez volt tehát az oka annak, hogy azonnal igent mondtam, amikor négy évvel ezelőtt Jan Fabre felhívott az Adrián, és megkért, hogy raboljam ki vele az olümposzi isteneket.

Fordította: Durkóné Varga Nóra

Johan de Boose: A Sensual Nightmare

Johan de Boose (1962) writes novels, non-fiction, poetry and stage plays. He is the author of *The Puppeteer* and the *She-Devil*, a non-fiction book about the war in Yugoslavia, *Blood Witnesses*, a novel about the Second World War, and *Belgian Rules/ Belgium Rules*, the script for a theatrical creation by Jan Fabre. Five years ago, before COVID, he was asked by the director to write the script for his upcoming production of *Peak Mytikas* (On the top of Mount Olympus). In his poetic essay, Boose recounts his experiences which, while fulfilling the assignment, made him rethink the culture of ancient Greece handed down to us. He visited the places where Europe's oldest stories originate and, he says, rewritten them in the wounded language of the 21st century "from the perspective of 25 centuries of experience that separate me from the Tragedians that I loved in such an unbridled way". He then witnessed the process during which the eleven excellent performers, members of the Troubleyn company, and Jan Fabre, the extraordinary director, created their cathartic show, which premiered in Antwerp in May 2023.

Mlijet-szigeti tájkép (forrás: smiletemplates.com)

„Fabre még mindig operát készít”[1]

Sylvia Solakidi[2] két írása

Egyszer régen, nagyon régen

Egyszer régen, nagyon régen Oidipusz Thébaiba menet megölt egy embert. Az ember az apja volt; nem tudta. Ezután megfejtette a Szfinx rejtvényét, Thébai királya lett, és feleségül vette az özvegy királynét, Iokasztét. Iokaszté az anyja volt; nem tudta. Amikor rájött erre, megvakította magát. Fiai, Eteoklész és Polüneikész egymást ölték meg, és lánya, Antigoné öngyilkos lett a barlang-börtönben, amelybe bezárták, miután Thébai uralkodójának, Kreónnak parancsa ellenére eltemette Polüneikészt.

Ezúttal nem ez történik.

Amit meséltek neked, nem feltétlenül van úgy. A *Mítikasz-csúcs* Oidipusza nem vakítja meg magát, hanem egy kendő fel- illetve levételével eljátssza a vakságot. Iokasztét siratja, s a szeretet és a gyász gyakorlása közben elutasítja a szerepet, hogy ártatlan és tudatlan volna. Antigoné nem temeti el testvérét, és nem követ el öngyilkosságot. A Kreónnak szóló „nem”-et úgy játssza el, hogy felgyújtja magát és Polüneikészt, és olyan látomás keríti hatalmába, amelyet lehetetlen figyelmen kívül hagyni, mielőtt a tűz fölemészti őket.

Egyszer régen, nagyon régen a titán Prométheusz elrabolta Zeusztól a mennydörgést, és felajánlotta az embereknek az isteni tüzet. Büntetésként sziklához láncolták a Kaukázus hegyén, ahol napról napra sas marcangolta a máját.

Ezúttal más van.

Amit meséltek neked, nem feltétlenül van úgy. A *Mítikasz-csúcs* Prométheusza nem rabolja el a tüzet, és nem kap büntetést. Ehelyett tárgyal a tűz megosztásáról az istenek és az emberek között. Az emberek használják majd a tüzet, az istenek pedig élvezik az illatokat. Az istenek függővé váltak az elhamvadt emberi életektől.

---

1 Angol eredeti: https://pdfs-of-qr-codes.s3.amazonaws.com/c5940d6aa95f137313a-66a06160455c6.pdf

2 Sylvia Solakidi a *Peak Mytikas* vendég-dramaturgja.

Prométeusz-Tájkép II, a képen Annabelle Chambon és Kasper Vandenberghe
(fotó: Wonge Bergmann, forrás: troubleyn.be)

Egyszer régen, nagyon régen Prométheusz mozdulatlan és csendes volt a tűzzel teli tájban megkötözve.

Ez volt a *Prométheusz Tájkép II*[3] ideje.

Látod a fényt és érzed a meleget?

Érzed a füst szagát?

A *Mítikasz-csúcs*ban visszaköszön a vonzó illat és a tűzvész veszélye. Ez a tűz által elborított emberi testek tájképének az ideje, olyan testeké, amelyek új tüzeket gerjesztenek.

Egyszer régen, nagyon régen egy harcos az ütemes katonadallal hívta össze seregét: „Mi az, ami a legjobban fáj?" A harcos Eteoklész volt.

Ez volt az ugrókötelezés jelenetének ideje *Az Olümposz tetején* 24 órás előadásából[4].

Hallod, ahogy a láncok a padlónak verődnek?

Érzed a verejték szagát?

Háborús daluk szaga visszaköszön a *Mítikasz-csúcs*ban. Ez a szerelem, gyász, agónia, győzelem, halál, szex és vágyakozás szagának az ideje.

Egyszer régen, nagyon régen Dionüszosz színpompás orgiasztikus táncot rendezett; a szereplők és a közönség a testileg élte meg a katartikus hatást.

Ez volt *Az Olümposz tetején* utolsó jelenetének ideje.

---

[3] A Troubleyn társulatának 2011-es produkciója.

[4] A Troubleyn társulatának 2017-es produkciója.

Látod a csillogást a színház balkonjainak falán a Troubleyn Laboratóriumban?

Nem, most nem lesz csillogás. A *Mítikasz-csúcs* előadása során a szereplők folyamatosan emlékeztetnek rá, hogy „a test be van tiltva – add föl a szexet – pusztítsd el az örömöt".

Valóban?

Amit meséltek neked, nem feltétlenül van úgy. Érzed az irónia-szagot?

Egyszer régen, nagyon régen a szexualitás kísérleti terep volt.

Ezúttal nem. A mai törvények védelmet nyújtanak a testnek és vágyainak. A testeket tiszteletben tartják, a határaikat ugyanis nem sértik meg. A testeket megóvják a sérülésektől.

Ki tiltakozna a biztonság ellen? Amit azonban ezek a törvények kimondanak, nem feltétlenül van úgy. Ezek egyúttal megóvnak a saját testünkben való létezés és az interakció kihívásaitól is.

Veszélyben vagyunk

A biztonságérzet veszélyessé vált. Érzed az irónia-szagot?

Az emberi törvények humanista eszményeket fejeznek ki, ám ezek testi vonatkozásait nem tartják elfogadhatónak. A testek szeretet-közösségét megkérdőjelezik. Változást nem a szimpla érzelmek iránti szentimentális vonzódás, hanem az ellentmondások és viták szeretete hozhat; a szeretet mint az élet törvénye. A szeretet elhallgattatásával a törvény nyers és áporodott elméletté válik.

Rave extázis (forrás: shutterstock.com)

Háborúban állunk

A rave-misztikusok átveszik az irányítást. Háborús dalaikban előadják a rave-közösség Béke, Szeretet, Egység és Tisztelet ideálját, és az ismétlődő ritmusokra járt kontemplatív táncaik alatt extatikus állapotba kerülnek. Alkimista rituálában összevegyítik a világ négy elemét, nevezetesen a levegőt (szagot), tüzet, vizet, földet (homokot), hogy megszerezzék a bölcsek kövét, annak tudását, hogyan lehet tiszta és szabályozott testük ólomtartalmát a feltárt testek aranyává átalakítani. Agyukkal éreznek és szívükkel gondolkodnak, ahogy keresik az élet-elixírt, a szeretetet, amely a közösségi szeretettől a *danse macabre* orgiájáig terjed. Ezek a Dionüszosz által megidézett harcosok a szagokat használják az ellentétek alkímiai összebékítésére, kezdve magukkal a nemekkel. A szexualitás testi és lelki vetületeit vizsgálják, hogy definiálják a jelenkori világban való létezést.

Ez a *Mítikasz-csúcs* ideje. Nyolc óra a lét törvényeinek újraalkotására egy olyan éjszakai környezetben, amely a(z il)legalitás határán billeg, mint minden rave-esemény. Olyan éjszakán, amely még mindig a katarzisra vár, mivel a létnek a kettősség elfogadásán keresztül történő alkímiai átalakulása még mindig zajlik. A rave-harcosok nem adják fel. Továbbra is feltárják nyílt sebeiket, amelyek nem bántalmazásból, hanem a szerelem anarchiájából, az élet iránti szenvedélyből fakadnak.

Ez a riasztójelzés leadásának ideje.

ADJ A VILÁGNAK MÁSODIK ESÉLYT

HADD NYISSUK MOST MEG TÁNCCAL AZ ESTÉLYT

Fordította: Durkóné Varga Nóra

Sylvia Solakidi: Once Upon a Time

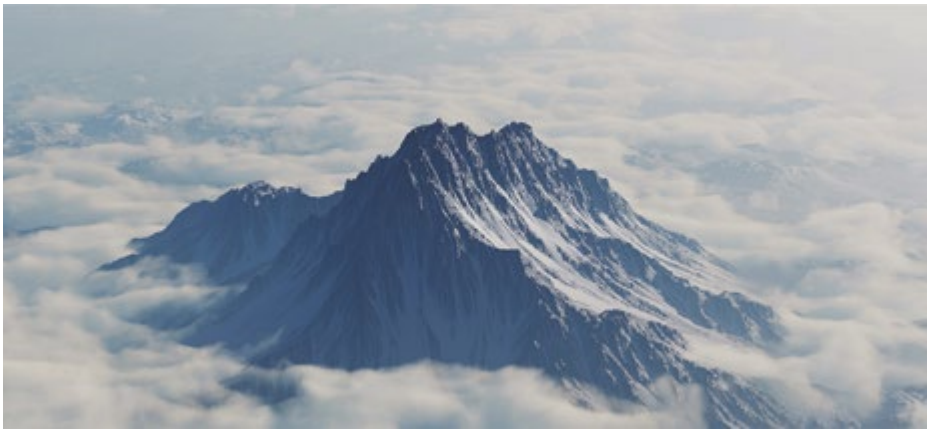
"We are at war. (…) Give the world a second chance" – demands the author of this poetic essay from those who, like her, watching the news reports of daily events, envision the end of humanity. Is there any hope? "Not the sentimental love of smooth emotions but the love of ambiguity and controversy that can bring change; love as a law of life. With love being silenced, law becomes raw and stale theory" – says Sylvia Solakidi, guest dramaturg for *Peak Mytikas* (On the top of Mount Olympus), who in her PhD thesis titled 'From Non-time to the Presence of a Timescape: Transformations of the Experience of Contemporaneity in Durational Theatre and Performance' approaches the theatre of Jan Fabre, among others, as a theoretician.

Rave-opera az idő repedésében[5]

Lélegezz, csak szagolj!

A szagolás láthatóvá teszi a légzést. A szagolás láthatatlan volt a járvány idején. Az orrokat maszk takarta, az arcok csupa szemekké váltak. A szaglásban repedés keletkezett, sürgősen helyre kellett állítani.

A színpadon utoljára 2018-ban látható előadás, *Az Olümposz hegy, avagy a tragédiakultusz dicsőítése (Mount Olympu to glorify the cult of tragedy)* ezekkel a szavakkal zárult: „lélegezz, csak lélegezz, és képzelj el valami újat". Ez Johan de Boose és Jan Fabre alkotó fantáziájában így folytatódik *A Mítikasz-csúcs – az Olümposz tetején* című új produkcióban: „Lélegezz mélyen"[6]• és szívd be az élet illatát!



A *Mítikasz-csúcs* hirdetményéhez használt fényképfelvétel (forrás: mountolympus.be)

A Mítikasz a hegy éles orra

A „myti" görögül orrot jelent. Ebben az alkotásban a mitikus hegy teste csupa orrá válik, és ugyanígy az előadók teste is.

A „myti" másik, metaforikus jelentése az éles perem. Ebben az alkotásban az orrok „a világ… peremén találhatóak. A Mítikasz a szaglás prereflexív lehetőségén keresztül a peremén lévő idő sürgető felfedezésének csúcspontja, kísérlet arra, hogy a leginkább alábecsült érzékszervünkön keresztül testi tudásra tegyünk szert. A primitív szaglást részesíti előnyben az intellektuális látással szemben, hogy értelmet adjon az időnek, a mi megrepedt kortárs időnknek, hiszen „senki sem szegi meg könnyebben a törvényt, mint az ember".

„Olyan repedés ez, ahol minden élet kezdődik?" Vagy ez a vég? Hogyan lehet megújítani az emberi törvényeket?

Belép Dionüszosz.

---

5 Angol eredeti: https://pdfs-of-qr-codes.s3.amazonaws.com/c5940d6aa95f137313a-66a06160455c6.pdf

6 Az idézetek *A Mítikasz-csúcs* szövegéből származnak, hacsak másképp nem jelezzük.

A vég mint kezdet megújítását ő állítja színpadra

Dionüszosz transznemű személy, furcsa szertartás mestere. A transz kétféle állapot: élet és halál, mennyország és pokol, kezdet és vég egyidejű megtapasztalása. Nem elmosódott határokról van szó, hanem két szituációban való egyidejű részvételről. A transz mozgás, az illető képessége arra, hogy két parton álljon egyszerre, és váltogassa őket. Hogy híd legyen a teste, amely egyszerre összeköti és elválasztja a partokat. Dionüszosz ezt a mozgást úgy adja elő, hogy a nemiségből kiindulva nyílik meg más élményekre. Amikor *A Mítikasz-csúcs* messianisztikus Dionüszosza evésre kínálja fel magát a halandóknak, teste egyszerre tartozik hozzá és azokhoz, akik felfalják. Dionüszosz létezése a saját egyéniségétől mások felé történő extrém megnyílás modelljévé válik.

Dionüszosz a kezdetek és végek rave-rituáléjának megrendezésével próbálja vallatóra fogni az emberi törvényeket, melyben a rave-közösség a béke–szeretet–egység–-tisztelet (PLUR: Peace–Love–Unity–Respect) eszménye mentén hadat üzen az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatának. A háborús kórusok kádenciákkal, amerikai kérdés-felelet szerkezetű katonadalokkal faggatják a fennálló törvényeket, amíg ezek a fennálló törvények ki nem fogynak a válaszból.

Ebben a rave-ben az elektronikus ütemek hatását szagok fokozzák

A dionüszoszi rave-szertartásban a pozitív pszichedelikus hangulatot nem ecstasy vagy más drogok váltják ki. Az emberi test az intenzív mozgás közben szagokat bocsát ki, főként izzadságot, ami *Az Olümposz hegy* végén a bacchánsnők orgiasztikus táncának hangoltságát az elmélkedés és koncentráció repetitív táncainak irányába mozdítja el a majdnem teljesen sötét színpadon, ahol a rave-rendezvényeken használt villogó fények és füst úgy láttatják az előadókat, mintha árnyak volnának. Dionüszosz transz-mozgása eksztatikus trance-állapottá alakul át. A verejtékezés, a test megnyílásának fizikai módja transz/trance nyitást eredményez az én határain túlra. Az emberi törvények tökéletesnek tűnnek, de általában megmaradnak elméletnek. Dionüszosz és a rave-harcosok hadat üzennek a gyakorlattól eltávolodott elméletnek, és a rave transz/trance mozgásán keresztül gyakorolják a törvények megújítását.

Az előadás bakkhánsnői (forrás: facebook.com)

Szag származhat a tűztől is. Belép Prométheusz.

Prométheusz felajánlotta az istenektől kialkudott tüzet az embereknek
Nem, *A Mítikasz-csúcs* Prométheuszát nem büntetik meg az istenek, amiért ellopta Zeusztól a villámot.

„Örülök, hogy megismerhetem" – mutatkozik be Prométheusz. Nevének ismerete azonban nem elég. „Ami zavarba ejt [minket], az játékának a természete" – ahogy a Rolling Stones 'Szimpátia az ördöggel' című számában folytatódik. Prométheusz a Mítikasz-csúcson olyan ördög, aki alkut köt: az istenek szagolják azt, amit az emberek elégetnek. Következésképpen az istenek eggyé váltak hegyük orr-testével. Elfogadták, hogy megfigyelő szemekből szaglászó, „szimatoló és horkantó" orrokká alakuljanak át. Az ördög a halandó élet rabjaivá tette az isteneket. Eltörölte őket, csakúgy, mint az emberek élete feletti isteni törvényt és irányítást is: „az istenek holtan estek össze".

Ez az emberi jog születése, mely egy alkuból származik. Prométheusz nem hősként, hanem alkuszként szilárdítja meg félisten/félember transz-lété. Dionüszosz úgy állítja színpadra az emberi törvények megújítását, hogy a rave-ben megismétli azt a fiktív pillanatot, amikor az istenek és törvényeik a világot a véletlenre és a kiszámíthatatlanságra bízták. Dionüszosz kortársainkká változtatja az istentelen univerzumban élni kényszerülő mitikus hősöket. A sorsot már nem az istenek irányítják, hanem „azok a bennünk lévő dolgok jelennek meg sorsként az életünkben, amelyeket nem engedünk be a tudatunkba".

Dionüszosz két bírósági tárgyalás megrendezésével teszi próbára a tudatosság és az igazság korlátait. Két mitikus hős – akik úgy hordozzák az emberi korlátokat, mintha velük a világ is véget ért volna – lehetőséget kap arra, hogy a színházi közönség alkotta kortárs bíróság előtt fellebbezzen az ítélet ellen. „Én vagyok a vég" – mondja Antigoné. A másik mitikus hős Oidipusz. A thébai ház, amely egyben Dionüszosz otthona is, kétféle példát kínál az emberi törvények születésére és fejlődésére: a cselekvőképességet és a felelősségvállalást Oidipusz esetében, valamint a fennálló törvényekkel való szembenállást Antigoné esetében.

A rave repetitív zenéje four-to-the-floor ütemekből áll, azaz négy negyedhangos ütemből 4/4-es időjelzésben. Nemcsak a táncjelenetek, hanem *A Mítikasz-csúcs* egésze rave, hiszen a női és férfi előadók mind Oidipusz, mind Antigoné szerepét négy-négy monológban játsszák el, ami a 4/4-es ritmusmintának feleltethető meg.

Az apagyilkosság és a vérfertőzés kiderítése után Oidipusz beköti a szemét
Nem, a *Mítikasz-csúcs* Oidipusza nem szúrja ki a szemét. Ehelyett úgy adja elő a vakságot, mint ami által „értelmet lel egy értelmetlen világban" a transz/trance mozgás révén.. Egyaránt jelen van a látók és a vakok világában, hiszen amikor leveszi a szemkötőt, még mindig lát. Tény, hogy nem volt a tudatában annak, hogy apagyilkosságot és vérfertőzést követett el. Az a kérdés, hogy mit készül tenni, ha egyszer kiderül az igazság.

A tragédia világában az önvakítás Oidipusz egyetlen cselekvőképességre utaló tette, az egyetlen olyan cselekedet, amelyet nem a sors vagy az előjelek szabnak meg. Az önvakítás révén Oidipusz elszigetelődik a tettei által determinált világtól, és ragaszkodik ahhoz, hogy a végsőkig megőrizze az ártatlan, a tudatlan szerepét. *A Mítikasz-csúcs* istentelen univerzumában Oidipusz kételkedik abban, hogy vajon mindvégig tudatlan volt-e. Habár tudatosított tudással nem rendelkezett, felteszi a reflexió előtti, szagokon alapuló tudás lehetőségének kérdését, amelyet esetleg figyelmen kívül hagyott. Megújulása érdekében másképpen használja cselekvőképességét, és sorsával szembenézve tudni merészel. A szemkötőnek köszönhetően Oidipusz a transz-mozgás előadásával a látás színházán és a vakság színházán keresztül újul meg. Ő lesz az alany, aki vállalja a felelősséget tetteinek a családját és városát érintő következményeiért. Four-to-the-floor ütemű monológjainak végén Oidipusz nőként újul meg. A nemváltoztatás révén jeleníti meg az autonómia és a függőség, az elszigeteltség és a nyitottság dinamikáját. Az isteni törvény sorsszerűségéből való kiszabadulás feltétele a cselekvőképességből fakadó felelősségvállalás, s ez a feltétele az emberi törvények megszületésének is.

Amikor Kreón megtiltja, hogy Polineikész holttestét sírba helyezzék, testvére, Antigoné elindul, hogy elégesse azt

Nem, *A Mítikasz-csúcs* Antigonéja nem temeti el testvérét. És nem siratja a holttestét.

Oidipusz és Antigoné jelenete, a képen: Stella Höttler és Matteo Franco
(fotó: Hanna Auer, forrás: ateatro.it)

Ebben a darabban Oidipusz a sirató. Monológjai pas de deux-vé válnak Iokaszté holttestével, ahogyan tisztító rituálét végez az asszony és saját maga, mint fiú és mint szerető számára. Úgy tűnik, hogy ebben a darabban Oidipusz legsúlyosabb bűne nem az apagyilkosság vagy a vérfertőzés, hanem a Iokaszté öngyilkosságáért való felelőssége. Azzal, hogy nem vakítja meg magát a nő ékszerének hosszú aranytűivel, farkasszemet néz a bűnével. A felelősség vállalásával egyszerre válik Iokasztévá, aki feladja, és Oidipusszá, aki folytatja, egyszerre jeleníti meg az élet és a halál transz-létezését.

Nem, *A Mítikasz-csúcs* Antigonéja saját magát sem temeti el. Nem követ el öngyilkosságot a barlangban, ahová Kreón bezárta, hanem felgyújtja Polüneikészt és önmagát is. Antigoné radikális tette ebben a darabban nem a bátyja eltemetése, és nem is a tett megismétlése az ellenállásáról tanúskodó beszédében. A sírhely elszigeteltsége helyett egy olyan látomást vált valóra önmagával és testvérével kapcsolatban, amelyek révén kiszabadul a barlangján túli terekre, és nyitottá válik az eljövendő időkre, amikor hiába állnak ellen, az embereknek látniuk kell a lángokat és érezniük kell a füstöt. Eképpen Antigoné olyan szubjektumként újul meg, aki inkább feltár, mint eltemet vagy elrejt. Indítéka a szenvedély.

Four-to-the-floor ütemű monológjainak végén Antigoné férfiként újul meg. A nevét viselő tragédiában Kreón többször is a saját férfiasságára nézve kihívást jelentő férfinek titulálja őt. A nemváltásból kiindulva Antigoné a transz/trance-mozgást a tűzben égve adja elő. Előbb a vörös lángok, majd a hamu közepette. „A Vörös Rózsa is eltűnt már, hogy hol nyugszik, nem tudni" – írja Bertolt Brecht. Rosa Luxemburghoz hasonlóan, akinek holttestét a folyóba dobták, Antigoné is eltűnik. Inspirál a lázadásra és a nemlétre.

Előbb azonban Antigoné húsa elég, és a testi szerelem illatát árasztja. Nem a szentimentális szerelemét, a biztonságos és szabályozott szerelemét, hanem a vad szerelemét, mint szélsőséges megnyílását, amikor a hangsúly a szeretett személyre tevődik át, aki fontosabbá válik, mint az ember saját maga számára. Ez a szenvedély olyan felajánlás, mely vállalja az én elvesztésének kockázatát is. Antigoné úgy adja elő a transz/trance mozgást a testi szerelemben, ahogyan a tűzben égve is, mint aki egyszerre két lény: saját autonóm énje és az emberpár egyik tagja. Az anarchiának ez a csúcsra járatása Antigoné saját törvényévé, a lázadás aktusává válik. „Katona-lelkű gyermek". Antigoné rave-harcos.

Ezt a szenvedélyt nem lehet sírba rejteni. Ennélfogva Antigoné „nem"-je egy nagy igenné nyílik ki, az Oidipusz gyászcselekedetét követő aktusként. Nincs szerelem, nincs gyász – ez ugyanannak az éremnek két oldala. A szeretet/gyász színrevitele a rave PLUR-ön keresztül azt sugallja, hogy az emberi törvények és az emberi jogok lehetségesek, és túlmutathatnak az individualizmuson is.

Lélegezz, csak lélegezz, és képzelj el valamit, ami tilos

Az Olümposz hegy végének katartikus dionüszoszi lakomája ebben a darabban nem ismétlődik meg. Az idő repedésének, a kritikus korszaknak nem jár katar-

zis. Abból, hogy a darab végén Dionüszosz rave-harcosai ugyanazt a táncot adják elő, mint a darab elején, úgy tűnik, hogy a harc még mindig tart, és az emberi törvények katartikus megújulásáig hosszú az út. Ennek az az oka, hogy az új törvények lekorlátozták a szerelmet és „bezárták a testet". Ezekre a törvényekre, amelyek „elpusztítják az örömöt", a darab során – mint valami sürgető refrénnel – többször is emlékeztetnek. Ez az a kritikus sietség, ami miatt Dionüszosz összehívja a rave-harcosokat. A katarzis felé vezető úton egész testükkel kiáltják: veszélyben vagyunk, hiszen a politikai korrektség imperatívusza ránk kényszerítette magát. Tilos a szerelem. Tilos a teremtő képzelet. *Az Olümposz hegy* eksztatikus befejezését a terror váltotta fel.

„Az opera a terror és az eksztázis tényleges működése" – írja Kathy Acker amerikai kísérleti regényíró. Valóban, Johan de Boose egy sor áriát és kórust komponált, Jan Fabre pedig táncjeleneteket adott hozzá. *A Mítikasz-csúcs* formai tekintetben az operához hasonlít. Acker az operát inkább a mítoszok feldolgozásának módjaként értelmezi, mint zenés színházi műfajként. Az idő megrepedt. Hogyan lehet rendbe hozni? Acker folytatja: „Csak a szerelem mint testi szenvedély éjszakája, ami túlmutat a kapitalista társadalom által manipulált és kitermelt érzelmeken, … képes feledtetni mindazt, amit gyűlölünk". Mint a PLUR transz/trance nyolcórás rave éjszakája. A szerelem elmenekül az individualizmuson alapuló kapitalista intézmények elől, mert nem az individualista énből való, hanem a megnyílt énből. Bár még mindig manipulálható, ahogyan ez most a politikai korrektséggel történik, de Antigoné fantazmagóriája feljutott a színpadra és a szerelem privát testiségét a nyilvános térbe nyitotta. Ez pedig túlontúl nagyszerű dolog ahhoz, hogy figyelmen kívül hagyjuk.

„Fabre operát készít" – zárja Acker a művész 1984-es *A színházi őrület hatalma* című darabjának méltatását.

Fabre még mindig operát készít.

Fordította: Durkóné Varga Nóra

Silvia Solakidi: A Rave Opera in the Crack of Time

In this article Sylvia Solakidi gives an in-depth analysis of the "ecstatic" rave-opera *Peak Mytikas* (On the top of Mount Olympus). At its heart is a reinterpretation of the characters of ancient Greek myths and tragedies – Dionysus, Prometheus, Oedipus, Antigone – which departs fundamentally from the traditional understanding of these roles. It also praises director Jan Fabre's attempt to create a new web of relationships among these heroes, breaking down the boundaries of their iconicised characters, from the perspective of human experience in the 21st century. "The time has cracked. How to repair it?" – she asks at the end of her essay. In the wake of Fabre's production, she sees the chance of a positive shift in the rediscovery of love, which, in Kathy Acker's words, "escapes capitalistic institutions based on individualism, because it is not of the individual self but of the opened up self".

MÁTÉ ZSUZSANNA

István király

Adalékok Sík Sándor történelmi tragédiájának értelmezéséhez

Sík Sándor (1889–1963), a 20. századi magyar katolikus líra kiemelkedő képviselője, kikeresztelkedett zsidó családban látta meg a napvilágot. 14 éves volt, amikor belépett a piarista rendbe. 1910-ben tett szerzetesi örökfogadalmat, 1911-ben pappá szentelték. 1947-től haláláig a rend magyarországi tartományfőnöke volt. A teológiai végzettség mellett magyar–latin szakos tanári oklevelet és bölcsészdoktori címet is szerzett. Előbb a rend váci, majd budapesti gimnáziumában tanított, 1930-tól '44-ig a Szegedi Egyetem irodalomtörténeti tanszékének professzora volt. Drámái közül legmaradandóbbnak az *István király* bizonyult, melyet Németh Antal, a Nemzeti Színház későbbi igazgatója először 1930-ban Szegeden állított színre. A 2. világháború után az újra induló katolikus folyóirat, a Vigília főszerkesztője lett, mely az ideológiai okokból mellőzött alkotók valóságos menedékéül szolgált. *István király* című drámáját 2024. március 2-án mutatta be a Nemzeti Színház Berettyán Nándor rendezésében.

Szegeden Sík Sándor, az egyetemi professzor, az irodalomtudós és a költő drámaíróként is csakhamar népszerű lett. A pesti színházak fájlalt közömbösségével szemben a helyi színház 1930. október 22-én Németh Antal rendezésében mutatta be *István király*[1] című történelmi tragédiáját. A kiváló rendezésű helyi siker országosan publikus visszhangjának is köszönhető, hogy a budapesti Nemzeti Színház is felfigyelt az addig 'csak' kéziratban elküldött darab értékeire, és 1933. december 5-én műsorra tűzte Siklóssy Pál rendezésében. A bemutatót egybehangzóan pozitívan értékelte a korabeli színházkritika, a szerző részéről egyrészt a történeti téma felújítását, valamint a történelmi tragédia dikciójának pa-

[1] *Sík Sándor: István király. Tragédia három felvonásban.* A Szent István Társulat Kiadása, Budapest, 1934.

tetikus szépségét méltatta.[2] Részben ennek is köszönhető, hogy 1938. december 5-én ismét bemutatta a Nemzeti Színház, az István királyhoz kapcsolódó ünnepségsorozat keretében.

***

Először érdemes – hermeneutikai aspektusból – egy tágabb hagyomány-kontextusba helyezni a tragédiát: az István király alakjához kapcsolódó 'mítosz' világába, a tragédia záróképét – melyben *István* felajánlja az országot Szűz Máriának és annak védelmezését kéri – mint egy századokon átívelő mitologémát mutatva be, majd annak sajátos Sík Sándor-i átértelmezését megvizsgálva.[3]

Szent István 'mítosza' számos elemből tevődik össze, s az idők folyamán egyre gazdagabbá vált (a személyét megörökítő három legenda[4], 1083-ban történő, kultikus előzmények nélküli szentté avatása[5], az 1092. évi szabolcsi zsinat előírása[6], mely szerint szent királyunk egyházi ünnepe augusztus huszadika; a dozmati regösének, amelyben maga a csodafiúszarvas kér kegyelmet az őt leölni akaró *Szent István* királytól, mondván, hogy ő is Isten teremtménye[7], valamint a néphagyomány regéi és mondái, amelyek máig éltetik a kultuszt). De ápolják első királyunk emlékezetét az egyházi énekek és imák, a Szent Jobb-körmenet, a koronázási jelvények tisztelete, az augusztus huszadikai egyházi és állami ünnepeink, a róla elnevezett települések, épületek, intézmények. S nem hagyhatjuk ki a felsorolásból az 1983-ban bemutatott *István, a király* rockoperát sem. Bitskey István *Irodalmunk Szent István-ábrázolásai* című tanulmányában az István-kép alakulástörténetét vizsgálja a három legendától kezdődően, a Karthauzi Névtelen írásán, Heltai Gáspár *Magyar Krónikáján*, a 17. századi ka-

---

2 Többek között: *Schöpflin Aladár: Színházi bemutatók.* Nyugat, 1933. 24. szám, 616–617. *Vajthó László:* Protestáns Szemle, 1934. 1. szám. 60–62.

3 V. ö.: *Máté Zsuzsanna: Sík Sándor tragédiája Szent István királyról.* Vigilia, 2002. augusztus 602–609.

4 A nagyobbik legenda 1077 körül, a kisebbik legenda az 1109 utáni években, Hartvik püspök legenda-szerkesztménye az 1116 előtti években íródott. V. ö.: *Szent István-legendák.* In: *István király emlékezete*. –Szerk.: Györffy György. Magyar Helikon, 1971.

5 *I. (Szent) László* király 1083. augusztus 20-án *István* királyt és fiát, *Imre* herceget valamint annak nevelőjét, *Gellért* püspököt Róma szentjeinek sorába emeltette, és VII. Gergely pápa szentté avatta őket.

6 *Kristó Gyula: Szent István király*. Budapest, Vince Kiadó, 2001. 133.

7 Uo.: 130.

tolikus nemzetkoncepción, jónéhány 18. és 19. századi költeményen keresztül egészen a 20. századi művekig, többek között Sík Sándor tragédiáját elemezve.[8]

Szent István király 'mítosza' egy ezredéven átívelő, széles spektrumú értelmezés-sorozat is egyben. E 'mítosz' szubsztanciája abban a történetben keresendő, amelyet elbeszél – a keresztény államalapítás történetében –, de ezt többféle nézőpontból, változatos műfajokban és igen különböző jelhordozókon keresztül mondja el. A néphagyomány 'Jászkunhalom mondája' ugyanarról az uralkodóról szól, csak egy másfajta nézőpontból, a hit érdekében irgalmat nem ismerő, kegyetlen királyt ábrázolja: *„Szent István húsz kun vitézt temettetett el, mert nem akarták felvenni a keresztény vallást. (…) Betemettette őket, úgy ahogy voltak, lóháton. Elevenen betemette őket."*[9] A Szent István-legendák viszont a szent életű királyról szólnak, akinek halálát éveken át csodák kísérték: *„szent testét az épület közepén fehér márványból faragott szarkofágba helyezték, ahol érdemeiért az Úr több éven át sok kórságban senyvedőnek, lázbetegnek, sanyargatását s nyomorúságát kiáltozónak, törvény alatt görnyedőnek számtalan jótéteményét tanúsította."*[10] Ahogy a mítosz általában, úgy Szent István 'mítosza' is múltbéli valós és fiktív eseményekhez kapcsolódik, egyszerre viszonyul a múlthoz, a mindenkori jelenhez és az áhított jövőhöz – a strukturalista Claude Lévi-Strauss terminológiáját alkalmazva egyszerre történeti és történetietlen struktúra.[11]

Szent István miniatúra a Képes Krónika egy lapján (forrás: wikipedia.org)

Milyen értelemben beszélhetünk *Szent István* 'mítoszáról'? 1940 és 1943 között a szegedi egyetemen is oktató klasszika-filológus, *Kerényi Károly* meghatározására utalva: a mítosz egy olyan megélt, mégis *„átszellemült"* beszédmód, melyben *„ideális és reális, gondolt és megtörtént"* együtt jut kifejezésre. Ha az élet *„be-*

---

8 *Bitskey István: Irodalmunk Szent István-ábrázolásai.* In: *Bitskey István: Eszmék, művek, hagyományok.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996. 269–277.

9 *Kristó Gyula,* 2001, 131.

10 *Hartvik püspök legendaszerkesztménye.* In: *István király emlékezete,* 1971. 80.

11 *Claude Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája.* In: *Strukturalizmus.* Első kötet. Szerk.: Hankiss Elemér. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1971. 136–138.

leömlik az áthagyományozott anyagba, nagy szertartásos formák közt", ha a mítoszt megélik, az elsősorban a rituális tevékenységekben, a kultuszban és a legkülönbözőbb alkotásokban nyilvánul meg, igaz, ez fordított irányban is megtörténik.[12] *Szent István* kultusza él, története és emlékezete szerves része a magyarság identitásának és kultúrájának, így indirekt módon, ebben a tágabb értelemben beszélhetünk a *Szent István* 'mítoszról'. Egy szűkebb, összehasonlító mítoszelméleti terminológiai körben maradva azonban nem mint mítoszról, hanem olyan nevezetes történetről, személyről és annak változatos ábrázolásmódjáról, hatástörténetéről és kultuszáról szólhatunk, amelyben több mitologéma kapcsolódik egybe és a legkülönbözőbb jelhordozók közvetítésével – a jelkép, a legenda, a liturgia, az ereklye, a néphagyomány, a képzőművészet, a zene, az irodalom, a tudomány közegén keresztül – ábrázolódik és értelmeződik egy ezredéven át.

Georges Dumézil francia összehasonlító mítoszkutató számos népcsoport mítoszvilágát vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a történelmi és nemzeti múlt rekonstruálása során gyakorta mítoszi gyökerű elbeszélések, motívumok, illetve a valahai egységes mítosz alapegységei, szüzséi mint mitologémák épülnek be a történeti források, az eposzok, a legendák, mondák, geszták, krónikák szövegeibe, később a legkülönbözőbb műalkotásokba és a kultuszcselekményekbe. Hiszen a legrégibb időkről, az első fejedelmek és királyok cselekedeteiről csak töredékes adatok állnak rendelkezésre, így az egyéni feldolgozást adó krónikaírók, illetve művészek a legtöbb esetben a mítoszt, vagy annak ősképi alapegységeit, a mitologémákat hívják segítségül.[13]

E mítoszelméleti terminológia szűkebb értelmében így szentkirályunk történetéről és emlékezetéről, annak legkülönbözőbb szemiotikai megnyilvánulásairól mint több mitologéma összekapcsolódásáról beszélhetünk, feltételezve, hogy az ősi magyarság hiedelemvilágában és ősköltészetében létezett egy, a legközelebbi rokonnéphez, a gazdag vogul mítoszvilághoz hasonló mitikus történetegyüttes.[14]

Ilyen ősképi mitologémán alapuló jelképi alapegységnek vélem például a Szent Jobb ereklyéjét.[15] Az archaikus mitologikus gondolkodás egyik alapvető ellentétpárjára utal a jobb kéz kitüntetettsége, mivel a legkülönbözőbb kultúrákban a jobb kéz a pozitív értelmű jelentések hordozója, míg a bal kéz a negatívaké. E kétpólusos szerkezet talán az emberiséggel egyidős *„univerzále"*, mivel

---

12 *Kerényi Károly: Mi a mitológia?* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988. 15–20.

13 Lásd: *Georges Dumézil: Mítosz és eposz.* Gondolat, Budapest, 1986.

14 V.ö.: *Ősköltészet.* In: *A magyar irodalom története 1600-ig.* Szerk.: Klaniczay Tibor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964. 13–28.

15 V. ö.: *Máté Zsuzsanna: Egy Szent István-i mitologéma értelmezés-sorozata.* In: *Hatalom és kultúra. II. kötet.* Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai (Jyvaskyla, 2001. augusztus 6–10.) Szerk: Jankovics József, Nyerges Judit. Kiadja a Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, Budapest, 2004. 805–814.

– *Claude Lévi-Strauss* megfogalmazását idézve – *„a mítoszok konstitutív egységei kéttagú szembeállítások szerint szerveződnek”.*[16] Emellett a jobb oldal férfias princípium, a bal pedig a női oldal, ennek emlékét őrzi a nomád jurták térbeli belső beosztásai és az Árpád-kori temetkezéseknél a fegyverek elhelyezése is.[17] Az archaikus és az ősi nomád jelentésrétegek valamint a keresztény szimbolika felhőkből kinyúló, dicsfénnyel övezett isteni jobb-kéz ábrázolása feltételezhetően természetes módon olvadt egybe, szinkretizálódott a Szent Jobb királyi ereklyéjében. Az ereklye jelentéstartalmának változatos történetéből egy-két mozzanatot említenék meg. A XII. században 'jogi tényezőként' funkcionált, lándzsára szúrták, és ennek jelenlétében a tanúk a bíróság előtt tették le az igazmondás esküjét. A tatárjárás után Raguza városába került, ahol a Szent Domonkos rend templomában őrizték mint szent királyi ereklyét. A felvilágosodás nemzeti újjáéledésének idején Mária Terézia közvetítésével 1771-ben hozták vissza Magyarországra, Faludi Ferenc, Rájnis József,[18] Verseghy Ferenc költeményei köszöntötték ezt az eseményt. 1862-ben gótikus 'ereklyeházat' kapott, 1938-ban 'aranyvonat' vitte végig a legjelentősebb magyar városokon. A felvilágosodás után az ereklye jelentéstartalma a magyarság számára történő, aktualizált 'útmutatással', egy politikai és ideológiai szempontból aktuális, nemzeti, történelmi választási helyzettel kapcsolatosan értelmeződött. Trianon után egy ilyen történelmi útmutatást fogalmazott meg például Sík Sándor is, 1929-ben, a londoni Szent György Székesegyházban elhangzott beszédében, Szent István tanítását, mint a Szent Jobb útmutatását vetítve rá az akkori magyar jelenre: *„Szent István áldott jobbja mutatja az utat. A nagy megoldás, amelylyel megfelelt 900 évvel ezelőtt a történelem végzetes kérdésére, egyetlen megoldás számunkra ma is. (…) Ha visszanézünk az ősi századokba, találunk más feleleteket is. Ott látjuk a Koppányokat, Gyulákat, Ajtonyokat, akik nem értik meg a Nyugatot és nem értik meg a szent király óriási gondolatát, akik a pogány merevség tehetetlen dacával szegülnek az új idők, új gondolatok, a nagy kultúra éltető lehetőségei ellen. (…) És ott látjuk az egész múltban, de itt látjuk magunk között is a Pétereket és a Salamonokat, akik a hatalmas Nyugatra szegezték koldus tekintetüket, onnan várták a segítséget,(…). Ne akarjunk sem elzárkózni, sem megalázkodni. Szent Istvánra nézzünk, a Szent Jobb tanítását fogadjuk lelkünkbe. (…) Amit a Nyugattól tanulhatunk, csak akkor lehet számunkra érték, ha magyarságunk erősítésére fordítjuk. Fiatal nép vagyunk! A magyar néplélek mélységeiben olyan értékek szunnyadnak, amelyeket a népzenén, népdalon, népművészeten keresztül csak most kezdünk igazán megsejteni. (…) Minden, ami idegen, csak annyiban lehet értékes számunkra, amennyiben ezeket a nagy magyar értékeket segíti megtalálni, magunkba szívni,*

---

16 V. ö.: *Claude Lévi-Strauss: A mítoszok struktúrája.* In: *Strukturalizmus. I. kötet.* Szerk.: Hankiss Elemér. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971. 133–148.

17 V. ö.: *Jelképtár.* Szerk.: Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György. Helikon Kiadó, 1997. 103.

18 *Bitskey István,* 1996, 271–272.

termékenyebbé tenni. Ezzel tartozunk magunknak, de tartozunk Európának is. Mi haszon nekünk az idegent utánozni? Ha még oly nagyszerűen is eltanuljuk a német kultúrát, az igazi német alkotások mellett csak halvány másolat lesz, az amit ebben a nemben produkálni tudunk. A magyar kultúra hűbéri lándzsája, ha még oly színaranyból is lesz a hegye, csak szerény kis kuriózum lehet a német szellem óriási arzenáljában. Ha még olyan szépen is tudunk francia képet festeni, ha még oly csalódásig is tudjuk utánozni az angol politika intézményeit, ezzel sem Európa nem lesz gazdagabbá, se mi nem leszünk értékesebbé. Nem a részleteket kell megtanulnunk a Nyugattól, nem a külsőségeket, hanem a lelket. Nem utánoznunk kell, hanem a lelkén kell megtermékenyülnünk. Azt kell meglátnunk a nagy nyugati népek kultúrájában, hogyan ismerték meg magukat, hogyan tudták kiépíteni önmagukat, hogyan tudtak alkotni önmagukból. Minekünk nem áll jól sem az indus turbán, sem a skót szoknya, sem a belga néptáncosok strucctollas fejdísze. Nem állnak jól a szellemi strucctollak sem. (…) Az emberiségnek, Európának csak akkor lehetünk hasznára, a Nyugat számára csak akkor leszünk eleven értékké, ha olyat adunk neki, amit kívülünk más nem adhat: magyar értéket."[19]

Szűcs Jenő a magyar szellemtörténet historizált nemzet-koncepciójának elemzésekor alapvetőnek véli a nemzet lényegére adható feletek összességét és azt, hogy *„e válaszokat részben már magának a kérdésfeltevésnek a hogyanja determinálja.(…) Szükségszerűen előtérbe nyomult tehát a kérdés a legjobbaknál: mi az 'igazi' magyar kultúra e hamis kosztümös-parádés millenniumi díszlet mögött, mi az 'igazabban magyar', nemzetibb az irodalomban, zenében, jellegben? Bartók, Kodály, Ady és követőik szükségszerűen állították tehát központba a magyarság problematikát, s égetően, sürgetően, minden korábbinál hangosabb szóval tették fel a kérdést: mi a magyar?"*[20] Tulajdonképpen erre a nemzeti önmegismerésre, sajátos magyar értékeink felfedezésére és alkotó gyarapítására szólít fel Sík Sándor is, amikor a hogyanra kérdez rá.

***

A továbbiakban egy hasonlóan ősi eredetű, és keresztényien átértelmezett, *Szent István* alakjához és történetéhez kapcsolódó mitologéma ábrázolás- és értelmezésvonulatát vázolom, mégpedig azt a cselekedetét, melynek során Szent István király országát és egyházát Szűz Mária, a magyarok Nagyboldogasszonya védelmébe ajánlja. Majd e védelmet kérő, felajánló mitologéma – tudomásom szerint – legutolsó irodalmi megjelenítését, Sík Sándor *István király* című történelmi tragédiájának egyéni mitologéma-értelmezését mutatom be.

---

19 *Sík Sándor: Szent István tanítása.* In: *Sík Sándor,* 1996, 57–60.

20 *Szűcs Jenő: A magyar szellemtörténet nemzet-koncepciójának tipológiájához.* In: *Szűcs Jenő: Nemzet és történelem.* Társadalomtudományi Könyvtár. Gondolat, Budapest, 1974. 294–295.

A magyar pogány ősvallás nőistensége a Boldogasszony, feltehetőleg a termékenység és a védelmező erő megtestesítője volt.[21] A kereszténység felvételét követően Szűz Máriával azonosították alakját, a XII. században feltételezhetően szinkretizálódott a magyarság ősi hitvilágának anya-istenségével: *„Szíz Máriát az Magyarországban Bódog-Asszonnak, avagy az világnak nagy asszonyának hívnák"*[22] *Szent István* nagylegendája úgy ír *Szűz Máriá*ról és szentkirályunk iránta megnyilvánuló tiszteletéről, mint Magyarország védelmezőjéről, a *„Patrona Hungariae"-ről*[23]: *„Ez a férfiú hívő volt, minden cselekedetét teljesen Istennek szentelte, fogadalom s felajánlás útján szüntelen imáiban magát és királyságát az örökszűz istenanya, Mária gyámsága alá helyezte, kinek tisztelete s dicsősége a magyarok közt oly nevezetes, hogy nyelvükön még e szűz mennybemenetelének ünnepét is, tulajdonnevének hozzátétele nélkül, csak Királyné napjának emlegetik."*[24]

Egy emberöltővel később, az 1116 előtti években keletkezett *Hartvik* püspök 'legendaszerkesztményében' még erőteljesebbé válik a szentkirály Szűz Mária iránti tiszteletének ábrázolása, hiszen *Szent István* király halálának napját a Királyné mennybemenetelének *„jeles ünnepére"*, augusztus 15-ére[25] teszi, oly módon, hogy maga a király akarata teljesül így, valamint *István király* védelmező és felajánló cselekedetét a király 'végső könyörgéseként' ábrázolja. Másrészt e legendaszöveg interpretációja válik alapjává a későbbi képzőművészeti megjelenítéseknek is: *„Ég királynője, e világ jeles újjászervezője, végső könyörgéseimben a szentegyházat a püspökökkel-papokkal, az országot a néppel s az urakkal a te oltalmadra bízom; nékik utolsó isten-hozzádot mondva lelkemet a te kezedbe ajánlom."*[26]

A védelmet kérő, felajánló mitologéma első ikonografikus-ikonológiai ábrázolása a *„Porta Speciosa"*, melynek csupán néhány töredéke, illetve leírása maradt ránk, és egy, az elpusztult kaput és timpanonját ábrázoló, azt mintegy reprodukáló XVIII. századi festmény. Megjegyzem, a legendaszöveg vizuális narrativitása itt kap először szemléletes argumentációt, átértelmezett képi megjelenítést. Esztergomban 1001-ben, *Szent István* király érsekséget hozott létre, a hagyomány szerint keresztelőjének, *Szent Adalbert*nek a tiszteletére[27], majd tíz évvel később székesegyházat építtetett a Vár-hegyen. Ez az első bazilika a XI. század végén leégett, 1118 után *Jób* érsek építtette újjá, és e második épület nyugati homlokzatán állt a díszes főkapu, a *„Porta Speciosa"*, melynek timpanonja az első – részletekben fennmaradt – történeti ábrázolásunk: a trónon ülő *Mária* ölében a kisded, *Mária* tekintetét és mosolygó arcát a tőle balra álló *István* ki-

---

21 *Szimbólumtár,* 1997, 78.

22 U.o.

23 *Kálmány Lajos: Boldogasszony, ősvallásunk istenasszonya.* In: *Az ősi magyar hitvilág.* Szerk.: Diószegi Vilmos. Budapest, Gondolat, 1978. 319–338.

24 *Szent István-legendák. Nagyobbik legenda.* In: *István király emlékezete,* 1971, 46.

25 Augusztus 15-ét Nagyboldogasszony ünnepeként tartja nyilván a katolikus egyház.

26 *István király emlékezete,* 1971, 79–80.

27 V. ö.: *Kristó Gyula,* 2001, 33–36.; 89.

rály felé fordítja, aki *Szűz Mária* védelmébe ajánlja országát. Az égi jelenetben, ahogy a szintén mosolygó arcú királyt, úgy a *Mária* jobb oldalán álló *Szent Adalbert* fejét is glória övezi.[28]

Több évszázados szünet után e felajánló-védelmező mitologéma megjelenítése az elmúlt négy évszázadban vált egyre gyakoribbá. Bitskey István irodalmi ábrázolásokra vonatkozó kutatásai szerint a protestáns hagyomány elsősorban *„Attila fejedelem és Mátyás király alakjában vélte megtalálni az ideális uralkodó mintáját"*, majd *„ezzel a protestáns hagyománnyal szemben alakult ki a 17. századi katolikus nemzetkoncepció, amely főként Szent Istvánra s a vele kapcsolatos Patrona Hungariae-gondolatra épült. Eszerint Magyarország Regnum Marianum, amelynek boldogulása az Istenanyától függ, az ő segítségét pedig a buzgó katolikus vallásosság biztosíthatja. Prédikációk, iskoladrámák és egyházi népénekek egész sora sugallta ezt a tételt, amely mindmáig hatva megalapozta a hiedelmet: válságban Szent István és »Boldogasszony Anyánk« segítheti a magyarságot, melynek jobb sorsa tőlük remélhető. Ebben a koncepcióban Szent István a barokk »athleta Christi« reprezentánsává lett, aki azonban nem csupán kegyes szent, hanem valóságos hérosz, s akit erényein kívül túlvilági erők is segítenek. Ezt a képet variálták a jezsuita iskolai színjátszás látványosságai a Kolozsvárott 1587-ben előadott tragédiától (Historia Sancti Stephani Regis) kezdve egészen a 18. század végén Nagyszombatban színre vitt, István királyt középpontba állító szcénákig. Szívesen propagálták ezt a beállítást a jezsuita templomok oltárképei is, amelyek az országfelajánlás jelenetét ábrázolták s ezzel sugallták a gondolatot: a magyarságnak szorongatott helyzetében a Mária által segített István király kultusza nyújthat támaszt és oltalmat."*[29]

Az utóbbi két-három évszázadban a katolikus templomokban igen nagy számban keletkeztek olyan ikonografikus-ikonologikus ábrázolások, freskók, festmények és oltárképek, melyeken a védelmező-felajánló jelenet – összekötve a földi és az égi szférát – szentkirályunkat többnyire térdeplő helyzetben ábrázolja, mellette a koronázási jelvényekkel, kezében a koronát a mennyekben trónoló Szűz Mária felé nyújtva (például a Szent István-bazilikában, a pannonhalmi Szent István-kápolnában, az esztergomi bazilikában és számos kisebb – a szentkirályt védőszentül választott – település templomában). Sík Sándor *István király* című tragédiájának befejező záróképe, szerzői instrukció formájában, erre a földi-égi szférát összekötő, a legendák szövegvilágától kezdődően az irodalmi és az ikonografikus-ikonologikus hagyományban, több évszázadon keresztül variáltan megőrzött mitologémára épít.[30] Előzetesen megjegyzem, hogy sajá-

---

28 V. ö.: *István király emlékezete,* 1971.

29 *Bitskey István,* 1996, 271.

30 Az ikonografikus-ikonologikus terminológia elkülönítését illetve jelen esetben együttes használatát *Varga Emőke: Földben a nap.* (In: Liget, 2001/4. szám 88–96.) című tanulmányának következtetései alapján teszem. A szerző azt vizsgálja, hogy az ikonografikus-ikonologikus szintek miképpen különíthetőek el az irodalmi művek látványelemeinek vonatkozásában, analogikus vizsgálatokon keresztül. Az ikonog-

tosan többértelművé válik ez a mitologéma a tragédiában, másrészt fontos tény az is, hogy *Sík Sándor* visszatér az egyik eredeti forráshoz, *Hartvik* püspök 'legendaszerkesztményéhez', hiszen a védelmező-felajánló gesztust a király halálának pillanatához köti.

***

Sík Sándor *István király* alakját nemcsak a tragédiában, hanem a magyar szent királyokról tartott rádióelőadásainak sorozatában is megörökítette, s mindkét helyen, tudatosan, a *„a történelmi adatok külsőségei"* mellett – illetve néhol helyett – a középkori legendák *„megszokott jellemvonásaiból és tipikus erényeiből"*[31], valamint a szabad alkotóképzelet és értelmezés erejével rajzolta meg jellemét.

Az *István király* tragédiában a legfeltűnőbb eltérés a történelmi tények világától az, hogy *István* király az utolsó napon is Vazul és Péter közötti utódválasztáson őrlődött. Emellett egy másik lényeges különbség, hogy a drámában nem István király vakíttatja meg Vazult illetve Vászolyt, hanem Péter, és a király még az életére törő összeesküvőknek is nagylelkűen megbocsát. Helyette a velencei Orseolo Péter büntet – indokolatlanul Vazulnak tulajdonítva a merénylet kitervelését –, mégpedig *István „törvényének nevében"*, de valójában a király tudta és beleegyezése nélkül vakíttatja meg Vazult. A tragédia világa e történeti különbözőségek révén közelebb kerül a legendák *István* királyának ábrázolásához és így a király középkori 'eszményített' ábrázolásához; de ugyanakkor mégsem a dicsőséges királyt láttatja meg a dráma, hanem a szenvedő, aggódó, szorongó, tragikus királyt. Vazul homályosan maradt szerepe, sőt – ki nem mondott, de a szövegből következtethető – vétlensége az összeesküvésben, szintén a legendák történet-elmondásával mutat párhuzamot, s nem a história tényeivel. Sőt a drámában Vazul alakja is tragikus ihletettségűvé válik.

István király egyetlen felnőtt gyermeke, Imre herceg utód nélkül halt meg – 1031. szeptember 2-án, egy vadászaton, egy vadkan áldozataként. Imre halála a legnagyobb gond, a trónutódlás kérdése elé állította a királyi családot. Eddig a pontig a dráma és a történelem tényei megegyeznek. A tragédiában az utolsó napon is, még mindig két jelöltje van Istvánnak, s minden jel arra mutat, hogy Vazul mellett dönt, azonban a körülmények által determinált, kényszerű választása, úgy tűnik, talán *Péter*re esik. A mai történettudomány álláspontja ettől eltérő, persze nem a végeredményt, Péter trónutódlását, hanem a folyamat mikéntjét tekintve: *„Az Árpádok fiági öröklése nyomán a trónt István után nagybátyjának, Mihálynak a fia, Vazul örökölte volna, aki úgy látszik, hogy a nyitrai du-*

---

rafikus terminológiát elsősorban a műalkotáson belüli látványelemre, míg az ikonologikus kifejezést a műalkotás szövegvilágán kívüli, a hagyományban megjelenő látványelemhez köti. A tanulmányomban vizsgált védelmező-felajánló mitológéma mind ikonografikus, mind ikonologikus ebben az értelemben.

31 *Sík Sándor: Szent magyarság*. Budapest, Szent István-Társulat Kiadása, 1936. 14.

kátust bírta, legalábbis a krónikában Nyitra az egyetlen helynév, amely Vazullal kapcsolatban felmerül. István azonban Vazult nem tartotta alkalmasnak a trónra; még a Vazul-ág krónikása szerint is ostoba és könnyelmű természetű volt, ami kétségessé tette a király előtt, hogy az újonnan életre hívott rendet fenn fogja-e tartani. (…) István király – fiát elvesztvén – szakított a fiági öröklés rendjével, és nővére fiát, Orseolo Pétert jelölte utódnak. Ez a (…) mellőzés indította Vazult egy merénylet kitervelésére, amiért a szeme világával fizetett. Vazul története a homályba vész, aminek fő oka a magyar elbeszélő források kendőző előadása volt. Az István halálát követő trónharcok után, 1046-ban ugyanis Vazul utódai kerültek István király trónjára, és 255 éven át ők viselték a magyar koronát. De hogyan lehet egy dicső uralkodói ág történetét bűnnel és bűnhődéssel kezdeni? Az eseményekhez még közel lévő auctorok különféle módon próbálták ezt a szégyenfoltot, ami még a szent királyra is árnyékot vet, áthidalni."

Szent István nagy legendájának írója 50 évvel az esemény után, amikor még számos kortárs életben volt, megkerülte a problémát azzal, hogy nem beszélt róla. Kislegendájának írója viszont azzal hidalta át a kényes pontot, hogy név nélkül több bűnöst említve számolt be a betegen fekvő István elleni orgyilkos merényletről és a négy összeesküvő büntetéséről. (…) A közel egykorú Altaichi Évkönyvek segítségével ellenőrizve az egyoldalú hazai forráshelyek hitelét a következő állítások fogadhatók el a Vazul-esetben igaznak: 1. Amikor István király Vazul mellőzésével Pétert jelölte királynak, Vazul összeesküdött a király ellen. 2. A beteg király elleni merénylet után a király bírósága a bűnösöket elfogatta és megvakítatta, Vazul fiait pedig száműzette. Vazul forró ólommal történő megsüketítése nem tekinthető történeti ténynek; az Altaichi Évkönyvek csak megvakításról írnak. 3. Gizella királyné Péter aktív támogatója volt, és Péter még István életében esküt tett a királyné és javai védelmére. (…)

*„A nemzet közvéleményét az öröklés törvényének sorozatos megsértése döbbentette meg, hiszen (…) Péter trónöröklése azt példázta, hogy a jogos örököst kiűzik, és egy idegent ültetnek be helyére. Az idoneitás keresztényi elvét gyakorlatba átültető István a régi törvény szerinti öröklési jogot kétszeresen sértette meg, amikor Árpád-házi fiágat (*Vazult és gyermekeit*) kizárta az utódlásból, és leányági hozzátartozói közül is – a magyart (*Aba Sámuelt*) mellőzve! – egy »fecske módra ficserélő« olaszt jelölt a magyarok királyának. Ennek volt következménye, hogy amikor (…) Péter elfoglalta a trónt, olyan viharos évtizedek szakadtak az országra, ami az egész Szent István-i művet összeomlással fenyegette."*[32] 1038-ban Péter trónra került, a belső ellenzék hamarosan elűzte és Aba Sámuelt tette meg királlyá 1041-ben. 1044-ben azonban már neki is belső lázadással kellett megküzdenie, amelyen kegyetlenül, félszáz nagyurat legyilkoltatva lett csak úrrá. Ezen felbátorodva Péter visszatért, majd a trónharcok során Aba Sámuel elesett, bár az is lehet, hogy orgyilkos ölte meg. Két évig újra Orseolo Péteré volt a trón, 1046-ban azonban ismét mene-

[32] *Trónutódlás.* In: *Magyarország története. Előzmények és magyar történet 1242-ig.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987. 832–834.

külnie kellett, majd I. András – Vászoly, Vazul fiainak egyike – elfogatta és megvakíttatta. I. Andrással kezdődően az Árpád-házi Vászoly (Vazul) leszármazottai uralkodtak Magyarország királyi trónján, negyed évezreden át, fenntartva és I. (Szent) László király dicsőséges uralkodásával fokozatosan megerősítve István király keresztény Magyarországát.[33]

***

Sík Sándor Magyarország első keresztény uralkodójának jellemét a magyar-keresztény azonosságtudat köré íveli, ahogy pár évvel később ugyanezt emeli ki az Árpád-házi szentekről tartott rádióelőadásában is.[34] Akár a rádióelőadásban, akár a tragédiában azt a királyt ábrázolja, aki egyik kezében keresztet tart, a másikban pedig a kardot, mellyel a hazát védi. Ez a Sík Sándor-i ábrázolásmozzanat a középkori szent- és lovagkultuszt követi, mivel *„a nagyobbik legenda a szent, a kisebb a lovag eszményképét rajzolta s vetítette rá a király alakjára, ez a felfogás szolgált azután alapul – már csak a kettőt egyesítő Hartvik-legenda révén is – középkori István-ábrázolásainkhoz."*[35] Emellett Sík Sándor István jellemének megformálásában felhasználja a történelmi királyról fennmaradt dokumentumokat is, így azt a királyt is ábrázolja, akiről a kortárs német Thietmár, merseburgi püspök így ír: *„A legyőzöttekhez senki sem volt kegyesebb, mint Ő"*[36]; *„aki a lovagiasságnak olyan jeleit adja, amelyek kiáltóan szokatlanok abban a korban"*[37]. Aki a neve mellé a jámbort (*Pius*-t) íratja korai okleveire; és az *Intelmek*ben azt vallja, hogy *„minden ember egyforma állapotban születik, és hogy semmi sem emel fel, csakis az alázat, és semmi sem taszít le, csakis a gőg és a gyűlölség"*. S maga is gyakorolta az *Intelmek*ben megkövetelt alázatosság, békeszeretet, türelem, igaz ítélkezés és a gyengék gyámolításának erényeit.[38] *Szent István* király magyar és keresztény identitástudata nem egymást kizárva, hanem csakis együttesen értelmezhető Sík Sándor szerint: *„De a keresztény nem törte le benne a magyart. Amikor a keresztény német császár követe* (II. Konrád követéről, *Werner* strassburgi püspökről van szó, aki zarándoknak álcázta magát – *a szerző*) *át akar vonulni az országon, hogy Bizáncba utazzék, Szent István, mivel azt hiszi, hogy a két császár érintkezése az ő országa ellen szól, elzárja előtte az országhatárt, pedig a követ püspök volt és mint zarándok kért bebocsáttatást. De ugyanígy nem tartja vissza magyar lelke és a magyar vér iránti szeretete sem, mikor keresztény érdekről van szó: véres kézzel fojtja el a keresztény-*

---

33 V. ö.: *Magyarország története,* 1987, 835–888.

34 V. ö.: *Sík Sándor: Szent István: Szent magyarság.* In: *Sík Sándor*, 1936. 14–26.

35 *Bitskey István,* 1996, 270.

36 V. ö.: *István király egyénisége*. In: *Magyarország története,* 1987, 753–754.

37 *Sík Sándor,* 1936, 16.

38 *Sík Sándor,* 1936, 16., V. ö.: *István király egyénisége*. In: *Magyarország története,* 1987, 754.

ség elleni felkeléseket."[39] Az Árpád-házi szentekről szóló előadásával azonosan ezt a magyar-keresztény azonosságtudatot emeli ki a tragédia egésze.

***

Sík Sándor tragédiája a klasszicista dráma fegyelmezett szerkezetére épül: egy helyszínen történik, egy nap eseményeit mutatja be, egyetlen alaptéma – a trónutódlás – statikus folyamatosságában. A tragédia megoldásához, feloldásához való közelkerülés még az utolsó oldalakon, illetve jelenetben is várat magára, a sorsdöntő dilemma eldöntését, István utódválasztását szinte nem is befolyásolják a majdhogynem epizódként felvonuló melléktörténések, melyekről a királynak nincs is mindig tudomása. Ezek az epizódszerű történések, ahogy az első felvonás konfliktus-jelző párbeszédei is, kettős módon nemcsak a néző várakozását, hanem István és az ország drámai helyzetének ábrázolását is képesek fokozni. A szétesés fenyegetettsége, a baljós végzetű jövőkép motivikusan vonul végig a darab egészén keresztül, István és Gellért püspök látomásától és az Öreg Regős énekétől kezdődően. A dráma dinamikáját, pergő képeit nem az események, az akciók sodrása adja, hanem a néző, az olvasó egyre feszültebb várakozásának a fokozása, melynek oka a dikciók nyelvi – ezen belül néhol lírai – erejével megjelenített, egyre kilátástalanabbá váló utódválasztási helyzet. Ugyanakkor a drámai feszültséget tovább fokozza az is, hogy a befogadó számára egyre nyilvánvalóbbá válik: *István* bármilyen döntést hoz, P*éter*re vagy *Vazul*ra eső választása, csak balvégzetű helyzetet teremthet az ország jövőjét tekintve.

***

Végezetül, a Szűz Mária védelmét kérő, felajánló mitologémára, annak egyéni Sík Sándor-i értelmezésére visszatérve, látható, hogy a magyar-keresztény azonosságtudat tragikus folytathatatlanságán alapul, azon a tényen, hogy *István* király nem talál olyan utódot, aki az ő művét tovább építené. E tragikus utódlási dilemmában, a király életének és halálának, az ország pusztulásának vagy megmaradásának határhelyzetében a több évszázadon átívelő, az ország védelmezését kérő, az országot felajánló mitologéma egy többrétegű és egyben antinómikusabb értelmezést is kaphat a mai befogadó számára. Egyrészről az ember és Isten, konkrétan a király és Szűz Mária közötti földi-égi szövetség nagyszerűen dicsőséges és felemelő pillanataként is értelmezhető, konkrétan az ország védelmező uralkodójának megkoronázásaként, ennek ünnepélyességét Gellért *„A király él!"* zárszava erősíti fel. Ugyanakkor a tragédia záróképében benne foglaltatik egy másik, ezzel ellentétes jelentésréteg is: a földi létében tehetetlenné

[39] *Sík Sándor,* 1936, 17o.; V. ö.: *II. Konrád támadása*. In: *Magyarország története,* 1987, 817.

váló, halálra készülődő király dacos, a koronát átadó gesztusaként is értelmezhetjük: odaadom az országom Istennek, mert másnak nem tudom, és 'meglátom, összetöröd-e azt, ami a tied'. Ám ez a zárókép egyben egy olyan kétségbeesett és tragikus cselekedetként is értelmezhető a tragédia kontextusában, amely az ember, a király esendőségének, a felelős döntés korlátainak a felismeréséből ered. Ebben az értelemben a transzcendensre irányuló felajánlás egyben az ember elementáris lázadása az irányíthatatlanná váló történelem a konkrét valóságával szemben.

Máté Zsuzsanna: *Sík Sándor – a szépíró, az irodalomtudós és az esztéta*, Szeged, 2001, 143–164. A fejezetet rövidített és szerkesztett formában közöltük.

Zsuzsanna Máté: *István király* [*King Stephen*]

Addenda to the Interpretation of Sándor Sík's Historical Tragedy

Sándor Sík (1889-1963) was a remarkable representative of 20th century Hungarian Catholic literature. *István király* (*King Stephen*) has proved to be the most lasting of his dramas, which was first staged by Antal Németh, the later director of the National Theatre, in Szeged in 1930. Stephen I (c. 975 – 15 August 1038) was the last Hungarian chieftain and the first Hungarian king, the founder of the Hungarian state, a Christian kingdom, and one of the most outstanding figures of Hungarian history. In recognition of his activities as a church organizer, the Catholic Church canonized him as a saint in 1083. Its anniversary, 20 August, has been a national holiday since 1771 (with minor interruptions). To this day, the name of Saint Stephen is associated with many fact-based stories, as well as with legends handed down from generation to generation. The best known of these is that before the king's death, having found no worthy heir to the throne, he offered Hungary to Virgin Mary for protection. The closing image of Sándor Sík's drama is also this offering, which the dying king hoped would unite the faith in God brought from the East and received from the West. Zsuzsanna Máté, Professor of Philosophy at the University of Szeged, published a monograph titled *Sándor Sík, the Author, Literary Scholar and Aesthete* in 2005, in which she dedicated a special chapter to the drama *István király* (*King Stephen*). This study – an abridged version of which is published here – enriches the toolbox of drama analysis with several new aspects, formulating key questions at the confines of historiography and dramatic literature, philosophy and poetics, which bring us closer to an assessment of Sándor Sík's varied career: in what sense can we talk about the myth of Saint Stephen? How can "historical data" be harmonised with medieval legends and the power of free creative imagination and interpretation? How did the female deity of the Hungarian pagan religion, the figure of the Blessed Lady and Virgin Mary merge and syncretise after the adoption of Western Christianity? – The topicality of this study is that *István király* (*King Stephen*), directed by Nándor Berettyán, will premiere at the National Theatre, Budapest, in March 2024.

SÍK SÁNDOR

Vigilia

I.

Vigilia: *virrasztás.* Virrasztók vagyunk, úgy érezzük, mi, akik e szemle hasábjain akarunk szólni testvéreinkhez. A virrasztó az éjszakában virraszt. Mi is éjszakában állunk. Körülöttünk a történelem sötétsége, egy nagy világ-átalakulás káosza, az éjfélen már túl, de a hajnalon még innen: derengés előtti szürkület. A csillagok már fázva bújnak el, a nap még csak sejlik a látóhatár alatt. De mi még lelkünk szemhártyáján őrizzük a csillagok képét és éber szenvedéllyel várjuk, tudjuk, hívjuk a kelendő Napot.

A virrasztó alvók között éber. Bennünket is alvók vesznek körül, alvók és álmodók és alvajárók. *Alvók:* álomra hanyatló fáradottak, csüggedtek, lemondók, kétségbeesettek, akiket megviselt és letört az élet és a történelem, a bűn (a maguk és mások bűnei) és a nyomorúság (a maguk és mások nyomorúsága), – már nem tudnak hinni, nem akarnak élni: alszanak. És *álmodók,* tudatosan aludni húzódók, visszavonulók és várakozók, akik nem tudják felejteni a lehanyatló csillagokat és nem tudnak bízni a napkeltében; félnek megvallani szerelmüket a régi iránt, és nem merik kikiáltani tagadásukat az új elé; nem elég gyengék, hogy kétségbe essenek, de nem elég erősek, hogy szemébe nézzenek a Jövőnek, hát várnak és elhúzódnak, álmodnak egy jobb világról, amely majd eljön egyszer, magától, az ő közreműködésük nélkül: alszanak. És *alvajárók,* mozgók és mozgatók, lázasan sürgők, derék munkát végzők, társadalomszervezők és jövő-építők, akik életüket adnák talán az emberekért és a jobb világért, alakítanák a valóságot és próbálnák emberré tenni az embert, de – tragikus vakság! – nem tudják, hogy ez az ő valóságuk csak egy része – összehasonlíthatatlanul kisebbik része! – az egész Valóságnak, és hogy az ember emberré sem tud lenni, ha valamiképen istenivé nem lesz. Éber testi szemük mellett sohasem nyílt ki lelkűkben az a belső szem, amely a részeken túl meglátja az Egészet, a valóságban az örökkévalóságot, az élet szigete körül a Végtelenség tengerét, az emberben az Istent. Látók és mégis vakok: az igazi Valóságra talán csak a halál percében fognak felébredni.

Mi pedig virrasztunk. Érezzük az éjszakát és nem menekülünk belőle, hiszünk az eljövendő Holnapban és dolgozni akarunk érte, mind a többi hívőkkel és dolgozókkal. Akarjuk a napot, amely az emberiség jobb napja lesz és meg fogja nyitni az emberek szemét az isteni Nap fényének is.

Virrasztunk, de nem egyedül. A *virraszt* ige többesszámú alanyt kíván maga mellé. Egyedül csak az virraszt, aki kénytelenségből teszi. Akiket lelkük parancsa, akiket egy meglátott cél ihlete tart ébren, azt az éjszakában hamar felismerik testvéri célok virrasztóit és közös tűz köré húzódnak. Mi is *együtt virrasztunk* közelebbi és távolabbi testvérekkel.

Írók vagyunk, *egynek tudjuk magunkat az élő magyar irodalommal.* Nem vagyunk szekta, nem vagyunk párt, nem vagyunk még csak írói csoport sem: egyszerűen magyar írók vagyunk. Sem szemben nem állunk többi író-társainkkal, sem külön nem állunk tőlük. Az, hogy katolikusok vagyunk, nem távolít, hanem közelebb visz hozzájuk: a megértés, a szeretet, az egyetemesség – a szakmai összetartozás társadalmi, és a magyar szó szenvedélyes szerelmének, vérünkbe írt törvényén túl – a mi számunkra lelkiismereti parancs. Az az eretnek gondolat, hogy a katolikus irodalom valami exterritoriális szentbirodalom, vagy egy önként elkülönült gettó, ami nem tartozik bele az egyetemes irodalomba, nem tőlünk ered. Ezt a rosszindulatú felelőtlenség találta ki, mert így, akinek eszméink nem voltak rokonszenvesek, felmentve érezhette magát a tudomásulvevés és értékelés kötelességétől; és a kényelmes felelőtlenség fogadta el, mert így a dilettantizmus felmentve érezhette magát a nagy irodalom kérlelhetetlen esztétikai követelése alól. Mi becsülettel vállalunk erőnk szerint minden felelősséget, amit a magas irodalom és a mai magyar valóság megkövetel. De nem mentjük fel más világnézetű író és bíráló társainkat sem a megismerés és megbecsülés kötelessége alól. Semmiféle elnézést nem kérünk senkitől, de a lenézést is csak mint a tájékozatlanság, vagy elfogultság önvallomását fogadjuk el.

A közelmultban egy írói kongresszuson Lukács György szájából egy szó hangzott el a magyar irodalom egységéről, egy hívó szó az összes magyar írók felé. Aligha tévedünk, ha úgy hisszük, hogy ez a szó felénk is szólt; Veres Péter hozzászólása kifejezetten is aposztrofálta a katolikus írókat. Ez a hívás az egység egyetlen feltételeül azt a követelést állította fel, hogy az írók „szívvel-lélekkel mondjanak igent ahhoz, ami ma. készül" és „ugorjanak fejest az új világ árjába". Az illusztris hívó ugyanakkor kijelentette, hogy ez az egység „nem kívánja az írók-tól a multjuk, emberi és írói egyéniségük megtagadását, bármilyen formában történhetik, bármilyen kritikával lehet összekapcsolva az egyes jelenségeket illetően, és semmiféle világnézeti, művészeti, stílusbeli eltérés nem szakíthatja szét". Igy minden jogunk megvan rá, hogy ezt a feltételt nem szektárius módon, hanem nagyvonalúan, a szellemi szabadság nagy elve szerint értelmezzük. Ebben az értelemben szívvel-lélekkel mondhatunk igent. Hiszen azt, „ami készül" – mindent, ami van és ami készül – a mi hitünk szerint végelemzésben az Isten készíti, és a mi legszentebb hivatásunk, hogy munkatársai legyünk a készítésben.

És ezt nemcsak általánosságban értjük, hanem arra is, „ami ma készül": az „új demokráciára". Mi hisszük és tudjuk, hogy ez az új demokrácia végelemzésben az Evangéliumból született, és szánalmas vagy tragikus kísérlet marad az Evangélium nélkül – így nélkülünk, Evangéliumból élők nélkül is. Hogyne mondanánk hát igent rá! Fejest ugranunk nem is kell, hiszen nyakig ebben úszunk, mióta egyáltalán úszni tudunk. Egyetlen feltételünk – amit a fentebbi hívószavak eleve biztosítanak –, hogy ezt az igent *a magunk módján,* a magunk hite és szeretete szerint mondhassuk, hogy hívek maradhassunk „keblünk Istenségéhez", aki az Evangélium Háromszemélyű egy Istene.

De egynek érezzük magunkat, írótársainkon túl, az egész magyar néppel. Nem akarunk középosztály-irodalmat, még csak „értelmiségi" irodalmat sem, a szónak abban a ma járatos értelmében, amely szembeállítja a tanult embert a „népi"-vel. Bizonyos, hogy az a magas tartalmi és formai igény, amelyet magunkkal szemben fel szeretnénk állítani, elsősorban az ú. n. művelt közönség részéről számíthat megértésre. De az a valóság, amelybe emberi és írói világunk gyökereit lenyúlni érezzük, és az a közösség, amelyhez szólni akarunk, amelynek lelki szükséglete létrehívta vállalkozásunkat, amellyel közös eszmények és közös lelki formák éltetnek bennünket, messze túlterjed a „művelt osztályok" elmosódó keretein. A magyar közönséggel – nemcsak az „olvasó" közönséggel – való sokszoros érintkezés személyes tapasztalatából tudjuk azt is, hogy katolikus eszményeink, katolikus gondolat- és érzésvilágunk testvéri visszhangot kelt szavunkra a magyar falu és a magyar munkásság széles rétegeiben is – azt is, hogy, kellő közvetítés mellett, ezek a széles rétegek nem kevésbbé fogékonyak az ú. n. magas költészet iránt sem, mint a szerencsésebb művelődési viszonyok között nevelődöttek. Szívesen valljuk magunkénak és akarjuk is szolgálni a népinek nevezett irodalom alapgondolatait: a dolgozó osztályok életének ábrázolása, törekvéseinek, érdekeinek szolgálata kell, hogy az eddiginél nagyobb szerepet kapjon a katolikus irodalomban is; kell, hogy ez az irodalom egyre inkább megtalálja azt a hangot, amely a nagy igények csorbítatlan tiszteletbentartása mellett, az egyelőre kevésbbé tanultak hallásához is alkalmazkodni tud; és kell, hogy a magyar írók – Petőfi–Arany nagy kezdeményét folytatva, Bartók–Kodály nagy példáján okulva – egyre jobban rányissanak a magyar népi hagyományban (illetőleg e hagyomány fényénél a saját lelkűkben) a magyar forma-ösztön éltető forrásaira. Ám a más tisztes úton járókat, a „proletár" írót, aki a városi munkásságból meríti életanyagát és formáló erőit, az „urbánust", a „polgári" írót, aki egy nagymultú életformának haldoklásában is érdekes világát és hervatag vagy tragikus szépségeit hozza, a humanistát, aki a szellemi szabadság és az emberi megértés örökkévaló igéit hirdeti – semmivel sem kevésbbé érezzük jó úton járónak és hozzánk tartozónak – feltéve, hogy „nem oltja ki a Lelket". Túl az irodalom világán pedig együtt akarunk virrasztani a magyar éjszaka többi Virrasztóival. Meg tudjuk és meg akarjuk érteni, bizonyos megszentelt határokig követni is, azokat is, akik a miénktől eltérő eszmék és látomások megszállottjai és a mieinktől eltérő útakon

keresik a „nagyobb rész boldogságát" és a nemzet jövőjét – feltéve és remélve, hogy ők is iparkodnak megérteni és tiszteletben tartani a mi szentségeinket. Az emberség, a magyarság, a kereszténység nagy Szentségeit, amelyek tiszteletében és áhítatos szolgálatában magunk mellett tudjuk nemcsak a magyarság nagy katolikus tömegeit, hanem – sokszoros tapasztalatból – protestáns testvéreink igen nagy részét, sőt nem-keresztény testvéreink legjobbjait is.

Mindezekkel együtt virrasztunk. A virrasztónak erőre van szüksége, hogy úrrá legyen éjszakán és álmosságon. Honnan a mi erőnk? Mindenek előtt *hitünkből.* Hiszünk a jövőben, az isteni Gondolatban és az isteni Akaratban, az örök Bölcseségben és a végtelen Szeretetben, amik a történelemben mint haladás és fejlődés nyilvánulnak meg. Hiszünk a hivatásban és a küldetésben, egyesekében és nemzetekében, a magunk küldetésében is. Ez a küldetéshit gyujtja ki bennünk a *felelősségtudat* lángját, ha az éjszaka sötétjében megkörnyékeznének az írástudói árulás kísértései. És ha hitünk csüggedni találna, felelősségérzetünk lankadna, akkor „tudjuk, hogy kinek hittünk" és tudjuk, kinek vagyunk felelősek, és tudjuk, hogy „mindent megtehetünk az által, aki minket megerősít".

II.

Vigilia: *éjjeli őrség.* A virrasztó azért virraszt, mert őrködni akar. Őriz valamit, ami az ő éberségére van bízva. Mit őrizünk mi a történelmi szürkületben? Azt, ami ránk van bízva, ami az éjszakában szent, ami a multban halhatatlan érték: *a hagyományt.*

Irók vagyunk: őrizzük *a magyar irodalom nagy hagyományát.* Az egész magyar irodalomét, a sámán-ének töredékeitől és Szent Gellérttől Adyig és Prohászkáig. Magyarul érezzük a római mondást: magyarok vagyunk, semmi, ami magyar, nem idegen tőlünk. Ezeréves családfa hajtásainak tudjuk magunkat. Ez a fa a sátorjáró regősből és a legenda énekes malomforgató leányából hajt ki, és nedvei elkeringenek a nagy klasszikusokon és mirajtunk át a fiatalokig, akiknek szeretettel nyitjuk meg hasábjainkat. Egyek vagyunk ezzel az irodalmi hagyománynyal, és rajta keresztül az egész magyarsággal, amelynek élete, lelke, történelme ebben az irodalomban találta meg legigazibb önmagát. Életének mozdulatait ez készítette elő, mozgató eszméit ez tűzte ki, értékeit ez örökítette rá a jövőre. Ezt a hagyományt őrizzük – mégegyszer mondjuk: az *egészet:* Pázmányt is, Bethlent is, Széchenyit is, Kossuthot is, Adyt is, Babitsot is. Tudjuk, hogy ami a magyarság számára örökkévaló, az egy volt bennük és bennünk.

Katolikusok vagyunk: őrizzük az egyetemes *kereszténység mégnagyobb hagyományát.* A rőzsét, mellyel tüzünket élesztjük, a világ és a történelem minden tájáról gyüjtöttük, de minden ága arról a fáról való, amely az evangéliumi Mustármagról hajtott ki. A kis őrtűz fényénél sem tesszük le kezünkből az Evangéliumot, és a néma éjszakában szüntelenül halljuk a Város felöl Péter és

Pál szavát. Halljuk és hallgatjuk, mert tudjuk, hogy aki őket hallgatja, Küldőjüket hallgatja. „Szentek unokái" vagyunk, vértanuk és szentatyák, skolasztikusok és misztikusok vérszerinti gyermekei. Ágoston és Tamás, Ferenc és Kempis, a Loyolai és a Néri szent, Pascal és Newman éppen olyan élők és testvérek nekünk, mint Rákóczi vagy Petőfi. Hitnek és erkölcsnek, gondolatnak és szeretetnek, liturgiának és egyéni áhítatnak, a Világegyháznak és a Szentek Egyességének szabadító titkai kapcsolnak bennünket a földi egyetemesség világölelő áramába és állítanak az örökkévalóság roppant égboltja alá.

E nagy kettős hagyományon belül őrzünk egy kis hagyományt is: a századfordulón újraszületett *magyar katolikus irodalom folytonosságát.* Szerény volt a kezdet, de nagy és szent az akarás. Mi megindultan idézzük az úttörés tiszteletreméltó munkásait. Kegyelettel emlékezünk Kaposi, Klinda, Gerely József *Magyar Szemléjére,* amelynek lapjain először találkoztunk nemcsak a katolikus írói gondolattal, nemcsak Andor József, Tarczai György, Domonkos István, Kincs István, de Ady, Kosztolányi, Juhász Gyula nevével is. Ifjúságunk legszebb napjait hozza vissza a Zászlónk neve, amelyben először hangzott fel a katolikus életakarás hangja és először lett nyilvánvaló, hogy a katolicizmus nálunk sem csak mult, hanem méginkább jövő, nem vénség, hanem fiatalság. Megelevenedik előttünk az *Élet* tarka pályája: Andor Józseffel, Izsóf Alajossal, Pethő Sándorral, Alszeghy Zsolttal, meg-megújuló kísérleteink magunk köré gyűjteni a rokon írókat és megküzdeni a katolikus magyar irodalom óriási külső és belső nehézségeivel. Megilletődéssel gondolunk arra a néhány fiatal íróra, Balla Boriszra, Aradi Zsoltra, Possonyi Lászlóra, akik az első Vigilia merész nekivágásával próbáltak belelendülni a világkatolicizmus irodalmának elevenítő sodrába és ezzel új medret ásni a magyar irodalom innen is, onnan is elposványodással fenyegető áradatának. Szemlénk neve és Possonyi László szerkesztői közreműködése közvetlenül is jelzi, mennyire magunkénak valljuk ezt a legfrissebb hagyományt.

Kell-e mondanunk, hogy ebben az újjászülető századunkbeli katolikus irodalomban sem pusztán irodalmi hagyományt tisztelünk. Rajta keresztül jól látjuk és magunkénak valljuk azt a szerény, de mégis mérhetetlen jelentőségű történelmi folyamatot, amelyet a *magyar katolikus újjászületés* nevével szoktak illetni. Ó, jól tudjuk, milyen messze vagyunk még attól, hogy a magyar katolikus társadalmat az igazi, mély katolikus öntudat, élet és felelősség járja át, a szó francia, angol, holland, belga, vagy akár amerikai értelme szerint, mégis lehetetlen meg nem állapítani, hogy ami ezen a téren az utolsó félszázadban végbement, az megváltoztatta a magyar glóbus arculatát. És itt elsősorban nem ennek a történelmi folyamatnak külső megnyilatkozásaira gondolok, az egyesületekre és a sajtóra, és a Nagygyűlésekre, bár belső igazság nélkül ezek sem teremthettek volna meg olyan eredményeket, amilyen pl. az 1938-i budapesti Eucharisztikus Világkongresszus volt. Nem is a nevelő és virrasztó folyóiratokra gondolok, a *Katolikus Szemlétől a Jelenkorig,* bár ezek életrajza és küzdelme a szellemért, az egyre jobban ránkboruló sötétség ellen, maga is tiszteletet parancsoló fejezete volna

századunk magyar szellemtörténetének. Ami most lelkem előtt megjelenik, az a le nem mérhető, meg nem fogható belső munka, amelyet papok, szerzetesek, apácák és apostoli lelkű világi katolikusok, lelkipásztorok és tanárok, cserkésztisztek és egyesületi vezetők, családapák és édesanyák végeztek a lelkekben, amelynek nem volt más tanuja, mint az otthonok magánya és a templomok csendje. Az Egyetemi templom első *Konferenciáira* és a nyomukban járó többi sokezer konferenciára és lelkigyakorlatra és misszióra; az *Elmélkedések az Evangéliumról* történelmi eseményére és arra a sok tízezer lélekre, amely ebből és ennek kisebb testvéreiből megtanult elmélkedni és egész-életet élni. Arra a tanáremberre gondolok most, aki egyszer ezt mondta nekem: „Tudja, miért szeretem a verseit? Mert azok ébresztettek rá az Istenre, és azok tanítottak meg Vele beszélni és együttélni".

Ezeket a drága hagyományokat őrizzük. *Mitől őrizzük?*

Mindenekelőtt attól, ami a hagyományok legnagyobb veszedelme: *a megmerevedéstől.* A megmerevedett hagyomány már nem szent hagyomány, hanem kártékony kölönc. Ami a multban örök érték, az a hagyomány. Ami csak a maga korát érdekli, ahhoz igazodik, ahhoz beszél, az „nem mag a jövőnek", nem hagyomány, legföljebb történelem: lehet érdekes és tiszteletreméltó, de nincs mit őrizni rajta. Az igazi hagyomány-tisztelet: őrizni az örököt, megújítani az ideigvalót. Hit és erkölcs: örök depositum; gazdasági berendezkedések és társadalmi életformák változnak, újulnak az idővel. Mikor a hagyományt tisztelem, nem hátranézek, hanem az örökkévalóságba. Mikor az üressé vált hüvelyt lerázom, nem a múlthoz vagyok hűtelen, hanem az örökkévalóhoz hűséges. Azért úgy akarjuk őrizni a régi jót, hogy nyitva tartjuk lelkünket az új jó számára.

Őrizzük a hagyományt attól, amit Kölcsey „felekezet szellemének" hív: *a szektárius kislelkűségtől.* A kicsinyességnek, a szűklátókörnek, a kollektív önzésnek attól a nyomorúságos lelkületétől, amely csak úgy képes magát állítani, hogy minden mást tagad; csak úgy tudja szeretni övéit, ha másokat gyűlöl; csak úgy tud ragaszkodni az igazsághoz – mindig csak *egy* igazsághoz –, hogy behúnyja szemét a többi igazság előtt. Mi katolikusok vagyunk, azaz egyetemesek; nem rész, hanem egész. Nem egy a többi közt, értője és testvére, áthatója és kovásza kell lennünk mindennek. Mi akarunk és tudunk megérteni mindent, azt is, ami bennünket nem ért. Szeretnünk kell és szeretni akarunk mindenkit, azt is, aki bennünket nem szeret. Nekünk lehetnek ellenségeink, de mi nem vagyunk ellenségei senkinek. Mindenkit hívunk és mindenkihez van mondanivalónk: „minden népeknek" szól a küldetésünk. Ezért nem képzelhető katolikusellenesebb valami, mint visszahúzódni a gettóba – még ha ezt a gettót sekrestyének vagy templomnak, katolikus egyesületi életnek vagy katolikus irodalomnak hívják is. Parancsunk van rá, hogy „amit fülünkkel hallottunk, a háztetőkről hirdessük".

Irodalmi hagyomány van kezünkre bízva, őriznünk kell ezt az irodalom ősi élősdijétől, a *dilettantizmustól* is. Nem a régi *dilettanték* nemes utódairól beszélek,

akik a művészet „szerelmesei és pártolói", értői és tisztelői, akik nemes szenvedélyükben el-elmuzsikálnak, festegetnek, írogatnak a maguk és bizalmasaik számára, de álmukban sem jut eszükbe, hogy művésznek tartsák magukat. A szó rossz értelmében vett dilettánsról van itt szó, az ál-íróról, arról a tehetségtelen, vagy egyéb-tehetségű nem-művészről, aki írónak hiszi magát és megkívánja, hogy annak is vegyék. Ide tartozik az utánzó, aki ügyes formaérzékkel, csalódásig (már persze csak a laikus csalódásig) másolja az igazi írók témáit, formáit – ide a lelkes széplélek, akit elbűvöl egy „nagy gondolat" szépsége, vagy egy téma érdekessége, és azt hiszi, hogy ez a gondolat vagy ez a téma már költészetté teszi a verset, vagy novellát – az apostolkodás szent tüzétől égő jámbor lélek, aki irodalommal akar terjeszteni hitet vagy erkölcsöt, és nem tudja, hogy az írói tehetség és esztétikai felelősség nélkül való írás a „jó beszédet is rosszá teszi". Mindegyik típus veszedelme magának és az irodalomnak. Magának, mert a helyett, hogy jó olvasó és értő lenne, ezzel magának gyönyörűség és mások szemének szépre-jóra megnyitója, rossz íróvá lesz, azaz kibillent jellemé, örök sértődötté, egy élethazugság hordozójává. És veszedelme az irodalomnak, mert a hozzá nem értő, vagyis a közönség nagyobb része, nem tud különbséget tenni az igazi és nem igazi között, és olvassa, sőt – ami üres, könnyű lévén – sokszor szívesebben olvassa őket, mint az igazi irodalmat. Így akarva, nem akarva rontják az olvasó ízlését, meghamisítják a közönség ítéletét és elveszik érzékét az iránt, ami egyedül ad létjogot az irodalomnak. Hogy az ú. n. katolikus irodalomban oly kétségbeejtően eláradt a giccs és a szentimentálizmus, az álpátosz és álromantika, annak elsősorban a dilettantizmus elburjánzása az oka. És ez a fő oka annak is, hogy a nem-katolikus írói és kritikai közvélemény a hangos és édeskés álirodalom okozta bosszúságán költ ítéletét oly sokszor kiterjeszti (látatlanban) egész irodalmunkra, és nem veszi észre, hogy a katolikus irodalomnak a század elején éppen köztünk annyit vitatott inferioritása ma már nálunk is a multé.

Meg akarjuk őrizni a katolikus irodalom hagyományát a tegnap és a tegnapelőtt két irodalomölő elvi tévedése ellenében is: az egyik az úgynevezett *elefántcsonttorony-elmélet* tüdővésze, a másik a *propaganda-irodalom* parancsuralma. Az első azt kívánja az írótól, hogy szuverén megvetéssel forduljon el a szennyes élettől, a „profán tömegtől", vonuljon vissza „lelkének elefántcsonttornyába", csak a maga belső világának éljen, azt fejezze ki, azt formálja. Szellemileg züllött vagy forradalmilag zavaros korszakokban meg lehet érteni – és szánni is! – azt a költőt, aki így próbál menekülni a viharból. De törvényül ezt az öncsonkító magatartást csak az élettől és a kereszténységtől idegen gondolkodás állíthatja. Az irodalomnak ennél az elméletnél csak egy mégnagyobb ellensége van: az a követelés, amely (akár nyíltan kimondva, akár csak a gyakorlatban) egyedül a tendenciózus (mondjuk mai szóval: propaganda) irodalmat ismeri el teljes jogú irodalomnak. Szóljon bár ez a követelés egy faj, vagy egy osztály, egy párt vagy világnézet, a politika vagy az erkölcs, a nemzet vagy a vallás nevében, egyképpen az irodalom halálos ítéletét hordozza magában.

A művésznek – amikor és amíg alkot – egy a kötelessége: a „lelke Istenéhez” való alázatos odaadó hűség – minél tökéletesebben azt és úgy adni, ami lelkét eltölti. Az Eszmét, amely megvillant előtte, az Alakot, amely megnyilatkozik számára, a Dallamot, amely megcsendül benne, a Titkot, amelyet megsejtett. Az irodalom azonban nemcsak művészet. Minden művész, már azzal is, amit kifejez vagy ábrázol, mondó ember, hirdető, állító vagy tagadó ember. Az író-művész kétszeresen az, hiszen művészetének eszköze, a szó, értelmes valami, fogalmakat, gondolatot, ítéletet hordoz, tehát akarva sem teheti, hogy ne mondjon, állítson, állításában ne szolgáljon valamit. Az író, éppen mert művész, másoknál mélyebben éli át a valóságot, elevenebben buzognak benne azok a gyökerek, amelyek termő talajához, az élő közösségekhez, néphez, fajhoz, nemzethez, társadalomhoz, családhoz kötik; mikor önmagát fejezi ki, ezeket is kifejezi, hangot ad azoknak az érzelmeknek, ösztönöknek, törekvéseknek, gondolatoknak, amelyek ezeket a közösségeket mozgatták és mozgatják, ezzel a hanggal egyszersmind tudatossá is teszi mindezt a közösség számára: szolgálja a közösséget. A művész érzékenyebb másoknál. Korábban, erősebben, gazdagabban vezet át rajta, ami a vele élő emberiséget mozgatja. A kornak kérdéseit, igényeit, álmait ő éli át először, benne jelennek meg legszemléletesebben, benne alakulnak ki leggazdagabban. Mikor mindezt kifejezi, mások előtt is megvilágítja a kor lelkét, értelmezi a körülöttünk hullámzó világot, amelyben nélküle mind ködben botorkálnánk. Tisztábban, erősebben, gazdagabban érzi meg, látja meg, éli át a nagy összefüggéseket, nemcsak a mélység és a szélesség, hanem a magasság irányában is. Az egyesben az általánost, az egyénben a közösséget, a múlóban az örököt, a típusban az örök-embert, az emberiben az istenit.

Az író tehát szolgálhat (és minél teljesebben ember, annál biztosabban szolgálni is fog) Istent és embert, de csak a művészet eszközeivel teheti ezt, vagy megszűnik író lenni. Igaza van Eötvösnek, hogy a művészet kedves játékká aljasul, ha elzárkózik az embersors, a kor, a nemzet nagy kérdései elől, de az is kétségtelen, hogy lapos és eleve hatástalan erkölcsi prédikációvá vagy bosszantó és kérész-életű politikai agitációvá süllyed és önmagát ítéli halálra, mihelyt a művészi élménynek, vagy művészi formálásnak kárával kezdi hirdetni mondanivalóit. A katolikus író számára ezek az elvek maguktól értetődnek. Meg lévén győződve róla, hogy az isteni törvények a legtökéletesebben megfelelnek az emberi természetnek, magától értetődik, hogy minél hamisítatlanabb, objektívebb igazsággal, minél inkább „beállítás” nélkül ábrázolja a valóságot, annál hatásosabb és mélyebb apológiáját adja a keresztény világképnek.

A művészetnek sem lehet egyéb végső célja, mint mindennek, ami teremtetett: Isten dicsősége. Ezt azonban minden teremtmény a maga módján tartozik szolgálni, – a művész művészettel. Minél inkább lesz írása művészet, annál tökéletesebben szolgálja Isten dicsőségét és, ami ezzel elválaszthatatlanul összefügg, az ember javát, az életet.

III.

A vigilia egyházi értelme: szent *előkészület,* böjttel, imával, virrasztással, egy nagy *ünnepre.* Nekünk a vigilia nem profán virasztás. Aki parancsot adott rá, ezekkel a szavakkal adta: „vigilate et orate – ébren legyetek és imádkozzatok". A mi vigiliánk mindenképen szent dolog.

Szent *dolog nekünk az irodalom* is. Nem mesterség, vagy nem csak az; nem eszköz az érvényesülésre, vagy nem elsősorban az; nem is út a dicsőség felé, bár az, ha becsületesen írók vagyunk, alázatos önérzetünk forrása is. Nekünk az irodalom mindenekelőtt hivatás, küldetés, bizonyos értelemben apostoli életforma. Hisszük, hogy Isten bízta ránk a talentumot és a küldetést, és tudjuk, hogy egykor számon veszi rajtunk. „A szolgálatok különfélék" – nekünk ezt adta a Lélek: tudjuk, hogy nekünk ez által kell betöltenünk napszámunkat és ebben kell „szentté lennünk". Nekünk az írás szent dolog, áhítat és szerelem tárgya: szent szenvedély.

Szent dolog magyarságunk is. Nekünk nem egy születési véletlen esélye, nem földrajzi és történelmi, faji és népi esetlegek kényszerűsége, hogy magyarok vagyunk; nem végzet és nemzeti büszkeség (bár vállaljuk, mint sorsot is, valljuk is büszkeségünknek). Nekünk a magyarság – a nagy zeneműnek ez a drága tétele – Isten gondolata, a mi magyarságunk pedig Isten akarta feladat, kötelesség és felelősség. Ő szabta ránk, hogy magyarul legyünk emberek és magyar földön építsük az Ő országát. Magyarságunkat is küldetésnek valljuk, azt is vallásos hittel és szerelmes odaadással öleljük magunkhoz, minekünk ez is szent szenvedély.

És szent, százszor *szent nekünk a katolikus kereszténység.* Megint nem beleszületés dolga, nem érdekből, politikából vagy erkölcsi megfontolásból származó egyszerű hozzáállás dolga – bár persze hogy szent nekünk az oltár, mely előtt édesanyánk tette össze először a kezünket, és persze hogy azt is látjuk: a jövőnek egyetlen termékeny lehetősége az Evangélium útja. Nem is filozófia és világnézet dolga – bár az is; nem a legtökéletesebb erkölcstan vagy a legkiegyensúlyozottabb társadalmi rend vállalása – bár az is; nem is egyszerűen „őseink hite" – bár ez is; nem értelmi belátás, érzelmi hajlandóság vagy gyakorlati meggondolás ügye – bár mindez benne van. A kereszténység nekünk az élő Isten egyszeri történelmi kinyilatkoztatása, az élő Egyház misztikus és életadó közössége, az Istenben való örök élet mérhetetlen fontosságú földi előkészülete, hitnek és szeretetnek végtelenül egyszerű életprogramja, titokzatos életlendület és csodálatos Kaland: időre és örökkévalóságra szóló szentséges életforma, amelyben benne van minden, ami emberi, és minden, ami az Istenből az ember számára hozzáférhető.

Adventi virrasztásunk a felé a karácsony felé repes, amikor ez a nagy kereszténység és benne az Örök Ige, testté lesz az emberekben – a magyarokban, Európában, az egész emberiségben. Nincsenek ópiumos illúzióink és távol tőlünk az olcsó messianizmus: tudjuk, hogy a mi Megváltónk immár csak az Idők

Végén jön el, addig ez a földi élet egészen ki nem bontakozhatik az adventi hangulatból. De egyszer már itt járt közöttünk, elmondta az Út, Igazság, Élet igéit és ránk bízta, hogy elmondjuk mindenkinek – először az „édes fiaknak", magyar testvéreinknek. A mi ünnepünk, amelyet előkészíteni virrasztunk: az a nagyszerű katolikus magyar kultúra, amely a multban a nagy Árpád-szenteket és Hunyadiakat, Pázmányokat és Zrínyieket adta, és amely a 18. század óta valahogy elhallgatott és elrejtőzött. Elrejtőzött, de nem halt meg. Él, mint kiirthatatlan világlátás és életforma a magyar parasztság lelkében, a Dunántúl és Hevesben, Szeged–Kecskeméten és Székelyországban; mint lélek-kitárulás és képzeletjárás a Széchenyiek és Vörösmartyak, a Babitsok és Juhász Gyulák, sőt Illyés Gyulák és Tamási Áronok szavaiban; mint szomjazott menedék és egyetlen lehetőség, mint elnémíthatatlan életigény és szükségszerűség a történelmi fejlődés méhében.

Ennek a nagyszerű, ennek az egészen magyar és egészen európai, egészen katolikus és egészen emberi, egészen magasrendű és egészen mindenkinek-való, egészen hagyományőrző és egészen „haladó" szerves és átfogó kultúrának: ennek a nagy ünnepnek vágya és reménye, hite és akarása parázslik virrasztásunk tüzében.

Tudjuk, hogy ez a sokak szemében „botrány vagy oktalanság", de tudjuk azt, hogy sokan, nagyon sokan lesznek, akik a maguk lelke hangját hallják ki szavunkból. Ezeket hívjuk testvéri szeretettel: jertek, virasszatok és imádkozzatok velünk!

Vigilia, 1946. december, 1–8.

Sándor Sík: Vigilia

An outstanding representative of 20th-century Hungarian Catholic poetry, Sándor Sík (1889–1963) was born into a Jewish family of converted Christians. At the age of 14 he entered the Piarist order. He took his monastic vows in 1910 and was ordained a priest in 1911. From 1947 until his death, he was provincial superior of the order in Hungary. In addition to his theological education, he also received an MA degree and teacher's certificate in Hungarian-Latin studies as well as a doctorate in humanities. He first taught at the order's grammar school in Vác and then in Budapest, and from 1930 to 1944 he was professor at the Department of Literary History, University of Szeged. *István király* (*King Stephen*) has proved to be the most lasting of his plays, and was first staged by Antal Németh, the later director of the National Theatre, in Szeged in 1930. After World War II, he became editor-in-chief of the re-launched Catholic magazine titled *Vigilia*, a forum which served as a real refuge for authors who were pushed aside for ideological reasons during the decades of dictatorship. Sándor Sík's programmatic article here, in which he explores the chances of Hungarian rebirth, was originally published in the first issue of *Vigília* in 1946.

Szemelvények Bertolt Brecht munkanaplójából[1]

(1939–1949)

39. 9. 1. [Svédország]
reggel 8 óra 45. németország inti a semlegeseket attól, hogy átrepüljenek a lengyel állam területe fölött, hitler a wehrmachthoz. közben mélabús indulózene, ezzel vezetik be a német militaristák a mészárlásaikat. tegnap este egy angol frontharcos, természetesen tiszt, beszédet tartott a világháború német frontharcosainak. a vége: „…különben megtanítjuk németország urait arra, hogy rendesen és tisztességesen bánjanak a szomszéd népekkel. jó éjszakát.” aztán jazz, a németeknél indulók.
tegnap este ratifikálták a semlegességi szerződést a szovjetunióval. mostantól kezdve lengyelország feláldozása anglia számára már nem azt jelenti, hogy hitler könnyebben indul meg kelet felé, hanem azt, hogy egy szövetségest áldoztak fel németország hátában. ezt közvetlenül követte anglia álláspontjának megmerevedése és a szövetség lengyelországgal. azt hiszik, könnyebben viselhetnek háborút a szovjetunió nélkül (a kupeckedést könnyebb lett volna egy látszatszövetséggel lebonyolítani). a dominiumoknak és amerikának ez nagyon jól megfelel majd.

hitler rádióbeszéde feltűnően bizonytalan („eltökéltem, hogy eltökélt leszek”). a leghangosabb a tetszés, amikor arról beszél, hogy az árulók csak a halálra számíthatnak. ez a klikk, a banda, az idegen test, amely háborúba kezd isten nélkül és kenyérjeggyel. blanquizmus nemzeti alapon.

az angol rádió már este felveti a háborús bűnösség kérdését, a németek hallják még (mielőtt leereszkedne a vasfüggöny), hogy hitler „meglepően nagyvonalú javaslatait” át sem nyújtották.

---

[1] Bertolt Brecht: *Munkanapló* (ford. Eörsi István), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. A szöveget a szerző eredeti írásmódjával közöljük.

Hitler rádióbeszéde Lengyelország megtámadásakor (forrás: lasillarota.com)

aztán a német rádióban ismét a katonai indulók, amelyek kedvet csinálnak a meghaláshoz. az angolban utasítások a lakosságnak, 3 millió ember evakuálása londonból.
grete fejcsóválva hallgatja, hogy a „berliniek" csak homokzsákokat tartanak a lépcsőfordulókban, a gyújtóbombák eloltására.

délben löncs a városházán thomas mann tiszteletére. (ström, a lord mayor, ljungdal, edfelt, matthis.) mann ellenzi a szovjet védszövetséget hitlerrel. lánya, erika mann logikusnak és érthetőnek találja a paktumot, de nem ért egyet azzal az állítással, hogy az a békét szolgálja.

39. 9. 3.
csak este derengett fel mindenki előtt a rémes igazság. akkor hangzottak el az angol rádiótudósítások az alsóház üléséről. iszonyatos színjáték, mindenesetre csak az első felvonása, a legszelídebb. a német kormány háborút akar, a német nép nem. a francia és az angol kormány nem akar háborút, a francia és az angol nép azt akarja, hogy megállítsák hitlert.

39. 9. 4.
csaknem biztos voltam benne, hogy az angolok az utolsó pillanatban visszavonulnak, de aztán, úgy látszik, churchill keresztülvitte az akaratát. a kérdés most az, hogy vajon háborúskodni is fognak-e. gépezetük valószínűleg nehezen lendül majd mozgásba. hitler keleten nemsokára fait accomplit teremt, és aztán talán mégis tárgyalni fognak. lengyelországban jogilag béke van és harcolnak, míg nyugaton hadat üzentek és béke uralkodik.

39. 9. 7.
a német-orosz paktum folytán egyelőre valóban tisztább lesz a levegő. a háború az imperialista államok közt dúl. a támadó és a háborús gyújtogató németország. az agresszív kapitalizmus harcol a defenzív ellen. a központi hatalmaknak azért van szükségük háborúra, hogy hódítsanak, a nyugatiaknak azért, hogy védjék, amit meghódítottak. annyi a barbárság, amennyi a barbár állapotok fenntartásához szükséges. a szovjetunió csak a nyugati oldalon vehetne részt a háborúban, de akkor inkább volna „állami", inkább hasonlítana a szociáldemokrata pártok világháborús pálfordulásához, inkább venne részt a hatalmi politikában, a kapitalista összeütközésekben, mint hogyha távol marad.

úgy látom, a jelszavak javulnak. az angol labour[2] már kiadta, hogy „chamberlainnel, de nem chamberlainért". a németek kimondhatják, hogy „hitler ellen, de nem chamberlainért" stb. és a szovjetunió várhat, míg nem talál népeket, amelyekkel szövetkezhet. a kormányok helyett. valójában ezzel nagy kockázatot vállal, a lehetséges általános megegyezés a kapitalista kormányok között még lehetségesebbé válik.

39. 9. 9.
a németek elfoglalták varsót. a hadjárat nyolc napig tartott, a nyugati hatalmak, mint hitler előre látta, nem avatkoztak be. de hitler elveszett, ha a nyugati hatalmak nem kötnek kapitulációs békét (amit azonban nem fognak megtenni). háborúját fojtogatják, csak áttörhet vagy éhenhalhat. persze Chamberlain röpcédulái nem robbantják ki a forradalmat németországban. gyermeteg illúzió volna ez, ha nem lenne egyszerűen önáltató szemfényvesztés! egy svéd újság arról tudósít, hogy csak a győzelmi jelentések után köszöntek a berlini éttermekben ismét „heil hitler"-rel.
a német-orosz paktum nagyon megzavarta a proletárokat. a kommunisták hozzájárulása a békéhez. mindenesetre röviddel ezután – néhány óra múlva – kitört a háború, és hitler ezzel a paktummal indokolta nagy szózataiban vezetői képességét. mármost az unió talán feltételezte, hogy a nyugati hatalmak sohasem indulnak háborúba lengyelországért. ma, a nyolcadik napon még nincs megcáfolva ez a feltételezés. valójában most az unió lengyelország mellett egyedül állna szemben németországgal, mert a nyugat nem harcol. az is lehetséges, hogy lengyelország akkor nem is védekezett volna. a chamberlain-koncepció (hitlert az unió ellen kell vezetni) diadalmaskodott volna akkor. most azonban lengyelországot feltehetően nagy háború nélkül leigázzák, és lengyelország keleten van, nem pedig nyugaton, és az unió a világ proletariátusa előtt félelmetes stigmát visel, azt, hogy segítséget nyújtott a fasizmusnak, a kapitalizmus legvadabb és legmunkásellenesebb osztagának. nem hiszem, hogy több is mondható, mint az, hogy az unió épphogy megmentette magát, azon az áron, hogy jelszavak, remények és gyámolítás nélkül hagyta a világ proletariátusát.

39. 9. 11.
H. G. WELLS közli azt a beszédet, amelyet a PEN Club kongresszusán akart tartani, nahát, micsoda égbekiáltó nyárspolgár! egyszerűen írónak tekinti hitlert és mussolinit, és butának találja őket. mintha az irodalmi tehetségtelenség még a legokosabb embereket is nem gátolná meg abban, hogy irodalmi művekben okosaknak látsszanak! maga WELLS az ellenpélda, bizonyos irodalmi készség segítségével minden további nélkül olyan benyomást tud kelteni, mintha ép emberi elméje volna.

---

[2] Munkáspárt

39. 9. 19.
a szovjetorosz csapatok sajátosan napóleoni formában vonultak be lengyelországba. nem volt előzetes háborús propaganda, nem készítették elő a „nyilvánosságot", nem voltak tanácsok, amelyek valamit elhatároztak vagy elfogadtak volna. a kormány intézkedett, az egész országban nagygyűlések üdvözölték az intézkedést. a közleményeket nemzetire hangolták. nagy harcok árnyékában elfoglaltak két tartományt, amely az orosz birodalomhoz tartozott.
diplomáciai megfontolások? egy óriás birodalom csak azt hallja, mielőtt egy óriás hadsereg megindul, amit európának, a kapitalistának, hallania kell. a szöveget mintha hitler nézte volna át. és mégis *őt* fosztják meg háborús céljától. a vörös hadsereg bevonul európába.
azok a kommunisták, akik komintern-koncepciót látnak mindebben, először is az imperialista viszálykodások kihasználásáról beszélnek, amely szükségképpen teljességgel állami, nemzeti formák között megy végbe. a komintern az antikominternnel együtt felbomlik. a francia és az angol párt nemzeti és humanista okokkal magyarázta, hogy miért támogatják kormányaikat hitler ellen, most pedig a tökéletes közöny álláspontjára kell visszasietniük. de felmerül annak perspektívája, hogy a háború alatt szétzúzódik az angol birodalom. talán nem várják ki a hadviselő államok kimerülését, népességük ebből következő lázadását, hanem rögtön megindulnak, az egész háború folyamán, valamennyi időszakában.

39. 9. 21.
biztosan nem felel meg a valóságnak a mindenünnen hallható locsogás, miszerint a bolsevik párt alapjában megváltozott. inkább az a szerencsétlenség következett be, hogy nem változott meg. még mindig, a hatalom két évtizedes gyakorlása után is, az orosz nép az „emeltyűje" mindenféle célra. a vörös hadsereg most világosan mutatja ezt az emeltyűjelleget. talán a világforradalmat kell mozgásba lendítenie ennek az emeltyűnek, talán kevesebbet. még mindig nem a nép, a tömeg, a proletariátus dönt, hanem a kormány dönt a nép, a tömeg, a proletariátus érdekében. úgy látszik, Sztálin képtelen arra, hogy a háborút forradalmi módon kezdje meg, mint népi háborút, mint proletár akciót, mint tömegháborút (ami a *totális háború* konkretizálása volna). ennyire messze még nem juttatta el a népet, ez és az „még" nem a nép érdeke, vagy a nép „még" nem ismeri fel ezt az érdekét. a legnagyobb érdeklődéssel most a vörös és a barna hadsereg lengyelországi találkozását kell várnunk.

39. 12. 8.
tulajdonaim:
egy kínai képtekercs A KÉTELKEDŐ
3 japán maszk
2 kis kínai szőnyeg
2 bajor parasztkés

1 bajor vadászkés
egy angol szék, kandalló mellé való
réz lábmosó lavór, rézkorsók, réz hamutartók, sárgaréz mosdótálak
neher 2 nagy színpadképe, ÖREG EMBER ÉS BAAL
neher 6 színpadképe A RENDSZABÁLY
neher A HALAK URÁnak néhány kópiája
egy ezüst whiskys üveg
egy dunhill-pipa
CAESAR disznóbőrben
LUCRETIUS régi kiadás
a teljes NEUE ZEIT
ME-TI bőrben
régi faágy
szürke ágytakaró
acél zsebóra
a KÍSÉRLETEK két kötete
leica fényképezőgép színházi lencsével
arcom és fejem gipsz- és érclenyomata
SANTESSON mellszobra weigelről
egy fényképalbum
a SZENT JOHANNA, GÖMBFEJŰEK, GALILEI, KURÁZSI kézirata
BREUGHEL-KÉPEK két kötetben
egy zsebnotesz bőrből
egy dohányzacskó bőrből
egy fekete bőrkabát
egy régi kerek asztal

40. 8.2. [Finnország]
átfutottam a RÉZVÁSÁRt[3]. az elmélet viszonylag egyszerű, a vizsgálat tárgya a színpad és a nézőtér közti kapcsolat, az a mód, ahogyan a nézőnek úrrá kell lennie a színpadon lezajló folyamatokon. a színházi élmény, mint már arisztotelész is megállapítja a POÉTIKÁban, egy beleélési aktus következtében jön létre. az ilyen körülmények közt létrejövő színházi élmény elemei között nem található meg a kriticizmus, ennek annál kevésbé van helye, minél jobban működik a beleélés. a kriticizmust csak a beleélés létrejöttével kapcsolatban termelik ki, és sohasem azokkal a folyamatokkal kapcsolatban, amelyeket a néző a színpadon ábrázolva lát. nem egészen jogosult az arisztotelészi színházzal kapcsolatban „folyamatokról" beszélni, „amelyeket a néző a színpadon ábrázolva lát". valójában az arisztotelészi színház játéka és meséje nem azt a célt szolgálja, hogy az élet folyamatainak mását adja, hanem hogy szigorúan rögzített színházi élményt

[3] Brecht elméleti traktátuma, melyet a Berliner Ensemble 1963-ban színpadra állított.

A Sárgarézvásár 2013-as magyar kiadásának borítója (forrás: balassikiado.hu)

hozzon létre (bizonyos katartikus hatásokkal). ehhez persze szükség van olyan cselekvésekre, amelyek a valódi életre emlékeztetnek, és ezeknek bizonyos mértékig valószerűeknek kell lenniük, hogy létrejöjjön az illúzió, amely nélkül nem sikerül a beleélés. de az semmiképp sem szükséges, hogy például a folyamatok kauzalitása is megmutatkozzék. teljességgel elegendő, ha nem kell kételkednünk bennük[4] csak az olyan ember láthatja és bírálhatja a színpadi folyamatokat mint a valóság képmásait, aki maga is főként az élet folyamatai iránt érdeklődik. amikor így tesz, elhagyja a művészet területét, mert a művészet nem egyszerűen a valóság másának elkészítésében látja fő feladatát. mint mondtam, csak egészen meghatározott képmásokban, vagyis megszabott hatást gyakorló képmásokban érdekelt. csak megzavarná az általa kiváltott beleélési hatást, ha a néző kritikusan behatolhatna a folyamatokba. mármost az a kérdés, hogy egyáltalán feladatul tűzhető-e ki a művészet elé a valódi folyamatok ábrázolása és ezzel együtt művészethez illő magatartássá tehető-e a nézőnek a valódi folyamatokkal kapcsolatos kritikai magatartása. e kérdés tanulmányozásakor kiderül, hogy e nagy fordulat végrehajtásához meg kellene változtatni a színpad és a nézőtér közti kapcsolat jellegét. a beleélés az új művészeti gyakorlatban elvesztené uralkodó helyzetét. ellenben előidéződik az elidegenítési effektus (v-effekt), amely szintén művészi effektus és színházi élményre vezet. abból áll, hogy a valódi élet folyamatait oly módon ábrázolják a színpadon, amely éppen kauzalitásukat hangsúlyozza különösképpen, és ez foglalkoztatja a nézőt. ez a művészet is létrehoz emóciókat, ezeket a nézőkből a valóság elsajátítása váltja ki, amit az ilyen előadások tesznek lehetővé. az elidegenítési effektus régi művészi eszköz, a komédiából, a népművészetből és az ázsiai színház gyakorlatából ismeretes.

40. 8. 2.
második kiegészítés a RÉZVÁSÁR elméletéhez.
néhány pontban megmutatható a materialista dialektika fellépése az elméletben.

---

4 Elvileg lehetséges, hogy egy életből merített folyamat teljesen félrevezető ábrázolásával tökéletes színházi élményt idézzenek elő. (Brecht jegyzete)

1. *a magátólértetődőség,* vagyis az a különös alakzat, amelyet a tapasztalat a tudatban öltött, ismét megszűnik, amikor az *elidegenítési effektus* tagadja és aztán új *értetődőséggé* változtatja át. egyfajta sematizálódás dől itt romba. az egyén saját tapasztalatai korrigálják vagy igazolják azt, amit az összességből vett át. a rátalálás eredeti aktusa megismétlődik.
2. a beleélés és a távolságteremtés közti ellentét elmélyül, és az ábrázolás egyik tényezőjévé válik.
3. a *historizálás* esetén valamely meghatározott társadalmi rendszert egy másik társadalmi rendszer szempontjából vesznek szemügyre. a társadalom fejlődése adja meg a nézőpontokat (nem készek). fontos pont: az arisztotelészi dramaturgia nem veszi tekintetbe, vagyis nem engedi meg, hogy tekintetbe vegyék a folyamatokban rejlő objektív ellentmondásokat. ezeket szubjektív (a hősben gyökerező) ellentmondásokká kellett átváltoztatni.

40. 8. 2.
harmadik kiegészítés a R(ÉZVÁSÁR) e(lméleté)hez.
korunk nézőjének a hétköznapivá vált háború miatti kikapcsolódási igényét a hétköznapivá vált háború állandóan újratermeli. de ez a szükséglet éppen így állandóan tusázik azzal a szükséglettel, hogy irányítani tudja a saját sorsát. a szórakozásra (unterhaltung) és létfenntartásra (unterhalt) irányuló szükségletek szétválása mesterséges. az (eltérítő, kikapcsolódási jellegű) szórakozás állandóan fenyegeti a létfenntartást, hiszen a nézőt nem a nagy semmibe vezetik, nem idegen világba, hanem egy eltorzultba, és a valóságos életben fizet meg kicsapongásaiért, amelyeket csupán kiábrándulásoknak vél. nem múlnak el fölötte nyomtalanul az ellenfél világába való beleélések, ezáltal a saját ellenfelévé válik. a pótlék kielégíti az igényt és megmérgezi a testet, a nézők egyszerre akarják, hogy eltérítsék és odatereljék őket, és mindkettőt akarniuk kell, a hétköznapivá vált háború folytán.
az új színház egyszerűen az olyan ember színháza, aki nekifogott, hogy segítsen saját magán. 300 évnyi technika és szervezés átalakította. a színház nagyon későn hajtja végre a fordulatot. a shakespeare-i ember tehetetlenül ki van szolgáltatva sorsának, vagyis indulatainak. a társadalom nem nyújt segédkezet neki. egy teljességgel rögzített körön belül azután működésbe lép egy bizonyos embertípus nagyszerűsége és vitalitása.
az új színház tehát a társadalmi ember felé fordul, hiszen az ember technikája, tudománya és politikája terén segített magán. az egyes típus és cselekvésmódja úgy tárul fel, hogy láthatóvá váljanak a társadalmi motorok, mert csak a fölöttük való uralom folytán láthat munkához, az egyén marad, de társadalmi jelenséggé válik, szenvedélyei például társadalmi ügyekké lesznek, akárcsak a sorsa. az egyén társadalmi helyzete elveszti „természet adta mivoltát", és az érdekek gyújtópontjába kerül. az elidegenítési effektus társadalmi rendszabály.

40. 8. 3.
kiegészítés a RÉZVÁSÁR elméletéhez.
1. az arisztotelészi darabkompozíció és az ennek megfelelő játékmód esetén (a két fogalom esetleg átrendezendő) a néző megtévesztő képet kap arról, hogy miként zajlanak le és alakulnak ki a valóságos életben a színpadon látható folyamatok, éspedig az téveszti meg, hogy a mese a színen abszolút teljességgé kerekedik. a részletek nem szembesíthetők egyenként a valóságos élet nekik megfelelő részeivel. semmi sem „szakítható ki összefüggéseiből", abból a célból, hogy mondjuk a valóság összefüggésébe állítsák. az elidegenítő játékmód véget vet ennek. a mese előadása itt nem folyamatos, az egységes egész önálló részekből áll, amelyeket azonnal szembesíteni lehet és kell is a megfelelő valóságos részfolyamatokkal. ez a játékmód szakadatlanul a valósággal történő összehasonlításból meríti minden erejét, vagyis a figyelmet állandóan az ábrázolt folyamatok kauzalitására irányítja.
2. az elidegenítési effektus érdekében a színésznek le kell mondania arról, hogy *maradéktalanul átalakuljon* az ábrázolandó figurává. *megmutatja* a figurát, *idézi* a szöveget, *megismétel egy* valóságos folyamatot. a nézőket nem „bűvöli el" teljesen, lelkileg nem egyformásítja őket, nem hozza őket az előadott sors láttán fatalisztikus hangulatba. (a néző érezhet haragot ott, ahol a színpadi figura örül stb., szabad kezet, sőt olykor indíttatást is kap arra, hogy más folyamatot képzeljen el vagy egy másik folyamatot keressen stb.) a folyamatok *történelmi* és *társadalmi környezetbe* kerülnek (az előbbi természetesen főként jelenkori folyamatok esetén érvényesül: ami van, az nem volt és nem is lesz mindig. a második szakadatlanul kétségbe vonja és vitára bocsátja a jelenlegi társadalmi rendet). az elidegenítési effektus alkalmazása olyan technika, melyet alapvonalaiban tanítanak.
3. a törvényszerűségek csak úgy állapíthatók meg, ha a természetes folyamatokat úgyszólván álmélkodva észleljük, vagyis meg kell szüntetnünk „magátólértetődőségüket", hogy érthetőkké válhassanak. ha ki akarjuk találni egy eldobott test törvényszerűségeit zuhanás közben, e test számára más lehetőségeket is el kell képzelnünk, akkor a kigondolt lehetőségek közül a természetes, a tényleges az igaz, és a többi kigondolt lehetőség lehetetlenségnek bizonyul. a színház elidegenítési effektusával a néző olyan álmélkodó, találgató és kritikai magatartását mozdítja elő, amilyet a tudományokban is ki kell alakítani. ez csupán a tudományos korszak színháza. nézőjének az életben tanúsított magatartását alkalmazza a színházi élmény számára. más szóval: a beleélés nem az egyedüli érzelemforrás, mely a művészet rendelkezésére áll.
4. az arisztotelészi színház fogalomkörében a leírt játékmód csak stiláris ügy volna. sokkal több annál. de a színház korántsem veszti el vele régi funkcióit, azt, hogy *szórakoztat* és *tanít,* hanem egyenesen megújítja ezeket. az ábrázolás ismét teljességgel természetes lesz. a legkülönfélébb stílusokat tudja felmutatni. a valósággal foglalkozva lendül igazából a képzelet a maga helyes, élvezetes pályájára. az alkotói kritikában feléled a derű és a komolyság. egészében egy régi kultikus intézmény szekularizációjáról van szó.

41. 4. 22.
a zürcher schauspielhaus 19-én bemutatta a KURÁZSI MAMÁt. ma távirat érkezett az igazgatóságtól és egy másik giehsétől, lindtbergtől és ottótól, tudatják, hogy a premier sikeres volt. bátor tett e főként emigránsok által működtetett színháztól, hogy most bemutat tőlem valamit. egyetlen skandináv színház sem merészelte ezt.

41. 4. 22.
miért realista mű a KURÁZSI?
a nép számára szembeállítja a realista álláspontot az ideológiákkal: a háborúk katasztrófát jelentenek a nép számára, semmi egyebet, se magaslatokat, se üzletet.
nem foglal el morális álláspontot, vagyis nem a pillanatnyilag uralkodó morálból indul ki, de erényes.
a szereplők cselekedeteit olyan indítékokkal magyarázza, amelyek, ha felismerik és figyelembe veszik őket, megkönnyítik az emberek számára a cselekvést.
a mű az emberek többségének jelenlegi tudatával számol.

41. 4. 24.
ha megvizsgálom és összehasonlítom utolsó darabjaimat, a GALILEIt, a KURÁZSI MAMÁt, a RETTEGÉS ÉS ÍNSÉGet, A SZECSUÁNI JÓLÉLEKet, a PUNTILA ÚR ÉS SZOLGÁJA, MATTIt, az Ult, akkor úgy vélem, minden szempontból rendkívüli mértékben hiányzik belőlük az egység. még a műfajok is szakadatlanul változnak. életrajz, gesztárium, parabola, jellemvígjáték népi hangszerelésben, történelmi bohózat – a darabok divergálnak, mint a csillagzatok a modern fizika világképében. azt sem szabad talán elfelejteni, hogy az idő egymásba olvasztja valamely költő különféle műveit: hogy kerülhetnének másképpen egy kalap alá a HARAMIÁK, a MESSINAI MENYASSZONY, a TELL vagy az IPHIGÉNIA, a FAUST és a CLAVIGO?

48. 11. 26. [Berlin]
amíg realizmuson stílust értünk és nem magatartást, formalisták vagyunk, nem egyebek. az a realista művész, aki műalkotásaiban termékeny magatartást tanúsít a valósággal szemben. (a művész valóságához tartozik közönsége is.)

48. 12. 18.
5 óra 30-kor szoktam felkelni. kávét vagy teát csinálok magamnak a spirituszfőzőn, olvasok valamit lukácstól vagy goethétől (a SAMMLERt). amikor felkelek, megnézem a falon breughel paraszttáncának nagy reprodukcióját. járkálok kicsit a vörös szőnyegen, és leülök az asztalhoz dolgozni. csak nyolckor világosodik ki odakint, előbukkannak a romok (az SS egy nappal hitler bunkerbeli halála után még felgyújtotta az adlon szállót, csak egy udvari szárnyát renoválták).

8 után jön kuckhahn. megrendeli magának a reggelimet, és előkészítjük a kurázsi-próbát. 9-kor a színházban vagyok, az irodámban, kasprowiak már vár, hogy leveleket diktáljak neki. próbakezdet 10-kor.

48. 12. 20.
amikor először játszunk végig 8 jelenetet, IHERING megállapítja, hogy weigel kurázsi-figurájának olyan változékonyságára figyelt fel, amelyet az egyes jelenetek láttán nem vett észre. jófajta különbözőségről van tehát szó, csak megfelelően hosszú folyamatok során tűnik fel. BILDT, aki ma kétségkívül a legnagyobb színész németországban, maga is új nehézségeket vesz észre: nem dolgozott eléggé induktívan, vagyis túl korán próbálta megformálni a figurát, ahelyett, hogy először egyszerűen a szituációknak tett volna eleget, és most van egy figurája, fejlődés nélkül.

49. 1. 3.
a verseskönyveket a szokásostól eltérő nyomásban szeretném kihozni, legalábbis a keleti zónában. legyenek kicsik, zsebbe dughatók, az 1820 körüli kiadásokhoz hasonlatosan. csak antiquával szedve és természetesen nem biedermeieresen.

49. 1. 11.
helli kurázsija most pompás, nagyon merész.

Helene Weigel mint Kurázsi mama

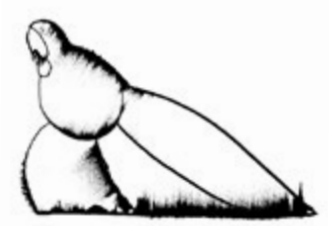
49. 1. 17.
a kurázsi tulajdonképpeni premierjén, melyet 9-én tartottunk meg zártkörű előadás formájában a szakszervezetek számára, egy káderképző iskola hallgatói voltak jelen. kockázatos volt a színészeket első ízben ilyen közönségnek kitenni, de a henningsdorfi acélművek munkásai csodálatos nézőknek bizonyultak. eleinte persze úgy ültek ott, mint akik a palánkon kukucskálnak be, akiktől tehát sem helyeslés, sem elutasítás nem várható, de a kapitulációról szóló dalt tartalmazó jelenet után tapsoltak, és a néma kattrin halálát bemutató jelenetet nagy tetszésnyilvánítással szakították félbe ott, ahol a lány visszautasítja a tiszt becsület-

szavát. és a végén elfelejtettek felugrani és megrohamozni a ruhatárat, noha a darab hosszú és a villamosok nem járnak sokáig. aztán engel és én kimentünk az iskolába egy vitára, és itt aztán tovább csodálkozhattunk. micsoda határozottság és micsoda udvariasság! néhány technikai hibán kívül, mint például hogy a zene elnyomta a szöveget, néhányan kifogásolták, hogy yvette óbesterét túlzottan kifiguráztuk. megértéssel és jó szívvel fogadták ellenvetésemet, mely szerint a tábori kurvát később azon kevés személy között mutatja a darab, akik hasznot húztak a háborúból, és a szerzőnek ezért gondot kellett fordítania arra, hogy ne túl alacsonyan szabja meg az ezért fizetett árat. különösen a dobjelenetet emelték ki, és egyikük azt dicsérte, hogy éppen „a leggyámoltalanabb ember volt a legsegítőkészebb, ugyanaz a személy, akit pár jelenettel korábban a saját bátyja »szegény állat«-nak titulált". micsoda néző! nyilván észrevette (mégpedig boszszankodva) a harmadik jelenetben ezt a mondatot – és a tizenegyedikben megtalálta a választ! és ezekből a nézőkből csak szánalmat váltott ki, hogy kurázsi mama legszörnyűbb elesettségében sem tanult semmit!

Excerpts from Bertolt Brecht's Work Diary (1939–1949)

A most important innovator of 20th-century theatre, Bertolt Brecht (1898–1956) kept his *Work Diary* from 1938 to 1955. Here a selection is presented of the notes Brecht wrote during the turbulent decade beginning on 1 September 1939, the day the Second World War broke out. The entries may be instructive for readers today because the author does not recall this critical period of world history in retrospect, but reacts to events directly as a contemporary. At the same time, the perspective that permeates his war commentaries is remarkable, as is his continuous effort to reconsider his credo as a playwright in the light of his new experience. The renewed approach is reflected in his most important dramas created during this period (*Life of Galileo, Mother Courage and Her Children, The Good Person of Szechwan*), in which situations drawn from ordinary life play a greater role than before, beneficially breaking the monopoly of "Lehrstücke" ["learning-plays"]. The last diary excerpt in our selection evokes the 1949 performance of *Mother Courage*, which reflects Brecht's understanding of theatre at the time, providing valuable lessons for the contemporary producers of this play. The relevance of this publication lies in *Mother Courage and Her Children* as staged in a new interpretation by Theodoros Terzopoulos and performed by the actors of the National Theatre. The play premiered on January 12, 2024.

E. Engel, B. Brecht, P. Dersan és H. Weigel a *Kurázsi mama és gyermekei* próbáján 1949-ben (fotó: Saeger, forrás: flick.com)



KATONA IMRE

Brecht a 60-as évek Magyarországán

Az interjút Szász Zsolt készítette

Katona Imre (1943) színész, rendező, dramaturg a hatvanas években debütáló színházi nagygeneráció jeles képviselője. 1967-től 1986-ig a legendás Egyetemi Színpad színésze, dramaturgja (*A befalazott asszony*, a *Passió*, az *Arisztophanész madarai* szerzője); majd az Universitas Együttes rendezője, művészeti vezetője. Ezzel a társulatával bejárta Európa kísérleti színházi fesztiváljait (Palermo, Parma, Bern, Lyon, Nantes, Belgrád, Helsinki). 1981-ben Sitgesben a fesztivál nagydíját nyerték el a Voltaire regényéből készült *Zadig, avagy a végzet* című előadással. A rendszerváltozás idején Olaszországban tevékenykedett, majd '95-ös visszatérése után különböző műhelyekben dolgozott; jelenleg az SZFE oktatója. Most Theodórosz Terzopulosz rendezése, a *Kurázsi mama és gyermekei* kapcsán – melynek bemutatója 2024. január 12-én volt a Nemzeti Színházban – mindenekelőtt a hazai Brecht-recepció első korszakáról idézi fel személyes élményeit. Azt az elementáris hatást, melyet ez a hazánkban addig ismeretlen színházesztétika főiskolásként, majd pályakezdőként gyakorolt rá Ádám Ottó, Pártos Géza és Lengyel György rendezései láttán. De szóba kerül az interjúban Jerzy Grotowski, Peter Brook és Ruszt József színháza, a Sztanyiszlavszkij-módszer hazai fogadtatása és a színészképzés akkori helyzete is.

– Amikor a Theodórosz Terzopulusz rendezte Kurázsi mama és gyermekei *bemutatója után elbeszélgettünk a mester Nemzetiben rendezett előadásairól, felidézted az általad korábban látott magyarországi Brecht-interpretációkat is. Arról beszéltél, hogy a hazai rendezők keze a múlt század hatvanas-hetvenes éveiben még meg volt kötve azzal, hogy csak a Brecht mint rendező által megalkotott partitúrát kellett és lehetett követni. Mai ésszel ez szinte felfoghatatlan.*

– Amikor az első Brecht előadást láttam, még nem tudtam arról, hogy itt valami szabálykövetés volna a kötelező feladat a magyar rendezők szá-

mára[1]. Csak azt tudtam, hogy addig ehhez foghatóan erős, igazán teátrális hatás színházban még nem ért. Az első Brecht előadás, amiről beszélek, nem a *Kurázsi mama* volt. Sajnos azt a legendás, 1958-ban bemutatott előadást sem láttam, amiben Kiss Manyi volt a címszereplő. A Madách Színházban Ádám Ottó 1961 márciusában rendezett *Kaukázusi krétaköre* volt az az előadás, amit az imént szóba hoztam. Tizennyolc éves debreceni gimnazistaként jöttem fel Pestre, és egy hét alatt megnéztem vagy öt előadást. Mai eszemmel azt mondom, hogy a Brecht jogutódai által megszabott követelmény, tudniillik hogy az írásba foglalt etalont, a rendezői forgatókönyvet figyelembe kell venni, illetve az általa rendezett és műsoron tartott előadást, ez akkor nagyon is helyénvaló követelmény volt a Berliner Ensamble részéről. Egy közhelyes, konvencionális színházi kultúra uralkodott Magyarországon, de szerte Európában is. A Brecht által támasztott követelmények kötelezővé tétele kellett ahhoz, hogy egy sajátos arculatú, új színházi felfogás megjelenjen a színpadon.

Bertolt Brecht: *Kaukázusi krétakör,* Madách Színház, 1961, r: Ádám Ottó (fotó: Bartal Ferenc MTI, forrás: oszmi.hu)

– Elhangzott, hogy 18 éves vagy, a tanulmányaidat Debrecenben folytatod. Mikor látod ezt az első Brecht előadást a fővárosban?

– 1961 decemberében. Néhány hónappal ezután,'62 őszén már a Színművészeti Főiskola hallgatója vagyok, Várkonyi Zoltán színész-osztályában.

– Lehetséges, hogy a fiatal színészhallgatóban, aki voltál, már más elképzelés élt benned a színházról, mint amit magad körül tapasztaltál?

– Homályos volt ez a másfajta kép. Főiskolásként jártunk mi színházba nyakra-főre, és áradatként öntött el bennünket mindaz, ami akkor az átlagot jellemezte.

– Azt a fajta szokásos, ábrázoló, realista játékmódot érted ez alatt, aminek igazán nem volt sem elméleti megalapozottsága, sem gyakorlati technikai háttere?

---

[1] Ebben az időben a Berliner Ensemble produkcióinak, illetve rendezőpéldányainak, a Modellbuchoknak pontos másolásához kötötték a Brecht-darabok játékjogának megadását. Követni kellett az előadások értelmezését, szcenírozását, a szereplők beállításait, és a kísérőzeneket is át kellett venni. (Ez alól csak Giorgio Strehler és Roger Planchon kapott még Brechttől magától – nem sokkal halála előtt, 1956-ban – bátorító felmentést). Lásd: Lengyel György: *Ne nézz vissza haraggal,* szinhaz.net 2009.04.06. – a szerk.)

Shakespeare: *Hamlet*, Madách Színház, 1962, r: Vámos László, a képen Gábor Miklós (fotó: Keleti Éva MTI, forrás: madachszinhaz.hu)

Brecht–Feuchtwanger: *Simone Machard látomásai*, 1963, Madách Színház, r: Pártos Géza, középen: Dobos Ildikó (fotó: Bartal Ferenc MTI, forrás: nemzetiarchivum.hu)

– Voltak kivételes színész egyéniségek, akik azért ki tudtak magasodni egy-egy előadásból. Rendezői szinten is meg tudott jelenni néha valami nagyon erős koncentráltság. Abból a '62-es évből Vámos László *Hamlet*-rendezésére emlékszem, aminek Gábor Miklós játszotta a címszerepét a Madáchban. Brechtet viszont a *Kaukázusi krétakör* után Pesten abban az évben már nem láttam. Csak Pártos Gézának a *Simone Machard látomásai* című munkáját[2], ahol ismét találkozhattunk a Brecht- jogutódok által képviselt követelményrendszerrel. Nem akarták engedni, hogy Simone Machard szerepét hivatásos színész játssza, mivel Brecht eredetileg egy 16 éves amatőr kislánnyal szerette volna játszatni. Egyébként maga Brecht ezt a Feuchtwangerrel közösen írott művét életében soha nem rendezte meg. A berliniek mégis kötelezni akarták a Madách Színházat arra, hogy amatőr szereplőt keressen az előadáshoz. Nagy harcok árán a magyarok végül mégiscsak elérték, hogy Dobos Ildikó, az akkor harmadéves főiskolai hallgató eljátszhassa a darabot. Tehát a Brecht-jogutódoknak ebben az önvédelmi harcában megjelentek korlátolt szempontok is. Fennmaradt egy anekdota az általam nem látott, szintén

[2] *Simone Machard látomásai* (németül: *Die Gesichte der Simone Machard*) Bertolt Brecht és Lion Feuchtwanger közösen írott drámája. Az 1942-ben elkészült darabot először 1957-ben, Frankfurt am Mainban állították színpadra, egy évvel Brecht halála után. Pártos Géza rendezésének bemutatója 1963. október 12-én volt a Madách Színházban. A színmű a közép-franciaországi Saint-Martin városában játszódik 1940-ben; a németek már a Loire mellett vannak. A kislány, Simone arról álmodik, hogy ő maga Szent Johanna, aki Franciaország megmentésére hivatott. A darab végén nem az életével fizet, hanem a szabadságával; Nem a győztesek ítélik el, hanem saját honfitársai – mert hogy a hazaszeretet érvényét vesztette.

Pártos Géza rendezésében bemutatott *Kurázsi mamá*ról, ami szenzációs lehetett.

Jönnek a Brecht-jogutódok Budapestre kontrollálni. Számon kérik Pártos Gézát, hogy ott van az a szekér, rajta ponyva, és azon a ponyván egy kirívó, furcsa folt éktelenkedik! Mit akar ez jelképezni, miért van ott? Pártos Géza mentegetőzni kezd, mondván, hogy ennek így kell lennie, hiszen a Berliner Ensamble előadásában a ponyván egy pontosan ugyanilyen folt van. Erre ők visszakérdeztek: mikor látta, hol látta maga azt az előadást? Erre Pártos, hogy Bécsben. Ja, tényleg, mondják a berliniek: amikor Bécsben vendégszerepeltünk, szállítás közben megsérült a ponyva, és ott helyben, hevenyészve tényleg rá kellett varrni egy foltot.

Felvétel a *Kurázsi mama* berlini előadásáról, a bakon: Helene Weigel (forrás: babylonberlin.eu)

Ugyanez a jelenet Kiss Manyival a budapesti előadásból (fotó: Tormai Andor, forrás: szinhaz.online.hu)

– Visszaugranék még egy pillanatra a főiskolás éveidre, mert volt egy dehonesztáló mondatod az akkori színjátszásról. A visszaemlékezésekben rendre visszatér egy másik szabályrendszer is, a Sztanyiszlavszkij-módszer.

– Igen, akkor ez volt a főszabály, de nagyon nehezen ment ennek a magyar gyakorlatba való átültetése. A színészek egy része azt mondta: miért tanítják ezt nekünk, hiszen ezt mi már tudjuk. Mások viszont nagyon komolyan vették a szovjet-orosz minta követésének a kényszerét, tehát megpróbálták a módszert elsajátítani.

– Hogyan jelent meg mindez az oktatásotokban? Hiszen ha jól értelek, akkor és ott ez még a tanároknak is új volt.

– Sztanyiszlavszkij dolgozta ki azt, amit ma pszichológiai realizmusnak hívunk. Ez valóban újdonságnak számított az ötvenes-hatvanas években. Hozzátehetjük, hogy a problematika és maga a sztanyiszlavszkiji koncepció sem volt igazán feldolgozva, pontosabban: átdolgozva a magyar viszonyokra. Főiskolai hallgatóként leginkább két dologról hallottam, ami egyébként alapvető. Az egyik a tehetség, a másik pedig az átélés. Ezen kívül nem volt semmi kézzel fogható. Sztanyisz-

lavszkijnak módszere, de rendszere is van. A módszerrel mi nem találkoztunk. Az a gyanúm, hogy maguk a tanárok, a mesterek sem akartak ebbe mélyebben belemenni, mert úgy vették: a diákok, vagyis mi, azt már tudjuk. Nem tanították meg, nem adták át a módszert. Nem tanítottak olyat, hogy igen, átélsz valamit, ember, de gondolkodj is! „Most neked itt kiszakad a lelked, elkezdenek folyni a könnyeid, átélsz!" – effélékkel találkoztam színészhallgatóként. Ez viszont merő tévedés volt, mert sem akkor, sem most nem erről szól a mese. Gondolkodni, elemezni, feldolgozni azokat az alapkérdéseket, melyek a belső igazság eszméjét képesek kibontani a munkában – ehhez mi nem kaptunk támpontot. De én akkor ezt természetesnek vettem. Azt gondoltam, hogy ez így rendjén van, hogy az ember legyen csak bizonytalan, és előbb-utóbb rájön a dolgokra magától is.

– Színészként kezdtél, később rendező lettél. Valami írott, magyar nyelvű szakanyag segített volna? Adódott a mesterekkel, rendezőkkel egy-egy mélyebb beszélgetés e problematikáról?

– Hát az áldásos lett volna. Nekem egyébként az a meggyőződésem, hogy maga a mesterség az érzéki, gyakorlati tapasztalatok révén sajátítható el. A gondolat, a tanácsadás, az elméleti útmutatás sokat segíthet. Egy idő után az is tapasztalattá válik. Nem nagyon jutottunk hozzá ilyesmihez. Olyan előadás-élmények segítettek az emberen, mint a már említett *Kaukázusi krétakör*nek az a nagyon is brechtiánus, hallatlanul erős színrevitele a Madáchban.

Váradi Hédi és Márkus László maszkban, a *Kaukázusi krétakör* 1961-es előadásában (fotó: Bartal Ferenc MTI, forrás: oszmi.hu)

– A korabeli visszhangokból is azt lehet érzékelni, hogy valami új kezdődött. Az akkori fiatalok generációjára hathatott ez olyan mintaként, hogy ők is ezt szerették volna követni?

– Énrám ez nagyon nagy hatást gyakorolt, de még nem voltam a pályán. Nem mondhatnám, hogy az osztálytársaimra, a kortársaimra olyan mély benyomást tett volna. Kilógott az akkori magyar színházi gyakorlatból, ami nekik is megfelelt. Ilyen extrém módon talán csak engem nyűgözött le. Most is megjelennek előttem az ebben a darabban szereplő színészek a színpadon, az arcukat fedő fél-maszkokkal… Mások, mint a „természetes" ember, ezzel valami varázslatos kezdődik… Minden oly tömör és átható, intenzív. Ez volt szokatlan az élet naturalisztikus szemléletű feltárásához képest, ahhoz képest, amit maga körül mindenütt láthatott az ember. Megelevenedik előttem a hegység, amint éppen pusztít a vihar, amint a fogadott gyermekét menti

Gruse Vacsnadze – Psota Irén, süvít a szél, harcol az elemekkel, egyetlen emberként van jelen a színpadon, alatta megy a forgó, halad előre… A játéktér centrumában ott a SZÍNÉSZ, maga a színpadi történés viszont reálisan nem jelenik mg. Nincs hegység, nincs vihar, én mégis mindezeket érzem, éreztem. Lehet, hogy valami sajátos, másfajta színházi ösztönnel rendelkeztem, mint a környezetem.

– *A hatvanas években megjelenik egy harmadik áramlat is. Lehetett tudni akkor Magyarországon Grotowski munkáiról?*

– Grotowski a hatvanas évek elején már javában működött Opolében, de nem volt jelen nálunk. Érdekes, hogy az én ifjúkorom és Grotowski kísérletező korszakának a kezdete egybeesik. A Brechten túli világról, a megújuló színházról 1964-ben volt egy élményem másodéves főiskolásként, amikor a Vígszínházban a Royal Shakespeare Company vendégszerepelt. Műsoron volt a *Lear király* is Peter Brook rendezésében, Paul Scofield játszotta a főszerepet. Ismét láttam valamit, ami kilóg a sorból. Ez már afelé mutatott, amit Grotowski is akkor kezdett beteljesíteni. Az Antonin Artaud által indukált irányra gondolok.

– *Ő ismert volt már számotokra?*

– Akkor még nem nagyon. De ott volt ez a *Lear király* előadás. Számomra ez volt a második bomba, ami ismét kizökkentett azokból a sztereotípiákból, melyek körülvettek. A játék a maga letisztultságával, egyszerűségével elragadott. Lényegre törőnek, maradéktalannak éreztem a színpadi megoldásokat. Tényleg elég három rozsdás vasfelület, ez a díszlet maga? És valóban: a történet minden helyszíne meg tud idéződni ebben a Brook által megálmodott térben. A színészi játék roppant intenzitása, ami

Psota Irén és Márkus László ugyanebben az előadásban (forrás: madachszinhaz.hu)

Shakespeare: *Lear király*, Royal Shakespeare Company, 1962, r: P. Brook (fotó: Tom Holte, forrás: berkeley.edu)

nem csak holmi ékes szövegmondából fakad, hanem a lélek izzásából; ezt Scofield minden megmozdulásában érzékeltem. Mindezek után mint másodéves főiskolás kerültem én le a debreceni színházba, ahol láttam egy másik *Kaukázusi krétakör*t. Lengyel György rendezte az eredeti német Brecht előadás és Ádám Ottó színrevitele nyomán. Ez nagyon érdekes volt. Azt bizonyította, érvényesülhet a szabály olyan módon is, hogy autonóm változat jön létre a szabályrendszeren belül. Lengyel követte a brechti etalont, rendezése mégis egyedivé tudott válni. Nagy Anna játszotta Gruse Vacsnadzét. Fantasztikus volt benne Sauva, a rendőr, Azdak szolgája. Haumann Péter játszotta, aki első évadát töltötte színészként Debrecenben. A csodálatos, korán elhunyt Linka György volt a bíró, szinte ma is hallom a hangját.. Érdekes, hogy sokkal élesebben emlékszem ebből az előadásból egy-egy alakításra, mint a Madách Színházban látott produkció esetében. A színrevitel ugyanaz volt, de az én lelkesültségem, meg az, hogy csupa ismerős színészt látok, jobban beégette az élményt. Én a debreceni színházat gimnazistaként folyamatosan látogattam.

– *Ez volt és ez lett az anyaszínházad.*

– Az átlagos színészek is kimagaslottak abban a játékban, mert – teátrális értelemben – valami szokatlan, végre testhezálló feladatot kaptak.

– *Milyen hatást váltott ki akkor a Kaukázusi krétakörnek ez a rendezése a debreceni közönségből?*

– El kell oszlatnom az illúziókat. Nem élt át belső forradalmat a közönség. Ahogy a többi előadás is minőségi munka volt, ennek is tisztes fogadtatása, sikere lett. Nagyon szép sikere, de mintha nem fedezték volna fel, nem vették volna észre, hogy ők most nem ugyanazt a színházat látják, mint korábban. Nem esett le a tantusz. Érdekes volt, szép volt, kuriózum volt, minőségi munka, lement a bérletes sorozatban. A vidéki színházaknál jószerint ez a helyzet ma is.

– Lengyel György egy kiváló rendező volt, gondolom ezt már akkor is lehetett tudni.

– Sok nagyszerű előadást rendezett, és később már dolgoztam is vele Debrecenben, amikor újra egy Brechtet állított színre, amelyben a segédrendezője voltam: a *Jó embert keresünk*et. Nemes Nagy Ágnes kiváló fordítását használtuk. Az eredeti német cím viszont ez volt: *Der gute Mensch von Sezuan*, tehát: *Jó ember Szecsuánban*.

– *A brechti életműben ez is egy különleges darab.*

– Keleti tematika, nyíltszíni szerepcsere, maszkhasználat…

– *A Madáchban elindult egy Brecht-sorozat, Lengyel György is rendezett benne kettőt. Lehet mondani, hogy a rendezők országszerte felfedezték a brechti színjátszásban rejlő lehetőségeket?*

– A Madáchban valóban folyamatosan játszottak Brechtet, de Debrecenben nem volt több akkor, amikor én segédrendezőként működtem. *A szecsuáni* munkafolyamatát követtem végig, beleértve az összes próbát.

– *Akkor közelről láthattad, hogy Lengyel György használta-e a „sorvezetőt”.*

– Nekem a gyakorlati asszisztensi munkát kellett ellátnom. Huszonévesként erre a komoly feladatra kellett koncentrálnom. Alkotói részem nem volt a rendezésben.

– De a szöveg alapos ismerete követelmény volt számodra, s gondolom, hogy az előadás fölépítésének folyamatát is közelről követhetted.

– Azt láttam, hogy itt minden strukturáltabb, mint ahogyan azt korábban tapasztaltuk. Az előadás minden összetevője egy jól felépített, egységes, belátható konstrukció szerves része volt. A tér nélkülözött mindent, ami az illúziókeltést szolgálhatta volna. Lengyel egy, a színpad teljes szélességében kifeszített, barna horizontfüggönnyel és az előtte megjelenő dobozocskákkal operált. Egy hatalmas térben olyan apró dobozokat helyezett el, melyekben megjelent például Sen-Te kis üzlete. Az úgynevezett hasznos vagy aktív játéktér alkalmasint alig volt nagyobb öt négyzetméternél. Aztán az adott dobozka átkerült egy másik helyre, eltűnt, újabb jött be az ásító nagy térbe. Olyan hatást keltett, mintha mikroszkóp alá került volna az ember, hiszen mindig csak egy-egy ilyen pici dobozkában láttuk őket.

– A hatalmas feszültség tehát magából a térből következett, ami összenyomja az embereket, a történéseket.

– Valóban. Kérdezted viszont, hogy számomra kínált-e valamiféle mintát ez a munkafolyamat és maga az előadás. Hogy inspirált, az biztos. Volt osztálytársaimmal, a frissen Debrecenbe szerződött Csernák Árpáddal, Szakács Eszterrel, és Cserhalmi Gyurival – akit akkor még fel sem vettek a főiskolára – hirtelen összeraktunk egy Brecht-montázst, ami versekből és Kurt Weill-songokból állt. Ez egy fiatalos, vagány dolog volt, de annyira mégis komoly, hogy játszottuk a Hungária Kamaraszínházban, irodalmi estként. Elsősorban a dalok miatt szerettük, ami nem volt ismeretlen számunkra, mert ezt a zenét mi már a főiskolán tanultuk, ahol volt egy *Koldusopera*-kurzusunk.

– Lehet, hogy akkor kezdtél, kezdtetek eltávolodni a naturalizmustól? Felteszem, hogy a zenés játékok hatvanas évekbeli térnyerése is ennek a folyamatnak volt a része. 1961-ben megszületik az első magyar musical is, az Egy szerelem három éjszakája.

– A Főiskolán abban az időben az ének és hangképzés vonatkozásában forradalmi változások kezdődtek. Nagy Ferenc vagy Kerényiné, aki éneket és hangképzést tanított, nagyon progresszív beállítottságú

Bertolt Brecht: *Koldusopera*,
Petőfi Színház 1960, r.: Szinetár Miklós,
a képen: Feleki Kamill és Agárdy Gábor
(fotó: Garis Mara, forrás: oszmi.hu)

tanárok voltak. Sok újdonság meghonosításában ők voltak a kezdeményezők. Amikor hozzájuk jártam, megátalkodottan tanították a már szóbahozott *Koldusoperát*, de *a West Side Story*t is. Az amerikai zenés színpad volt az, ami ennek a műnek a révén át tudott jönni a vasfüggönyön.

– Tehát összefoglalva mindazt, amit elmondtál: a hatvanas évek elejétől megjelenik Brecht a maga szabályrendszerével, expresszivitásával, másfajta drámafelfogásával. Jelen van az „értjük vagy nem értjük" Sztanyiszlavszkij-módszer, és a háttérben már ott van Grotowski is.

– Tökéletesen foglalod össze, ám ekkor Magyarországon Grotowski még nem létezett, egészen 1967-ig. Aztán egyszer csak berobbant. Viszont Peter Brook nevét ismét meg kell említenem. Brook a Royal Shakespeare Company keretein belül kezdte el működtetni az úgynevezett „kegyetlenség színházát": a '60-as évek derekán mutatta be a *Marat Sade* előadást. Ezt a produkciót Marton Endre nagyon gondosan és teljes egészében lemásolta. Ezt én 1966-ban láttam, és mindennél erősebb hatással volt rám. A Nagymező utcában, a mostani Thália Színház helyén, az akkori Nemzeti Színházban éreztem először, hogy a színházművészet területén még akár forradalom is jöhet. Akkor ez tudatosult is bennem.

Marat-Sade, Royal Shakespeare Company, 1964, r: Peter Brook, (forrás: coloquiomoda.com)

– Ma is az az általános felfogás Brechttel kapcsolatban, hogy epikus színházat művel, és a hatásmechanizmus vonatkozásában emlegetjük a V-effektet is. Érthető volt akkor számotokra az epikus színház fogalma?

– Számomra igen, mert elkezdetem vele mélyebben foglalkozni. Kivel is lehetett volna mással. Brecht-tel lehetett. Aztán jött az évszázad magyar előadása, a Ruszt József által rendezett *Karnyóné* az Universitas Együttessel, amit 1967 tavaszán láttam Debrecenben, ahol éppen Ruszt asszisztense voltam. Akkor döntöttem úgy, hogy az Egyetemi Színpadon kell folytatnom. És ott léptem kapcsolatba Grotowski kísérleteivel. De az már egy új történet kezdete volt.

– Élményszerűen idézted fel a korabeli magyar színházi folyamatokat, amelyek a nagy társadalmi változásokat követték. A második világháború idején, 1943-ban születtél, '56-ban 13 éves vagy, a '60-as években, az újulás időszakában kezded színházi pályafutásodat. Terzopuloszra és a '70-es évekre csak azért ugranék át, mert ő a diákéveit a Berliner Ensemble-ban töltötte egy következő színházi korszak emblematikus alakja, a Hamletgép *szerzője mellett.*

– Valóban, drámaíróként Heiner Müller az, aki tovább halad a Brecht által kijelölt úton, legalábbis a drámaértést, a tragikum értelmezését illetően.

– A rendező Theodórosz Terzopulosz személyében egy olyan elméleti szakembert is tisztelhetünk, aki a Berliner Ensamble könyvtárában kezdi, de szereplőként maga is részt vesz Brecht-előadásban, nevezetesen a Kurázsi mama és gyermekei*ben – mint ezt legutóbb nyilatkozta*[3]*.Időközben ő is létrehozta a nevével fémjelzett módszert, és az antik szerzőkre visszahivatkozva a tragédia-értelmezésben radikálisan újat hozott, most már a posztmodern jegyében: egy végsőkig letisztult formanyelvet dolgozott ki, és megújította a színészről alkotott képet. Ennek tudatában érdekel, hogy mi volt az első reakciód, amikor a Nemzetiben láttad a rendezését.*

– A *Bakkkhánsnők* előadása számomra az egyik legnagyobb színházi élményt jelentette az elmúlt évek felhozatalából. Mindabból, amit számon is tartok. Hatvanéves távlatból visszatekintve állíthatom, hogy Brecht a színház alapigazságait kutatta és képviselte drámaíróként, rendezőként és teoretikusként egyaránt. Analógiák mutatkoznak a Grotowski-életművel abban a tekintetben, hogy a színész cselekvő jelenléte nem egyfajta piszmogó és aprólékos életutánzás, nem a felszínes részletek halmozása, hanem a telítettség állapota. Ahogyan a színész hangjának már eleve az a rendeltetése, hogy a teret áthatva fizikailag érintse meg a nézőt. Ezt Grotowski elemi követelménynek tekintette, és ugyanezt tapasztalom Terzopulosz munkáit látva is.

---

[3] „Amikor mi tervezünk, Isten nevet rajtunk." Theodórosz Terzopulosz görög rendezővel Pirisi Máté beszélgetett. https://olvasat.hu/cimkek/pirisi-mate/

Imre Katona: Bertolt Brecht in Hungary in the 1960s

An Interview by Zsolt Szász

Imre Katona (1943) is an actor, director, dramaturg, a prominent representative of the great generation of theatre artists who made their debut in the sixties. From 1967 to 1986, he was an actor and dramaturg at the legendary University Stage (and author of *A befalazott asszony* [*The Walled-up Woman*], *Passió* [*Passion Play*] and *Arisztophanész madarai* [*Aristophanes' Birds*]). With this company, he toured Europe's experimental theatre festivals (Palermo, Parma, Bern, Lyon, Nantes, Belgrade, Helsinki). In 1981, they won the Grand Prix of the festival in Sitges for *Zadig or Destiny*, a play by Voltaire. During the regime change he worked in Italy, and after his return in '95 he became active in various workshops. He is currently a lecturer at the University of Theatre and Film Arts in Budapest. Now, in the context of Theodore Terzopoulos' production of *Mother Courage and Her Children* – which premiered at the National Theatre in Budapest on 12 January 2024 – he recalls in particular his personal experiences of the first era of Brecht reception in Hungary. He describes the elementary impact that this hitherto unknown theatre aesthetics had on him as a college student, and later, when he saw directions by Ottó Ádám, Géza Pártos and György Lengyel. Nonetheless, the theatre of Jerzy Grotowski, Peter Brook and József Ruszt, as well as the reception of the Stanislavski method in Hungary or the state of actor training at the time are also mentioned in the interview.

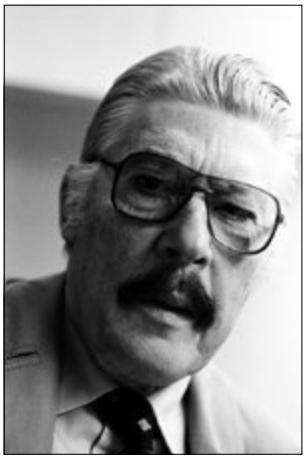
BAKOTA ÁRPÁD

„A színház az újrakezdés művészete"

Ungvári Judit interjúja

Több mint negyven éve van a színészi pályán a 2023-as Fedák Sári-díj egyik kitüntetettje, Bakota Árpád Jászai Mari-díjas színművész, aki 30 évet töltött a debreceni Csokonai Színházban, ahol ezalatt kitűnő alkotókkal dolgozott együtt és több jelentős szerepet játszhatott el. Mostani különleges feladata Csokonai Vitéz Mihály *Dorottyájának* címszerepe. A darabot Szabó K. István rendezésében, a költő 250. születésnapján, 2023. november 17-én mutatta be a debreceni társulat. Bakota Árpádot először pályakezdéséről kérdeztem.

– Szülővárosomban, a délvidéki elit gimnáziumba jártam, de természettudományi tagozatra, és eleinte csak a sport érdekelt. Aztán kipróbáltam a „színházcsinálást" is: egy szabadkai színész irányította a csoportot, elég szép sikereket értünk el, de igazából engem nem izgatott annyira ez a dolog, nem láttam akkor még a mélységét. Csak egy játék volt, amit ösztönösen csináltam. Építészmérnök akartam lenni, és pilóta is, nem gondoltam a színházra mint pályára. Ma pedig én vagyok a „fekete bárány" az egykori osztálytársaim, az atomtudósok, orvosok, nem is tudom még, kik között. A pilótaképzés nem jött össze, úgyhogy megcéloztam az építészeti és a villamosmérnöki kart. Közben pedig a diákcsoportot vezető színész megpróbált rábeszélni arra, hogy menjek el Budapesten a színművészeti fölvételire, és annyira rágta a fülemet, hogy belementem: jól van, akkor nekikezdek verseket, monológokat tanulni. És amikor egyszer éppen kint fociztam, megállt a kocsival a házunk előtt, és közölte, hogy most van a fölvételi. Mondtam, most nem érek rá, mert focizok. Berángatott a kocsiba úgy, ahogy voltam, focifelszerelésben, koszosan, porosan. Az első rostát ugyanis a határon túliaknak akkor helyben tartották. Nem voltam fölkészülve, nem is sikerült jól, de egy hét múlva mégis visszahívtak, láthattak bennem valami fantáziát. A drámavezető tanárom talán addig gyomrozta a Szabadkai Népszínházban a zsűri-



Tanárom, a legendás színész Pataki László (1916–1999)

tagokat, hogy adtak még egy esélyt, és elkezdtek velem foglalkozni. Ez azt jelentette, hogy egy hétig dolgoztak velünk a második felvételire készülve. Itt volt azt hiszem a fordulópont, ez alatt az egy hét alatt. Egy olyan színésszel kezdtünk el dolgozni, aki később az egyetemen is segédtanár volt, és egy hét alatt megmutatta nekünk, hogy mégis milyen mély a nyúl ürege. Hogy ez nem csak arról szól, hogy az ember szépen elmondja a szöveget, hanem hogy tudatosan kell elemezni a verset, s azt is, hogyan kell állapotba kerülni. Ekkor hirtelenjében kinyílt a színészet egész mélysége, távlata. Rájöttem, hogy ebben több van, mint amennyit én beleképzeltem, és elkezdett izgalmassá válni. Bár akkor nem vettek fel a budapesti színművészetire, de abban az évben osztály indult az Újvidéki Színművészeti Akadémián, odahívott az osztályvezető tanár, s innentől már egyenes út vezetett ahhoz, hogy én ezt a pályát válasszam. Az egyetemi évek gyönyörűek voltak. Ott már tényleg azokhoz a mélységekhez jutottunk, amelyek aztán nagyon izgalmassá, örömtelivé tették számomra ezt a hivatást.

– *A délszláv háború sodorta Debrecenbe. Miért éppen oda? Hogy történt ez?*

– Az Újvidéki Színház akkor együttműködött a Szolnoki Szigligeti Színházzal. Minden évben vittünk két-három előadást hozzájuk, és a szolnokiak is hozták a saját előadásaikat Újvidékre. Ott látott engem Konter László, aki éppen akkor került Békéscsabára igazgatónak, ahol egy western musicalt[1] tettek a repertoárra, amit Pinczés István rendezett. Ott nem volt olyan karakterű férfiszereplő, amilyenre szükségük volt, így megkerestek engem. Pinczés István, aki akkor éppen a Csokonai Színház megbízott vezetője volt, amikor befejeződött a próbafolyamat, megvolt a bemutató, rákérdezett, hogy én hova szerződöm, nem érdekelne-e Debrecen. Akkor még állandó szerződésem volt az Újvidéki Színházzal, játszottam a Szabadkai Színházban, dolgoztam az újvidéki rádióban, tehát azt feleltem, nekem ott kell maradnom a Vajdaságban. Éppen azért, mert most olyan nehéz a helyzet, tartani kellene ott a frontot, színházat kellene csinálni. Közben viszont a családi életemben is változás történt, hiszen már útban volt az első gyerekünk az akkori párommal. A gazdasági helyzet pedig annyira leromlott, hogy semmihez nem lehetett hozzájutni, még a kenyérért is sorba kellett állni hajnalban. Ezt mi nem tudtuk megoldani, különösen, ha este tízig előadásunk volt. Ismerősöktől szereztük be a tejet, de hát más semmi sem volt. Jött a gyerek, döntenünk kellett. Ekkor eszembe jutott Pinczés korábbi ajánlata. Elkezdtem telefonálgatni. Mások mellett hívtam Pinczést is, de akkor már

[1] Robert Coover – Kocsák Tibor: *A Kid,* country- és western musical, 1993

Lengyel György volt az igazgató, aki éppen Amerikában járt, amikor erre rákérdeztem. Már-már el is felejtettem ezt a telefont, amikor március legvégén fölhívtak Debrecenből, hogy Lengyel György tanárúr érdeklődik irántam, jöjjek aláírni a szerződést. Gyorsan meg tudtunk egyezni, és már júniusban próbáltam is. Az első években legfőképpen az tartott itt, hogy békesség volt, hiszen odahaza dúlt a háború. A másik fontos tényező Lengyel György volt, hiszen ő az egyik ikonikus alakja a magyar színjátszásnak. Nagyon jó szerepeket kaptam Debrecenben. Akartam volna váltani, amikor letelt Lengyelnek az első mandátuma, hiszen már otthon is szerettem a változatosságot. Végül is egy multikulturális közegből jöttem el Jugoszláviából. De meghosszabbították a mandátumát még két-három évre, és ő ragaszkodott hozzám. Közben a fiam is elkezdett cseperedni, iskolába került, ilyenkor az ember már gyökeret ereszt. Itt maradtam Debrecenben, annak ellenére, hogy való igaz, ez a város nagyon nehezen fogad be idegeneket, a saját történelmi tradíciójából következően. Nagyon meg kellett küzdenem azért, hogy kiérdemeljem a mostani helyzetemet. Később pedig már jött a második fiam is, és innentől egyértelmű volt, hogy akkor itt maradunk, Debrecenben. Emellett később már ahhoz is ragaszkodtam, hogy egy kőszínháznál maradjak.

– *A debreceni időszakban melyek voltak a legemlékezetesebb szerepek, feladatok?*

– Nehéz erre válaszolni. Az egyik legfontosabb dolog, ami éppen a kőszínházi létből fakad, hogy nagyon sokféle stílusú feladatom volt az elmúlt három évtizedben. Amióta a pályán vagyok, nagyjából százvalahány bemutatón lehetek túl. Azt tudni kell, hogy ekkortájt Magyarország határain túl, nem is olyan messze, Romániában vagy a volt Jugoszláviában sokkal expresszívebb színház alakult ki. Amikor idekerültem Debrecenbe, kicsit nehéz is volt megszoknom, hogy itt inkább szövegcentrikus a színház. Az sem volt könnyű az első két-három évben, hogy míg az Újvidéki Színház befogadóképessége mintegy 200 néző volt, szóval sokkal intimebb, kamara-jellegű volt a színház, itt pedig egy hatalmas színpad fogadott egy 600 főt befogadó színházteremben. Ki kellett engednem a hangomat. Az elején a habitusomból, a hangomból kifolyólag főleg negatív szereplőket játszottam itt Debrecenben, amivel nekem nem volt semmiféle problémám, csak picit beskatulyáztak. Sokáig nem is voltam senkinek a kedvence, még a barátaim is azt mondták, láttunk tegnap a színpadon, és nagyon utáltunk téged. Mondtam, akkor biztos, hogy jól végzem a munkámat. Persze ezzel együtt is izgalmas volt itt a számomra, hiszen ez mégiscsak egy repertoárszínház, ahol a hétévestől a hetvenhét évesig minden korosztályt és mindenféle típusú közönséget ki kell szolgálni.

Színészként a leginspirálóbb feladatokat a stúdiószínházi előadások jelentették. Pinczés István és Dobák Lívia dramaturg egy olyan sorozatot indított el, aminek köszönhetően a legizgalmasabb kortárs szerzőkkel találkoztunk itt, de hozták a külföldi drámákat is, megfordult nálunk például angol, dán rendező is. És persze Szabó Magda, mert ő mégiscsak egy ikon Debrecenben, és nagyon jó

szövegei vannak, úgyhogy az ő előadásaiban benne lenni rendkívüli élmény volt. Talán az egyik legemlékezetesebb előadás, amiben benne voltam valaha, a *Mesés férfiak szárnyakkal*[2], amit Vidnyánszky Attila rendezett, de ez már a kétezres években történt. Nagyon szerettem a kísérletező hozzáállás miatt, amit bevállalt Attila, teljesen más volt, mint a többi. A közönség a forgószínpadon ült, ami addig elképzelhetetlen volt. Nagy sikerünk volt, hálás vagyok, hogy a részese lehettem.

Jelenetkép a *Mesés férfiak*ból, balra: Bakota Árpád (fotó: Máthé András, forrás: jegy.hu)

– A Mesés férfiak szárnyakkal előadásáról azért eszembe jut egy 2012-es előadás is, amikor gerinc- és nyakmerevítőben magyarázta a nézőknek a repülés szépségét… Debrecenben annak idején megrázó hír volt a 2012 augusztusában történt balesete. A hobbi, a vitorlázórepülés ennek ellenére megmaradt?

– Igen, igazából a repülést soha nem akartam elfelejteni a színház miatt. Már amikor jelentkeztem Újvidéken a Színművészeti Akadémiára, akkor is ott forgott a fejemben, hogy közel a reptér… Az elméleti részét ismertem a repülésnek, szerettem volna a gyakorlatát is művelni. De kiderült, hogy a reptér jóval messzebb van, mint ahogy gondoltam. A főiskolásoknak meg soha nincs pénzük, és igazából ez egy nyári sport, nagymértékben időjárásfüggő. Nyáron nekünk a Tanyaszínház jelentette a gyakorlati képzést, így aztán ez a szerelem elfelejtődött, majdnem húsz évre. Amikor megtudtam, hogy Debrecenben van ilyen sportklub, akkor újraéledt, elkezdtem kiélni a gyerekkori ábrándjaimat és vágyaimat. Ennek köszönhetően hétvégenként 3000 méter magasságból szemléltem a várost.

– Mit lehet szeretni ebben? Tud valamit hozzáadni a színészi munkához is?

– Ó, hát az a 3000 méter, onnan nézve teljesen más a világ. Lent rohangálnak a pici autók, ellátni Nagyváradig, látni a Tokaj-hegyet, a Bükköt, hogyha szép idő van, és egy remek kikapcsolódás is. Persze sport is, hiszen minden felszállás egy versenyszám, és ez inspirálja az embert, hogy minél jobban repüljön, és mindig van valami feladat. Ez ráadásul nem olyan, mint egy motoros gép, hogy oda megyek, ahová akarok, itt taktikázni kell, fölépíteni az aznapi repülést az időjárás függvényében, ami közben változhat is. Nagyon melós, és annyira lefoglalja az embert, hogy teljesen elfelejti a civil életét. Érdekes a társaság, amely itt összeverődik. A mozdonyvezetőtől a vállalkozón keresztül, és esetemben a színészig mindenféle ember dolgozik itt együtt, kicsit olyan, mint a színházban

[2] Az ősbemutató 2010. november 26-án volt, a debreceni Csokonai Színházban

a társulat. Sporttársak kellenek, mert egyedül ez nem működik, többek segítsége kell ahhoz, hogy a levegőbe emelkedjék az ember. Fontos a kitartás is, a kockázatvállalás pedig be van tervezve, majdnem ugyanúgy, mint a színházban. Az biztos, hogy a színházi életben sincs semmi pontosan lekottázva. S aki azt mondja, hogy ért a színházhoz, az hazudik, mert amikor nekikezdünk egy olvasópróbának, akkor még senki nem tudja megmondani, milyen lesz az előadás. Ebben hasonló a repüléshez. Éppen ezért tud izgalmas lenni a színház is, mert mindig újra kell kezdeni. Ezért szeretem a színházat, de ugyanezért utálom is. A színház az újrakezdés művészete, ehhez is hihetetlen kitartás kell. Ha zsákutcába kerülünk, amikor megoldhatatlan feladat elé állít bennünket egy jelenet vagy egy szituáció, nem szabad feladni, hanem a szürkeállományt addig kell gyúrni, passzírozni, csavarni, amíg a megoldás meg nem születik.

Csokonai Vitéz Mihály: *Dorottya*, vígeposz remix Verebes Ernő átiratában, 2023, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, r: Szabó K. István, a képen Bakota Árpád mint Dorottya (fotó: Éder Vera, forrás: csokonaiszinhaz.hu)

– *A mostani feladat, a* Dorottya *címszerepe mennyire adta fel a leckét?*

– Hát igen, női szerepet nem sokszor játszottunk. Volt egy a francia vígjáték, amelyben a német nevelőnőt kellett játszanom, vagy a *Makrancos hölgy*ben[3] Kóti Árpival játszottunk nőt, de az kisebb szerep volt. Igazából, ha azt mondjuk, hogy női szerepbe bújunk, akkor mindenki arra gondol, ez valami kabarétréfa, vagy amikor egy transzvesztitát, esetleg egy meleget játszik a színész, sokan azt hiszik, hogy a gender-ideológiának akarunk tükröt tartani. Ebből valójában egyik sem igaz. Annak idején, amikor a színművészetit éppen csak befejeztem, Csizmadia Tibor rendezett egy *Übü király*t Újvidéken, két szereplős változatban, ebben Ladik Katalinnal szerepeltem együtt. Übü papa és Übü mama szerepén túl ebben a produkcióban az összes többi szereplőt mi játszottuk, és „szétdobtuk" a szöveget kettőnk között a próbák elején. Igazából ezt az élményt idézte fel bennem a *Dorottya* most, hiszen egy életkor fölött eltűnnek a különbségek a férfi és a női nem között. Itt ugyebár arról van szó, hogy azok a dámák, akik már elmúltak 65 évesek, kapjanak-e lehetőséget a férjhez menésre. Azért most, a próbafolyamat közben jöttem rá, hogy Ráckevei Annának nem volt könnyű feladata, amikor pár éve a Lear királlyal kellett megbirkóznia nőként. A *Dorottyá*nál abból indultam ki, hogy Albániában, ahol erősen patriarchális a társadalom, ha egy családon be-

[3] *A makrancos hölgy, avagy a hárpia megzabolázása,* Csokonai Színház, 2010. 02. 26. r. Szergej Maszlobojscsikov

lül csak lányok vannak, akkor kell valakit választani, ő lesz a családfő. A legidősebb lányt ezért fiúnak kezdik el nevelni, levágják a haját fiúsra, nadrágban kell hogy járjon, puskát adnak a kezébe (hiszen ott egy félig-meddig vad világ volt még 30–40 évvel ezelőtt), és bár az a lány, akit így kiválasztanak, testileg-nemileg-lelkileg is nő, férfiként kell viselkednie. Valahogy ezt próbáltam elképzelni, hogy nézzük meg, milyen, ha nőt kell játszanom férfiként. Izgalmas játék volt, nem könnyű, megküzdöttem vele, de a visszajelzések szerint jól sikerült.

– A debreceni Ady Gimnáziumban tanított is. Ebben a feladatban mi volt a vonzó?

– Két éve már letettem a lantot, de nagyon szerettem átadni azt a tudást, amit összeszedtem a pályámon. Már Újvidéken is felmerült, hogy esetleg tanítsak az egyetemen segédtanárként, és akkor sok szakkönyvet elolvastam, készültem, utánanéztem sok mindennek. Végül ebből nem lett semmi. De ezért is vállaltam szívesen itt a tanítást. Addig is sok vizsgaelőadást láttam a dráma-tagozatosoktól, az Ady Gimnáziumnak jó neve volt, tanárok is olyanok voltak, mint például Csikos Sándor. Az elején, természetesen volt bennem félelem, hogy én ezt egyáltalán tudom-e csinálni. De az első két év volt csak nehéz, utána már belejöttem, s aztán meg már nem is én tanítottam őket, hanem ők engem. Azt szerettem volna, hogy a diákok ne azt a színházat csinálják, amit én kitaláltam, hanem csináljanak saját maguknak színházat. Ehhez pedig ki kellett dolgoznom egy taktikát: úgy adni meg a feladatokat, hogy ők kreatívok legyenek, keressenek mindig új és új és új megoldásokat. Meglepetésemre ez nagyon bejött. Annyira, hogy engem is sokszor meg tudtak lepni: egy-egy kiadott feladatnak a megoldásakor sokkal izgalmasabb dolgot hoztak, mint amit én ki tudtam volna találni. Úgyhogy volt, amikor „loptam" is tőlük. Ahogy Harag György mondta, jót lopni nem szégyen, ami a színházat illeti. És hát azóta a diákjaim nagy része már a pályán van, mi több, Waskovits Andrea például Prima Primissima-díjas, úgyhogy most már nem én, hanem ők gyűjtik a díjakat…

Árpád Bakota: "Theatre Is the Art of a New Beginning"

Interview made by Judit Ungvári

Jászai award-winning actor Árpád Bakota (1960) has been a member of Csokonai National Theatre in Debrecen for thirty years. He was born in Szabadka (Subotica), a city inhabited by Hungarians in today's Serbia, and completed his secondary school studies there. As it transpires from the life story interview with him, he originally did not mean to be an actor. Yet he ended up in this profession: he graduated from Újvidék Theatre Academy in 1982, then he became a member of Újvidék Theatre until 1986, and that of Szabadka People's Theatre between 1987 and 1990, after which he took jobs with the radio and television in Újvidék. In 1993 the economic crisis caused by the war made him move to Debrecen with his pregnant wife. He was given worthy roles in several plays in the theatre's repertoire. He is currently playing the female title role in Mihály Csokonai Vitéz's comic epic *Dorottya*. In front of Judit Ungvári's microphone, he certainly mentioned the pitfalls of this unusual role as well.

FAZEKAS SÁNDOR

A tenger és az éhség

A Shakespeare-szonettek és a *Vízkereszt, vagy amit akartok* újabb összefüggései

A négy és fél évig tartó munkálatok eredményeként 2023 nyarán megjelent a Shakespeare-szonettek teljes anyagának általam elkészített új fordítása, gazdagon jegyzetelt, kétnyelvű kiadás formájában.[1] Ezzel azonban a szonettekkel kapcsolatos terveimnek még nem értem a végére, a műfordítások megjelentetése csak az első lépés volt. Folyamatosan gondolkodom egy olyan köteten is, amely a szonettekkel kapcsolatos saját interpretációmat, gondolataimat tartalmazza, hiszen az 580 oldalas kötet jegyzeteibe nem fért bele minden. Az egyik ilyen kérdéskör a szonettek és a színház viszonya.

Shakespeare rendszeresen használ olyan képeket, hasonlatokat, motívumokat, amelyek darabjaiban is visszaköszönnek. Szeretném tovább elemezni a *Vízkereszt* és a *Szonettek* összefüggését, mert korábbi tanulmányomban jó néhány fontos vonatkozást figyelmen kívül hagytam.[2]

A *Vízkereszt*tel való rokonság egészen szembetűnő más motívumok kapcsán is: egyik jelenetben Orsino a nő szerelmét *étvág*yhoz, a férfiét pedig *tenger*hez hasonlítja:

„nincs női szív, mely ily nagy és erős:
a nő nem bír sokat magába zárni.
Szerelmét inkább étvágynak nevezném,
nem májával, csak ínyével rajong,
meg is csömörlik, undor fogja el.
Az én szerelmem éhes, mint a tenger,
és bármit megemészt.” *(Vízkereszt, vagy bánom is én,* ford. Nádasdy Ádám)

---

1 *William Shakespeare szonettjei Fazekas Sándor fordításában.* MMA Kiadó, Budapest, 2023.

2 *A féreg és a rózsa.* A *Vízkereszt* és a *Szonettek* összefüggései (http://barkaonline.hu/esszek-tanulmanyok/7067-a-fereg-es-a-rozsa---a-vizkereszt-es-a-szonettek-osszefuggesei)

A felszínes és alantas, testi indíttatású étvágy és a végtelenül hatalmas tenger ellentéte a *Szonettek* több versében is előfordul. Az 56. szonett szerzője arra biztatja önmagát, hogy szerelme legyen hatalmasabb, mint az étvágy: 56. 1–2: „Édes szerelmem, gyűjts erőt, ne hagyd / Hogy gyengébb vágy légy, mint az éhezés." (Ahol nem jelzem külön, ott a szonetteket saját fordításomban idézem). 118. 1–2: „Hogy étvágyunk még mardosóbb legyen, / vad fűszerekkel ingereljük azt."

A leghíresebb példa persze a 75. szonett, amelynek kezdősora jelentősen eltér a Szabó Lőrinc-féle változattól: „Az vagy nekem, mi testnek a kenyér." (Shakespeare: Szonettek, ford. Szabó Lőrinc, Szukits, Szeged, 2000, 81.) Angolul: „So are you my thoughts as food to life". Az angolban tehát sem test, sem kenyér nem szerepel. Prózafordításban valahogy így hangzik: „Az vagy a gondolataimnak, mint az étel az életnek." Meglehetősen sután hangzik magyarul. Saját változatomban így fest: „A képzetem kiván, mint ételét." E versben az éhség képzete társul a szerelemhez, különösen az utolsó hat sorban:

„Ha nézlek, én már attól jóllakom,
majd újra látni téged éhezem:
nincs más öröm, mi kell s mi birtokom,
csak az, mi volt, vagy tőled kell vegyem.
Így koplalok s csömörlök napra nap,
torkoskodom, vagy vágyam mit se kap."

A vers nem tartozik a legkedveltebbek közé angol nyelvterületen, míg Szabó Lőrinc fordítása igencsak népszerű, és valóban: az egyik legszebb magyar nyelvű szerelmes verset alkotta meg a költő a vers alapelemeiből. Talán elegendő az általa készített változat megfelelő részletét felidézni, hogy lássuk: itt valami egészen másról van szó:

„Arcod varázsa csordultig betölt,
S egy pillantásodért is sorvadok;
Nincs más, nem is akarok más gyönyört,
Csak amit tőled kaptam s még kapok.
Koldus-szegény királyi gazdagon,
Részeg vagyok, s mindig szomjazom."

Szabó változatában a versnek ez a szakasza egyáltalán nem az éhség-motívum körül forog: az eredetiben se koldus, se szegénység, se király, se gazdagság, se részegség, se szomjúság nem szerepel. Ez a vers valójában a szonett szabad átköltése; erről írott tanulmányomban néhány éve ezt még nem mondtam ki enynyire egyértelműen, ahogyan arra is csak Almási Zsolt figyelmeztetése nyomán figyeltem fel, hogy a torkosság bűne benne van a vers zárlatában, így fordításo-

mat módosítani kellett.[3] Mindezt csak azért mondtam el, hogy lássuk: mennyire sokat változhatnak a *Szonettek* a korábban ismert változathoz képest, de ezzel egyszersmind azt is jelzem, hogy nekem sem volt könnyű elszakadni a kanonizálódott fordítástól.

Mint láttuk, Orsino gróf szerint a valódi, mindennél hatalmasabb és erősebb szerelem metaforája nem más, mint a tenger. Nos, ez a motívum szintén gyakran felbukkan a *Szonettek*ben, mint a végtelenség és áthatolhatatlan távolság megjelenítője, de a 135. szonettben ebben az értelemben is szerepel – mint a végtelen vágyú szerelem kifejezője: „A tenger víz, de friss esőt bevesz, / és minden új csepptől emelkedik", s legyen ilyen a címzett (itt vélhetőleg nő) szerelme is. Korábbi érdekesség még, hogy Orsino gróf nézetei a férfiak erős, illetve a nők gyengébb szerelméről Montaigne *A barátságról* című esszéjéből származnak, amelyet John Florio fordításában Shakespeare is ismerhetett, és amely nézetem szerint alapvető fontosságú a beszélő és a férfi címzettek viszonyának megértéséhez is (erről részletesen szóltam fordításkötetem előszavában). Lássuk, hogyan vélekedik Montaigne a nők gyengéd érzelmeiről a házasság kapcsán:

„…az asszonyok az igazat megvallva rendszerint nem képesek megfelelni annak a szoros és bizalmas kapcsolatnak, mely ezt a szent köteléket táplálja; mintha a lelkük sem volna elég szilárd ahhoz, hogy egy ilyen szoros és tartós csomó szorítását kibírja." (Montaigne: *A barátságról,* Esszék I., ford. Csordás Gábor, Jelenkor, 2001, 243.)

Ez a megnyilatkozás egybecseng Orsinóéval, ám amint láttuk, Shakespeare-nél ez a sztereotípia megdől. A *Vízkereszt*ben Cesario/Viola cáfolja Orsino nézeteit, mondván, hogy a nők érzelmei, bár nem olyan hangosak és hivalkodóak, mint a férfiakéi, mégis tartósabbak és erősebbek, mint amazok.

További hasonlóság Shakespeare *Vízkereszt*je és a *Szonettek* között a nemváltás, illetve a nemi szerepek közötti átjárhatóság problémája. Shakespeare több darabjában is főszereplővé lép elő egy olyan karakter, aki eredetileg nő, de a darab túlnyomó részében férfiruhában szerepel. Ez első renden arra vezethető vissza, hogy a női szerepeket az Erzsébet-kori színházban fiatal férfiak játszották. Nem csupán Viola ilyen a *Vízkereszt*ből, hanem Rosalinda is, aki Ganymedes néven kezd új életet, és a darab java részében szerepet játszik. Orlando pedig, szerelmese, a szöveg első olvasata szerint kétséggel elhiszi, hogy egy férfival van dolga, aki úgy tanítja udvarolni szerelmének, hogy saját magát Rosalindának mondja. Eszenyi Enikő és Kaszás Attila egykori remek előadásában az volt az egyik fontos elem, hogy Kaszás időnként, egy-egy pillanatra mintha átlátott volna a szerepjátékon, és saját kedvesére pillantott volna – aki pedig szintén kiki billen a megjátszott férfibarát szerepéből.

---

[3] Fazekas Sándor: *A testet öltött ideál.* William Shakespeare 75. szonettjének új fordítása. http://barkaonline.hu/esszek-tanulmanyok/7186-a-testet-oltott-ideal---william-shakespeare-undefined5--szonettjenek-uj-forditasa

Az igazán jó *Vízkereszt*-előadások, mint a Globe Színház verziója Tim Carroll remek rendezésében, képesek megoldani a darab dramaturgiai nehézségeit, ráadásul úgy, hogy minden szerepet férfiak játszanak, és igyekeznek korhű előadást létrehozni. A dramaturgiai gubancot éppen az imént a *Szonettek*kel motivikus áthallást mutató jelenet képes feloldani: ennek végén Orsino és Cesario igencsak közel kerülnek egymáshoz – mintha csak Orsino sejtené, hogy nővel van dolga. A homoerotikus olvasat tehát még annak ellenére sem szükségszerű, hogy minden szerepet férfiak játszanak. Valóban nagy színészi teljesítmény ez a nőket alakító színészektől. Carroll rendezésének kedves ötlete, hogy Cesario egészen pontosan úgy néz ki, mint Southampton grófja nevezetes portréján: a *Szonettek* egyik valószínűsíthető címzettjének portréját aligha véletlenül veszik Cesario külsejének mintájául. Ezzel pedig egyben sugallnak egyfajte *Szonettek*-olvasatot is: a nemváltó vagy androgün ifjú kerül a beszélő pozíciójába (hiszen ő viszi a szerelmi üzeneteket Olívia és Orsino között). A *Szonettek*ben pedig nem a beszélő a kétnemű (ő nagyon is férfi), hanem az egyik címzett. Ezt az izgalmas anomáliát kétféleképpen is feloldhatjuk. Az egyik verzió az, hogy Viola/Cesario azonosítható valamiképpen nem csupán a címzettel, hanem a beszélővel is: Southampton nevében is írhat verset a beszélő, nem pedig csupán hozzá; tudjuk, hogy támogatta őt, és két terjedelmes, a *Szonettek*hez hasonló tematikájú elbeszélő költeményét, a *Venus és Adonis*t, illetve a *Lucretia elrablásá*t Shakespeare szintén neki ajánlja. (Itt hozzá kell tenni, hogy Pembroke grófja szintén jogos jelölt a címzett pozíciójára; talán akkor sem tévedünk nagyot, ha azt feltételezzük, mindkettőjüknek szóló verset is találunk a *Szonettek* hosszabb idő alatt keletkezett ciklusában.)

A másik olvasat a petrarkista versciklus sajátosságaival magyarázza ezt a kétneműséget: férfi és női megbízói egyaránt lehettek Shakespeare-nek. Ezt a nézetet kevéssé olvashatjuk a szakirodalomban, én is azért teszem közzé, mert újabb kapcsolódási pontot találtam a rivális költők és Shakespeare között.

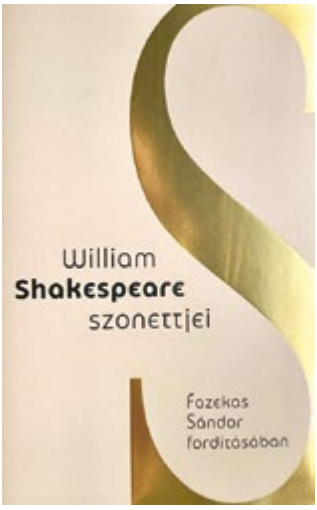
Ha tehát Drayton múzsájához is írt verseket Shakespeare, miért kell mindenáron saját érzelmi élete dokumentációjának tekinteni a költészetét, amolyan lírai önéletrajzként? Hasonló a helyzet, mint Balassi Bálintnál – annyi különbséggel, hogy Balassi akrosztichonjaiban és más verseiben nevek szerepeltek, mégpedig nem is csupán Júliáé. Morgai Kata, Dobó Krisztina, Célia, Zsuzsanna és Annamária mind-mind szerepelnek a versekben – és a sor hosszan folytatható. Alig hinném, hogy a költő mindegyik versbe foglalt leány iránt olyan erőteljes érzelmekkel viseltetett, mint Júlia (Losonczy Anna) iránt. Az már valószínűbb, hogy főúr barátai (s legkiváltképpen Batthyány Ferenc) számára írt udvarló verseket, az pedig bizonyos, hogy ezeket el is küldte (így maradt ránk egyetlen saját verskézirata, a *Sajátkezű versfüzér* is). Shakespeare is írhatott verseket több személynek – férfinak és nőnek egyaránt, azonban az ő nevüket elhallgatta: legfeljebb tréfásan utalhatott rá, mint feleségére, Anne Hathaway-re a 'hate away' kifejezéssel a 126. szonettben. Korántsem biztos, hogy mindegyik címzettjébe szerelmes volt: az ügyesen és kreatívan használt petrarkista sablo-

nok, illetve azok meghaladása még nem feltétlenül jelentenek őszinte érzelmeket. Rengeteg feltételezés látott napvilágot a *Szonettek*ben megjelenített alakokról, de ezek mind csupán spekulációk maradnak. Nézetem szerint fontosabb, hogy vajon milyen motívumrendszert használ, és hogy milyen érzelmeket rekonstruálhatunk a szövegekből a konkrét személyek beazonosítása nélkül, valamint hogy milyen kapcsolat van az életmű különböző műfajú összetevői között.

A *Vízkereszt* idézett jelenetének folytatásában ismét közös motívum következik a *Szonettek*kel: a hajtásfúró rózsadarázs lárvájára tett utalás (cankerworm, l. 35. szonett 4. sor, 54. 5, 70.7, 95.2, 99.13). Ez a bogárka kifejezetten a rózsabimbóra (bud) specializálódott: a költő képzeletét megragadta, hogy még felfeslése előtt megtámadja a rózsát, így nagyszerű metaforája lehet a fiatalok idő előtti pusztulásának. Ez a pusztulás pedig igencsak alapvető motívum a *Szonettek* első verssorozatában, amely egy megbízásból született munka: a beszélő (vélhetőleg több) címzettet igyekszik szerepe szerint rábeszélni arra, hogy örökítse tovább értékes tulajdonságait, és persze ezzel vagyonát is. A *Vízkereszt*ben ismét feltűnik a cankerworm-metafora. Viola említi a férget, amely a bimbót támadja meg, a nők néma, de igen heves szerelmének érzékeltetésére a 2. felvonás 4. színében: „Semmi, uram; sose vallott szerelmet, hagyta, hogy titka, mint féreg a bimbót, kirágja rózsás arcát" (Nádasdy Ádám fordítása). Az eredetiben a sorok a következőképpen szólnak (a Folger Shakespeare Library szövege alapján): „A blank, my lord. She never told her love, / But let concealment, like a worm i' th' bud, / Feed on her damask cheek." A magyar változat itt képzavaros, és bizony nem esztétikus. A féregrágta arc sokkal inkább egy rothadó hullát, nem pedig egy vágytól emésztett szerelmest juttat eszünkbe. Talán a „mint féreg a bimbót, emészti rózsás arcát" jobb lenne, már csak azért is, mert a bánat is szokta emészteni az embert. De ha ezt a kifogásomat közzéteszem, azt is meg kell említenem, hogy a „rózsás arcát" telitalálat: a „damask rose" egy rózsaszínű rózsafajta volt, amelynek utódai továbbnemesített formában ma is élnek, damaszkuszi rózsa néven; a rózsás arc pedig tökéletesen illik ide.

A legerősebb rokonság a *Vízkereszt* alapkonfliktusa és a *Szonettek* legfőbb konfliktusa között van. A vígjáték alapstruktúrája valójában inkább tragikus, mint komikus, és csak egy meglehetősen meredek dramaturgiai megoldásnak köszönhetően végződik a darab happy enddel: könnyebb lett volna tragikus véggel zárni, mint komikussal. A *Szonettek* egy részében egy szerelmi háromszög a felállás, amelyben az egyik szereplő nem tud választani egy nő és egy férfi között. A *Szonettek*ben a címzett (Southampton és/vagy Pembroke grófja) egy férfi, akinek a társaságára és szeretetére a beszélő (a költő) vágyik. Ez az úr azonban szerelmes egy hölgybe (ő a Sötét Hölgy, akinek szintén több valós személy is megfeleltethető), akiről – lévén igencsak adakozó természetű e téren – elképzelhető, hogy viszonozza is az érzelmeit. A beszélő ezt pontosan nem tudja, csak gyanítja, de vádja több szonettben is fel-felbukkan; a legismertebb ilyen példa a nevezetes 144-es szonett:

„Két vonzalmam van, fájdalom s vigasz,
két szellemem, ki szüntelen kísért:
az angyal férfi, hófehér s igaz,
a rosszabb szellem asszony, éjsötét.
Pokolra vinne most a szép gonosz,
ezért csábítja jobbik angyalom,
hogy szentem ördöggé ronthassa most,
rút büszkesége vonzza őt nagyon.
Hogy angyalom démonná tette már,
csak sejthetem, nem mondhatom ki még;
s mert messze tőlem, és együtt a pár,
egy angyal tán a más poklában ég.
Nem tudhatom, csak kételkedhetem,
míg rossz angyalban ég a jó felem.



Ez a vers nagyon fontos darabja a versciklusnak, több szempontból is; itt és most csak a két színházi szempontból legfontosabb aspektusát emeljük ki. Az egyik, hogy a *Vízkereszt*ben nagyon hasonló szerelmi háromszög az alapfelállás, amelyben az édes szerelmi gyötrelmek adják a darab legfennköltebb részét: Viola, aki Cesario néven férfiruhát öltve szolgálja Orsino grófot, szerelmes lesz belé. Orsino azonban Olivia grófnőbe, a testvérét gyászoló donnába szerelmes, aki viszont Orsino helyett Cesario/Violára vet szemet. A férfiruhába bújt lány nagy bajban van: Orsino érzelmeit semmiképp sem akarja megsérteni, hiszen szerelmes belé, Olivia közeledését azonban képtelen viszonozni. A grófnő közli, hogy csakis vele, Cesarióval hajlandó beszélni, Orsino más követeiről s magáról a grófról hallani sem akar. Itt lép be a vígjátéki megoldás: Sebastian, Viola ikertestvére menti meg a helyzetet, aki, miután az egész darabban elválasztva élt testvérétől, és halottnak hitte, az utolsó felvonásban felbukkan, és megmenti húgát többszörösen szorult helyzetéből: megvédi becsületét egy párbajozni akaró piperkőctől, és elveszi feleségül Oliviát, aki azonnal a karjaiba omlik, amint meglátja. Sebastian nem hisz a szemének, de azért rögvest elveszi feleségül. Orsino meg, aki azelőtt hosszasan üldözte Oliviát szerelmével, a végre lányruhába visszaöltözött Violát meglátva azonnal szerelmes lesz, és feleségül kéri a lányt, aki persze boldogan mond igent.

Hogyan lehet hitelesíteni ennyi váratlan és csak kevéssé előkészített fordulatot? Ez gyakori problémája a *Vízkereszt*-előadásoknak, de a feladat megoldható. Jó példák vannak erre itthon is, de én most a Globe Színház *Vízkereszt*-előadását idézem fel, amely káprázatos ügyességgel húzta ki a darab dramaturgiai méregfogát. Amikor Orsino és Cesario mint férfi beszélgetnek a férfiak és a nők gyöngéd érzelmeiről, Orsino kishíján megcsókolja Cesariót. A kortárs néző hozzászokott ahhoz, hogy a női szerepeket is férfiak játszották, így kevésbé akadt fönn ezen a megoldáson, Orsino partnerváltását azonban ez a jelenet előrevetí-

ti és indokolja: érthetjük úgy, hogy a jelenet során Orsino rájön, hogy valójában nővel van dolga – és meghatja a lány ragaszkodása, aki természetesen folyamatosan célozgat saját Orsino iránti érzelmeire. Hasonló a helyzet az *Ahogy tetszik*ben: nézetem szerint nemigen van értelme naivan játszani a darabot, hiszen a két férfi (Orsino a *Vízkereszt*ben és Orlando az *Ahogy tetszik*ben) mindkét vígjátékban jobban teszi, ha időnként ki-kikacsint a szerepből, és a kétséges pontokon jelzi: lehetséges, hogy mindent tud, csak eljátssza félrevezethetőségét. Talán így lehet olyan darabokat is új felfogásban játszani, mint a *Makrancos hölgy*, melynek férficentrikus világnézete (már ha betű szerint olvassuk) igencsak távol áll a mai korszellemtől. Shakespeare használja a sztereotípiákat, de azokat mindig mások véleményeként tálalja, és gyakran cáfolja darabjaiban (erre tanulságos példa Orsino és Cesario/Viola felidézett beszélgetése: egyértelműen az elnyomott női szempont kerül ki győztesen, még ha inkább csak hallgatólagosan is. Cesario nem nyerhet nyíltan, hiszen egy fiút alakít éppen, és szerepjátéka lelepleződne, ezt pedig igyekszik mindenáron elkerülni. Orsino beláthat az álarc mögé, ahogy Orlando is: előbbitől is elég hiteltelen, hogy nem tud egy férfit egy álruhás nőtől megkülönböztetni, de utóbbi esetében még kiélezettebb a helyzet: az álruhás Rosalinda úgy tanítja udvarolni Orlandót, hogy megkéri, képzelje szerelmesét (azaz: Rosalindát) Ganymedes (az álruhás Rosalinda!) helyébe. Képtelenségig fokozott vígjátéki szituációk ezek egytől egyig, a kikacsintás lehetősége azonban mindegyik alaphelyzetet hitelessé teheti. Az ember néha kimondottan örül neki, ha becsapják – és belemegy a játékba, különösen, ha szerelmi játszmáról van szó, és érzi, hogy a játék nem a kapcsolat ellen, hanem éppen annak érdekében zajlik.

Sándor Fazekas: Seas and Hunger

Exploring the Latest Connections Between Shakespeare's Sonnets and *Twelfth Night, or What You Will*

It took four and a half years for literary historian and translator Sándor Fazekas to complete his new translations of the sonnets, which were published by MMA Kiadó in the summer of 2023 in a richly annotated, bilingual edition. After the publication of these translations, the author is currently in the process of preparing a volume containing his own interpretations and reflections on Shakespeare's sonnets. One of these is the relationship between the sonnets and the theatre, some aspects of which are now presented here. The primary focus falls on the striking phenomenon of Shakespeare's regular use of images, similes and motifs which are also echoed in his plays. In drawing the interest of readers intrigued by the subject, the author now delves into it by exploring the evident connection between the texts of *Twelfth Night* and the sonnets. The exploration begins with the juxtaposition of the "superficial and base carnal appetite" characteristic of women's love and the "infinitely vast sea" symbolizing men's desires.

„Óh, szent költészet, eltünél-e hát
E prózai világból már egészen?”

Madách Imre: Az ember tragédiája

NEMZETI SZÍNHÁZ
1837
A NEMZET SZÍNHÁZA

MITEM11

11. MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST, 2024. ÁPRILIS 6 – 28.

mitem.hu ▪ nemzetiszinhaz.hu/mitem

fotó: © Anna Hauer

KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS MINISZTÉRIUM · Nemzeti Kulturális Alap · NISSAN · ORIGO · NEMZETI · szcenárium · MAGYAR–TÖRÖK KULTURÁLIS ÉVAD 2024 · nemzetiszinhaz.hu · / nemzetiszinhaz

„Többezer éves a civilizáció, és még mindig nem tudjuk, hányadán állunk a szabadsággal és a szeretettel. Az ember vakon rohan a pusztulásba. Az ember uralkodik a világon, és szakadékba taszítja saját faját. Az ember mindenféle igazságtalansággal szemben felemeli a hangját, de végül bilincsbe verik és megbüntetik. A humanizmus ma bűntény. A szabadság egyik napról a másikra végzetes céllá válik." *(Johan de Boose)*

„korunk nézőjének kikapcsolódási igényét a hétköznapivá vált háború állandóan újratermeli. de ez a szükséglet állandóan tusázik azzal a szükséglettel, hogy irányítani tudja a saját sorsát. (…) a szórakozás állandóan fenyegeti a létfenntartást, hiszen a valóságos életben fizet meg kicsapongásaiért (…) nem múlnak el fölötte nyomtalanul az ellenfél világába való beleélések, ezáltal a saját ellenfelévé válik. a pótlék kielégíti az igényt és megmérgezi a testet…" *(Bertolt Brecht* – a szerző eredeti írásmódjával)

„Sok évi gyakorlás után megértettem, hogy a tréning a felszabadulást, nem pedig az elrejtőzést szolgálja. A Grotowski által emlegetett negatív út ['via negativa'] a színészek testének teljes áttetszőségéhez vezet, hogy bátorságra tegyenek szert sebezhetőségük vállalásához. (…) Egy bizonyos ponttól kezdve a tréningezés beépült az alkotó folyamatba, és ma már minden új alkotás új fizikai és hang-tréninget kíván. A próbák alatt mindig a színpadon vagyok a színészekkel. Addig folytatjuk a tréningezést és az improvizációt, amíg egy adott pillanatban elkezdenek megbízni bennem; ekkortól kezdődik el az igazi alkotói folyamat, vagyis amikor a színész már nem védekezik, hanem leteszi a fegyvert és megnyílik." *(Alessandro Serra)*

„Ne akarjunk sem elzárkózni, sem megalázkodni. Szent Istvánra nézzünk, a Szent Jobb tanítását fogadjuk lelkünkbe. (…) Amit a Nyugattól tanulhatunk, csak akkor lehet számunkra érték, ha magyarságunk erősítésére fordítjuk. Fiatal nép vagyunk! A magyar néplélek mélységeiben olyan értékek szunnyadnak, amelyeket a népzenén, népdalon, népművészeten keresztül csak most kezdünk igazán megsejteni. (…) Minden, ami idegen, csak annyiban lehet értékes számunkra, amennyiben ezeket a nagy magyar értékeket segíti megtalálni, magunkba szívni, termékenyebbé tenni. Ezzel tartozunk magunknak, de tartozunk Európának is." *(Sík Sándor)*

„1940 és 1943 között a szegedi egyetemen is oktató klasszika-filológus, *Kerényi Károly* meghatározására utalva: a mítosz egy olyan megélt, mégis *»átszellemült«* beszédmód, melyben *»ideális és reális, gondolt és megtörtént«* együtt jut kifejezésre. Ha az élet *»beleömlik az áthagyományozott anyagba, nagy szertartásos formák közt«*, ha a mítoszt megélik, az elsősorban a rituális tevékenységekben, a kultuszban és a legkülönbözőbb alkotásokban nyilvánul meg… *Szent István* kultusza él, története és emlékezete szerves része a magyarság identitásának és kultúrájának, így indirekt módon, ebben a tágabb értelemben beszélhetünk a *Szent István* 'mítoszról'." *(Máté Zsuzsanna)*

24001
9 772064 269006