

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
X. évfolyam 2. szám, 2022. február



„A szövegnek beszélgetőpartnerre van szüksége” – Jurij Lotman tanulmánya • A küszöbön-lét szín-terei – a Szcenárium szerkesztőinek beszámolója a tavalyi MITEM-ről (2. rész) • Anatolij Vasziljev gondolatai a tér új valóságáról • Hamlet a változó időben – Pálfi Ágnes tanulmánya (1. rész) • Oblomov „Casta divá”-ja – Fried István esszéje Goncsarov regényéről • Molière 400 – Miért e színházi fenomén nyelveként emlegetjük ma is a francia nyelvet? – Ádám Anikó írása • „Bohóc kerestetik” – interjú Bozsik Yvette-tel, az idei MITEM résztvevőjével • Fejezetek a szatmári magyar színházi történetéből – részlet Csirák Csaba monográfiájából

SZERZŐINK

Ádám Anikó (1959) műfordító, a PPKE Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának docense

Balassa Péter (1947–2003) esztéta, kritikus, irodalomtörténész, egyetemi oktató

Bozsik Yvette (1968) balettművész, koreográfus, rendező, egyetemi tanár

Csirák Csaba (1942) helytörténész, művelődésszervező

Fried István (1934) irodalomtörténész, egyetemi tanár

Klausz Ildikó (1966–2011) író, bölcész

Kozma András (1967) műfordító, a Nemzeti Színház dramaturgja

Lotman, Jurij Mihajlovics (1922–1993) irodalomtudós, a tartui szemiotikai iskola alapítója

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

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője

Ungvári Judit (1968) újságíró, rádiós szerkesztő

Vasziljev, Anatolij Alekszandrovics (1942) rendező, színházi teoretikus, a moszkvai „Drámai Művészetek Iskolája” Színház megalapítója



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, külkapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Ungvári Judit (újságíró, szerkesztő) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • 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: scenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: HTS-ART Kft. • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

BALASSA PÉTER (1947–2003): „Ön milyen színházat szeretne?” • 3

kultusz és kánon

JURIJ MIHAJLOVICS LOTMAN (1922–1993): Szöveg a szövegben
Fordította: Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes • 5

mitem 2021

PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT: A küszöbön-lét szín-terei
Gyorsjelentés a VII. MITEM-ről (2. rész) • 23

mitem 2022

PÁLFI ÁGNES: „Belőle ... nagy király vált volna még”
Hamlet a változó időben • 28

FRIED ISTVÁN: Oblomov „Casta divá”-ja • 39

„A bohócok ... mindig is kívül álltak a rendszeren”
Bozsik Yvette-et Ungvári Judit kérdezi • 48

műhely

ANATOLIJ VASZILJEV: A tér új valósága
Egy rendező megjegyzései (Fordította: Kozma András) • 59

theatrum mundi

ÁDÁM ANIKÓ: Kinek a nyelve?
400 éve született Molière • 71

nemzeti játékszín

CSIRÁK CSABA: Huszonkilenc színházi évad Szatmárnémetiben
A szatmári magyar színjátszás története 1919 és 1948 között • 87



Beaumarchais: *Figaro házassága*, Szigligeti Színház, Szolnok, 1984, rendező: Szikora János, díszlet- és jelmeztervező: El Kazovszkij. A képen a kollekció egyik darabja a Fényes Adolf Teremben ugyanabban az évben rendezett kiállításon (forrás: elkazovszkij.hu)



BALASSA PÉTER (1947–2003)

„Ön milyen színházat szeretne?”*

Szenvedély és gondolat a színházban elválaszthatatlan, egyet jelent, csupán két névvel illetjük. Ezt pedig a mindenkori *aktor* teremtheti, ennek nincs alternatívája; akkor sincs, ha a nagyon okos és nagyon ügyes, olykor mély rendezői koncepciók mesterei joggal hivatkoznak arra, hogy „nincs színész”, tehát az egyszemélyes, intellektuális, akár képi, akár koreografikus víziót mindenképpen keresztül kell vinni (persze a szükséges zátonyok bekalkulálásával; a zátony nem más, mint a konzervatív színész... nem képtelen-e a helyzet struktúrája maga??).

A mai legjobb előadások a színészet „fölé” rendezett spektakulumok: látvány, mozgás, nonverbalitás stb. Ezek egyenként és együtt egy nagy színházi megújulás alapfeltételei, ám önmagukban, magányukban (melyhez csak a színész ezekből fakadó magánya fogható) nem azt szolgálják, amire hivatottak. Mondani sem kell, gondolom, hogy a színészet, közönség és alázat – összetartozó fogalmak. Szakmaiak, nem emocionálisak és még kevésbé ideologikusak. A „gondolati” színház (csak tudnám, mi az!) éppúgy csődbe ment, mint ahogy most mehet csődbe az „érzéki” színház, mely egyedül, önmagában, nem méltó önnön nevezetére. Saját igazságát veszti el, saját testét.

Mit, milyent szeretnék végül is? Embereket szeretnék látni a színpadon, és emberi viszonyokat, melyek teltek. Igazi szenvedést, tragédiát és komédiát, mindből igazít. A tempó s a ritmus, meg a látvány belőlük – emberekből – következék, ha lehet. A rendezői munka a színészi munkából következzen, viszont a színészi munka – munka legyen. (Az ismeretes, itt nem részletezendő színház-üzemeltetési és pénzügyi kérdések ezúttal nem érdekelnek; a színház lényegében mindig mindenütt üzleti, pénzügyi válságban szenvedett, ezt tehát hagyjuk.) Az előadás *nagyon* szóljon valamiről. az örömet akár a kétségbeesés és a vadság szférájába terelve. Ha a színház mindig *csak* kifejezi a világ állapotát, ak-

* Balassa Péter: *Inkább a bábu?* Válasz a Másvilág körkérdésére (részlet), 1984. In: Balassa Péter: *A másik színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 19–20.

kor nem teljesíti be a funkcióját. Elveszti ebben az esetben *teremtő* jellegét, más-ságát, elveszti saját igazságait, ahogyan itt és ma látnivaló az üresség egyre jobb és egyre inkább önklasszicizáló előadásáiban. Fontos volna kimutatni a tragikum elvesztésében a kritikai funkció eltompulását is.

A színháznak kötelessége „kitalálni” emberi működéseket: szenvedélyeket, reakciókat, viszonylatokat, új rétegeket bennünk, új „világítást”. A színház akkor színház, ha feltárja szöveg és szövegen túli (alatti, fölötti, melletti) dramaturgiai viszonyát (magát a drámát), a „másról beszél, amikor valamiről beszél” alaphelyzetét. Helyzeteket, amelyek beszédességükkel és csöndjükkel egyszerre hatnak: értelmesen feszültek.

Jelenleg csak ülök a színház „partján”, a sötét nézőtéren, és a részvét mozdu-latlanná merevít. Holott a részvét *nem* kifejezetten tartozéka színház és néző vi-szonyának az ismert arisztotelészi értelmén kívül; másra mégse futja. Részvétem ugyanis egyre kívülebb áll.

Olyan színházat szeretnék, és ezt ennél konkrétan nem tudom kifejezni, amelyben a művészet, és nem a művész szabadságát egyedül a művészet (saját) igazsága korlátozza, ami nem más, mint az *élet* igazsága. Másik színházat szeretnék.



Balassa Péter és felesége, Gáspár Judit az Írók Boltja előtt 2000 körül a könyvhéten.
Az előtérben Csordás Gábor és Sándor Iván (forrás: facebook.com)



JURIJ MIHAJLOVICS LOTMAN (1922–1993)

Szöveg a szövegben¹

A száz éve született tudós, a tartui szemiotikai iskola világszerte ismert alapítója ebben a tanulmányában a kultúra egészét mint bonyolult felépítésű szöveget vizsgálja. Felfogása szerint nem az absztrakt nyelv, hanem az egymással párbeszédbe lépő szövegek az elsődlegesek az új jelentések létrehozásában, mely párbeszéd eredményeként azok immanens szerkezete is átalakul. E folyamat dinamikáját Lotman konkrét példákon keresztül teszi érzékletessé, az irodalom és a színház szüntelenül változó, egymással összefonódó szövegvilágának mélyebb megértését segítve elő.

A szöveg fogalma nem egyértelmű jelentéssel használatos. Egész gyűjteményt lehetne összeállítani azokból az eltérő jelentésekből, amelyeket a különböző szerzők tulajdonítanak neki. Jellemző ugyanakkor, hogy manapság a „szöveg” vitathatatlanul a humán tudományok egyik leggyakrabban előforduló terminusa. A tudomány fejlődésének különböző időszakaiiban mindig felszínre kerülnek hasonló szavak: lavinaként elárasztják a tudományos szövegeket, s eközben óhatatlanul elveszítik nélkülözhetetlen egyértelműségüket. E szavak nem is elsősorban arra szolgálnak, hogy terminológiailag pontosan megnevezzék a tudományos fogalmakat, hanem inkább a probléma aktualitását jelzik, arra a területre hívják fel a figyelmet, ahol új tudományos elgondolások vannak születőben. E szavak történetéből a tudományos fejlődés dinamikájának sajátos indexét állíthatnánk össze.

Nem tekintjük feladatunknak, hogy a terminus egy már létező jelentése mellett kardoskodjunk vagy hogy új értelmezést dolgozzunk ki. Jelenlegi vizsgálódásaink szemszögéből lényegesebb, ha megpróbáljuk meghatározni e terminusnak más alapfogalmakhoz, köztük is a nyelv fogalmához való viszonyát. E kérdésben

¹ Vö. *Kultúra, Szöveg, narráció*. Orosz elméletírók tanulmányai. In honorem Jurij Lotman (szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit) Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 57–81.



LOT MAN

Autor-lavastaja **ALEKSANDER PLOTNIKOV** (Venemaa)

Kunstnik **KONSTANTIN SOLOVEV** (Venemaa)

Valguskujundus **IVAR PITERSKIIH** (Endla)

Muusikaline kujundus **ARDO RAN VARRES**

Videokujundus **LAURA ROMANOVA**

Laval **IVO UUKKIVI** (Draamateater), **SIMEONI SUNDJA**,
MARTIN KOIV, **MAILI METSSALU**, **RAGNAR UUSTAL**.

Etendused: 28.02 (esietendus) Narva Vabal Laval / 17.03 Tallinna Vabal Laval
21, 22.03 ERMi teatrisaalis / 11.04 Tallinna Vabal Laval



neuronics



két megközelítésmódot különböztethetünk meg. Az első szerint a nyelv olyan elsődleges lényegiségként gondolható el, amely a szövegben tárgyiasulva anyagi létmódra tesz szert.² A megközelítések és szemléletmódok sokféleségéből egy általános feltétel körvonalazódik: a nyelv megelőzi a szöveget, a szöveget a nyelv generálja. Még azokban az esetekben is, amikor hangsúlyozottan maga a szöveg jelenti az adott nyelvész számára a realitást, és a nyelv tanulmányozása a szövegből indul ki, heurisztikus és nem ontologikus sorrendiségről van szó: amennyiben ugyanis a szöveg fogalmában benne foglaltatik a tudatos elgondoltság mozzanata, annak természetéből magától értetődően fakad egyfajta bekódoltság. Ily módon a kód meglelte mintegy előzményként tételeződik.

E feltevéshez kapcsolódik az az elképzelés, mely szerint a nyelv olyan zárt rendszer, amely szövegek nyílt, egyre szaporodó, végtelen sokaságát hozza létre. Ilyen például Helmslev meghatározása: szöveg minden, amit kimondtak, kimondanak és ki fognak mondani az adott nyelven. Ebből adódóan a nyelv minden idejű („pankronikus”) és zárt, a szöveg pedig az időtengely mentén folytonosan bővülő rendszerként gondolható el.³

A második megközelítésmódot leginkább az általános szövegtipológiának szentelt irodalomtudományi munkákban, illetve a kulturológiai kutatásokban alkalmazták.⁴ E tanulmányokban az fogalmazódott meg, hogy az irodalomtudósok a nyelvészektől eltérően általában nem „egy szöveget” („ein Text”), hanem „a szöveget” („der Text”) vizsgálják. Azt a törekvést, hogy a szöveget, mint a nyelvi és irodalomtudományi vizsgálatok tárgyát egymáshoz közelítsék, a kutatások kezdeti időszakában sajátos szemléletmód jellemezte. I. I. Revzin így ír erről: „Amennyiben a műalkotás egészének elemzéséről van szó, a strukturalista módszer különösen eredményesnek bizonyulhat, akár az olyan viszonylag egyszerű, ismétlődő „rövid formák” esetében, mint a csasztuskák, mondókák,

² Vö. M. A. K. Halliday meghatározása szerint a „szöveg – működésben lévő nyelv” (Novoje v zarubeznoj lingvisztyike, VIII. [Újdonságok a külföldi nyelvészetben. VIII.] Moszkva 1978. 142.). Míg Halliday megfogalmazása a „potenciális” lehetőség és a „dinamikus megvalósulás” ellentétét emeli ki, addig P. Hartmann és Z. Schmidt az „ideális struktúra és a konstrukció anyagi megtestesülésének” ellentétét hangsúlyozza. Hartmann megfogalmazása így szól: „A nyelv a szövegben formát öltve lesz láthatóvá” (uo. 97.). A szöveg fogalmának elemzését a modern szövegnyelvészetben lásd T. M. Nyikolajeva cikkében és az általa összeállított *Szövegnyelvészeti kiegészítőben* (uo. 18. és 471–472).

³ Vö. ugyanakkor J. Vachek véleményét a nyelv nem teljes mérvű zártságáról: J. Vachek, *Význam historického studia jazyků pro vědecký výklad současných jazyků se zvláštním zřetelem k materiálu anglickému*. [A nyelvtörténeti tanulmányozás jelentősége a modern nyelvek tudományos előadása számára, különös tekintettel az angol anyagra.] VPSI. 1958. 63.

⁴ Mindkét tendencia, melyek közül az egyik a szöveget mint egy rendszer megvalósulását a másik mint annak széttűződését vizsgálta, felfedezhető már a formalista iskola bizonyos munkáiban is.

bilinák, mesék, mítoszok, akár a tömegtermékek, a krimik (ld. Revzin 1964)⁵, bulvár regények, pamfletok stb. vizsgálatánál, amikor azonban már nem a szó eredeti jelentésében vett műalkotásokról beszélünk”.⁶ A „szó eredeti jelentésében vett” műalkotások tanulmányozásából ugyanakkor a kulturális élet legbonyolultabb jelenségeinek elemzéséhez hasonlóan igen sok figyelemreméltó és irányadó tudományos elképzelés indult ki, melyekről lehetetlen volt lemondani. Ez a kutatás mindazonáltal a szöveg más megközelítésmódját követelte.⁷

E második típusú megközelítésmód szemszögéből a szöveg lehatárolt, önmagába zárt, végleges képződmény. Egyik alapvető jellegzetessége, hogy speciális belső struktúrája van, mely a határ („kezdet”, „vég”, „rámpa”, „emelvény”, „kullissza” stb.) kategóriáját rendkívüli jelentőségűvé avatja. Míg az első esetben a szöveg lényegi sajátossága a természetes időben való folyamatos terjeszkedés, a második esetben a szöveg vagy a mindenidejűség, a pankronikus jelleg felé tendál (pl. a festészet és szobrászat ikonikus szövegei), vagy pedig saját, jellegzetes belső időt teremt, amelynek a természetes időhöz való viszonya különféle jelentéseffektusokat hozhat létre. Változás áll be a szöveg és a kód (nyelv) egymáshoz való viszonyában. Ha valamely tárgyat szöveggként fogunk fel, akkor feltételezzük, hogy valamilyen formában kódolt, a kódoltság mint feltétel hozzátartozik ui. a szöveg fogalmához. Ugyanakkor maga a kód számunkra ismeretlen, most fogjuk még csak rekonstruálni az adott szöveg alapján.

Akár egy számunkra ismeretlen nyelvű szöveggel – egy letűnt kultúra töredékével – van dolgunk, akár egy közönséget sokkoló újító műalkotással, a szöveg előzetes kódoltsága mit sem változtat azon a tényen, hogy az auditórium éppen a szöveget tartja valamiképpen elsődlegesnek, a nyelvet pedig másodlagos absztrakciónak. Mi több, mivel az információ vevője sohasem lehet meggyőződve arról, hogy az adott szöveg alapján sikerült a nyelvet mint olyat teljességében rekonstruálnia, a nyelv csak egy viszonylagosan zárt rendszerként fogható fel. Az immanensen szervezett és zárt szöveg a nyelvi rendszer befejezetlenségére és nyitottságra utaló jegyeit fogja aktivizálni. Ez azokban az esetekben válik különösen nyilvánvalóvá, amikor a kódrendszer hierarchikusan szervezett, és egyik szintjének rekonstrukciója a többi szinteken még nem garantálja a megértést. Azokban az esetekben, mint amilyen például a művészi szöveg, amikor elvileg interpretációk sokasága lehetséges, a kódrendszer, bár az egyes szinteken

⁵ I. I. Revzin: *K szemiotyicseszkomu analizu detektyivov (na primere romanov Agati Krisz-ti)* [A detektívregény szemiotikái elemzéséről. (Agatha Christie regényei alapján)] című munkájáról van szó. In: Programma i tyeziszi dokladov v letnej skolje po vtoricsnim modelirujuscim szisztyemam. Tartu, 1964.

⁶ I. I. Revzin: *Szovremennaja sztrukturmaja lingvisztyika. Problemi i metodi.* [Modern strukturális nyelvészet. Problémák és eljárások.] Moszkva, 1977. 210.

⁷ A szöveg szemiotikai problémák modern irodalmának áttekintése: P. H. Torop: *Problema inteksztu.* [Az intextus problémái.] „Tyekszt v tyeksztye”. Trudi po znakovim szisztyemam XIV. Tartu, 1981.

zárt, egészében eredendően nyitott jellegű. Ily módon e vonatkozásban a szöveg és a nyelv viszonya megfordul. Először a szöveg jelenik meg a közönség számára, a nyelvet pedig a szövegből lehet megfejteni, „levezetni”.

A kutatások irányában felfedezhető kettősség alapja a kultúra rendszerében előforduló szövegek funkcionális kettőssége. A kultúra általános rendszerében a szövegek legalább két alapvető funkciót töltenek be: jelentések adekvát továbbítását, illetve új jelentések létrehozását végzik. Az első funkciót a legteljesebben akkor látják el, amikor a beszélő és a hallgató kódja tökéletesen egybeesik, vagyis amikor a szöveg tökéletesen egyértelmű. Ennek a szélsőséges esete az a művelti mechanizmus, mely a mesterséges nyelvekre és az ezeken a nyelveken írott szövegekre jellemző. A standardizáció iránti vonzódás, mely a mesterséges nyelveket létrehozza, és az önleírásra való törekvés, mely a metanyelvi konstrukciókat teremti, nem tekinthetőek külsődleges tendenciáknak a nyelvi és a kulturális mechanizmus vonatkozásában. Egyetlen kultúra sem működhet meta- és mesterséges nyelven írott szövegek nélkül. Mivel a szövegnek éppen ez a sajátossága modellálható a legkönnyebben a rendelkezésünkre álló eszközök segítségével, a szövegnek ez az aspektusa került leginkább az előtérbe. Minden mást elhanyagolva ezt az aspektust tanulmányozták, s idővel a szöveggel azonosították.

Az identifikáció, a különbségek eltüntetésének mechanizmusa és a szöveg standardhoz közelítése nemcsak az üzenet adekvát befogadását garantáló kiindulópont a kommunikáció rendszerében; nem kevésbé fontos az a közösség kollektív emlékezetét fenntartó funkciója sem, amely az üzenetet a rendezetlen tömegeből kiemeli és – Rousseau kifejezésével élve – „Une personne morale”-á alakítja. Ez a funkció különösen jelentős az írásbeliség nélküli kultúrákban, ahol a mitologikus tudat dominál, de tendenciaként, kisebb vagy nagyobb mértékben bármely kultúrában jelen van.

A mitologikus orientáltságú kultúrák egyik jellegzetes vonása a nyelv és a szövegek között keletkező láncszem, a kód-szöveg megjelenése. Ezt a szöveget eszményi mintának nyilváníthatják és ekként kezelhetik (ld. pl. Vergilius *Aeneis*ének szerepét a reneszánsz és a klasszicizmus irodalmában), avagy olyan szubjektív, nem tudatos mechanizmusok révén örökíthetik át, amelyek közvetlen kifejeződés híján⁸ a kultúra hierarchiájában alacsonyabb szinten álló va-



A Vergilius Vaticanus 18. fóliója Laokoón ábrázolásával, 4. század, Róma (forrás: wikimedia.org)

⁸ Addig, míg nem lettek a tudományos rekonstrukció tárgyai.

riánsokban realizálódnak. Ez azonban nem változtat a lényegen: a kód-szöveg szövegnek tekintendő; nem a szöveg felépítéséhez szükséges elvont szabályok gyűjteménye, hanem szintagmatikusan felépülő egész, jelek szerkesztett struktúrája. Fontos megjegyeznünk, hogy a kultúra működési mechanizmusában, a szövegteremtés folyamatában vagy a kutatói metaleírásban a kódszöveg minden jele számunkra paradigma-értékű lehet.



V. J. Propp: *A mese morfológiája*, Labirint, 2011



Egy kéziratlap Dosztojevszkij *Félkegyelműjéből*, 1867-ből (forrás: uofe.ru)

Ugyanekkor e szöveg „önmagá számára”, saját szintje felől szemlélve nemcsak a kifejezés, hanem a tartalom egységének is a hordozója. Dif-fúz, ambi- és polivalens; hol ekvivalens, de eltérő jelentésű paradigmákra, hol a külső szemlélő aspektusából antonimikus ellentétpárok rendszerére esik szét; „önmagá számára” viszont monolit, kompakt és egyjelentésű. Strukturális kapcsolatokba lépve saját szintjének elemeivel a szövegi realitás minden jegyével rendelkező textust alkot, még akkor is, ha a realitás sehol sincs rögzítve-kifejezve, csupán a mesélő, a népi elbeszélő fejében létezik öntudatlanul, emlékezetét irányítva, s megsejtetve vele a variációs lehetősége határait. Éppen egy ilyen valóságot ír le Propp a varázsmesével és Revzin a detektívregény modelljével kapcsolatban. Fontos hangsúlyoznunk, hogy ezek a kutatói modellek nem a tárgy szerkezetét írják le (ez csak közvetetten rajzolódik ki ezekben az írásokban), hanem a szerkezet mögötti valóságos, ámbár rejtetten létező szöveg-objektumot.⁹

Ilyen típusú objektum például az a „pétervári szöveg”, amit V. N. Toporov tárt fel Dosztojevszkij művei alapján¹⁰. A Dosztojevszkij-szövegekben végzett vizsgálatok arról győzték meg a kutatót, hogy a *Bűn és bűnhődés* című regényben a szerző alkotói tudatának egyik rétege mély archaizmusával elkülönül a többitől, és közvetlenül érintkezik a mitológiai tradícióval. V. N.

⁹ Ezt az objektumot kódszövegnek nevezzük, és elkülönítjük az őt leíró proppi és más metaszövegektől.

¹⁰ Vö. V. I. Toporov: *O sztrukturre romana Dosztojevszkogo v szvazi sz arhaicsnimi szhe-mami mifologicseszko mislenyija*. [A dosztojevszkiji regénystruktúráról a mitológikus gondolkodás archaikus sémáival való összefüggésében.] In: *Structure of texts and semiotics of culture*, The Hague-Paris, 1973.

Toporov rámutat egy bizonyos, Dosztojevszkij alkotói tudatában jelenlévő állandó szövegre, amely sokféle variációban nyilvánul meg a szövegben, s beható kutatások révén rekonstruálható. Az archaikus sémákkal fennálló kapcsolat, valamint az a körülmény, hogy a vizsgálat egyetlen szerző műveire vonatkozott, kellően alátámasztja, hogy a Toporov által kiemelt elemek egyetlen szinthez és egy egységes szöveghez tartoznak.

A szöveg második funkciója, hogy új jelentéseket hívjon létre. Ebben a tekintetben a szöveg többé nem passzív láncszemként vesz részt valamely konstans információ átadásában a bemenet (adó) és a kimenet (vevő) között. Míg az első esetben az információs lánc bemeneti és kimeneti üzenete közti különbség csak a közvetítő csatornában támadt zavar következménye lehet, és a rendszer technikai tökéletlenségeinek számlájára írható, e második esetben a különbség a szöveg mint „gondolkodó szerkezet” működésének lényegét képezi. Ami az első funkció szempontjából hibának minősül, az a második szempontjából normává lesz, és megfordítva. Természetes, hogy a szöveg mechanizmusa ez utóbbi esetben más módon kell hogy szerveződjék.

A szöveg alapvető strukturális jellegzetessége e második funkció teljesítésekor belső sokféleségéből fakad. A szöveg szerkezetét különböző szemiotikai terek rendszere alkotja, melyeknek egész kontinuumában valamely kiinduló közlemény cirkulál. E szöveg nem egy bizonyos nyelv egyedüli manifesztációja, létrehozásához legalább két nyelvre van szükség. Egyetlen ilyen típusú szöveg sem írható le adekvát formában egy meghatározott nyelv kizárólagos nézőpontjából. Vagy kettősen kódolt bonyolult rendszerrel van dolgunk, amikor is a különböző olvasói nézőpont hol az egyik, hol a másik szövegszerveződési módot követi; vagy egy általános, bizonyos értelemben domináns kód és további lokális, másod- harmad- stb. rendű kódok együttesével állunk szemben. Ez esetben valamely öntudatlanul működő, s éppen ezért legtöbbször csaknem észrevétlen háttérkód a strukturális tudat szférájába kerülhet és tudatosuló jelentést kaphat (ld. a Tolsztojtól vett példát a víz tisztaságával kapcsolatban; e tisztaság csak akkor válik érzékelhetővé, amikor a pohárba porszem és forgács esik. A porszemek kiegészítő szövegbetoldások, melyek az alapul szolgáló háttér-kódot, a „tisztaságot” kiemelik a strukturálisan nem tudatos szférából). Az így kialakuló játék a jelentéssel, a strukturálisan különböző elrendeződési formák egymásba-csúsúzása a szövegnek a jelentést illetően tágabb lehetőségeket biztosít, mint amilyenekkel bármely nyelv önmagában rendelkezik. Következésképpen második funkciójának betöltésére a szöveg nem egy passzív tartály, mely kívülről beléhelyezett tartalmakat tárol, hanem egyfajta generátor. A generáló folyamat lényege nemcsak a struktúrák feltárulásában nyilvánul meg, hanem kölcsönhatásukban is. Ez a kölcsönhatás a szöveg zárt világában a kultúra működő rendszerének aktív tényezője lesz. Az ilyen típusú szöveg mindig gazdagabb az egyes nyelveknél, és automatikusan sohasem olvasható ki belőlük. A szöveg olyan szemiotikai tér, melyben a nyelv

vek egymással kölcsönhatásban állnak, interferálnak és hierarchikus önszerveződést mutatnak.

Míg Propp módszere arra irányul, hogy különböző szövegekből, amelyeket egyetlen szöveg csokorba szedett variánsainak tekint, kiolvassa az alapul szolgáló kódszöveget, Bahtyin a *Marxizmus és nyelvfilozófia* című tanulmányától kezd-



M. M. Bahtyin (1895–1975)

ve ellentétes módszert követ, miszerint az egységes szöveg nemcsak különböző, hanem – s ebben van a lényeg – egymásra kölcsönösen lefordíthatatlan alszövegekre tagolódik. A szöveg belelátat önnön konfliktusos természetébe. Propp fejtegetése szerint a szöveg a pankronikus kiegyenlítődés felé tart: mivel elbeszélő szövegek vizsgálatáról van szó, különösen szembetűnő, hogy mozgásról lényegében nem beszélhetünk, csupán valamelyes ingadozásról egy bizonyos homeosztatisz norma körül (egyensúly – az egyensúly megbomlása – az egyensúly helyreállítása). Bahtyin elmélete szerint a mozgás szükség-szerűsége, a változás, a felbomlás benne rejlik már a szöveg statikusságában is. Ezért van az, hogy a szöveg még azokban az esetekben is szüzsészerű, amikor látszólag teljesen távol áll a szüzsé problematikájától. Propp véleménye szerint a szöveg természetes közege a mese, Bahtyin szerint a regény és a dráma.

A szöveg problematikája szervesen összefügg a pragmatikai aspektussal. A szöveg pragmatikáját a kutatók sokszor öntudatlanul azonosítják a „szubjektív” kategóriájának klasszikus filozófiai értelmezésével.

Ennek következtében a pragmatikai szemléletet külsődlegesnek és másodlagosnak tekintik, amely csak eltávolíthat a szöveg objektív struktúrájától.

Valójában a pragmatikai szempont a szöveg *működési aspektusa*, amennyiben a szöveg működési mechanizmusa valaminek a kívülről való bevitelét feltételezi. Legyen bár a „kívülről” jövő dolog egy másik szöveg vagy az olvasó (aki szintén egy „másik szöveg”), vagy a kulturális kontextus, feltétlenül szükség van rá ahhoz, hogy az új jelentések képződésének a szöveg immanens struktúrájában adott lehetősége realizálódhassék. Ezért a szöveg transzformálódásának folyamata az olvasói (vagy kutatói) tudatban a szövegbe belépő olvasói tudat transzformálódásához hasonlóan (lényegében két egymást inkorporáló, keretbe foglaló szövegről van itt szó – lásd alább) – nem az objektív struktúra torzulásait eredményezik – amelyek elkerülendők –, hanem a mechanizmus lényegének a működési folyamatban való feltárulását.

A pragmatikai viszony – ember és szöveg viszonya. Mindkét alakzat olyan nagymértékű bonyolultságot mutat, hogy bármikor aktivizálódhat a szövegstruktúra egyik vagy másik aspektusa, továbbá mindig megvan az esély arra, hogy pragmatikai funkcionálásuk során a magstruktúrák perifirikussá, a perife-

rikusak pedig magstruktúrává alakuljanak át. Tegyük fel például, hogy egy fejlett individualitással jellemezhető kor költészetét, amely az eredetiségre mint a legmagasabb művészi értékre tekint, egy mitológiai szövegek befogadására orientálódott olvasó vizsgálja. Szeme előtt nem „egyedülálló vonásokat mutató” (Baratinszkij) szövegek széles skálája lebeg, hanem a variációk sorozatában ismétlődő egyetlen szöveg. Egy ilyesfajta vizsgálat során azokra a paraméterekre tevődik a hangsúly, amelyeket maguk a kortársak jelentéktelennek tartottak, mivel automatikusan, öntudatlanul viszonyultak hozzájuk, ezzel szemben az, ami a kortársak számára elsődlegesen fontosnak tűnt, háttérbe szorul. A különböző szövegeket ez az olvasó egyneműeknek tekinti. Egy ezzel ellentétes folyamat játszódik le, amikor a modern olvasó „polifóniát” fedez fel olyan korok szövegeiben, amelyek nem ismerték e kategória művészi tudatosságával való működtetését, de magától értetődően alkalmazták a heterogén nyelvű elemeket, ami bizonyos feltételek mellett lehetővé teszi ezt a fajta olvasatot.

Leegyszerűsítés volna, ha az ilyesfajta értelmezésekben csak „torzítást” látnánk (ezzel a világkultúra legjelentősebb emlékei interpretációjának évszázados történetét eltévelyedések, hamis értelmezések láncolatának minősítenénk, amelyek helyett ez vagy az a kritikus, illetve olvasó mindig valami újat, fontosat ajánl, hogy végtére kimondhassa az aktuális elvárásoknak megfelelő igazságot). A szövegstruktúra alapjainak újrarendeződése arról tanúskodik, hogy a szöveg egy tőle jellegében eltérő tudattal lépett kölcsönhatásba, és az új jelentések létrehozása során átalakította saját immanens szerkezetét. Az ilyesfajta átalakítási lehetőségek száma véges, és ez megszabja az egyes szövegek létezésének időbeli határait, továbbá szétválasztja a megmerevedett hagyománynak a kulturális kontextus módosulásait követő újjászületését attól a tendenciától, hogy a hagyományozódó szövegre önkényes jelentések rakódnak rá, melyeknek kifejezésére nem rendelkezik eszközökkel. A pragmatikus kapcsolatok aktivizálhatják a periférikus vagy az automatikus struktúrákat, de nem képesek a szövegbe táplálni a belőle eredendően hiányzó kódokat. Ugyanakkor a szövegek szétrombolása és a szövegek második típusát létrehozó építőanyagká változtatása – a lerombolt antik építményekből emelt középkori épületektől a shakespeare-i motívumok alapján születő modern darabokig – úgyszintén a kulturális folyamat részét képezi.

Mindazonáltal a pragmatikai elv nem a különféle szövegek átértelmezésében kellene hogy szerepet kapjon, hanem a szöveg mint olyan aktív működésében. A szövegnek, mint jelentésteremtő, gondolkodó szerkezetnek, ahhoz, hogy működésbe jöjjön, beszélgető partnerre van szüksége. Ebben a szöveg mélyen dialogikus természete jut kifejezésre. Működéséhez a tudatnak egy másik tudatra, a szövegnek – szövegre, a kultúrának – kultúrára van szüksége. Valamely külső szöveg bevitelének az adott szöveg immanens világába óriási szerepe van. Egyrészt az adott szöveg strukturális jelentésmezőjébe kerülő külső szöveg transzformálódik, új üzenetet hozva létre. Az egymással kölcsönhatásban álló

szövegalkotó komponensek összetettsége és többrétegűsége eredményezi azt a bizonyos, előre nem meghatározható transzformációt, amelyen a kívülről behozott szöveg keresztülmegy. Ám nemcsak a külső szöveg transzformálódik, a befogadó szöveg terében úgyszintén megváltozik az egész szemiotikai szituáció. Ha egy olyan idegen szemiozisz kerül bevitelre, mely az „anyaszöveg” számára az adott formában lefordíthatatlan, az utóbbit kizökkenti nyugalmi állapotából: a figyelem már nem az üzenetre, hanem a nyelvre mint olyanra irányul, és magán az „anyaszövegen” belül érzékelhetővé válik a kódok nyilvánvaló sokfélesége. Ilyen körülmények között az „anyaszöveget” alkotó alszövegek bizonyos tekintetben idegenné válhatnak egymás számára, és az idegen törvények szerint átalakulva új üzeneteket hozhatnak létre. A szemiotikai egyensúlyából kizökkentett szöveg önfejlődésre válik képessé. Ha erőteljes külső szövegek hatolnak be a nagy szövegnek tekintett kultúra közegébe, ez nemcsak a külső üzenetek adaptációját és a kulturális emlékezetben való rögzülésüket teszi lehetővé, hanem előmozdíthatja a kultúra prognosztizálhatatlan önfejlődéséből fakadó jövőbeli produktumok létrejöttét.

E folyamatot két példával illusztrálhatjuk.

Fejlődésének kezdeti szakaszában a gyermek intellektuális apparátusa még nem biztosítja a normális tudatműködést; feltétlenül szüksége van külső kapcsolatokra, amelyek révén belső szellemi fejlődését stimuláló szövegekhez jut. A másik példa a kultúra ún. „felgyorsított fejlődésével” kapcsolatos (G. Gacsev). A megfelelően stabilizálódott archaikus kultúrák kivételesen hosszú ideig fennmaradhatnak a ciklikus zárttság és a kiegyensúlyozott mozdulatlanság állapotában. Amikor e kultúrák terébe külső szövegek hatolnak, mozgásba hozzák az önfejlesztés mechanizmusait. Minél jelentékenyebb a törés, s ebből következőleg minél nehezebben dekódolhatók a kívülről bekerült szövegek az „anyaszöveg” kódkészletének segítségével, annál dinamikusabb lesz az az állapot, melybe a kultúra egésze kerül. A világ civilizációs történetében megvalósult ilyenfajta „kulturális robbanások” különböző eseteinek összehasonlító vizsgálata arról győz meg bennünket, hogy mindaz, amit Voltaire a *Tanulmány az erkölcsökről* és Condorcet a *Vázlat az emberi értelem történelmi fejlődéséről* című műveikben felvetettek, és amit aztán Hegel kidolgozott a világértelem egységes útjáról szóló koncepciójában – merő leegyszerűsítés. A felvilágosodás kultúrbölcselete szerint a világkultúrában megjelenő különbségek vagy abból fakadnak, hogy a kultúra egységes Világ-Etalonja létrejöttének különböző stádiumait képviselik, vagy pedig az emberi ész útvesztőkbe csábító eltévelyedéseire vezethetők vissza. E koncepció fényében természetesnek tűnik, hogy a „haladó” kultúrák az „elmaradottakhoz” mint nem teljes értékű kultúrákhoz viszonyulnak, illetve, hogy az „elmaradott” kultúrák a „haladók” irányát követik és a bennük való feloldódásra törekшенek. Eszerint a „felgyorsított fejlődés” elmélete az emberi civilizáció igen tág és differenciált kontextusának beszűkülésére és következésképpen egységes Szövege informativitásának csökkenésére, azaz degradálódására utal. E hi-

potézist azonban az empirikus tapasztalat nem támasztja alá: a világ civilizációs történetében lejátszódó kulturális robbanások során nem a nivellálódás, hanem éppenséggel egy sor ellentétes irányú folyamat játszódik le.

A szemiotikai rendszerek dinamikus állapotát vizsgálva egy igen érdekes sajátosságra figyelhetünk fel: lassú és fokozatos fejlődése során a rendszer hozzá közelálló és nyelvére könnyen lefordítható szövegeket kebelez magába. A „kulturális (avagy általában a szemiotikái) robbanások” idején viszont az adott rendszertől távolabb álló, lefordíthatatlan (azaz „érthetetlen”) szövegek kerülnek a szövegbe. Ebben az esetben korántsem mindig a bonyolultabb kultúra játszik ösztönző szerepet az archaikusabb javára, lehetséges az ellentétes irányú hatás is. Így például, a XX. sz.-ban tanúi lehettünk az archaikus és a primitív erőteljes kulturális behatolásának az európai civilizációba, aminek következtében ez utóbbi dinamikus, aktív állapotba került. E folyamat lényegi mozgatórugója éppen a kulturális potenciálok különbözősége, a szövegek dekódolásának nehézsége a kultúra rendelkezésre álló nyelveinek keretein belül, így például a kereszténység felvétele, és ezzel összefüggésben az időszámításunk kezdetén létrejött szövegek használatba kerülése az európai barbár népek számára egy olyan szövegvilághoz való csatlakozást jelentett, amely kulturális összetettségéből fakadóan számára nehezen volt csak megközelíthető. A földközi-tengeri civilizációk számára viszont ugyanezek a szövegek éppen primitívségük miatt voltak nehezen befogadhatóak. Hatásuk azonban mindkét esetben ugyanaz volt: hatalmas erejű „kulturális robbanást” váltottak ki, amely megbontotta e két világ új- illetve régikeletű statikusságát, és dinamikus állapotba hozta őket.

Fentebb hangsúlyoztuk a tipológiai különbségeket a kétféle szöveg között; az egyik típus ontológiai jellegzetessége az a törekvés, hogy a szövegek sokaságát a Szöveggel azonosítsa; a másik típus esetében a kódok sokféleségének problémája a szöveg határain belülre helyeződik, és a Szöveg szövegekre tagolódása belső törvényszerűséggé válik. Ez a kérdés vizsgálható azonban pragmatikai aspektusból is. Bármilyen behatóan is ismerünk egy civilizációt, szembetalálhatjuk magunkat rendkívül bonyolult szövegekkel. Ilyenkor különösen nagy a szerepe a befogadó pragmatikai beállítottságának, amely egyazon szöveg esetében aktívizálhatja akár a „proppi” akár a „bahtyini” nézőpontot.

Ez a kérdés szorosan összefügg a szöveg kulturális kontextushoz való viszonyának a problémájával. A kultúra nem szövegek rendezetlen halmaza, hanem bonyolult, hierarchikusan szervezett működési rendszer. Bonyolultsága az „egyneműség – sokféleség” tengelyén abban áll, hogy minden szöveg legalább kétféle megközelítést igényel, mivel kétféle kontextusba ágyazódhat bele. Az egyik megközelítés felől a többi szöveggel való egyneműsége tűnik ki, a másik felől viszont kilóg a sorból, „furcsának”, „érthetetlennek” tetszik. Az első esetben a szöveg a szintagmatikus, a második esetben a retorikus tengelyre helyeződik. Ha a szöveget szemiotikailag tőle eltérő sorba helyezzük, az retorikai hatást eredményez. Jelentésképző folyamatok játszódnak le a szemiotikailag különemű,

egymásra kölcsönösen lefordíthatatlan szövegrétegek között, valamint a szöveg és a tőle jellegében eltérő kontextus közötti bonyolult értelmezési konfliktusok eredményeképpen is. Ahogyan a művészi szöveg a poliglottizmus felé tart, a művészi (és általában a kulturális) kontextus ugyanúgy nem lehet egynyelvű. Bármely kulturális kontextus bonyolult szerkezete és soktényezős mivolta lehetőséget ad arra, hogy az őt alkotó szövegek vizsgálhatók legyenek mind a szintagmatikai, mind a retorikai tengely mentén. Éppen az elrendeződésnek ez a második típusa emeli át a szemiotikai struktúrát a nem tudatos mechanizmusok szférájából a tudatos szemiotikai alkotófolyamat terébe. A különböző szövegek más-más összerendeződésének problémája, amely oly élesen vetődött fel a XX. század kultúrájában, tulajdonképpen ősrégi eredetű.¹¹ Éppen ez a probléma képezi az alapját a „szöveg a szövegben” témához kapcsolódó kérdéskörnek. A modern tudomány megélenkült érdeklődése a neo-retorika iránt szintén ezzel hozható összefüggésbe.

* * *

„Szöveg a szövegben” – ez egy olyan speciális retorikai szerkezet, ahol az egyes szövegrések eltérő kódrendszerei hangsúlyos tényezőkké válnak a szöveg szerzői megszerkesztése és olvasói befogadása során. A szöveg egyik szemiotikai tudatosítási rendszeréről a másikra való átkapcsolás valamely belső szerkezeti határ átlépésével ebben az esetben a jelentés-generálás alapját képezi. Az ilyesfajta szerkesztés mindenekelőtt kiemeli a szövegben a játékmozzanat szerepét: egy másik típusú kódolás szempontjából ítélve a szöveg képletes jellege felerősödik, játék-mivolta – ironikus, parodisztikus, teátrális stb. jelentése – hangsúlyozottá válik. Ugyanakkor hangsúlyt kap a szöveg külső – a nem szövegtől elválasztó – illetve belső – a különbözőképpen kódolt részleteket egymástól elválasztó – határainak a szerepe is. A határok aktualitásának éppen rugalmasságuk ad nyomatékot, hiszen ha a szerkezet kódja ilyen vagy olyan szempontból megváltozik, a határok struktúrája is módosul. Így például a posztamenst és a képkeretet a nem-szöveg szférájába utaló tradícióval a háta mögött a barokk művészete mint elemeket bevitte a szövegbe (pl. a posztamenst sziklává alakította, és a szüzsébe építve a figurával egységes kompozícióban jelenítette meg). A játék-mozzanat szerepét nemcsak az erősíti fel, hogy ezek az elemek egyik nézőpontból a szöveg részeinek bizonyulnak, a másiktól viszont ki vannak zárva belőle, hanem az is, hogy képletes voltuk mindkét esetben eltér az alapszövegre jellemző mértéktől: az a sajátosság, hogy a barokk szobor figurái lemásznak vagy leugrálnak a posztamensről vagy hogy a festmények alakjai kilógnak a keretből, nem közböbsíti, hanem felerősíti azt a tényt, hogy közülük egyesek az anyagi világhoz, míg mások a művészi realitáshoz tartoznak. Ugyanígy a különböző realitás-ne-

¹¹ Lásd M. Drozda az európai avantgárdnak szentelt munkáit.

mek befogadói érzékelésével folyik a játék akkor is, amikor a színházi cselekmény, elhagyva a színpadot, áttevődik a nézőtér valós, mindennapi terébe.

A „reális-képletés” szembeállítására épülő játék jellemző a „szöveg a szövegben” bármely szituációjára. Legegyszerűbb eset egy olyan részlet szövegbe iktatása, amelynek kettős, de ugyanakkor a műalkotás egész rajta kívüli terével azonos kódja van. Ebből születik a kép a képben, színház a színházban, film a filmben, regény a regényben jelensége. A szöveg bizonyos részeinek a művészi képletesség jegyében történő kettős kódolása azt eredményezi, hogy a szöveg alaptere „reális” térként értelmeződik. Így például a *Hamlet*ben nemcsak a „szöveg a szövegben”, hanem a „*Hamlet*” a „*Hamletben*” szerkezettel is találkozunk.

A Hamlet kezdeményezte színjáték – először a pantomim, azután a ritmikus monológok hangsúlyozott képletességével, melyeket a nézők: Hamlet, a király, a királynő és Ophelia prózai replikái szakítanak időnként félbe – mintegy megismétlése a Shakespeare által írt darabnak. Az előbbi képletessége felerősíti az utóbbi realitását.¹² Abból a célból, hogy mindezek érzékelésére felhívja az olvasók figyelmét, Shakespeare a szövegbe egy metaszóveg elemeit építi be: előttünk játszódik le a darab rendezésének folyamata. Mintegy Fellini *Nyolc és fél* című filmjének előképeként Hamlet a nézők előtt ad a színészeknek a játékra vonatkozó utasításokat. Shakespeare a színpadon nemcsak a jelenetet, hanem ami még fontosabb, a jelenet próbáját is bemutatja.

A megkettőzés a legegyszerűbb formája annak, hogy a kódrendszer a tudatos strukturális konstrukció szférájába emelkedjék át. Nem véletlen, hogy a művészet keletkezéséről szóló mítoszok éppen megkettőződés mozzanatával függenek össze: a visszhang mint a rím megalkotója, a festészet, aminek elődje a kövön szén-



Az öreg és a fiatal Hamlet a Vígszínház 2017-es plakátján (forrás: vigszinhaz.hu)

¹² A Hamlet szereplői mintegy átengedik a színpadot a vándorszínészeknek, és ők maguk színpadon kívüli közönséggé változnak. Ezzel magyarázható a prózába való váltás is, és Hamlet hangsúlyozottan nem helyénvaló megjegyzései, amelyek a Shakespeare-korabeli közönség viselkedésére emlékeztetnek. Tulajdonképpen nemcsak a „színház a színházban”, hanem a „közönség a közönségben” jelenség is létrejön. Annak érdekében, hogy ez a hatás a modernkori néző számára is adekvát módon átadódjék, szükség volna arra, hogy miközben a színészek bele-beleszólnak az előadásba, letöröljék sminkjuket és a nézők közé üljenek, így adva helyet az „égerfogó” jelenetet játszó vándorszínészeknek.



Diego Velázquez: *Vénusz és Amor*,
1647–1655 körül, National Gallery, London
(forrás: wikipedia.org)



A domború tükör Van Eyck képén
(forrás: artcinog.com)

nel körülrajzolt árnyék stb. A képzőművészetben a kettős szerkezetű lokális alszövegeket létrehozó eszközök között a tükör-motívum játszik jelentős szerepet.

A széles körben elterjedt tükör motívuma a legkülönbözőbb műalkotásokban fordul elő (ld.: Velasquez: *Vénusz és Amor*, Van Eyck: *Arnolfini házaspár* című képét). Azonnal szembetűnik azonban, hogy a tükör segítségével történő megkettőzés sohasem egyszerű ismétlés csupán: a bal és a jobb oldal felcserélődik, illetve ami még gyakoribb, a vászon vagy a kép síkjához hozzáadódik egy merőleges tengely, amely mélységet teremt a képen, avagy egy síkon kívüli perspektívát hoz létre. Így Velasquez képén a nézők Vénusz hátát látják, ehhez adódik hozzá egy nézőpont a tükör mélyéből – Vénusz arca. Van Eyck képén a hatás még bonyolultabb: a kép háttérében a falon függő tükör az Arnolfini házaspár hátát mutatja (a vásznon a nézővel szemben állnak) és a nézők felől belépő vendégeket, akiket a házaspár fogad. Ily módon a tükör mélyéből visszaverődő pillantás a vászon

perspektívájára merőleges (szembetalálkozik a nézőkkel), s a kép tulajdon határain túlra vezet. Valójában ez is volt a tükör szerepe az enteriőrben: szétfeszítette az építészeti teret, hogy a végtelen illúzióját megteremtse (tükör tükörképe a tükörben), megkettőzte a művészi teret a képek tükörképének segítségével,¹³ vagy pedig az ablakok tükörbeli képével feloldotta a külső/belső határokat.

A tükörnek azonban más szerepe is lehet: megkettőzve torzít, s így leleplezi, hogy a „természetesnek” tűnő ábrázolás a modellálás egy meghatározott nyelvét magán

¹³ Vö. Gyerzsavin egyik költeményében:
„Kartyini v zerkalah disali,
Muszija, mramor i farfor...”
(G. R. Gyerzsavin: *Sztyihotvorenijja*. L., 1957. 213.)

viselő projekció. Van Eyck képén a tükör homorú (vö.: *Hans Burgkmair és feleségének portréjával* Lucas Furtnagal képén, ahol az asszony a homorú tükröt majdhogynem a kép síkjára merőlegesen tartja, s így a tükörkép élesen eltorzul) – a figurák nemcsak előlről, hanem hátulról is láthatóak, ugyanakkor alakjuk a sík- és a gömbfelületre is ki van vetítve. Visconti *Passiójában* a hősnő szándékoltan szenvtelen és rideg alakja ellentétben áll tükörképének dinamikusságával. Hasonlóan megrázó alakja van a tükörképnek Z. A. Kluzo *Varjú*, vagy a törött tükörnek Carnais *A nap kezdete* című képén. Emellé még felsorakoztathatnánk a tükörképek és a tükör mögötti világ gazdag irodalmi mitológiáját, amelynek gyökerei visszanyúlnak a tükörről mint a túlvilági életre nyíló ablakról alkotott archaikus képzetekhez.

A tükör-motívum megfelelője a hasonmás-téma. Ahogyan a tükör mögötti világ a hétköznapi élet furcsa modellje, a hasonmás az alak elidegenített tükörképe. A szereplő alakja a tükörkép törvényei szerint megváltozik (enantiomorfizmus), s a hasonmásban olyan vonások összegződnek, amelyek láttatni engedik az invariáns alapformát és annak módosulásait (a jobb és bal szimmetriája felcserélődésének különösen változatos, más-más természetű interpretációi lehetnek: halott – az élő hasonmása, létező – a nem létező, csúnya – a szép, bűnös – a szent, kicsiny – a nagyság megfelelője stb.), s ez a lehetőségek széles skáláját kínálja a művészi modellálás számára.

A művészi szöveg jelrendszere alapján véve kettős természetű: a szöveg egyrészt realitásnak tünteti fel magát, úgy tesz, mintha önálló, a szerzőtől független léttel bíró „dolog” volna a reális világ dolgai között. Másrészt egyfolytában arra emlékeztet, hogy valakinek a teremtménye, és hogy valamilyen jelentést hordoz. E kettős megvilágítás folytán jön létre a játék a „realitás és fikció” jelentésmezéjén, amit Puskin a következőképpen jellemezett: „Kitalált kép felett hullatok könnyeket”. A „dolgok” és a „dolgok jeleinek” (kollázs) retorikai egyesítése az egységes szövegegészben kettős hatású. Egyszerre hangsúlyozza a feltételes (uszlovnoje) képletes voltát és annak vitathatatlan hitelességét. A „dolgok” (a külső világból származó, és nem a szöveg szerzője által létrehozott reáliák) funkcióját betölthetik dokumentumok – olyan szövegek, melyeknek eredetiségéhez az adott kulturális kontextuson belül nem fér kétség. Ilyenek például a művészfilmbe bevágott dokumentumfilm kockák (ld. pl.: Tarkovszkij: *Tükör* című filmjét), vagy Puskin módszere, amikor a *Dubrovskij* című művébe beillesztett egy eredeti XVIII. századi grandiózus bírói tárgyalást, és csak a nevet változtatta meg benne. Bonyolultabb eset, mikor a „hitelesség” nem következik az alszöveg természetéből, vagy még ellent is mond annak, s ugyanakkor a szöveg retorikai egészében mégis ez az alszöveg hivatott betölteni a hiteles valóság funkcióját.

Vizsgáljuk meg e szempontból Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényét. A regény szerkezete két önálló szöveg egybefonódására épül: az egyik az író korának Moszkvájában kibontakozó eseményeket beszéli el, a másik az ősi Jersalaimban történeteket. A „valóság” vonásait a moszkvai szöveg hordozza magában: ez képvi-



A. Karapetjan: *Pontius Pilátus*,
illusztráció Bulgakov regényéhez, 2014
(forrás: coolib.com)

seli a mindennapiságot, tele van valóságghú, az olvasó számára ismerős részletekkel, s így a jelen egyenes folytatásának tűnik, a regényben valamiféle elsődleges, neutrális szöveggként jelenik meg. Ettől eltérően a Jersalaimról szóló elbeszélésnek végig „szöveg a szövegben” jellege van. Mintha az első szöveget Bulgakov, a második szöveget a regény szereplői hoznák létre. A második szöveg nem-reális mivoltát hangsúlyozza az is, hogy születését megelőzi egy metaszövegbeli elmélkedés arról, hogyan is kellene megírni, hogy Jézus „valójában sohasem élt, sose létezett. Ezt kell kidomborítani”¹⁴. Így tehát, míg a tulajdonképpeni első alszövegben arról akarnak meggyőzni, hogy a szöveg valóságos denotátumokkal rendelkezik, a másodikban demonstratív módon arról győzködnek bennünket, hogy ilyen denotátumok

pedig nincsenek. Folyamatosan hangsúlyozza ezt a jersalaimi fejezetek szövege (először Woland elbeszélése, aztán a Mester regénye), illetve az a körülmény, hogy a moszkvai fejezetek jelentik a látható valóságot, a jersalaimi rész viszont egy elbeszélés, melyet hallgatnak vagy olvasnak. A moszkvai fejezetek zárósorai változatlan formában bekerülnek a jersalaimi fejezetekbe, s azok kezdősoraiként hangsúlyozzák a betoldás másodlagosságát: „...halkan folytatta, miközben idegenszerű kiejtése furcsamódon eltűnt: – Mi sem egyszerűbb: a tavaszi Niszán hónap...” (az I. fejezet vége – a II. eleje; J. L.)... „A tavaszi Niszán hónap tizennegyedik napján, kora reggel, Judea prokurátora, Poncius Pilátus, vérvörös bélésű fehér köpenyben, katonás léptekkel megjelent” (23.) A *Kivégzés* című fejezetet Iván álma vezet be¹⁵: „... Iván azt álmolta, hogy a nap már délutánba hajlott a Koponyahegy fölött, amely hegyet kettős őrlánc vett körül” (15. fejezet vége – 16. eleje; J. L.) „A nap már délutánba hajlott a Koponyahegy fölött, amely hegyet kettős őrlánc vette körül.” (231.) Később a Jersalaimról szóló szöveget a Mester regényének sorai vezetik be: „Margarita, ha kedve tartja, akár hajnalig böngészhet a kéziratban, csókolgathatja lapjait és olvashatja kedvenc mondatait: „A Földközi-tenger felől

¹⁴ Mihail Bulgakov: *A Mester és Margarita*, ford. Szöllőssy Klára, Európa, Budapest 1967. A további utalások ebben a szövegben találhatóak.

¹⁵ Az álom és a betétnovellák a szöveg szövegbe foglalásának hagyományos módszerét képviselik. Bonyolultabb szerkezetükkel kiemelkednek a hasonló művek sorából az olyan típusú művek, mint Lermontov *Álom* című költeménye, amelyben a haldokló hős álmában a hősnőt látja, aki a haldokló hősről álmodik. A keretes szerkezetű műben olyan tér keletkezik, amit Möbiusz-csomóként lehet elképzelni, ahol az egyik felület az álom, a másik az ébrenlét állapota.

érkező sötétség eltakarta a helytartó szeme elől a gyűlölt várost” (24. fejezet vége – 25. eleje; J. L.) „A Földközi tenger felől érkező sötétség eltakarta a helytartó szeme elől a gyűlölt várost.” (405–406).

Mihelyt azonban a reális és nem reális sík kettéválasztásának inerciája érezhetővé válik, megkezdődik a játék az olvasóval e szférák közötti határok újrendezéséért. Először is a moszkvai világ („a valóságos”) a legfantasztikusabb eseményekkel telítődik, miközben a Mester „kitalált” regényének világában a mindennapi valóság szigorú törvényei uralkodnak.

A szüzséelemek összekapcsolódásának szintjén a „reális” és „irreális” szétválasztása teljesen ellentmondásos. Ezenkívül a metaszövegbeli elbeszélés elemei beépülnek a „moszkvai” fejezetekbe is (igaz, csak nagy ritkán), s így a következő séma alakul ki: a szerző saját hőseiről beszél, hősei pedig Jesua és Pilátus történetét beszélik el: „Utánam, olvasó! Ki állította, hogy nincs a földön igaz, hűséges, örök szerelem?” (295).

Végül eszmei-filozófiai értelemben Bulgakov belemerülése az „elbeszélés az elbeszéléstől” világába nem a valóságtól az irodalmi játékok birodalma felé való eltávolodást jelentette (mint Jan Potockij *Szaragosszai kézírata*), hanem a torzult látszatok valóságosnak vélt világából való felemelkedést a világ-misztérium eredeti lényegéhez. A két szövegben a tükröződés effektusa fedezhető fel, de az, ami valóságos objektumnak tűnt, csak torz tükröződése lesz annak, ami tükörképnek látszott.

A különbözőképpen kódolt szövegek retorikai összekapcsolásának egyik lényeges és teljesen tradicionális eszköze a keretes kompozíció. A „normális” (azaz neutrális) szerkezet alapja leggyakrabban az, hogy a szöveg kerete (képkeret, könyvborító, a kiadó hirdetései a könyv végén, a színész krákgóása az ária előtt, a hangszerek hangolása, az elbeszélés bizonyos szavai: *tehát, figyeljen* stb.) nem épül be a szövegbe. A keret mint jel felhívja a figyelmet a szöveg kezdetére, de a szöveg határán kívül marad. A keretet érdemes viszont bevenni a szövegbe, amint a hallgatóság figyelme az üzenetről a kódra terelődik. Bonyolultabb eset, amikor a szöveg és a keret összefonódik¹⁶, s így a keretező és keretbe foglalt szövegek bizonyos vonatkozásban egybeesnek.



Jan Potockij: *A Szaragosszai kézirat*
2015-ös lengyel kiadása (forrás: aros.pl)

¹⁶ Az összefonódás alakzatairól ld.: A. V. Subnyikov és V. A. Kopnyik: *Szimmetrija v nauke i iszkusstve*. [Szimmetria a tudományban és a művészetben.] Moszkva, 1972. 17–18.

Olyan szerkezet is lehetséges, ahol az egyik szöveg folyamatos elbeszélés, a többi pedig szándékoltan töredékes formában (idézetek, utalások, mottók stb.) épül be a szövegbe. Feltételezhető, hogy az olvasó megfejtí az alszövegek más szerkezeti konstrukciókból származó elemeinek jelentését. Az ilyen típusú beillesztések a keretszöveggel egyneműekként vagy attól jellegükben eltérőekként olvashatók. Minél ritkábban fejeződik ki a beszúrt szöveg és az alapszöveg kódjainak egymásra való lefordíthatatlansága, annál inkább érzékelhető lesz mindkettőjük szemiotikai specifikuma.

Ugyanígy több funkciója van a kettős vagy hármas kódolásnak a szöveg egészét tekintve. Már volt szó azokról az esetekről, amikor a színház az emberek mindennapi viselkedését kódolta és alakította át „történelmivé”, a „történelmi” magatartás pedig a festészet természetes témájául szolgált.¹⁷ Jelen esetben a retorikai-szemiotikai mozzanat úgyszintén akkor a leghangsúlyosabb, amikor egymástól távoli, kölcsönösen lefordíthatatlan kódok kerülnek egymás közelségébe. Így például Visconti *Passió* című filmjébe (a filmet 1950-ben forgatták a neorealizmus virágzásának tetőfokán, az ugyancsak Visconti-rendeze *Remeg a föld* című film után) egy opera kódját is beépítette. Az ily módon kétféleképpen kódolt filmben olyan képsorok futnak, ahol a rendező az igazi színészt (Franz) egy reneszánsz freskóval montírozta össze.

A kultúra egésze vizsgálható szöveggként. Rendkívül fontos azonban hangsúlyozni, hogy ez egy bonyolult felépítésű szöveg, amely a „szövegek a szövegben” hierarchikus szisztémájára esve szét bonyolult összefonódásokat hoz létre. Mivel már magában a „szöveg” szó etimológiájában benne van az összefonódás mozzanata, azt mondhatjuk, hogy jelen értelmezésünkkel voltaképp a „szöveg” fogalmának eredeti jelentéséhez tértünk vissza.

Forrás: *Tyekszt v tyekszye*. In: *Trudi po znakovim szisztyemam* T. 14. Tartu, 1981. 3–18.

Fordította: Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes

¹⁷ Vö. Ju. Lotman: *Sztatyi po tyipologiji kulyturi*. [Cikkek a kultúra tipológiájáról.] Tartu, 1973., avagy Pierre Francastel: *La realite figurative* [A figuratív valóság], ed. Gonthier, 1965. 211–238.

Yuri Mikhailovich Lotman: Text in the Text

Born a hundred years ago, the world-renowned founder of the Tartu School of Semiotics examines the whole of culture as a complex text in this study. In his view, it is not the abstract language, but the texts interacting with each other that play a primary role in the creation of new meanings, as a result of which dialogue their immanent structure is also transformed. The dynamics of this process are made clear through concrete examples, promoting a deeper understanding of the ever-changing textual world of literature and theatre.



PÁLFI ÁGNES – SZÁSZ ZSOLT

A küszöbön-lét szín-terei

Gyorsjelentés a VII. MITEM-ről (2. rész)¹

SZÁSZ ZSOLT: A következő előadás, amelyről beszélni szeretnénk, a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György társulatának a produkciója, a *Raszputyin*, mely méltán aratta ezen a fesztiválon az egyik legnagyobb sikert. De mielőtt erről szólnánk, érdemes egy fölvetés erejéig visszautalni a Terzopulosz által rendezett *Alarme* alapszituációjának történeti háttérére. Vajon miért éppen ezt a két női uralkodót, Stuart Máriát és első Erzsébetet választotta a rendező korunk kommunikációs válságának a megjelenítéséhez? Alighanem azért, mert levelezésük, amelyben mindketten a keresztényi szeretetre hivatkoznak folyamatosan, valójában egyfajta hitvita is volt a korabeli katolikus és az újdonsült anglikán egyház prominensei között. Ami, európai perspektívából szemlélve, Luther 1517-es fellépésével kezdődött, és 100 évvel később a harmincéves háború vérfürdőjébe torkollott, mely akár már a nulladik világháborúnak is tekinthető. Azért érdemes ezt itt előre bocsájtani, mert Szőcs Géza, a *Raszputyin küldetése* szerzője, azt a „történelmietlen” kérdést teszi föl, hogyan tudta volna Európa elkerülni az első világháborút, mely már a másodikat is előre vetítette.

PÁLFI ÁGNES: Erre a színműre ma már úgy tekinthetünk, mint Szőcs Géza testamentumára, amellyel a jövőnek üzent; ezért is szorgalmazta, hogy minél több világnyelven olvasható legyen.² Sardar Tagirovsky, az előadás rendezője ezt a drámai alanyanyagot még inkább a mai világállapotra vonatkoztatta. Nemhiába hivatkozik a vele készült interjújában Mark Zuckerbergnek, a Facebook alapítójának új globális rendszerére, a Metaverzumra, ami szerinte egy „történelmi léptékű digitális korszakváltó” rémével fenyeget.³ De szóba hozza ennek kapcsán

¹ A beszélgetés első része a Szcenárium 2022. januári számában olvasható.

² Szőcs Géza a darab ősbemutatóját Szatmárnémetiben 2019. október 4-én még láthatta. De egy évre rá, 2020. november 5-én meghalt, így a budapesti bemutatóján már nem lehetett jelen.

³ Vö. „Szőcs Gézának valóban volt látnoki képessége” – Sardar Tagirovskyt a Szcenárium szerkesztői kérdezték. Szcenárium, 2021. október, 19.

Madách *Tragédiáját* is, mondván, hogy talán már túl is vagyunk az általa vizionált „falanszteri valóság”⁴. S az előadás láttán valóban nem tűnik túlzásnak a két mű között vont párhuzam, ami kimondva-kimondatlanul azt is magában foglalja, hogy egy mai magyar drámaíró vagy rendező is fölléphet a világ színpadára a maga történelemfilozófiai kérdésfelvetésével. Ez az öntudat érzékelhető Sardar Tagirovsky ars poétikának is beillő megnyilatkozásában is: „Engem mint rendezőt az érdekelt, hogyan tudjuk a végén úgy megcsavarni ezt a mai helyzetünkre rímelő történelmi szituációt, hogy egyfajta túlélő mutatványként, győzelemmel felérő színházi eseményként mutassuk be európai bukásunkat”⁵.

Sz. Zs.: Az előadás záró képeire valóban érdemes konkrétan is kitérnünk. A bombasztikus operai nagyjelenetre, melynek témája Raszputyin halála, megölésének többszöri megkísérlése a Juszupov-házban, amelynek kapcsán az előadás teátrális nyelvezetének teljes színképe kibomlik. Raszputyin, aki továbbra is fekete reverendát visel, és ő az egyetlen, akinek az arca nincs fehérre maszkírozva, mintegy saját halotti torán kedélyesen, de egyúttal rezignáltan idézi föl az európai uralkodóknál tett sikertelen próbálkozásait, hogy a háború kitörését megakadályozza. Újra színre lép Loulou, a párizsi kurtizán, aki állandó jeltárgyával, a hegedűvel a művészet eredendő tisztaságát hivatott szimbolizálni. S feltűnik egy másik fiatal nő, Guszeva is, feltehetően Raszputyin oroszországi előéletéből, akit mint a halál angyalát itt egyszerre tartja fogva az ölés és az ölelés hisztérikus vágya. Ezt a kettősséget jelképezi az a túlméretezett kés, melyet „intim” páros jelenetük során hol saját ágyékának, hol Raszputyin torkának szegez.



A darabbéli Guszeva (Büdizsa Evelyn) a késsel és Raszputyin (Rappert-Vencz Gábor) a Bibliával (forrás: harag.eu)

⁴ Uo. 20.

⁵ Uo.

A tárgyak illetően fölnagyítása, túlhangsúlyozása egyértelműen bábos szemléletre vall⁶: az a szerepe, hogy a színpadi halál abszurditását kifigurázva Raszputyint legyőzhetetlennek, örökéletűnek lássuk. Olyan fenoménnek, aki – ellentétben az úgymond „történelmi kényszernek” engedelmeskedő bábfigurákkal – az égiek parancsát közvetítő arkangyal sugallatára cselekszik, s bukása ellenére elmondhatjuk róla, hogy élete árán is megkísérelte teljesíteni küldetését, mely az emberiség megmentésére irányult. Ezzel együtt Raszputyin a szó drámai értelmében nem tragikus hős – fölléptetése a színpadra azt célozza, hogy történelmi emlékezetünket ne veszítsük el. Ezt szolgálja az a háromszáznál több szövegbejátszás, mely – azon túl, hogy filozófiai traktátusokkal és Raszputyin belső meditációival gazdagítja ezt a nagy narratívát – bőséges többlet-információval szolgál a színpadon megidézett történelmi eseményekről, szereplőkről.

P. Á.: Szöcs Géza drámája után szerintem Beckett abszurd darabjával érdemes folytatnunk ezt a beszélgetést: a *Godot-ra várva*, mint tudjuk, 1948/49-ben íródott franciául⁷. S ha figyelmesen olvassuk a szöveget, számos olyan utalást találunk, melyekből összeáll a kép: az tudniillik, hogy e dráma szereplői tudatosan választják a kivonulást, a menekülést a második világháború okozta trauma hatása elől. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a történelmi emlékezetvesztés esetükben egyfajta lázadással ér fel. A nagyobb léptékű üdvtörténeti dimenzió viszont éppen e kivonulásból adódó kozmikus kitettségük folytán nyílik meg előttük, amit a „Godot-ra várunk” drámai alapszituációja kezdettől nyilvánvalóvá is tesz. És mindvégig – sőt a darab téridő keretén túl is – ugyanez a várakozás marad az alapszituáció. S ha felidézünk Márk evangéliumának nevezetes igehelyét: „Vigyázzatok azért, mert nem tudjátok, mikor érkezik meg a háznak ura, este-é vagy éjfélkor, vagy kakasszókor, vagy reggel” – nem kétséges, hogy itt konkrét párhuzam adódik a Krisztus második eljövételére való várakozással.⁸ E Bibliából kölcsönzött

⁶ Sardar Tagirovsky a Budapest Bábszínház stúdiójában bábszínész képzést is szerzett.

⁷ A *Godot-ra várva* (franciául: *En attendant Godot*, angolul: *Waiting for Godot*) 1952-ben jelent meg először a párizsi *Les Éditions de Minuit*-nél. Két évvel később a New York-i Grove Press jelentette meg angol nyelven, a szerző jelentős átdolgozásaival. A darab ősbemutatójára 1953-ban Párizsban, első angol bemutatójára 1955-ben Londonban került sor. A dráma Magyarországon először 1965-ben jelent meg, Kolozsvári Grandpierre Emil franciából való fordításában. Pinczés István angol verzióból való fordítása 2010-ben látott napvilágot. A darab nálunk 1965-ben került először színpadra, s azóta több mint 15 alkalommal mutatták be.

⁸ Az evangéliumok Jézusnak tulajdonított próféciai, látszólag egymásnak ellentmondó kijelentései valójában egy töről fakadnak: arra utalnak, hogy az idővel a régi módon nem számolhatunk többé. Jézus minden esetben ugyanarról az időparadoxonról beszél, mely a születésekor beköszöntött Vízöntő-korszak jellemzője, csak más-más aspektusból közelítve meg azt. Amikor Dávid zsoltárát idézve azt állítja, hogy *már egyszer megtörtént, ami eljövendő*, a világidő (a nagy Nap-év) ciklikus működését láttatja be. Az Utolsó vacsora jelenetsorában (Márk 14, 17–32) viszont a személyes felelősséget tudatosítja tanítványaiban, azt állítván, hogy *ami a jelenben történik, az már a végidő része*,

alapszituáció centrumba állítása Beckett részéről csak mélyen átgondolt, tudatos döntés eredménye lehet. Mint ahogy az is, hogy alakjai viszont öntudatlanul élik meg ezt a szituációt, s Godot-ra mindvégig mint vágyakozásuk titokzatos tárgyára tekintenek. Ez az öntudatlan álom-lét engem Purcärete *Tragédia*-rendezésének záró képére emlékeztet, amelyben az első emberpár megsokszorozódott alakmásai láthatóan még nem ébredtek fel a Lucifer által rájuk bocsátott álomból.

Sz. Zs.: A paruziának az a fajta felfogása, melyet e rendezésében Purcärete képvisel, rendkívül termékeny lehet a jövőben a színházcsinálók számára. Ha tetszik, a színház mibenlétének újragondolását is megelőlegezi. A legújabb esztétikák hovatovább már csupán úgy tekintenek a színházra, mint mozgó testekre (lásd a „biodíszlet” kifejezést). Talán ennek köszönhető az is, hogy a kortárs színház szeretne túllenni magán a Beckett-jelenségen, hiszen mivel a két alak párbeszédének mögöttesét egyre kevésbé érzékeljük, könnyen juthatunk el egy olyan olvasathoz, hogy ez egy sehova sem tartó, értelmetlen szócséplés.

P. Á.: Ennek a szempontnak is megvan a maga létjogosultsága, ha nem az átlag-néző hétköznapi olvasatát értjük alatta, hanem arra a kommunikációs csődhelyzetre gondolunk, amelyre Lotman, a világszerte ismert szemiotikus már több mint három évtizede hívta fel a figyelmet: „...abban vagyunk érdekeltek, hogy éppen azzal a helyzettel kommunikáljunk, amely megnehezíti, végső fokon pedig lehetetlenné teszi a kommunikációt”⁹.

Sz. Zs.: Amikor beültem a nézőtérre, számomra tapintható volt a publikum zsigeri ellenállása: „Te jó isten, már megint egy újabb *Godot!*” S bevallom, én is párhuzamosan futtattam ezzel az előadással azt a Podmaniczky Szilárd parafrázist, melyet a *Beckett-re várva* beszédes címmel játszottak 2008-tól az RS9 Színházban, parádés szereposztással¹⁰, s mely a színészi egzisztenciára közvetlenül kérdezett rá. De aztán a második felvonás alatt egyre élénkebbé vált a nézőtér és a színpad közötti kontaktus. Szerintem ez annak volt köszönhető, hogy e társulat kiváló színészei pontosan tudják, mit is jelent a színpadon játéklénynek lenni, bensőleg teremteni meg a köztes lét drámáját, az átjárót civil-énjük és szerep-énjük között, ami aztán törvényszerűen ragadja magával a nézőt is.

P. Á.: Tompa Gábor a vele készült interjúbán egyenesen úgy fogalmaz, hogy e sokadik *Godot*-rendezésének igazából a túlélésért folytatott játék volt a tétje,

a szenvedéstörténet előjátéka, amelynek ily módon a tanítványok már maguk is cselekvő részesei; hogy „*ma, ezen az éjszakán*” az ő árulásuk és tagadásuk által pecsételődik meg a sorsa. Utolsó tanítása pedig úgy szól, hogy a földtörténeti léptékű kozmikus dráma, a végidőt beteljesítő apokalipszis „napja és órája” olyan titok, amelynek egyedül az Atya a tudója (Márk, 13): „Arról a napról és óráról pedig senki semmit sem tud, sem az égben az angyalok, sem a Fiú, hanem csak az Atya”. Lásd erről: Pálfi Ágnes: *A szinoptikusok három világtükre. Márk, az Oroszlán*. Szcenárium, 2015. szeptember, 47–54.

⁹ Vö. *Kultúra, Szöveg, narráció*. Orosz elméletűrók tanulmányai. In honorem Jurij Lotman (szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit) Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 2.

¹⁰ A két főszerepet Vallai Péter és Csujja Imre játszotta, rendezte Dobay Dezső (2008).

aminek köszönhetően ez szerintem nem is egy komor előadás, sőt egészen odáig is elmegy, hogy azt állítja: „a kétségbeesés a remény legfelső foka”.

Sz. Zs.: Én ezzel a reményre kifuttatott konklúzióval azért vitatkoznék, mert még élénken él fejemben a kantori tanítás, aminek gyűjtőpontjában a Halál áll mint végső referencia. Számomra ebben az előadásban a legmegrendítőbb Lucky haláltánca, ami fölülírja ezt a morálfilozófiai alapokon álló remény–reménytelenség dichotomát. Ez legalább olyan erővel hatott, mint a *Misericordiában* Arturo tánca, akit a pótanyák Pinokkióként is emlegetnek.

P. Á.: De túl ezen, Lucky és Pozzo párosa az európai civilizáció haláltusájának a metaforája is. Hasonlóan brutális megfogalmazása a hatalomgyakorlás tébolyának, a rab és a rabtartó patológikus viszonyának, mint amellyel a felvilágosodás nagy narratíváiban, Voltaire *Candide*-jában és Swift *Gulliverjében* találkozunk. Ám nem kevésbé fontos, hogy felbukkanásuk nélkül Estragon és Vladimir párbeszéde kiüresedne, a dráma dinamikáját veszítené. Átvaló világ” tör be a két „játéklény” világába – demonstrálva, hogy a kivonulás, a menekülés végül is lehetetlen.



Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, 2021, São João Nemzeti Színház, Porto, r: Tompa Gábor, a képen Maria Leite mint Lucky (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemezetiszinhaz.hu)

Ágnes Pálfi – Zsolt Szász: The Scenes of Imminent Existence

Flash Report on MITEM 7 (Part 2)

The usual flash report by the *Szcenárium* editors informs of MITEM 7 from September 17 to October 9 2021, postponed by one and a half years due to the Covid epidemic. Above all, the two authors examine the new external and internal challenges and crisis phenomena which world theatre has to face today, as well as the extent to which the artists' attempts at response at this festival carried an opportunity for spiritual renewal. Of the approximately fifteen productions from abroad, five highly successful, excellent performances are praised in detail in the first part of the *Flash Report*, published in the January issue of *Szcenárium*, namely Imre Madách: *The Tragedy of Man* (d: Silviu Purcărete); *Oedipus* (adapted from *Oedipus Tyrannos* by Sophokles, d: Robert Wilson); *Misericordia* (writer and director Emma Dante); *Alarm* (d: Theodoros Terzopoulos); *Ajax, the Madness* (d: Theodoros Terzopoulos). In the current issue the following productions are reviewed: Géza Szöcs: *Rasputin* (d: Sardar Tagirovsky); Samuel Beckett: *Waiting for Godot* (d: Gábor Tompa).



PÁLFI ÁGNES

„Belőle ... nagy király vált volna még”

Hamlet a változó időben¹ (1. rész)

„Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally...”

W. Shakespeare: *Hamlet*, V/2

A szellemtudományokban nem is olyan régen még általános volt a vélekedés, hogy Faust a nyugat-európai térségben létrejött civilizáció megtestesítője: „Don Quijote, Werther, Julian Sorel egy korszak portréi, Faust pedig egy egész kultúráé” – állítja a 20. század elejének híres történetfilozófusa, Oswald Spengler². Ő a fausti emberből származtatja a három újkori európai „héroszt” is:

„... a nyugati költészetben a fausti ember először mint Parsifal és Trisztán, azután – mindig a kor felfogását követve – mint Hamlet, Don Quijote és Don Juan bukkan fel, majd – a legutóbbi koroknak megfelelően – Fausttá, Wertherre, végül pedig modern világvárosi regényhőssé alakul át, mindig egy meghatározott évszázad légkörének és feltételeinek szellemében.”³

A *Nyugat alkonya* 1922-ben jelent meg. Fő művének végén a szerző egyértelművé teszi, hogy Németország első világháborúban elszenvedett vereségét az egyeduralomra törő fausti mentalitás csődjének, az európai szellem végjátékának tekinti. Ám ezzel együtt érvényét veszti a másik három „portré”, Hamlet, Don Juan és Don Quijote alakja is, mely e kultúrtörténeti koncepcióban Faust, az európai ember „portréjának” rendelődik alá.

¹ Előzményét lásd <https://adoc.pub/vilagirodalom-eladas-ii-jegyzetei-2009>

² Vö. Uő: *A Nyugat alkonya*, Noran Libro, Budapest, 2011, I, 153.

³ Uo, 32.

Holott a 16–17. század fordulóján az európai szellemből szinte egyidejűleg pattan ki ez a négy újkori európai „hérosz”: Shakespeare *Hamletje* 1601-ben kerül színre; Cervantes *Don Quijote*-regényének első könyve 1605-ben, a második 1614-ben jelenik meg; Tirso de Molina *Don Juanja* 1610-ben íródik, és először 1624-ben kerül bemutatásra; a *Faust-Népkönyv* összeállítására 1587-ben kerül sor, s Christopher Marlowe első *Faust*-drámája feltehetően 1589 és 1592 között születik.

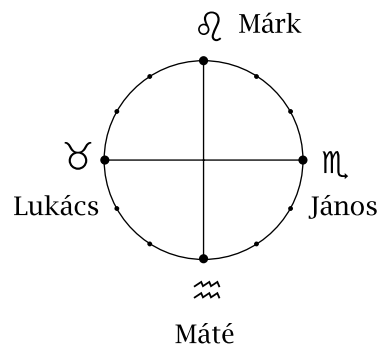
Mi lehet e páratlan jelenség magyarázata?

Tommaso Campanella 1602-ben megjelent utópiájában, a *Napvárosban* azt jósolja, hogy korábban, a 16–17. század fordulóján kozmikus léptékű változás várható. Káoszba süllyedés, avagy spirituális felemelkedés? – Akárcsak ma, akkor is ez volt a kérdés. Campanella előérzete a változás horderejét illetően hamarosan beigazolódott, de mibenlétének értelmezése máig sem zárult le.

Mert mi is áll e négy újkori sorstörténet fókuszában? A középkori világkép válsága? A hitetlenség, az ember Isten elleni lázadása? Avagy az evangelizáció kiteljesedése, annak az újkori személyiségnek a létrejötte, aki személyes üdvtörténetén, pokoljárásán keresztül talál vissza az igaz hithez? E négy eltérő sorsmodell valójában egy irányba mutat? És a számunkra talán legfontosabb kérdés: az újkor európai emberének e „négyosztatú” tipológiai modellje, mely az evangéliumi négyesség archaikus évkori rendjét követi, képezi le, vajon érvényben van-e ma is?

A *felvilágosodás* gondolkodói szerint az ember(iség) egyetlen esélye a „sötét” középkortól való végleges megszabadulás a mindenható ráció jegyében, s a fenti négy alaplumban, s a rációnak ellentmondó mentalitást, a szellemtelenség, az örület, a káosz jeleit látják és utasítják el. Szemléletes példa erre Voltaire *Hamlet*-olvasata (*A Hamlet hibái és nagysága*, 1748), aki ugyanakkor éleslátóan mutat rá arra, miben is hozott újat a shakespeare-i dramaturgia:

„Durva és embertelen ez a tragédia, Franciaországban és Olaszországban a legműveletlenebb néptömeg sem nézné meg. Hamlet megbolondul a második felvonásban, kedvese a harmadikban; a lord úgy szúrja le kedvesének atyját, mint ha egy patkányt ölne meg, a hősnő a folyóba veti magát. A színpadon sírt ásnak; a sírásók, kezükben koponyákkal, valóban hozzájuk méltó tréfákon szórakoznak, utálatos durvaságaikra lord Hamlet nem kevésbé ízléstelen örültségekkel felel. Időközben az egyik szereplő meghódítja Lengyelországot. Hamlet, anyja és mostohaapja együtt isznak a színpadon: az asztalnál dalolnak, vitatkoznak, verekednek, s egymást gyilkolják. Azt hinnénk, hogy ez a dráma egy részeg vad-



Márk – Hamlet; Lukács – Don Juan;
Máté – Don Quijote; János – Faust

ember képzetének gyümölcse. A legfurcsább azonban az, hogy a *Hamlet*nek, azok mellett a durva szabálysértések mellett, amelyek az angol drámát mai napig is értelmetlenné és embertelenné teszik, fenséges, a legnagyobb lángelmékhez méltó erényei is vannak. Mintha a természetnek abban telt volna kedve, hogy Shakespeare-ben egyesítse az elképzelhető leghatalmasabbat és legnagyobbat a legalacsonyabb rendű és legutálatosabb szellemtelen durvasággal.”⁴

A *romantika* korában azonban gyökeresen megváltozik e művek megítélése. A fordulat háttérében mindenek előtt a francia forradalom keserű tapasztalata húzódik meg: a ráció mindenhatóságában való csalódottság folytán felértékelődik az érzelmek és az ösztönök szerepe, ideállá válik a lázadó egyéniség, mind nagyobb teret hódít a konvenciókkal szakító eredetiség kultusza. A művészek újra felfedezik a középkort, és a görögség mitikus hőrosaiban önmagukra ismernek.

Európa-szerte megkezdődik a fenti négy mű „összeolvasása”. Christian Grabbe drámájában, a *Don Juan és Faust*ban (1829) egymással viaskodik a venerikus és a marsikus tulajdonságokkal megáldott/megvert két hős. Kierkegaard *Vagy-vagy* (1843) című filozofikus esszéjében ezt olvassuk:

„Faust és Don Juan a középkor két titánja és óriása, akik törekvéseik nagyszerűségében nem különböznek az ókor titánjaitól és óriásaitól, de abban igen, hogy *elszigeteltek, nem egyesítik erőiket*, melyek ezen egyesítés révén lennének igazán az eggek ostromlóivá; hanem minden erőt egyetlen individuum gyűjt magába.”⁵

Dosztojevszkij *A hasonmás* (1846) című kisregényében a fausti és a cervantesi hóstípust olvasztja össze: az „ördögével” viaskodó kisember don quijotei pikaróját beszéli el. Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* (1859) című esszéjében az orosz ember kettős karakteréről értekezik.

A 18–19. század fordulójához közeledve Magyarországon Hamlet mint a „kor hőse” lép színre. Kazinczy Ferenc⁶ 1790-ben fordítja le a drámát németből a magyar nyelvű színjátszást előmozdítandó, mert ezt tartja annak a műnek, mely „analogizál nemzetünknek mostani nem rózsaszínű érzéseivel”. 1794-ben mutatja be a darabot Kolozsvárott az erdélyi Magyar Színjátszó Társaság, s 1841-ig ötvenhat előadására kerül sor. Petőfi az 1848-as márciusi forradalom másnapján Shakespeare-drámák fordítására buzdít. Arany klasszikus Shakespeare-fordításai a 60-as években születnek, *Hamlet*je 1867-ben kerül színre.

⁴ Vö: *Shakespeare az évszázadok tükrében* (vál. és szerk. Szenczi Miklós), Gondolat, 1965, 64.

⁵ Vö. Søren Aabye Kierkegaard: *Vagy-vagy* (ford., jegyz. Dani Tivadar, utószó Heller Ágnes), Gondolat, Bp., 1978. 119.

⁶ Kazinczy pályája a forrongó korszak tükre: 1784: szabadkőműves; 1790 májusában őrt áll Budán a Bécsből haza került korona mellett; 1786–91: a jozefinista iskola-reform támogatója mint iskolafelügyelő; 1791-től jakobinus eszmék híve; 1794 végén letartóztatják, 1801-ben szabadul.

S mintegy száz évvel később, a második világháborút követően ismét Hamlet alakja, a Shakespeare-dráma főhősének újabb és újabb értelmezése kerül előtérbe a filmvászonon és a világszínházban, s ennek nyomán a színháztudományban is: Erika Fischer-Lichte németül 1990-ben megjelent könyvének, *A dráma történetének*⁷ utolsó fejezete Heiner Müller *Hamletgép* (1977) című, kilenc oldalas posztmodern Hamlet-kommentárjának részletes elemzésével zárul. Alighanem máig is ez a legradikálisabb Hamlet-olvasat, mely a végsőkig viszi az alak lebontását, ellentmondásos karakterének „feldarabolását”. Ám az eredeti Shakespeare-mű dekonstrukciója és újraírása azóta is zajlik világszerte, a hazai színházokat is beleértve.⁸

Hamlet alakjának tragikai formátumát illetően valójában sosem volt konszenzus az értelmezők körében. De továbbra is megfontolandó Kosztolányi Dezső vélekedése:

„Ez az a shakespeare-i figura, amely sohase fog letűnni a színpadról. Ma benne érzünk és gondolkozunk. (...) A modern ember szereti, rajong érte, saját mását látja benne. (...) A határai ködösek, sejtelmesek, mindenki a saját arcára formálhatja, és az ő tág köpönyegébe belefér még ma is az életünk, minden problémájával és szimbólumával együtt.”⁹

S hogy ez mennyire igaz, bizonyítja az is, hogy Borisz Paszternák híres *Hamlet*-versének tizenhárom magyar fordítását tartjuk számon¹⁰. Álljon itt közülük



Kazinczy *Hamlet*-fordításának 1790-es kiadása (forrás: dea.lib.unideb.hu)

⁷ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

⁸ „Karnevál, bohózat és haláltánc” – mondja Nádasdy Ádám Györei Zsolt és Schlachtovszky Csaba. *Hamlear, a dán királyfiból lett brit király* című virtuóz átíratának fülszövegében (Gondolat Kiadó – Gyulai Várszínház, Budapest – Gyula, 2021). Az utóbbi évek két hazai Hamlet-interpretációjáról (Vígyszínház, 2017, r: Eszenyi Enikő; Gyulai Várszínház, 2018, r: Tapasztó Ernő) lásd *Szabadság, szerelem, színház*. Ifjabb Vidnyánszky Attila színész-rendezővel Szász Zsolt és Pálfi Ágnes beszélget. Szcenárium, 2017. november, 56–58; Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: *Fej vagy írás?* Tapasztó Ernő Hamlet-adaptációja Gyulán, Szcenárium, 2018. szeptember, 84–88.

⁹ Vö. Kosztolányi Dezső: *Hamlet shakespeare-i színpadon*. Világ, 1911. május 6.

¹⁰ Borisz Paszternak *Hamlet* című verse a *Zsivago doktor* című regény (mely oroszul 1957-ben, magyarul 1988-ban jelent meg) XVII., záró fejezetét alkotó *Jurij Zsivago versei* című ciklus első darabja. A verset először Illyés Gyula publikálta magyarul 1963-ban. Ezt Gömöri György és Franyó Zoltán fordítása követte 1965-ben, illetve 1967-ben. A további fordítások (Balla D. Károly, Csorba Győző, Fodor András,

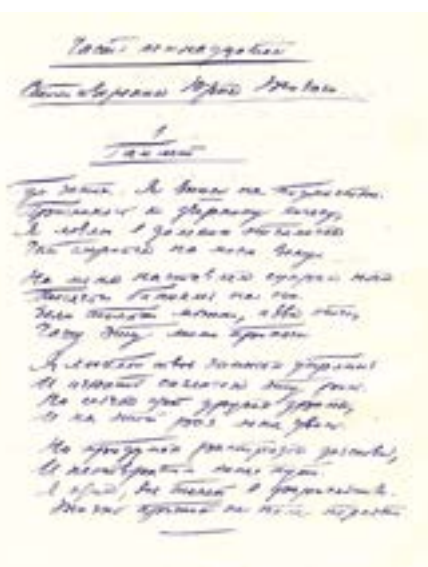
Illyés Gyula 1963-ban született remeklése, melynek egyedülálló többlete, hogy a Hamlet nevében protestáló orosz költő monológja a fordító személyes léttapasztalatát is tükröző magyar versként szólal meg:

Elcsitult a lárma. Színre léptem,
ajtófának döntve vállamat
füleltem: a zajló messzeségben
mi történik életem alatt.

Rám irányul a komor, vak éjnek
ezer és ezer látcsöve már.
Múljon el, óh, atyám, arra kérek,
tőlem ez a keserű pohár.

Tetszik terved céltudatossága,
játsszám ezt a szerepet is.
Ámde zajlik most másféle dráma.
Ments ez egyszer föl, ne kényszeríts.

Ámde futja minden itt az útját.
Magam vagyok, jó, rossz egyre jut.
Elúrhodott a farizeusság.
Az élet nem lakodalmas út.



B. Paszternák Hamlet-versének kézirata
(forrás: ruverses.com)

Hamlet királyfi, atyja trónjának jog szerinti örököse. Már csak ezért is evidensnek tűnik, hogy Márk evangéliumának szimbolikus jelzőállatával, az Oroszlánnal hozhatjuk őt kapcsolatba. De vajon valóban méltó-e erre az emberiség aranykorát idéző örökségre? Van-e bizonyítékunk arra, hogy Hamlet uralkodásra termett? Mert ami ebben a drámában tényleges helyzetét illeti: jogfosztott, kisémmizett.

Fortinbras záró mondata: „...belőle, ha / Megéri, nagy király vált volna még” önmagában is azt igazolhatja, hogy van jogalapunk innen közelíteni e kérdés megválaszolásához.¹¹ Evangéliumi párhuzammal élve: Hamletnek – mint ahogy Krisztusnak – ugyancsak meg kell halnia ahhoz, hogy király volta, uralkodói formátuma fölismerhetővé váljon és ki is mondassék.

Hárs György, Kántor Péter, Rab Zsuzsa, Szilágyi Ákos, Tandori Dezső, Varga Erzsébet fordítása) a Szovjet Irodalom felkérésére készültek. Lásd: szovirod.blogspot.com/2013/11/a-hamlet-tizenharom-forditasban.html

¹¹ Mi ennek az epilógusnak az alapja? Az előtörténet, mely a drámai cselekmény folyamán is tovább zajlik a színpalak mögött: az öreg Hamlet és az öreg Fortinbras „párba-ja” – Dánia és Norvégia rivalizálása – az előbbi győzelmével. Most az ifjú Fortinbras ezért jön revansot venni. Claudiusnak ezt egy időre sikerül feltartóztatnia: tanácsára az agg norvég király Fortinbrast Dánia helyett Lengyelország ellen küldi.

Márknál nem egy zsidó, hanem egy római katona, a százados teszi ezt meg: „Bizony, ez az ember Isten fia vala!” – amivel azt nyilvánítja ki, hogy Jézus Istentől származó hatalma révén jogosan aspirált a királyi rangra. És nem is (csak) arra, hogy a zsidók királya legyen. Ahogyan majd Jánosnál maga Jézus mondja Pilátusnak: „Az én országom nem e világból való”. Hamletet a Dániát elfoglaló norvég Fortinbras személyében a győztes ellenfél „koronázza meg”: de múlt időben és feltételes módban fogalmaz. Arany belecsempészi fordításába az épp most semmi vé foszló jövő időt: „ha megéri” – Shakespeare-nél nem ez a közbevetés szerepel. A „had he be put on” inkább így volna fordítható: 'ha trónra került/emelték volna'.) Így ami az eredeti angol szövegben hangsúlyos, az a múltban elszalasztott esély.¹²

De mit ért Fortinbras a „nagy király” fogalma alatt? Mít olvashatunk ki a tragédiának ebből a zárójelenetéből? A királyi hatalom istentől való: a középkorban az egységes keresztény Európa még erre a vallási, ideológiai konszenzusra épült.

A reneszánsz időszakában azonban ez már egyre inkább csak „plakátszöveg”. A világi hatalom gyakorlóinak egyre kevésbé van szükségük ilyesfajta elvont, transzcendens filozófiára, legitimációra. E paradigma-váltás szószólója, Machiavelli (1469–1527, *A fejedelem*: 1513) azt hirdeti, hogy sikeresen politizálni csak egy reálpolitikus képes: az erkölcsnek (a vallásnak, a jóistennek) szerinte nincs semmi köze a politika természetéhez. A vallás a templomba való, nem a parlamentbe, az ember istenhez való viszonya magánügy (a reformáció pozitív olvasatában: közvetlen, személyes viszony, párbeszéd – az egyház közvetítése nélkül). Erővel és ügyességgel a hatalom megszerezhető, ám az új uralkodó ügyeljen arra, hogy elődjének írmagja se maradjon – vagyis óhatatlanul gyilkolnia kell. E felfogás mintha Claudius ideológiáját legitimálná. Ám Shakespeare drámája a hit és/vagy hitehagyottság kérdését illetően jóval árnyaltabb képet fest a korról.

A mű értelmezői nemhiába emelik ki, hogy a drámai cselekmény fordulópontját követően, a Claudius gyilkos tettét leleplező „egérfogó”-jelenet után adódik egy pillanat, amikor Hamlet, immár a bosszú jogosságának tudatában valóban



N. Machiavelli: *A fejedelem*, az 1550-es kiadás címlapja (forrás: wikimedia.org)

¹² Vö: W. Shakespeare *Hamlet, dán királyfi* (ford. Arany János, a kötetet szerkesztette, a mű eredeti angol szövegét, fordítását sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Fabiny Tibor), Budapest, Ikon, 1993, 244–245. A kétnyelvű idézetek a továbbiakban ebből a kötetből valók.

cselekedhetne: megölhetné az imádkozó királyt. De úgymond attól tart, ha most leszúrná, Claudius lelke a mennybe szállna, mivel imájával a katolikus egyház tanítása szerint bűnbocsánatot nyerhet. E nyíltan hangoztatott indok jelentése azonban ambivalens: azt érzékelteti, hogy Hamlet egyszerre hívő és kételkedő; hiszen ha mindenki számára megadatik a bűnbocsánat (lásd az e célból megvásárolható búcsúcédulákat), lehet-e bízni az igazságos istenítéletben? Azt már csak az előadás közönsége látja, hogy őszinte bűnbánat híján Claudius imája hatástalan volt. Vajon Shakespeare miért úgy zárja e jelenetet, hogy Hamlet ennek a kudarcnak már nem lehetett a tanúja? De ugyanígy ambivalens, hogy Hamlet hisz-e apja Szellemének, pontosabban, hogy apjának tulajdonítja-e a parancsot, mely bosszúra ösztökéli. A jelenetből ugyanis nyilvánvaló, hogy pontosan tudja: a gyilkosság történetét nem az apa, hanem a Szellemét alakító egyik őr, Francisco beszéli el.¹³

Sorolhatnánk tovább a hit és/vagy hitehagyottság dilemmája kapcsán megválaszolandó kérdéseket; de fókuszáljunk most a legfontosabbra: mi a bizonyítéka annak, hogy a királyfinak köze van az evangelizációhoz, ahhoz a magas nivójú Oroszlán szellemiséghez, mely Biblia-elemzésünk tanúsága szerint Márk evangéliumának Krisztusában ölt testet¹⁴? Vajon ténylegesen is tetten érhető-e a drámában a címszereplő Oroszlán alapkarakterére, mentalitására utaló állatszimbolika?

Ha figyelmesen olvassuk a szöveget, kiderül: igen, felbukkan az Oroszlán jelképes állat alakja, méghozzá rendkívüli módon, a történet kitüntetett pontján, amikor Hamlet (Horatióval) a Szellem jövetelére vár (I. felv. 4. szín):

Sorsom kiált, és minden kis inat
E testben oly rugós keményre edz,
Mint a neméai oroszlán idegje.¹⁵

My fate cries out,
And makes each petty artery in this body
As hardy as the Nemean lion's nerves.

Feltűnő, hogy hasonlatának „*rugós kemény*” (az angol eredetiben: „*hardy*”) jelzője által Hamlet pozitívba fordítja az eredetileg negatív értelmű mitikus képet. Az ókori történet szerint Nemea argolisi város környékén vérszomjas,

¹³ Lásd Hamlet reakcióját a híveit „alant” esküvésre biztató „Szellem” szavára: „Ha, ha! te mondd, hé? ott vagy, te jópénz? / – Halljátok e fickót a pincelyukban?...” I. felvonás, 5. jelenet, vö. id. mű, 69.

¹⁴ Lásd: Pálfy Ágnes: *A szinoptikusok három világtükre*. Márk, az Oroszlán, Szcenárium, 2015. szeptember, 47–54.

¹⁵ Vö. id. mű, 60–61. Megjegyzendő, hogy a test zodiákusában az Oroszlánban otthon levő Nap a szívre, a hátgerincre és a gerincvelőre fejt ki jótékony hatását. Lásd erről Baktay: *A csillagfejtés könyve*, 151.

vad oroszlán garázdálkodott, s a várost Herkules/Héraklész szabadította meg a szörnyetegtől. A kép elsődleges, deklarált jelentése: Hamlet az Oroszlánnal azonosítja magát. Másodlagos, rejtett jelentése azonban nem kevésbé fontos: netán ő volna egy személyben az a Herkules is, aki meg tudja fékezni, le tudja győzni az oroszlánt? Hogy e kérdés jogos, erre utal Hamlet korábbi példálózása anyjával kapcsolatban az 1. felv. 2. jelenetében: „... ím, ő, éppen ő, / Atyám öccsével egybekél, ki úgy / Sem húz atyámra, mint én Herkulesre.”¹⁶ Hamlet azt árulja el itt, hogy



Antonio Tempesta: *Héraklész és a nemeai oroszlán*, Nicolo van Aelst metszete, 1608 (forrás: wikimedia.org)

Herkules alakja számára etalon, maga fölé helyezett, elérendő hősideál. Miért éppen ő? Tudvalevő, hogy Herkules, az Apollónnal versengő naphérosz egyik szerepkörében őhöz hasonlóan „kisemmizett trónkövetelő királyfi”¹⁷.

Ambícióját tekintve Oroszlán és az Oroszlánt legyőző Herkules volna tehát Hamlet egy személyben? Hogyan olvassuk ezt? Hamlet már most, a kezdet kezdetén meghasonlott volna önmagával? ¹⁸ Korántsem! A királyfi krisztusi korban van: az ifjúból férfivá érés stádiumában, amikor azt a kérdést teszi föl magának, mit jelent uralkodni, királynak lenni. És képes beszédéből kiolvasható a válasza: trónra csak az méltó, aki nemcsak másokon tud uralkodni, hanem önmagán is. A keresztény ikonográfia nyelvére lefordítva: az Oroszlánon trónoló Krisztus ideálképe ez.¹⁹

¹⁶ „... Why she, even she (...) married with mine uncle, / my father’s brother, but no more like my father / Than I to Hercules;” Vö. id. mű, 40–41.

¹⁷ Lásd erről: Jankovics Marcell, *A Nap könyve*, Csokonai Kiadó, 1996, 203.

¹⁸ Almási Zsolt figyelemre méltó, ám a magunk mitopoetikus olvasatától merőben eltérő pszichológiai értelmezése szerint Herkules mint metaforikus analógia „Idős Hamlet magasabbrendűségét hivatott megjelölni”, mely mint elérhetetlen ideál nyomasztó teher a királyfi számára, amelytől szabadulni szeretne. S amikor a nemeai oroszlánhoz hasonlítja magát, meglátása szerint azt árulja el, hogy Idős Hamlet áldozatának tartja magát. A másik két Herkulesre utaló szöveghelyet (II/2, 343–344; V/1 273–274) pedig úgy interpretálja, mint amellyel a textus a „túljátszásra, a valóságnál nagyobb érzelmi kitörésre, vagyis a teatralitásra hívja fel a figyelmet”. Vö. Almási Zsolt: Herkules alakváltozásai. Herkules-utalások Shakespeare *Hamlet*jében, in: *Az értelmezés rejtett terei*. Shakespeare-tanulmányok (szerk. Géher István és Kiss Attila Attila), Kijárat Kiadó, 2003, 65–76.

¹⁹ Lásd az Oroszlánon (Krisztuson) álló Istenanya, az oroszlános Madonna 14. századi képtípusát, valamint Dürer rézmetszetét, amelyen Krisztus lángoló arccal, Justicia

Mire irányul a drámában ez az önuralom? A bosszúállás démonának megfékezésére. Holott az alapszituáció, a Szellemtől kapott parancs a bosszúdráma modelljét vetíti előre. S a dráma értelmezőinek többsége Hamleten máig is a könyörtelen bosszút, a határozott cselekvést, az ókori tragédia hősekre jellemző tetterőt kéri számon:

„A Shakespeare-magyarázók kezdettől fogva kiemelték a Hamlet- és az Oresztész-monda közt fennálló szoros összefüggést. Mind a kettőben az anya bűnös házasságban él első férjének gyilkosával, s az áldozat fiára az a kötelesség hárul, hogy kegyetlen vérbosszúval torolja meg az orgyilkosságot. Oresztész azonban plasztikus és tetterős ókori jellem, s habozás nélkül teljesíti e kötelességét. Hamletet azonban már megfertőzte a modern gondolkodás puhasága, inkább tépelődik, mintsem cselekszik, s határozatlanul ide-oda ingadozik, míg végül tunya tétlenségével önmagát pusztulásba dönti.”²⁰

A drámai alapszituáció valóban hasonló: amikor Agamemnón, Mükéné királya hazatér a trójai háborúból, felesége, Klütaimnésztra és újdonsült szeretője, Aigiszthosz meggyilkolja őt. (Agamemnón és Aigiszthosz között bonyolult rokoni szálak vannak, így az előtörténetben, amikor Agamemnón a trójai háborúba indul, őrá bizza az országot és feleségét.) A száműzetéséből hazatérő Oresztész húgával, Elektrával megöli anyját és Aigiszthoszt, így állva bosszút apja elpusztítóin, majd elfoglalja a trónt.

Mi következik azonban a bosszú végrehajtása után?

Euripidész drámájában Oresztész a tiltott anyagyilkosság következményeként kálváriát jár: a bosszú istennői, az Erinnüszök végighajszolják az országon,

kardjával és mérlegével mint az „igazságosság napja” Oroszlánon trónol. Shakespeare korában azonban az Oroszlán jelképisége már ambivalens. Az archaikus kultúrákban még a pozitív aspektus a jellegadó, a domináns: az Oroszlán isteni lény, Nap-jelkép. A király a „lángsörényű” Nap fia. Az oroszlánvadászat a férfiaság, az uralkodásra termettség próbája. Legyőzése nem azt jelenti, hogy megsemmisítem, hanem azt, hogy megszerzem a képességeit: Oroszlánná válhatok általa. A kora-középkorban azonban már a negatív aspektus dominál: az Oroszlán gonosz démon, ördögi lény. Ezt a beállítást preferálják a bibliai példázatokból, így olvassák Sámson és Dávid küzdelmét is az oroszlánnal. Ember az oroszlán karma közt: az ördög hatalmától akarták ezzel a képpel védeni, óvni, elijeszteni a híveket. Eltiprása a gonosz fölötti győzelmet jelképezi (lásd a Sárkányon vagy Oroszlánon taposó Krisztus képtípusát). Holott a *Jelenések könyvében* az „Oroszlán Júda törzséből” még magára Krisztusra vonatkozik. Az Oroszlán ambivalens jelképisége a reneszánsz világi ikonográfiájában is feltűnő: egyfelől az Erő és a Bátorság (lásd a Tarot kártya XI. számú lapját), másfelől viszont a Harag és a Gőg szimbóluma. Lásd ehhez az OROSZLÁN címszót in: *A keresztény művészet lexikona*, Corvina, 1986, 250–252; Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*, Helikon Kiadó, 1990, 165–166; Jankovics Marcell: *A nap könyve*, Csokonai Kiadó, 1996, 134–137, 317–320.

²⁰ Hermann Hettner: *Hamlet. Irodalmi írások*, 1854. In: *Shakespeare az évszázadok tükrében*, 157.

egészen addig, amíg tette miatt bíróság elé nem kerül Athénban. A bíróságon maga Athéné szólal fel érdekében, így végül felmentik.

Bornemisza Péter *Magyar Elektráját*²¹ az ókori dráma keresztény olvasataként tartjuk számon. Ennek „előljáró beszédében” még ezt olvassuk: „Istennek hatalma vagyon az bosszúállásra” – vagyis: Oresztész és Elektra az Ég bosszújának eszköze csupán. Ám a dráma végén a Mester zárszava már másfajta szemléletet tükröz: „Igen félek rajta, hogy ez is – azaz Oresztész – mind az többi atyafiai, el ne veszesse magát.” Mert – amint sorolja – Agamemnon családjának története szakadatlan vér-

ontásból áll. „Ez is bizony nagy csudálatos dolog, hogy tulajdon fia édesanyját megölje. (...) Jámbor és tiszta életű legyen, igazán és kegyelmesen éljen, ha nem akar úgy járni, mint az ő eleji.” (Mint tudjuk, Klütaimnésztra jogos hivatkozási alapja e történetben lánya, az Agamemnon által feláldozott Iphigénia volt).

Ám Szophoklész művében van egy nevezetes kitérő, mely nem tartozik szorosan a „bosszúdráma” cselekményéhez: a kocsiverseny leírása, mely új megvilágításba helyezi Oresztész alakját. Fontos körülmény, hogy a várva várt fivér nem a maga nevében tér haza száműzetéséből Elektrához. Cselhez folyamodik: küldöncként mutatkozik be, s hűgának az úgymond kocsiversenyben elpusztult Oresztész hamvait adja át. Ám ez a csel korántsem közönséges hazugság. Nem a megtévesztést szolgálja ugyanis, hanem annak a mélyebb igazságnak a feltárulását, hogy Oresztész csak Nap-hérosz mivoltának feladása árán vállalhatja küldetését, a bosszú végrehajtását. Vagyis hogy a kozmikus szférában otthonos héroszként valóban meg kellett halnia a földi közegbe való alászállását megelőzően.

Hamletnek ugyanígy fel kellene adnia magas nivójú Oroszlán mentalitását, és azt a késztetését, hogy túllépjen „e mai kocsmán”, ha végre akarja hajtani a bosszút. E lépés megtételében nem „puhasága”, „tunya tétlensége” akadályozza folyamatosan, hanem annak felismerése, hogy amennyiben a Szellem parancsának vakon eleget tenne, azzal éppen nem az idő „helyretolását” szolgálná. Mert



Oresztész megöli Klütaimnésztrát, bronz, i. e. 570 körül, Régészeti Múzeum, Olümpia (forrás: akg-images.com)

²¹ Bornemisza Péter (1535–1584) *Magyar Elektrája* Bécsben, 1558-ban íródik. Vö. Bornemisza Péter: *Tragoedia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából*. Nagyobb része fordítottatott, és az keresztényeknek erkölcsöknek jobbításokra például szépen játéknak módja szerint rendeltetett. mek.oszk.hu/00600/00625/00625.htm



Héraklész és a nemeai oroszlán, attikai vázakép
i. e. 490-ből (forrás: theoi.com)

– mint Fabiny Tibor állítja –, ebben a drámában „sokkal többről van szó, mint egy adott történelmi kor válságáról. A mű látomása szerint ugyanis a válság *metafizikai eredetű*.”²²

„Ó, boldog Isten! Egy csigahéjban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim” – mondja Hamlet, ezzel a képpel revidiálva a „Dánia börtön” metaforát a szán-

dékainak kikémlelésére felbujtott két udvaronccal, Rosencrantz-cal és Guildensternnel való szóváltása során²³. A csiga a maga föltekeredett formájával kozmikus szinten a világidő, a teremtéstől a világ végéig tartó mitikus „világtörténelem” szimbóluma²⁴, ami azt bizonyítja, hogy Hamletnek, a „végtelen birodalom királyának” szellemi horizontja üdvtörténeti érdekeltégű, jóval tágabb tehát a „bosszúdráma” horizontjánál.

Ami Oresztész és Hamlet karakterét valóban megkülönbözteti egymástól, az alighanem a pszichológiai sík térnyerése az ábrázolásban, ami azt mutatja, hogy a kora-újkor embere akkor sem tud lemondani erről a tágabb szellemi horizontról, amikor már elszánta magát a cselekvésre.

²² Vö. Fabiny Tibor: *Hamlet mint a látás költészete*, Diakonia, 1984.

²³ „O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, where is not that I have bad dreams.” Vö. id. mű, II/2, 94–95.

²⁴ Lásd erről a CSIGAVONAL [spirál] címszót: Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György Jelképtár, Helikon, 1990, 45–46.

Ágnes Pálfi: “For he was likely, had he been put on, / To have proved most royally...”

Hamlet in Changing Times

The four “heroes” of modern European culture are, in the author’s view, the heirs to the spirituality of the four canonical Gospels, with Prince Hamlet conveying the mentality of the Evangelist Mark, the Leo; Don Juan that of Luke, the Taurus; Don Quixote that of Matthew, the Aquarius (Angel and / or Man); and Faust that of John, the Scorpio (Snake and / or Eagle). Ágnes Pálfi’s studies on this subject were published in the September, October, November and December 2015 issues of *Szcenárium*. Her present writing is also of mythopoeitic interest: it examines Shakespeare’s tragedy from the perspective of the vast cycle of time, focusing above all on the degradation of the idea and institution of kingdom. At the same time, the author bases her answer to the question whether Hamlet’s mission consciousness is indeed driven by the Leo mentality created to rule on an in-depth textual analysis of the drama.



FRIED ISTVÁN

Oblomov „Casta divá”-ja

Casta diva, che inargenti
Queste sacre antiche piante,
A noi volgi il bel sembiante
Senza nube e senza vel...
(Bellini: *Norma* I. felv.)

Irodalom és zene kapcsolata az összehasonlító irodalomtudomány viszonylag kevésbé kidolgozott és főleg módszertanilag nem eléggé pontosan meghatározott területének számít. Már csak azért is, mivel valójában összefoglaló jellegű (rész)diszciplínáról van szó, amelyben például tematológiai, kapcsolattörténeti, stílustörténeti, sőt imagológiai aspektusból egyaránt történhet az elemzés. Tehát megvilágíthatjuk egy téma útját az irodalmi és zenei feldolgozásokon keresztül (Faust a zenében és az irodalomban), egy jelentős író zenei érdeklődésének szépirodalmi visszhangját (például Thomas Mannét), akár zenekritikáinak helyét és viszonyát irodalmi bírálatai vagy esztétikai elképzelései vonzáskörében (például Baudelaire esetében), idegen népi, nemzeti motívumok megjelenését egy másik nemzet zenéjében (törökös vagy magyaros dallamok, témák az osztrák-német klasszikában). Mindezeknél nehezebb kérdésnek tetszik egy par excellence zenei struktúra-elv irodalmi felhasználásának elemzése (Hesse legyen a példa). Külön területként fogható fel a zenei életrajz-irodalom, lett legyen szó valóban élt és működött komponistáról (Franz Werfel *Verdi*je, vagy Szentkuthy Miklós néhány regénye), vagy az író képzeletében született, jóllehet a közeli múlt vagy a kor művészeti tendenciáit reprezentáló alakról (R. Rolland *Jean Christophe*; Th. Mann: *Doktor Faustus*). Nem kevésbé tanulságos a megzenésített irodalmi művek zenei anyagának és a mintául szolgáló irodalmi alkotásnak az egybevetése (Kodály Zoltán kórusai Berzsenyi és Vörösmarty költeményeire), illetőleg irodalmi alkotás vagy képzőművészeti műalkotás nyomán létrehozott zenekari mű bemutatása (Liszt szimfonikus költeményei). Ezen a néhány területen sok és érdekes tanulmány született, ez azonban nem feledtet-

heti el, hogy számos kérdésben még csak próbálkozásoknak vagyunk a tanúi, a célszerű megközelítések inkább kísérleti értekezésekben lelhetők föl. Ha például szemügyre vesszük, hogy Flaubert *Bovary*néjában milyen szerepet tölt be az irodalom, illetőleg a zene, akkor szembetalálkozunk azzal a prózai epikában jelentkező fordulattal, amely az irodalmi realizmus történetének egyik jellemzője: a paródia és az irónia, az idézőjeles előadás egy egyébként hagyományos szerkesztésű regény előadási sajátossága lesz. Lamartine verse vagy akár Walter Scott regényvilága nemcsak része és meghatározója Emma Bovary életének, hanem egy művészet- és irodalomfelfogás reprezentálása is, s a művészetben élés, tehát ennek a művészetnek realitásként való el- és befogadása úgy jelenik meg a *Bovary*nében, mint parodisztikus ábrázolása a realitás és képzelet viszonya romantikus felfogásának. A kutatás itt nem állhat meg. Ebbe a körbe kell, hogy vonja azt a tényt, hogy a *Bovary*né „operajelenete” szintén hasonló funkcióval jeleskedik. A *Lammermoori Lucia* (Donizetti operája) egyébként Walter Scott regénye alapján készült, s a vidéki operaház közönségének viszonyulása az opera műfajához általában, ehhez az operához és az Edgárt éneklő tenoristához különösen társadalom- és erkölcsrajzzá egészül ki. Emellett Emma itt egyetlen jeleneten belül találkozik az operából feléje sugárzó álmovilággal és képzelete által régóta felrajzolt és számára valósággá lett, a világba kisugárzó saját álmovilágával. A tenorista által megtestesített álmovlag hamar jelentkezik az egykori titkos imádó, Léon személyében. S a továbbiakban nyomon követhetjük, hogyan fordul Emma az opera-realitástól a mintegy végszóra felbukkanó és majd a vágyott nagy szerelem realitásává álmódott Léon felé, illetőleg Charles a maga kisszerű világától a csupán Emma kedvéért nézett-hallgatott, számára idegen opera-álmovvilág felé. A zene nem valódi lényegében, zeneként, „társ”-művészetként van jelen a *Bovary*nében, hanem egy, a kisszerű-kisvárosi realitással szembeállított, másik, képzelgésekben élő világ részeként.



I. Sz. Turgenyev fotóportréja 1856-ból
(forrás: wikipedia.org)

A kutatásnak minden bizonnyal többet kell foglalkoznia a jövőben az orosz regény-írók egyes műveinek zenei „betétei”-vel, azaz tudniillik, hogy az orosz nemesi udvarházakat megelevenítő regényekben a zenélés és maga a zene milyen szerepet tölt be, hogyan járul hozzá egy múltóban lévő világ jellemzéséhez, mennyiben érzékelteti egy társadalmi réteg kultúráját. Azaz: hogyan illeszkedik bele a zene a nemesi életvitelbe. Itt csak utalhatok az 1850-es években lírai kisregényeket író Turgenyevre, aki egyszerre ábrázolja a kiüresedő, pseudo-kulturális elemekkel jellemezhető nemesi életformát, és a kísérletet ennek a nemesi életformának igazi tartalommal való

megtöltésére. Ennek az ábrázolásnak egyik eszköze a zenéhez való viszony, a divatos zene népszerűsége. A *Rugyin* című kisregény egyik szereplője buzgón gyakorolja Thalberg egyik etűdjét, s a „liberális” földbirtokosasszony ekképp kommentálja ezt a tetszetős muzsikát: „Szeretem Thalberget. Il est si distingué”. (Itt nem térek ki arra a problémára, hogy miképpen értelmezhető az orosz regényekben a „nyugatos” nemesség és nemesi értelmiség francia beszéde.) A *Nemesi fészek* című regényben az orosz író szembeállítja az ügyes románcot komponáló üresfejű Pansint a szomorú sorsú, mélyérzésű német zenetanárral. Két elv ütközik össze: Pansin szerint a rajzban és általában a művészetben a fő dolog a „könnyűség és a bátorság”, a német zenész Bach és Händel ígézetében nevelkedett. S ha komponistaként nem arathat is sikereket, Pansinnal szemben a „képzelet elevenség”-ét és a „gondolat merészség”-ét képviseli. A regény kacér-könnyelmű női szereplőjét Balzac művei fárasztják, kedvelt írója: Paul de Kock; Pansinnal, a rászédett udvarlóval a *Don Giovanni* duettjének előadását tervezi, amelynek során a kacér hölgy a naiv Zerlinát, a kikoszorózott Pansin Don Giovannit énekelné, Varvara Petrovna végül is Thalberg „darabocskái” mellett marad.

Az idézett Turgenyev-művek írásával megjelenésével nagyrészt egy időben foglalkozott Goncsarov *Oblomovja* végső formába öntésével. A regény általában a „felesleges ember” pontos ábrázolásaként kapott elismerő értékelést, de többnyire háttérbe szorult az átfogóbb-egyetemesebb és főleg az etikai szempontból teljesebb világgépet adni látszó Dosztojevszkij- és Tolsztoj-regények mögött. Abból indulhatunk ki, hogy az *Oblomov* történelmi határhelyzetben keletkezett: egy megújulásra váró és az újításra már régen megérett, ám a liberalizmus nyugat-európai változatait csupán felületi jelenségeiben adaptáló orosz társadalom válságtüneteit érzékelve, de éppen a forradalmak utáni korszak Európájától nem sok biztatást remélve. Goncsarov megteremti a maga „hős nélküli regény”-ét, a jobbra törekvésnek, a szándéknak kudarcos krónikáját, és egyben érzékelteti az ilyen típusú nemesi utópia önmaga karikatúrájába fordulását és a látszat-tevékenység orosz életre jellemző formáit.

A tekintélyes Goncsarov-irodalom egyfelől az *Oblomov*–Stolz párhuzamos életrajzra koncentrált, másrészt a valóban bravúros szerkesztésre, amely a regény időszemléletét tekintve méltán minősülhet a XX. századi, a biográfiai és a „történelmi” időt szuverén módon kezelő művek előzményének. S bár ezen a téren is bőven akad még értelmezni való, tekintetem máshová fordítom: Goncsarov és a zene kapcsolatára, ezen belül a zene struktúra-szervező erejére az



I. A. Goncsarov fotóportréja 1856-ból
(forrás: liveinternet.ru)



A *Norma* 1831-es ősbemutatójának plakátja (forrás: wikipedia.org)

Oblomov című regényben. Ami az előbbit illeti: Goncsarov levelezése alapján könnyen rekonstruálható, hogy mikor látogatta a különféle operatársulatok előadásait, milyen zenét szeretett, mely énekesek voltak a kedvencei. Témánkhoz érve: leveleiben ír Bellini operájáról, a *Normáról*, amelyet Pétervárt 1835-ben egy német, 1837. októberében az orosz, 1844-ben egy olasz társulat mutatott be; Moszkvában 1840. áprilisában játszották olasz nyelven. Mindez azonban csak mondandónk háttéranyagául szolgálhat, fontos szerephez juthat viszont az életmű és ezen belül az *Oblomov* monografikus tárgyalásakor. Ezúttal számomra az a tény látszik fontosnak, hogy *Oblomov* (a figura) legkedvesebb zenedarabja Bellini orosz földön is szerfölött népszerű operájának, a *Normának* bravúráriája, a „Casta diva”, továbbá az, hogy ez az ária több

ízben csendül föl a regény folyamán, mindannyiszor *Oblomov* jelenlétében. Az ária mintegy végigkíséri *Oblomov* és *Olga* érzelmi regényét, és az érzelmi regény tragikomikus lezáródása után nem említik sem a szereplők, sem a szerző.

Maga az ária az opera első felvonásában csendül föl. Valójában két, határozottan szétválasztható és ténylegesen is szétváló részből áll. Az első rész dallama fenséges, méltóságteljes, lassú ütemű, a főpapnő imája a „szűz istennő”-höz, egy valaha volt idilli világ, felhőtlen (senza nube) boldogság álma. Ária – kórusátzövődéssel. A kórus (a nép) azonban arra vár, hogy a főpapnő jelt adjon a gyűlölt római iga lerázásáért vívandó harc megindítására. Norma ezt nem teszi, nem teheti, hiszen titkos férje a római proconsul, akitől két gyermeke született. Az ária második része már a lelki békéjét vesztett Normát ismerteti meg velünk: gyors, indulószerű. A kórus bosszúvágyával szemben Norma a békét áhítja; az elnyomás alól szabadulni akaró nép jogos indulatát fékezni akarja. Már csak azért is, hogy gyermekeinek apját védhesse. Ellenféltés érzések csapnak össze egy bravúrária egymással „felelő” részeiben.

A *Casta diva*-ária Goncsarov regényében akkor hangzik fel először, amikor *Oblomov* a maga utópiáját festi le (fél)német származású barátjának, *Stolznak*. Ebben az *oblomovi* utópiában a gyermekkor tűnt édene, az *Oblomov álma* című fejezetben újra átélt árkádikus lét ismétlődik meg. A régi, patriarchális, folklorisztikus elemekben gazdag világ ugyan nem lesz gyökeresen más, pusztán a zenétől színesebb, gazdagabb; *Oblomov* változatlanul a hagyományos életvitelt őrző fel fogás szerint rendezné el hétköznapjait. A zenével, a *Casta diva*-áriával feldúsult élet mégis lényeges vonásaiban különbözik a gyermekkor idilljétől, ahol az ezt leíró szövegben egy ízben van csak szó zenéről, egy hasonlat szerény részeként, komikus hatást keltve: a falusi kemencében lobogó tüzet hasonlítja az álmodó a szín-

tén sikeres Meyerbeer-operában, az *Ördög Róbert*ben égő tűzhöz. Egyébként a gyermekkori *Eden*ben nem jut hely a zenének, mint ahogy nem lesz helye a regény befejező fejezeteiben sem: Oblomov megvalósult idilljében, amely szerény-alacsony szintű mása annak az utópiának, amelyet valaha ágyában fekve, a semmibe merengve tervezett el.

A három nagy részből álló regény elején és végén tehát zenétlen világba jutunk. Ez Oblomov valósága, a hétköznapi egymásutánja, amelyben az ismétlődés, a sztereotípiák az úr, az egyhangúság, a monotonia, a *dallam* hiánya. A nemes törekvések előbb félénken megbújva élnek áloméletet Oblomov rejtett gondolataiban, majd – a befejező részben – kihunynak, s a biológiai elégedettség, a vegetatív lét kultúra alatti szintjébe merülnek. A középső részben annál nagyobb szerepet kap a muzika, kiváltképpen Bellini bravúráriája, amely a lassú rész himnikus dallamívével jelzi az érzelmek tisztaságát és nemességét, majd a gyors rész lüktető ütemeivel a zavartságot, a zaklatott lelkiállapotot. Oblomov életének vezéreszméje a gondolatok és vágyak nemességében, az önzetlenségben és ezen keresztül a becsületes magatartásban való hitben jelölhető meg. Halála után mondja róla a zenére ugyan nem egészen érzéketlen, de a zenét Oblomovnál kevésbé becsülő és érző Stolz: Oblomov szíve egyetlen hamis hangot sem adott; zenei metaforával érzékeltethető a leginkább Oblomov tiszta lényé. A zene Oblomov számára nem könnyed időtöltés, mint általában a nemesi társaságnak, nem a *bon ton*-hoz illő foglalatosság, hanem jelzése mindannak, ami benne jobb; életének tartalmát és hitet adó része; ahol egy lehet vágyaival, sőt, utópiájával is. Nem életpótlék, hanem az élet ideális fele; nem cselekvést helyettesítő passzív szemlélődés kifejeződése, hanem érzelmi viharokat támasztó és jótékonyan csitító eszköz, énünk igazi képe, élet, valóságnál igazibb valóság.

A két szereplő, Oblomov és Olga, a *Casta diva*-ária éneklésében – hallgatásában találkoznak. Szükségszerűen találkoznak. Míg Oblomov utópiájában az élet teljességéhez szervesen tartozik hozzá a zene világa, a *Casta diva*-ária a megálmódott feleség vallomása lehet titkolt bánatról, addig Olga szinte öntudatlanul éli életét, énekel, zongorázik, mint az nemesi kisasszonyokhoz illik. Oblomov szinte megsemmisültni érzi életét, addig vitt életformáját, mikor a rögtönzött kis koncert végén fölhangzik *Norma* imája. Ez a kiindulópont, itt kezdődik kettejük regénye. Fokozatosan közelednek egymáshoz. Oblomov „lelke” visszahangozza Olga énekét. Olga érzi, hogy Oblomov nem egyszerűen tisztelettudóan végighallgatta az



Oblomov (Oleg Tabakov) és Stolz (Jurij Bogatürjev) az Olga éneke utáni jelenetben a *Néhány nap Oblomov életéből* című filmből, 1979, r: Nyikita Mihalkov (forrás: wikireading.ru)



Olga zongorával az ablaknál, illusztráció az *Oblomov* 1998-as kiadásában (forrás: labirint.ru)

áriát, hanem az érzelemhullámokat kelt benne, felébreszti szunnyadó energiáit, tettere készíti. Oblomov számára föl-táruul az élet Olgát megismerve, énekét hallgatva, de Oblomov változása Olgára is hat, társasági hölgyből gondolkodó-érző asszonnyá válik. Kapcsolatuk alakulását a zene kíséri, az írói narráció és kommentár szüntelen hang- és fényeffektusokkal jelzi az eleinte bonyolult, majd egyre tisztuló érzelmek történetét. Egyazon dalról, motívumról, varázslatos hangokról olvasunk, amelyekbe színek és fények, az évszakok változásai, az érzelmi viharok és csöndek mozzanatai vegyülnek. Oblomov és Olga természetesen operába is járnak, de ekkor már túl vannak érzelmeik csúcspontján. Az operaelőadás nem pótolhatja Oblomovnak Olga hangjának közvetlenségét, a személyességet, a hatodszor látott ope-

ra inkább fárasztja, mint gyönyörködteti. Az operalátogatás egy a társasági szokások közül, ennek tesz eleget Olga meg Oblomov. Ám mivel nem természetes találkozás a zenével, a zenén túl a páholylátogatás a fontos esemény, itt már nem szólalhat meg a tiszta dallam, a konvenció mondatai hangzanak el. Ettől kezdve távolodnak el egymástól a szereplők, Oblomov egyre jobban fél a konvencióktól, a pletykáktól, egy neki idegen életformától és viselkedési szabályrendszerétől, amelynek Olga kénytelen-kelletlen aláveti magát. Oblomovot legyőzi saját tehetetlenségének érzése, nincs megfelelő ellensúly: nem Olga énekliz az áriát, nem kerülhet szembe a Casta dívában testet öltött nemes erővel. Nincs, ami Oblomovot visszatartsa, kényelemszeretete legyőzi, lassan-lassan visszacsüpped abba az életbe, amelyből Stolz, de mindenekelőtt Olga és éneke kiemelte.

Oblomov válságba kerül, de Olga sem képes többé énekelni a Casta divát. Valaminek visszavonhatatlanul vége lett, új szakasz kezdődik életében. Párizsban ismét találkozik Stolzcál, énekel ugyan, de az elbeszélő nem árulja el, mit. Énekel, mint az Oblomovval történt megismerkedés előtt.

Itt kisebb kitérőt kell tennünk. Az orosz anya és a német apa fia, Stolz, a lasú-magatehetetlen Oblomovval szemben a nyüzsgést, a tettet, a tevékenységet képviseli. Az értelmezők egy része szerint Oblomov pozitív ellenképe, aki kiragadja barátját a tunyaságból, és aki – miután ez mindig csak egy kis időre sikerül – rendbe hozza Oblomov birtokának ügyeit. Az értelmezők másik része hajlik arra, hogy Goncsarov idegenkedését vagy idegengyűlöletét lássa a fél-né-

met Stolz figurájában. Valószínűleg mindkét vélemény igaztalan. Mérjük föl, mit jelent Stolznak a zene. Megismerkedése a zenével gyermekkorába nyúlik vissza. Édesanyja, mint afféle orosz földbirtokosasszony, zongorázik, Henri Herz divatos darabjait játssza, olykor egészen belefeledkezve a méla melódiákba. Az édesanya érzelmessége ellentéte az apa rideg gyakorlatiasságának. Stolz látszólag az édesapa jellemvonásait örökölte. Az Oblomov által öntudatra ébresztett Olgába beleszeretve azonban kitetszenek érzelmesebb tulajdonságai. Olga Stolznak is énekel, de Stolz nem úgy érzi a zenét, mint Oblomov. S bár Olga férjhez megy Stolzhoz, kapcsolatukban mindvégig marad valami alig érezhető, zavaró elem, valami tisztázatlanság, valami, ami egészen más jellegű, mint Olga és Oblomov felhőtlen, zenekísérettel gazdag együttléte. Stolzban anyja zongorajátékának emléke támad föl, az édes-bús Herz-melódia, muzsikál is Olgával, de csak úgy, mint mindenki (ez Goncsarov szava). Oblomov is valahogy ekképpen képzelte el házasságát, de abban a Casta divának oly kitüntetett szerep jutott, hogy az ábrándot megtestesítő Olga kellett volna, hogy betöltse.



Oblomov, Olga és Stolz
hármás jelenete a filmből (forrás: port.hu)

Az Oblomov által öntudatra ébresztett Olgába beleszeretve azonban kitetszenek érzelmesebb tulajdonságai. Olga Stolznak is énekel, de Stolz nem úgy érzi a zenét, mint Oblomov. S bár Olga férjhez megy Stolzhoz, kapcsolatukban mindvégig marad valami alig érezhető, zavaró elem, valami tisztázatlanság, valami, ami egészen más jellegű, mint Olga és Oblomov felhőtlen, zenekísérettel gazdag együttléte. Stolzban anyja zongorajátékának emléke támad föl, az édes-bús Herz-melódia, muzsikál is Olgával, de csak úgy, mint mindenki (ez Goncsarov szava). Oblomov is valahogy ekképpen képzelte el házasságát, de abban a Casta divának oly kitüntetett szerep jutott, hogy az ábrándot megtetesítő Olga kellett volna, hogy betöltse.

Stolz végül lemond nagy terveiről, nem született sem Manfrédnak, sem titánnak, tevékenységének köre kielégíti. Életvitelében a zenének is jut hely, de csak annyi, amennyi a hozzá hasonló emberek életében. Olga végül is beletörődik helyzetébe, boldog lesz, mint ahogy a maga módján Stolz is átadja magát a boldogságnak.

Oblomov megvalósult utópia-paródiája lemondás az eredeti utópiáról, a testi jólét, a kényelem, a család biztosítva van, de hiányzik a költészet, többé sosem, még gondolatban sem csendül fel a Casta diva dallama. Stolz is alább adta: éli életét szüntelen fáradozások közepette, még muzsikát is hallgat, és minden bizonnyal Olgával operába is jár. Csakhogy ez az élet mindössze a tevékenységi formát, az aktivitást tekintve különbözik az Oblomovétól. Olga nem felejtheti az Oblomovval töltött hónapokat, de feleségként, gondos anyaként a buzgó és törekvő (ki tudja, mire törekvő?) Stolz társa lehet csupán. A méltóságteljesen áradó dallam, amely indulóba csap át, nem zendülhet fel, s ha mégis, többé nem visszhangozhat költői lélekben.

Ilyen módon egy áriának kulcsfontosságú szerepet tulajdoníthatunk az *Oblomov* című regényben. Jóllehet csak a mű középső részében hangzik föl, itt érzelmi regényt kísérve alakít, éppen hiányával döbbsen rá az első és a befejező rész zenétlenségére. Az a tény, hogy a középső részben a zene, az énekhang, a dallam jelzése egy „pszichológiai” drámának, egy szerelmi történetnek és egyben egy jobb sors-

ra érdemes, akarattá, tetté válni képtelen, de szándékában nemes gondolatnak, kifejezi a zene nélkül élt élet sivárságát, pusztán biológiai voltát. Ilyeténképpen a zenét (és hangsúllyal a Casta diva-áriát) nem kizárólag egy regényrészletben jelentkező motívumnak, nem egyedül a cselekményben fontos szerepet játszó tényezőnek tekintjük, hanem jelképértékűnek is, amely (Oblomov alakját szem előtt tartva) magatartásban, természethez való viszonyban és nem utolsósorban érzelmi gazdagságban konkretizálódik. Nem arról van szó (mint oly sok irodalmi műben), hogy egy író szavakkal kísérli meg érzékeltetni az érzékeltethetlent (ti. a zenét);



Maria Callas a Casta Divát énekl
Párizsban, 1964-ben
(forrás: youtube.com)

még arról sem, hogy akusztikai-fonetikai eszközökkel tenné hallhatóvá a muzsikát. Többet nem is ír le az ária szövegéből Goncsarov, mint a kezdő szavakat: Casta diva (Szűzies – tiszta – istennő) [...]. Inkább a zene hatását, kisugárzó erejét ábrázolja, például Oblomov testi változását, felindultságának jeleit; megszólaltatja főszereplőjét, és zavartságával festi le a benne megindult lelki folyamatot.

Oblomov erről az áriáról álmodzik utópiájában, ő is csak a kezdő szavakat emlegeti. S amikor Olga énekel, rögtönzött koncertje végére a Bellini-áriával téve föl a koronát,

akkor Oblomov álmát érzi megvalósulni. Előtte áll a tünemény, egy casta diva, testet öltött a zene, lényének nemesebb valója, féltve őrzött és csak a legjobb barátoknak elárult álma. Ez a zene: ima, megidézése az istennőnek, s aki énekl: az istennő oltárának őrzője, az elérhetetlen papnő. Aki képtelen megmaradni a fennkölt magasságban, s a földre leszállva földi érzések foglya lesz. A gyarló, földi emberré váló földöntúli lény drámáját éli át. A romantika nagy témája ez, Andersen kis hableányát idézhetjük meg Vörösmarty délszaki tündére mellé. Oblomov számára az addig álomban létező, tündéri lény kézzelfogható közelségbe került. S az álmot és a valóságot egy ária kapcsolja össze, amely az elérhetetlenség fenségéből a földi érzelmek realitásába jutott papnőről mesél.

Goncsarov regényében a zenének tehát egészen más a funkciója, mint a XIX. század más, hasonló műveiben. Még a hozzá sok vonatkozásban közel álló Turgenyev-regények zenei vonatkozásaitól is különbözik írónk szemléletmódja. És természetesen eltér a XX. századi regények „zenei betét”-einek jellegétől. A zene Goncsarov számára szintén fontos jellemzési eszköz, de ennél jóval több. A Casta diva-ária lassú-gyors felépítése, majd az áriához szervesen nem tartozó, de a jelenetet lezáró rövid kórus, mint kisebb egység, bizonyos vonatkozásban még a regény szerkezetére is enged némileg következtetni. Az első rész, amely

Oblomov szobájában játszódik le, és egyetlen délelőtti eseményeit, illetőleg eseménytelenségét beszéli el, lassan, hömpölyögve halad, a második rész felgyorsult ütemben, szinte zsúfoltan mondja el néhány hónap, pontosabban szólva: egy nyár krónikáját, a befejező rész több esztendő-t von össze, az első résznél kisebb terjedelemben. Jóllehet az áriának és a jelenetzárásnak, valamint a regénynek a felépítését egymásra vonatkoztatni bizonyára túlzott merészség, az áriának fentebb vázolt szerepe talán megengedi e feltételezést is. Sokkal inkább egy véglegesen elmúló világ értékét segít érzékeltetni az ária, s legalább annyira hozzájárul Olga történetének megértéséhez,

mint Oblomovéhoz. Hiszen az éretlen, ám tanulékony Olgának a társasági előírások, a szabályok világából az érzelmek realitásába kell alászállnia, és meg kell tanulnia, hogy még a viszonylagos boldogsághoz is csak szenvedésen keresztül lehet elérkezni. Oblomov megismerése előtt is énekelte Olga Norma áriáját, de másképpen énekelte Oblomovnak, s a szakítás után valószínűleg már sohasem. Akkorra már tudta a leckét:

a szűzies istennőben is keletkezhetnek érzelmek, s ezek az érzelmek felboríthatják a gondosan őrzött egyensúlyt. De csak így értheti meg a modernebb idők casta divája az életet, amelybe leereszkedett, és amelynek ezzel a leereszkedéssel részesévé vált.

Oblomov regénye egyben Olga regénye; Olgáé, aki éneklő és érzelmeiben megéli mindazt, amiről az ária szól.



Oblomov és Olga (Jelena Szolovej) kettőse a szabadban, Ny. Mihalkov filmjében (forrás: port.hu)

Első megjelenés: Filológiai Közlöny, 1994/2.

István Fried: Oblomov's "Casta Diva"

It is from a less cultivated area of comparative literature, the relationship between literature and music that the author considers the renowned Russian writer, Ivan Alexandrovich Goncharov's (1812–1891) novel, *Oblomov*, which was published in 1848 and is a classic formulation of the type of superfluous man according to the canonical interpretation. Examining the function of the aria in Bellini's opera *Norma*, István Fried points out that this musical insert displays the pathos of Oblomov's utopia and the emotional saturation of his relationship with Olga at the same time. He points out that music in this novel is not a substitute to life, but a "truer reality than reality," one that organically belongs to the fullness of life. This paper is published on the occasion of this year's MITEM featuring a theatrical adaptation of the novel staged by Alvis Hermanis and performed by the New Riga Theatre.



„A bohócok ... mindig is kívül álltak a rendszeren”

Bozsik Yvette-et Ungvári Judit kérdezi

Bozsik Yvette sokoldalú művész: pályája során egyaránt szerzett elismerést táncművészként, koreográfusként és rendezőként. Az utóbbi években a Nemzeti Színházban három előadást rendezett: *Éden földön* (2015), *Az Úr komédiásai* (2017), *Pogánytánc* (2018), de koreográfusként közreműködött Vidnyánszky Attila két rendezésében is: *Johanna a máglyán* (2013), *Az ember tragédiája* (2018). Az idei MITEM-re meghívott rendezésében, *Mattei Višniec Bohóc kerestetik* című darabjában újra láthatjuk majd táncosként is, és ezt a műfajt fogja képviselni társulatával és az általa javasolt meghívott művészekkel a 2023-ban rendezendő Nemzetközi Színházi Olimpián is.

– Első kérdésemet hadd vezessem be Zeami szavaival, aki szerint az ifjú növendék virágzása még nem igazi virágzás: „Csak ifjúsága virágzik és fénylik, és a néző csodálta ennek a meglepő kellemnek szól, amelyik nem tartós. [...] És mindenki, aki a múlékony virágzástól hagyja megcsaladni magát, meglátja majd, hogy sorsa ez: gyorsan hervad el. Ezek a kezdet évei csak! Erre gondoljon mindig a kezdő. Ha most valóban megismerte saját tudásának mélységét és magasságát, e kezdői fok virágzása egész életen át kíséri majd, nem hagyja el többé!” – Bozsik Yvette hogyan kommentálná ezeket a gondolatokat?¹

Igen, a fiatalság virága mulandó, de meg kell őrizni a virágot... Elsősorban az jut eszembe, hogy nem a testben van jelen ez a virág, hanem lelki és szellemi szinten. Az ember, amikor fiatal, akkor nagyon is a saját testével azonosítja magát, azt gondolván, hogy tulajdonképpen csak fizikai testből állunk. Nem tudatosan, de mindig is úgy éreztem, hogy sokkal több vagyok ennél. Aztán ötven körül ez már tudatossá is vált bennem, részben magamtól is rájöttem, részben

¹ Lásd: Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Ursa Minor Könyvek, Budapest, 1999, 66–67. (Idézi Gulyás Zsófia a Teatro Potlach színésztréningjéről szóló tanulmányában, Szcenárium, 2022. január, 89.)

kaptam hozzá olyan tanításokat, amelyek bizonyossá tették e felismerést. Ezt a darabot, a *Bohóc keresztetiket* már ezzel a tudattal csináltam. Előtte azért mindig ott volt egyfajta megfelelési kényszer, hogy a testem a lehető legesztétikusabb legyen. Ez főképp fiatal koromban volt jellemző. Amikor balett-táncos voltam, börtönnek éreztem a testemet. Mindig is próbáltam megfogalmazni a darabjaimban ezt az érzetet, már az „üvegdobozos” előadásom alatt jelen volt ez a törekvés. Az *Eleven térben* ezt a bezártságot szó szerint meg is mutattuk. Már akkor olyan dolgokkal foglalkoztam, amelyek transzcendensek voltak, amelyek szokatlan volt Magyarországon, főképp a rendszerváltás előtt.

Önkéntelenül, már balett-növendékként elkezdtem a butoh-tánc felé fordulni, méghozzá anélkül, hogy ismertem volna. Amikor először, 18 évesen felléptem Párizsban, a butoh-hoz hasonlították a szólóimat, én pedig visszakérdeztem, hogy az micsoda.

A test-problematikára visszatérve: két gyerekem született, az első szülés után visszatértem a színpadra a *Tűzes angyal* címszerepében, nagyon lefogyva. A második után ez már nehezebben ment, így Oidipuszként tértem vissza a MŰPA színpadára, vagyis egy férfi-karakterként, ami azért volt érdekes, mert az egyik táncosunk, Zambrzycki Ádám, aki nem volt benne abban produkcióban, azt mesélte, sokáig nem jött rá, hogy az én vagyok, hanem azt hitte, egy román férfi táncost hívtam vendégül. (*nevet*) Nem tudom, miért éppen román táncosra gondolt, de ez számomra azt jelentette, sikerült egy jó, erőteljes karaktert teremtenem. Ma már a testemet tényleg egy ruhaként fogom fel, belül pedig ott vagyok én a tudással, mondhatni, az előző életekével is: egyszerre él bennem a kislány és az öreg, de ott él bennem a másik nem is, hiszen



Bozsik Yvette és Vati Tamás a *Tűzes angyalban*, Trafó, Bozsik Yvette Társulat, 2005, koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Ilovszky Béla, forrás: theater.hu)



Oidipusz, Bozsik Yvette Társulat, 2016, koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Horváth Judit, forrás: szinhaz.org)

a teremtésben valójában egy volt a férfi és a nő, amíg szét nem lettek választva. Úgyhogy bennem van a tapasztaltabb énem vagy az idősebb szellemem is, mindez együtt szeretne tükröt tartani a világnak. Az idézet tehát számomra erről szól: a virág az ott van bennünk, csak nem a testben, hanem a lélekben.

– Azt mondhatjuk, hogy a Matei Vişniec-darabban szereplő bohócok tulajdonképpen szintén nemtelen lények. Az ő párharcukon túl a generációváltásról is szól ez a darab. Éppen egyidősek vagyunk, és nagyon hasonló érzéseim vannak, mint amelyek elhangzottak a sajtótájékoztatón. Valóban mintha kiveszőben lennének azok a dolgok, amiket mi megtanultunk, amiből jöttünk, amelyek nekünk még fontosak. A mostani fiatal generációk egy teljesen más világba ékeznak. Azt is sokszor tapasztalni, hogy nagyon nehéz a kommunikáció, erős a szakadék azok között az értékek között, amelyekben mi szocializálódtunk, illetve amelyekben ők nőnek fel. Ezt a generációs problémát hogyan éled meg? Gondolom, a darab kapcsán ezt is végig kellett gondolnod.

Inkább visszakérdezek: miért engedjük, hogy ilyen szinten az illúzió fogságában legyünk? Milyen érdekes a magyar nyelv: a *hatalom* szóban benne van a *hat-alom*, és az is, hogy akkor ne lássunk *hetedhét* országon túlra. Amikor az ember fiatal, még jobban meg akar felelni, aztán, amikor eljut egy olyan fokra, hogy ez már nem annyira fontos neki, és ki tud ebből lépni, akkor jön el az igazi szabadság. És ez a szabadság óriási nagy ütközésben van azzal a – mondhatni – mátrixszal, azzal az illúzióval, amit ez a mostani világ felkínál, mint egyfajta – nem is tudom – jutalmat.

Ebben a darabban ezek a bohócok kívül állnak, ahogy mindig is kívül álltak a rendszeren, ahogy a Shakespeare drámákban is tudtak tükröt tartani a társadalomnak.

A cél az lenne, hogy az emberek hagyják maguk mögött az alacsony tudatszinteket: a félelmet, a szegényt, a bűntudatot, a vágyakozást, a haragot és a büszkeséget. Minden út befelé vezet. Ezt vagy tudomásul vesszük, vagy nem, de akkor is így van. Csak a befelé való figyelem a fontos, és az alázat, a hála jelenti az örömet. Az embernek az égiek felé kellene küldenie a hálát, az örömet, hogy vagyok, hogy létezem, és hogy milyen csodálatos az élet. Egóval, kétségekkel és gyűlölettel teli világban élünk, már nem érzem a szabadság illatát. Az emléket még hordozzuk, hiszen a Matei Vişniec-darab is erről szól, hogy viszem magammal a bőröndömben, és ott van a szabadság, és nem kell nekem már semmi, mert onnan indul a *minden*, amikor azt mondom, hogy



Bohóc kerestetik, Nemzeti Táncszínház, 2021, rendező-koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Horváth Judit, forrás: facebook.hu)

már nem kell semmi. Amíg folyamatosan akar valamit az ember, addig eszerint is nézi a világot.

Azt azért közben tudni kellene, hogy nem ez az élet. El kell hinnünk az embereknek, hogy igenis van más lehetőség. Ahogy Hamvas Béla mondja a Scientia Sacrában, a *turba* az, hogy letértünk a helyes utunkról. Azzal tudja az ember a rezgését emelni, ha megsimogatja gyerekét vagy a kutyáját, vagy megölel egy fát. Vagy egyszerűen csak belenéz a tükörbe, és nem azt látja, hogy öregszik, hanem hogy mi a szép, mi a fiatal és mi a gyermeki önmagában. Az öregség nem probléma, az nagyon is szép tud lenni. Nagy szeretettel figyelek a bohócokra, fordulok az én öreg bohócom felé és Vati Tamás öreg bohóca felé. Ebben az előadásban megemlékezünk arról is, milyenek voltunk fiatalon, amikor együtt táncoltunk. Ugyanakkor nem gondolom, hogy most kevesebbek lennénk azért, mert már idősebbek vagyunk. Sőt, sokkal több tudást hordozunk a tekintetünkben.

– Mi volt az, amit a Matei Vişniec-darabban megláttál mint lehetőséget, és miért érezted, hogy ezt tánc formában is ki lehet fejezni?

Először Rideg Zsófia, a Nemzeti Színház dramaturgja ajánlotta nekem ezt a művet. Zsófiával több darabon dolgoztunk együtt, ilyen volt az *Éden földön*, és ő volt a dramaturgja Ghelderode Szent Ferencről szóló darabjának, *Az Úr komédiásainak* is. Úgy gondoltam, ha ő azt mondja Matei Vişniec művéről, hogy nekem ez jól állna, akkor az igaz lehet.

Nekem valóságos „bohóctörténelmem” van, mert több darabban voltam már bohóc, például a *Kabaré* régi, Kamra-beli előadásában, a '90-es években. Aztán a MŰPA színpadán mutattuk be a Kodály–Ligeti estet, és abban is két idő zongoraszerelő bohóc-karaktert játszottunk Tamással. Ezt a kettőt most össze is gyúrtuk: az egyik bohócnak a parókája tér vissza, a másiknak pedig a jelmeze. Nekem nagyon sokat jelent, hogy milyen attribútumokat, milyen jelmezeket használok; ezeknek külön energetikája van, és mindig elmondom a társulatomnak és a tanítványaimnak is, mennyire fontos, hogy egy előadás előtt kirakjuk a saját kellékeinket. Nem kell megvárni, hogy valaki helyettem kellekezzen, hanem szépen ki kell rakni, ez a szertartás is a felkészülés, a ráhangolódás része. Hiszen a színpad egy szentély. Oda megfelelő állapotban kell belépni. Ott egyszerűen nem tudsz hazudni, mert minden láthatóvá válik belőled. Ez a bohóctörténet tehát valóban találkozott velem. Ahogy elkezdtem olvasni a darabot, kiderült: van egy harmadik bohóc is, és nem volt kérdés, hogy akkor ez Kalmi (Kalmár Attila) legyen, akivel szintén nagyon nagy múltunk



Kodály–Ligeti-est, MŰPA, 2017, koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Horváth Judit, forrás: origo.hu)

van. A végén bejön még egy idősebb bohóc, ő pedig Zambrzycki Ádám. Nagyon régóta dolgozom ugyanazokkal a táncosokkal, akikkel együtt öregszünk. Nagyon fontos az ő jelenlétük, miközben a társulat fele már fiatalokból áll, ami jó helyzet, egyszerre vannak jelen az idősebb táncosok és a fiatalabbak is.

– Az előadásban végül megtörténik a tapasztalatoknak vagy a tudásnak az átadása?

Igen, és ennek jelképe a bőrönd. Nagyon sok előtanulmányt végeztem az elődökről magam is, sok filmet néztem például Jacques Tati-tól, vagy Marcel Marceau-tól, be is emeltünk tőlük bizonyos elemeket az előadásba.

Nekem nagyon fontos, hogy ne veszítsünk el, ne nullázzunk le mindent: a tudást vagy a mesterséget nem szabad elveszíteni. Ha úgy tetszik, ebben konzervatív vagyok és értékőrző: keresem azt a tudást, ami összeköttetést teremt ég és föld között.

Táncosként már nagyon fiatalon erős képeket láttam: tizenegynéhány évesen az akkori Balettintézetben ültem a zenetörténet órán, szólt a zene, és már jöttek is a képek. Akkor azt gondoltam, biztosan van tehetségem ahhoz, hogy koreográfus legyek. Most már „öreg fejjel” tudom, hogy ez nem tehetség, hanem inkább kapcsolódás az égiekkel. Ez azt jelenti, hogy én is egy csatorna vagyok az ég és a föld között, és minél csendesebb vagyok, minél alázatosabb, annál jobban jönnek le az üzenetek. Egy egyszerű példát mondanék csak erre. Amikor csináltam a Szent Ferencről szóló darabot a Nemzeti Színházban, éppen azon gondolkodtam, hogy ki fogja megjeleníteni Jézus ideáját a darabban. Jött egy hirtelen ötlet, hogy Barkó Tamás lenne a legjobb, a fiatal vak fiú, aki előtte több darabunkban is szerepelt. És akkor előkerült az „egóm”: jó, de akkor majd a Nemzeti Színházban ez nagyon bonyolult lesz, nem engedik, hogy bejöjjön a színpadra, mert veszélyes, ott annyi sülyedő van, és így tovább. Megpróbáltam magam lebeszélni, miközben ültem egy kávézóban. Ekkor elsétált a kávézó előtt a Barkó Tamás a fehér botjával, és akkor azt mondtam, hogy ez nem lehet véletlen. Tehát ott vannak

a jelek mindenhol, csak az embernek meg kell látnia őket. Úgyhogy most már elengedtem ezeket a kétségeket, és egyre inkább hagyom magam irányítani a sorsom által. Furcsamód, ettől sokkal szabadabbnak érzem magam, és sokkal örömtelibb is vagyok, hiszen nem kell mindent előre kigondolni. Az emberek nagy része vagy a múlton rágódik, vagy aggódik a jövő miatt, ami egyébként nagyon sok energiát elvesz; ráadásul mindkettő csak illúzió, főképp az, hogy a jövőben mi lesz, hiszen mindig a jelenben vagyunk.



Michel de Ghelderode: *Az Úr Komédiásai*, Nemzeti Színház, 2017, koreográfus-rendező: Bozsik Yvette, a képen jobbra: Barkó Tamás (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszhaz.hu)

– Valahogy úgy is fogalmaztál az előző Szcenárium-interjúban², hogy egyszerre kell előre és hátra tekinteni. Gyakorlatilag ez egy koncepció is lehet a munkáidban, hogy azt a fajta hagyományt, ami nagyon régre nyúlik vissza, adott esetben föl lehet használni, éppen a megújulás érdekében. Hogyan kötödsz a mesterekhez?

Sok darabom egyfajta hommage a mestereknek, a nagyoknak. Készítettem előadásokat Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham emlékére, mert mindig azt éreztem, hogy közösek a gyökereink, és fontos, hogy kifejezzem a hálámát és a tiszteletemet.

Akkor ez még nem tudatosult bennem, de most már tudom, hogy van egy közös energiamező, amelyben együtt létezünk. Ilyen szempontból nincs idő, legalábbis lineáris értelemben, ez is egyfajta megtévesztése az emberiségnek. Benem megvolt ez a kapcsolódási vágy, és most már tulajdonképpen ezt csinálom a saját életművemmel is. Nagyon sokszor például azért használok egy régebbi kel- léket, jelmezt vagy díszletelemet, mert tudom, hogy annak különös energetikája van. Saját magamtól is szeretek idézni, mert annak is valamifajta speciális helye van az egész életművemben. Nem azért, mert nem jut eszembe más, hanem ezek sokszor kimondottan fricskák is. *Újravágva* címmel a rólam írt rossz kritikákból csináltam például egy darabot. Ez még a Trafóban volt, és mindenki le volt döbbenve, s a kritikusok rögtön felterjesztették a kritikusok díjára, mert nem tudtak vele mit kezdeni. A humor, az önirónia is fontos elemem, segít, ha visszanezék a pályámra, saját magamra, hogy milyen hibákat követtem el. De hát ez is része annak a fejlődésnek, ami minden embernek ott van az életében, hogy a saját hibáiból tanul.

– *Tanítasz a Táncművészeti Egyetemen. Melyek azok a legfontosabb gondolatok vagy értékek, amiket igyekszel átadni a tanítványoknak?*

A Táncművészeti Egyetemen 2000 óta tanítok, most már egyetemi tanárként, koreográfiai tanszékvezetőként, és ebben az évben ősszel fog indulni egy MA koreográfus szak is, ami eddig nem volt. Sok egykori tanítványommal az egyetem elvégzése után



Újravágva, Trafó, 2010, r: Bozsik Yvette, a kép az előadás hirdetője (forrás: port.hu)

² „...én mindig az örökkévalóságnak táncolok”. Bozsik Yvette-tel Szász Zsolt beszélget, Szcenárium, 2017. május, 66–73.



Deprivus, Bozsi Yvette Társulat, Nemzeti Táncszínház, 2021, rendező-koreográfus: Kriszán Dániel (forrás: port.hu)

mutatni, ami engem mindig is jellemezett. Bátorítani tudom őket arra, hogy ne akarjanak megfelelni, még nekem se. És nagyon sokat beszélgetünk, akár spirituális, akár filozófiai dolgokról, tehát a hitről is például. Közben folyamatosan dolgozunk, megadott témákra csinálnak koreográfiát, hagyom, hogy ők dolgozzanak, utána pedig elmondom a véleményemet, de nem kritikaként, hanem inkább építeni próbálok őket. Nagyon aktív munkakapcsolat van köztünk, és ahogy mondtam, én ugyanúgy tanulok tőlük, mint ahogy ők tőlem.

– *Kiket tekintesz a mestereidnek?*

Az én mesterem Paál István színházrendező volt. Én szolnoki lány vagyok, és ő Szolnokon volt legendás főrendező. Mostanában mindig eszembe jut, hogy Isti vajon mit gondolna a mai világról.

Sokat foglalkozott velem, szinte a második apukám volt, amikor balett-növendék voltam, minden hétvégén elvitt a Szépművészeti Múzeumba, ahol rengeteget tanultam tőle a képzőművészetről.



Paál István (1942–1998)
(forrás: gyorihirek.hu)

szoros munkakapcsolatom alakult ki, többen csatlakoztak a társulatomhoz tagként vagy vendégművészként. Így már Kriszán Dániel is tag nálunk, több koreográfiát is készített, többek között a *Deprivus* című előadást is a számunkra. Bizonyos szempontból ez olyan, mint egy anya-gyermek kapcsolat, de közben én is nagyon sokat tanulok a fiataloktól. Magát a koreográfia művészetét nem lehet megtanítani, de művészi bátorságra lehet nevelni, azt a bátorságot meg lehet

mutatni, ami engem mindig is jellemezett. Bátorítani tudom őket arra, hogy ne akarjanak megfelelni, még nekem se. És nagyon sokat beszélgetünk, akár spirituális, akár filozófiai dolgokról, tehát a hitről is például. Közben folyamatosan dolgozunk, megadott témákra csinálnak koreográfiát, hagyom, hogy ők dolgozzanak, utána pedig elmondom a véleményemet, de nem kritikaként, hanem inkább építeni próbálok őket. Nagyon aktív munkakapcsolat van köztünk, és ahogy mondtam, én ugyanúgy tanulok tőlük, mint ahogy ők tőlem.

Az én mesterem Paál István színházrendező volt. Én szolnoki lány vagyok, és ő Szolnokon volt legendás főrendező. Mostanában mindig eszembe jut, hogy Isti vajon mit gondolna a mai világról.

Sokat foglalkozott velem, szinte a második apukám volt, amikor balett-növendék voltam, minden hétvégén elvitt a Szépművészeti Múzeumba, ahol rengeteget tanultam tőle a képzőművészetről. Később dolgoztam mellette koreográfusként is. Aztán ott volt Imre Zoltán, aki először lehetőséget adott, hogy a Szegedi Balettnek készítssek nagyobb koreográfiákat. Ő egy fantasztikus, nyitott lény volt, csodálatos ember és csodálatos alkotó. De mesternek mondhatom például Pina Bausch-t is, akivel aztán

később személyesen találkoztam Párizsban. Ő pont az említett *Kabarét* látta a Divan du Monde-ban, tehát szintén egy bohócos előadás; utána bejött az öltözőbe, és azt mondta, hogy én milyen bátor vagyok. Ez óriási élmény volt, mert ő örök példaképem. Aztán az egész társulatomat elhívta, hogy menjünk megnézni a próbáját a Theatre de la Ville-be. De mindig éppen azok a mesterek, akikkel a sors összehoz, vagy az is lehet, hogy egy-egy mű, egy film, egy irodalmi

alkotás, regény, bármi ad nekem valamilyen tanítást.

– 2018-ban, amikor a 25. évfordulója volt a társulatodnak, arról beszéltél, hogy a nagy európai témák izgatnak. Ezzel a programmal most hogy állsz, mit sikerült ebből megvalósítani?

Akkoriban több antik görög drámát koreografáltam, például az *Oidipuszt*, az *Antigonét*, az *Orfeusz és Euridikét*. Jövőre Pécsen fogom rendezni a *Médeiát*, bár az prózai előadás lesz, mégis szeretném majd bevonni a táncot. A gyerekelőadások nagyon fontosak nekem. Nemrég felújítottuk a *Varázscirkuszt*, ami a *Varázsfuvola*-nak a gyerekváltozata. Régi előadásom, de csodálatosan látványos, és maga a zene is varázslatos. Most, amikor beszélgetünk, éppen a *Magyar népmeséket* adjuk elő a MŰPÁ-ban. Újra és újra rácsodálkozom,

hogy milyen komoly tanítások vannak a népmesékben. Most inkább azt érzem, hogy befelé kell fordulnom, leginkább a *Bohóc keresztetik* fejezi ki az érzéseimet.

Elképzelhető, hogy elindulok a kisebb stúdió-előadások felé, és talán a kísérletezés is újra előjön az életemben. Az a fajta avantgárd, amivel kezdtem a pályámat, most ismét megszólít. Az az igazságkeresés, ami jellemző volt rám fiatalon, csak talán egy másféle formában, mert akkor még nagyon sok volt bennem a tagadás, a düh. Most már átvette ezek helyét a szeretet, a megértés, de ettől függetlenül az igazság, a szabadság ugyanolyan fontos érték a számomra, mint akkor. Emellett repertoáron vannak az Operettszínházban a nagy ívű, látványos rendezéseim, legutóbb pedig a *Bohéméletet* rendeztem a Pécsi Nemzeti Színház-



Pina Bausch (1940–2009)
(fotó: W. Krüger, forrás: dox.cz)



Magyar népmesék, Nemzeti Táncszínház, MŰPÁ, 2020, koreográfus: Bozsik Yvette
(fotó: Horváth Judit, forrás: facebook.com)

ban. Az operarendezés csodálatos dolog volt, azt nagyon-nagyon élveztem, gyönyörű zene, nagyszerű énekesekkel.

– Az operettszínházi munkák, gondolom, műfaji tágítást is jelentettek. Az olyanok, mint a Hegedűs a háztetőn vagy a János vitéz. Ezek hogyan gazdagították a rendezői látásmódodat, mit adtak hozzá?

Ez a folyamat már 2015-ben, a Nemzeti Színházban elkezdődött, amikor Vidnyánszky Attila meghívására Szarka Tamás *Éden földön* című művét megrendeztem. Az Operettszínház vezetője, Kiss-B. Atilla pont ennek a hatására azt szerette volna, hogy akár a *János vitéz*t, akár a *Marica grófnő* című operettet egy másfajta szemszögből közelítsük meg, mint ahogy szokás. Nagyon örülök, hogy lehetőséget kaptam Atillától, ezért is születhettek olyan értékes előadások, mint a *Hegedűs a háztetőn*. Felvillanyozott a lehetőség, hogy ilyen csodálatos énekesekkel dolgozhat-



Szarka Tamás: *Éden földön* (Hany Istók legendája), Nemzeti Színház, 2015, koreográfus-rendező: Bozsik Yvette (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)



Joseph Stein–Jerry Bock: *Hegedűs a háztetőn*, Operettszínház, 2021, rendező-koreográfus: Bozsik Yvette (fotó: Juhász Éva, forrás: operett.hu)

sok, mint a *Hegedűs a háztetőn*. Felvillanyozott a lehetőség, hogy ilyen csodálatos énekesekkel dolgozhattam, sok nagyszerű táncossal, zenésszel, a többi már nagymértékben rajtam múlt, azon, hogyan tudok kapcsolódni mindehhez. Annál több nem is kell, mint amikor az embert hagyják dolgozni. Az isteni út mindig a legegyszerűbb út. Amikor nincsenek benne bonyodalmak, akkor tud egy teljesen tiszta előadás megszületni. A pályámat az Operettben kezdtem mint balerina, akkor Pártay Lilla volt a balett-igazgató, és neki is nagyon sokat köszönhetek. Elfogadta és engedte, hogy miközben ott dolgoztam az Operettszínházban, alternatív előadásokkal külföldön lépjek fel, amiért utólag is hálás vagyok. Az is megtörtént, hogy az egyik nap az Operettszínházban *Csipkerózsikát* táncoltam, a másik nap pedig láttam a tévében, félmeztelenül az üvegdobozban. Mindenki láthatta a másik énem. Azoknak a művészeknek, akik még úgy ismertek, mint az egykori balettos kislányt, különösen bizonyítanom kellett, ez volt talán a legnehezebb, de remélem, hogy elfogadtak.

– Lesz folytatás?

Szerintem igen. Most éppen a *Cigánybárót* olvasom.

– A 2023-as Nemzetközi Színházi Olimpiára egy butoh-előadást és az orosz DEREVO Társulatot ajánlod. Miért?

A DEREVO Társulattal volt már több közös munkánk, nagyon szeretném, ha meghívnák őket. Mi is jártunk többször Drezdában Antonéknál (Anton Adasszinszkijnál), és van egy előadásuk, a *Divina Commedia*, ami egy cirkszi sátorban zajlik, elképesztő produkció. A butoh-t is fontosnak gondolom: korábban Endo Tadashival is volt már közös előadása a Bozsik Yvette Társulatnak, HA DÔ címmel. Ő az egyik utolsó jelentős élő mester, már elmúlt hetvenéves; és talán az egyetlen élő tanítványa Kazuo Ohno-nak és Tatsumi Hijikatának, a butoh műfaj két megteremtőjének.

– A Színházi Olimpia milyen hatással lehet a táncművészeti szférára? Ebben a műfajban lehet-e hozadéka ennek a nemzetközi rendezvénynek?

Mindig van pozitív hatása annak, ha nyitás történik: kitérnak az ablakok, az ajtók, és létrejön egy áramlás, ami a legfontosabb dolog, különösen a művészetben, az alkotómunkában. Amikor a sok-sok tudás találkozik, és megtermékenyítik egymást az alkotói gondolatok, akkor tudnak olyan kapcsolatok szövődni, amelyekből többé válik az ember. Most szerintem különösen nagy szüksége van a világnak arra, hogy a nagy bezártság után újra kinyíljon, és hogy újra embernek lássuk a másikat, ne féljünk tőle, hanem öleljük meg. Enélkül a bizalom nélkül és az emberségbe vetett hit nélkül nem lehet és nem is érdemes élni. Szeretet nélkül sem.

– Kicsit visszakanyarodtunk oda, hogy milyen világban élünk most, illetve mifelé tartunk. Vajon ezeket az emberi értékeket hogyan lehet föltámasztani?

Úgy, hogy mi alakítjuk a világot, és nem szabad energiát adnunk a rossznak, csak a jónak, a világosság-nak kell energiát adni, és nem a ső-



DEREVO Társulat: *La Divina Commedia*, 2004, r: Anton Adasszinszkij (forrás: erarta.com)



Bozsik Yvette Társulat–Tadashi Endo: *HA DÔ* (Hullámmozgás), Nemzeti Táncszínház, 2019, r: Tadashi Endo (fotó: Horváth Judit, forrás: nemzetitancsinzhaz.hu)



P. Claudel–A. Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, 2013, r: Vidnyánszky Attila, koreográfus: Bozsik Yvette, a középső táncos: Krausz Aliz (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

tét oldalnak. Most Golenya Ágnes írónőnek a *Kristályvilág* című művét kezdjük próbálni, ami egy ősbemutató lesz áprilisban Körmenden. Ez kimondottan egy szakrális, beavató színház lesz, kicsit a görög tragédiáknak a stílusához is fog hasonlítani, részt vesz benne a Bozsik Yvette Társulat, a tanítványaim is a koreográfus szakról, szeretném összehozni ezt a két csapatot.

Szeretnék fontos üzeneteket „lehozni”, hisz amikor az ember színre visz egy ilyen művet, az mindig hozzátesz valamit az univerzumhoz. Ha arról beszélünk tehát, hogy mi a jó és mi a rossz, azt kell mondanom, minden egyes kicsi jó dologgal hozzátehet a világhoz valamit az ember. Nagyon fontos, hogy mindenki jó dolgokat tegyen hozzá, és ne a félelemből építkezzen, mert a félelem nem jó irányba vezeti az emberiséget.

“Clowns... Have Always Been Out of the Matrix”

Yvette Bozsik is Interviewed by Judit Ungvári

Yvette Bozsik is a versatile artist: she has gained recognition as a ballet dancer, choreographer and director during her career. Over the recent years she has staged three productions at the National Theatre in Budapest: *Éden földön* (*Paradise on Earth*) (2015), *Cabaret* (2016), *Az Úr komédiásai* (*Scenes from the Life of St Francis of Assisi*) (2017), and also participated as a choreographer in two pieces directed by Attila Vidnyánszky: *Johanna a máglyán* (*Joan of Arc at the Stake*) (2013) and *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) (2018). She will re-appear as a dancer in Matei Visniec’s *Old Clown Wanted*, a guest production at this year’s MITEM, and she is to represent this genre with her colleagues and students at the 2023 International Theatre Olympics as well. Speaking to Judit Ungvári’s microphone, she opens up about several things with professional humility and impressive honesty: about the mature artist’s secret of youth, about what her latest piece has to say, about her concern for the present state of the world as well as her intimate relationship with her students, about her programme to unleash good energies, and about the cosmic mission of art.



ANATOLIJ VASZILJEV

A tér új valósága

Egy rendező megjegyzései

Anatolij Vasziljev (1942) nemzetközileg elismert színházi alkotó, őt tartják generációja legnagyobb orosz rendezőjének. 1973-ban végez a GITIS-en, s mindjárt a Moszkvai Művész Színházban kezd el dolgozni. 1977-től a Sztanyiszlavszkij Színházban, majd 1982-től Jurij Ljubimov Taganka Színházában rendez. Az 1980-as években forgatókönyvíróknak és filmrendezőknak kezd órákat tartani. 1987-ben megalapítja színházát, a Drámai Művészetek Iskoláját. 1987–1988-ban turnézik először Nyugat-Európában, s fokozatosan nemzetközi hírnévre tesz szert. 1992-ben a Comédie Française-ben Lermontov *Álarcosbálját*, a következő évben Rómában Pirandello *Mindenki a maga módján* című darabját állítja színpadra. 1997-ben *Jeremiás siralmait* adják elő az avignoni fesztiválon, valamint Olaszországban és Berlinben. Az előadás megkapja Oroszország nemzeti Arany Maszk díját a legjobb előadásért és a legjobb scenográfiáért. 1998-ban bemutatja Puskin *Don Juan avagy a kővendég* c. kistragédiáját a Cartoucherie-ben. Színpadra viszi Dosztojevszkij *Nagybácsi álmát* (1994, Budapest), Csajkovszkij *Pikk dómáját* (1996 Weimar), Osztrovszkij *Ártatlan bűnösök* c. drámáját (szolnoki Szigligeti Színház, 1998), Puskin *Mozart és Salieri* c. kistragédiáját (2000) és Heiner Müller *Médea*-anyagát (2001). 2009-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban megrendezi Marguerite Duras *Naphosszat a fákon* c. darabját. 2006-ban, a moszkvai közigazgatási hatóságokkal való konfliktusát követően megválnak a Drámai Művészetek Iskolájában betöltött pozíciójától, és Európába költözik. Párizsban, Lyonban és Londonban dolgozik. 2010-től elsősorban színházi teoretikusként, filmrendezőként működik, valamint nemzetközi mesterkurzusokat tart fiatal színészeknek és rendezőknek. Vendége volt a tavalyi MITEM-nek is (lásd Berettyán Nándor: *A színész neveli magát a színpadon, ezt látva nevelődik a néző*. Feljegyzések Anatolij Vasziljev idején tartott mesterkurzusáról, Scenárium, 2021. november–december, 75–84). Jelen esszéje a *Színházi fuga* című kötetben jelent meg először az OSZMI kiadásában Budapesten, 1998-ban.

Az előadás művészi közegére kétféle tér van hatással. Egyrészt a díszlet tere, másrészt a színpad dobozának tere, amely kölcsönviszonyban van a nézőtér terével. A doboz akár megmaradhat valamiféle közömbös, idegen világnak is a díszlethez való viszonyában. A díszletet egyszerűen „felrakják” a színpadra, és kétoldalt kulisszákkal „simítják le”. A legfőbb felvonulási terület, a cselekmény helyszíne továbbra is a padló, a játéktér, az aréna marad. Ebben az esetben figyelmünk tárgya a *színház a deszkákon*.

Amennyiben viszont a díszlettervező úgy tekint a színpad dobozára, mint a scenográfiához közelálló, rokon világra, létrejön a színház egy másik típusa – a *színház a dobozban*. Nem szabad összekeverni a színház e kétféle típusát, mivel ezek alapvetően eltérnek egymástól: különböznek a drámai anyag elemzésének elvében, a színpadi mozgás és játék elveiben, és végső soron úgy is, mint a művészi valóság eltérő típusai. A továbbiakban minden eszmefuttatásunk kifejezetten a dobozszínházra vonatkozik.

Tehát egyik teret belehelyezzük a másikba. Vagyis a scenográfiai tér, amely magában foglalja a művészi elképzelés valamennyi sajátosságát, a színház dobozának terébe kerül, amelyet ugyanolyan valóságos művészi világként, díszletként értelmezhetünk. A portálkeret és a mögötte nyíló színpad, a díszletváz, a kulisszák, a padló – mindezek már díszletnek számítanak. Azok, akik színházban dolgoznak, jól ismerik a tér egyfajta kifejező „önelégségességének” sajátos érzetét, amely akkor jelentkezik, mikor este, a díszletek lebontása után az üres színpadra tekintünk.

A scenográfiai térnek illetve a színpadi doboz terének összekapcsolásából a scenográfia kétfajta típusa jöhet létre. Az első esetben a doboz tere teljes egészében magában foglalja a scenográfiai teret, és úgy néz ki, mintha a dobozba valamilyen tartalmat helyeznénk. Ez a scenográfia legelterjedtebb, hagyományos típusa. A második típus esetében a doboz falai mintha lemetszenék a színpadi tér egy részét. Ez a bedíszletezett játéktér „leszűkített”, lemetszett változata. Ugyanakkor e lemetszettséget mégsem érzékeljük megcsonkításnak, hanem az az illúziónk támad, mintha a tér a doboz határain túl is folytatódna. Olyan effektus jön létre, amely hasonló a fotográfia hatásához, és jól ismert a filmfelvételek során is, amikor a táj kiszorul a képből. Az objektív éppen annyit lát, amennyit a látószög megenged számára, de a filmkocka keretein túl egy kiterjedtebb valóságot, kiterjedtebb realitást érzékelünk. E hatás következtében azt a világot, amelyet a fényképen rögzítettünk, valódinak, határtalannak érzékeljük.

A színházban ugyanez történik. A lemetszett tér lehetőséget nyújt arra, hogy a doboz belsejében létrehozzunk egy önálló, objektív művészi realitást – a *világot mint természetet* –, az emberek határtalan világát.

A scenográfiának mint önálló, objektív, természetes világnak az értelmezése megköveteli a díszlet gazdag, aprólékos kidolgozását. A színpadon mindent ugyanolyan részletesen ki kell dolgozni, mint ahogy maga a természet létrehozza a tájat, a fa kérgét, a levelet. Változatosan, nem ismételve meg

egyetlen elemet sem, hasonlóan a való élethez. Itt olyan szabályok lépnek érvénybe, melyek a scenográfia alapvető törvényeit érintik, és ezzel együtt technológiai nehézségeket vonnak maguk után. Először is nem annyira a reális, élethű arányokat kell követnünk, mint inkább a dobozhoz viszonyított méretarányokat kell figyelembe vennünk. A színpadon egy ház falai nem lehetnek magasabbak annál, mint amit a doboz magassága megenged. Viszont feltétlenül meg kell találni azt a magasságot, helyesebben, a fal magasságának azt a viszonyát a doboz magasságához, amely által a fal a magasság érzetét kelti bennünk. Ha például a *Vassza Zseleznova* [1978-as első változatának] falát egy méterrel megnövelnénk a mostanihoz képest, az azt jelentené, hogy leromboljuk a magasság illúzióját. A természetes, valóság-hű világ illúziójának eléréséhez szembesülnünk kell a technológiai nehézségek másik oldalával is, amely kifejezetten a díszlet kidolgozásának gyakorlati aspektusát jelenti. Ezt a falat ugyanis feltétlenül úgy kell kidolgozni, hogy monumentálisnak hasson. A részletkidolgozások hiányosságai ahhoz vezetnek, hogy a színpadi világ játékvilággá válik. Az üvegből és betonból készült modern magaspépületeket érzékelhetjük kartonszerűnek, míg egy háromemeletes téglafalú ház, amelyet egy évszázaddal ezelőtt építettek, monumentális hatást kelthet a homlokzat gazdag és változatos kidolgozása következtében. Bizonyos esetekben nem elegendő kidolgozni a díszletnek csupán azon részeit, melyek a nézőtér felé néznek, időnként igazi, belülről is „belakott” díszletet kell csinálnunk. A *Vassza Zseleznovában* Igor Popov díszlettervezővel együtt a nézőtér számára nem látható falakat is

ugyanolyan részletesen és változatosan dolgoztuk ki, mint a láthatóakat. Ez a színészekben a belső tér különösen valóságos érzetét keltette. Amint eddigi gondolatmenetünkéből is kitűnik, azon scenografált téren, melyet a doboz terébe helyeztek, elsősorban *architektonikus teret* értünk. Vagyis olyan teret, amelyben érvényesülnek a dobozzal való kölcsönviszony léptékei és arányai.



M. Gorkij: *Vassza Zseleznova első változata*, Sztanyiszlavszkij Drámai Színház, Moszkva, 1978, a képen A. Vasziljev próba közben (forrás: livejournal.ru)



Jelenetkép az előadásból az I. Popov tervezte térben (forrás: m24.ru)

Most viszont az architektonikus teret be kell népesítenünk emberekkel. Más szóval, a beállított díszletben meg kell rendezni az előadást. Itt vetődnek fel a mozgás problémái.

A mozgás problémáival kapcsolatos bármilyen fejtegetés mély meggyőződéseim szerint csupán egyetlen feltétel mellett lehet helyénvaló: amennyiben az illető személy kicsiny részecskeként belehelyezi magát abba a térbe, amellyel dolgozik. Általában nem szoktuk figyelembe venni, hogy a scenográfált térben már jelen van a mozgás. Igen gyakran ezt kívülről visszük bele. A díszletet úgy szemléljük, mint egy síkot, és a színpadi mozgásokat általában hagyományosan építjük fel: a be- és kijöveleteket hátulról és oldalról oldjuk meg, az alapcselekményt pedig középtájt bontjuk ki. Egyes esetekben ez a hagyományos deszkaszínpad utóhatása, de ennek is megvannak a maga szabályszerűségei. Más esetben a színpadi mozgás beállításakor arra törekszünk, hogy minden látható legyen. Ez azokból a követelményekből ered, melyeket a dobozszínház nézőtere tesz hozzá az előadás rajzolatához. Harmadszor pedig szeretnénk elérni, hogy a kompozíció kívülről is hatásos legyen. Mindez ahhoz vezet, hogy csak az előnyös mozgásokra korlátozzuk magunkat, így aztán meglehetősen önkényesen állítjuk be őket.

Úgy gondolom, a scenográfiát egy ismeretlen városként kell felfognunk, amelybe besétál az ember kora reggel, amikor még minden alszik és néptelen. Maga a város alaprajza diktálja az ember számára a mozgás szabályait. Végigmegy az utcán, kijut egy térre, befordul a mellékutcákba. Az utcák iránya határozza meg számára, hogy milyen útvonalat válasszon. A város maga vezeti őt. Az ember mozgása könnyedén és szabadon igazodik a városhoz. A városzerű scenográfia magában hordozza a *mozgás titkát*. És éppen ezt a titkot kell megfejteni. Márpedig éppen ez a legnehezebb. Ez a legalapvetőbb feladat egy rendező számára, aki a díszlettervezővel együtt dolgozik. Úgy gondolom, hogy maguk a díszlettervezők sem mindig ismerik e titok nyitját. De ha ezt a rendező megfejteti a díszletek készítése folyamán, az azt jelenti, hogy sikerült megtalálnia az előadás formáját az adott architektonikus térben. Amennyiben a titkot nem fejtik meg, az architektonikus tér a festővászon síkjává változik át, amelyre falakat, ajtókat, asztalokat, székeket rajzoltak. És az egész cselekmény a festővászon síkja előtt zajlik.

Az architektonikus tér mozgásának szabályszerűségei nem kimeríthetetlenek. Korlátozott, mint amilyen korlátozott a doboz keretei közé zárt világ. Ha az adott térben egy pontból elindítjuk a mozgást, előbb-utóbb mindenképpen kimerítjük. Amikor a mozgást kimerítettük, kimerítjük a díszletet is, és ekkor létrejön a *színpadi kép kimerítettségének* effektusa. Ilyenkor meg kell változtatni az architektonikus viszonyokat. Új komponenseket kell bevezetni, hogy azok újabb mozgásokat indukáljanak, és ezzel együtt új művészi elképzelést szüljenek. A legideálisabb az az előadás, amelynek fináléjához közeledve világosan érzékeljük a színpadi mozgás egyfajta kimerítettségét.

A mozgásnak az architektonikus tér által diktált törvényszerűségei közé igen egyszerű dolgok tartoznak. Mozgás a színpad mélyéről előre, mozgás az átlók mentén, portáltól portálig, a színpad tengelyére merőlegesen, körben... Azonban bármilyen mozgásról legyen is szó, azt feltétlenül egy-egy konkrét esethez kell kiválasztani, és az adott scenográfiai térből kiindulva meg kell fejteni, meghatározott törvényszerűségekhez igazodva. A scenográfiai tér belső törvényeinek bármiféle megszegése az előadás diszharmóniájához vezet. A szabályszegést alkalmazni lehet, de csak igen ritkán és csakis átvitt értelemben.

Én arra törekszem, hogy feltárjam az adott architektonikus tér mozgástörvényeit, és a kompozíciót ezeknek megfelelően építsem fel, érzéseimre bízva annak felismerését, hogy a mozgás mikor kezd kimerülni. Ilyenkor vagy „kifuttatom” a térből vagy pedig a díszleten belül megváltoztatom az architektonikus viszonyokat. Két-három új szék a térelemek új viszonyát hozza létre. A rendezők mindezt jól ismerik, de az ilyen dolgokat a gyakorlatban nem mindig veszik figyelembe.

Sokat beszélünk arról, hogy mit is értsünk az előadás „művészi képe” kifejezésen. Erről azonban bármit is teljes határozottsággal állítani rendkívül nehéz feladat. Az előadás képe több komponens összességét jelenti.

Amikor elkezdünk dolgozni egy darabon, először az anyagot érzékeljük, vagyis egyfajta emóciót, emocionális magot. Egyfajta elsődleges benyomást kapunk, ami asszociálódhat egy színnel, egy szóval, egy architektonikus ötlettel. Amikor [1975-ben] a MHAT-ban L. Zorin *Réznagy mama* című darabján dolgoztunk Igor Popovval, úgy tűnt, hogy a darab emocionális magját a „tájkép” szó fejezi ki. „A Liceum Parkjai”. Az első makettben meg is valósult a tájképnek ez a képzete. Később azonban szükségessé vált, hogy egy másik makettet készítsünk a darabhoz, mivel némileg eltérő szemszögből kezdtük szemlélni a darabot. Ebben a makettben a „város” szó jelentésén dolgoztunk, egy olyan várost rekonstruálva, amilyenek a költő 1834-ben érezhette: egy halott várost, egy Necropolist.

Amikor R. Ibragimbekov *Nő a zöld ajtó mögött* című darabján dolgoztunk (UFA, 1974), az emocionális mag a színből – a zöldből született meg. A szín megfelelt egy forró déli vidék érzetének. A maketten megjelent egy udvar, amelyet aljától a tetejéig zöld plüss borított.

A *Vassza Zseleznova első változatát* makett nélkül kezdtem próbálni. Az előadás térbeli képe váratlanul született meg a próbafolyamat során, az ötletet a próbaterem közege, illetve alaprajza, hosszúkásan elnyújtott tere, alacsony mennyezete, az állandóan becsapódó ajtók adták.

Amikor [1979-ben a Moszkvai Sztanyiszlavszkij Drámai Színházban] hozzáfogtam V. Szlavkin *Egy fiatalember felnőtt lánya* című darabjához, a díszlettervező M. Ivnyickijnek már kész volt a makettje. Ez egy ugyanolyan városi lakás fala volt, de frontálisan széthajtva állt az előszínpadon. Az ilyen tér me-

revvé tesz, és úgy éreztük, hogy nehéz benne játszani. Így aztán a falat átlósan elfordítottuk.

Úgy tűnhetne, hogy ez egy nagyon egyszerű dolog, de a kép ennek következtében „felrobbant”. Miután M. Ivnyickijtől kölcsönvettük a széthajtás ötletét, I. Popovval ezt másféleképpen kezdtük kidolgozni: úgy, mint egy típuslakást – a giccs stílusában –, ugyanakkor pedig úgy is, mint egy takarófalat a játékszínház műfajában. A multifunkcionalitás oldotta meg a képi problémát.

A készülő előadás képe különbözőképpen születhet meg. A munka folyamán konkretizálódik és határozott formákat ölt. Ezeket a formákat lehetetlenség előre megjósolni. Annál is inkább, mivel általában soha nem olyanra sikerülnek, mint amilyenre szeretnénk. Egy bizonyos pillanatban az előadás olyan világot tár alkotói elé, amely addig ismeretlen volt.

A kép magában hordozza a néző részvétét a befogadás pillanatát. A kép mintegy lerakódik a néző lelkében, a saját belső világában. Talán ezért is érdemes beszélni a néző és az előadó, az objektum és szubjektum művészi világáról. Egyéb-

ként az előadás művészi valósága bonyolult fogalom. Belső törvényszerűségeit sok esetben csak az intuíció segítségével lehet felismerni.

Amint a *Fiatalember felnőtt lányában* átlósan helyeztük el a falakat, rögtön bizonyos megoldandó feladatok merültek föl az rajzolat, a kompozíció, a mozgás szempontjából. Egy ilyen díszletben a legfőbb mozgásirány a falra húzott merőleges. Vagyis „elszakadva” kell játszani, távolodva a faltól. De amikor elkezdtem a próbákat, rögtön éreztem, hogy a mozgásnak csak az a rajzolata hat természetesnek és valóságos-

nak, amelyik a fal síkját követi. Az adott szcenikai térben a mozgásnak az a szabálya, hogy a kompozíciót a fal mentén kell felépíteni. De ezen a vonalon egy egész előadást nem lehet lejátszani. A fal mentén történő mozgás igen hamar kimerül. Ezért át kell lépni egy másik térbe. De hogyan? A faltól történő elszakadás nemcsak mint kompozíciós szükségszerűség volt egyértelmű, hanem műfaji, tartalmi szempontból is. Különösen műfaji szempontból. A darab műfaja fejlődést, minőségi változást igényelt. A darab nem hétköznapi, hanem játékos jelle-
gű, és az első felvonásában megjelennek a show-műsorok, a közjátékok, a bohózatok elemei is. Egyetlen vonalon, a hétköznapi térben ezt nem lehet eljátszani.

E díszlet egyedülálló sajátosságát a bifunkcionalitás jelenti. A fal különböző módon szervezi meg a teret. A fal mellett, a vonal mentén úgy szerveződik, mint



V. Szlavkin: *Egy fiatalember felnőtt lányában*,
Sztanyiszlavszkij Drámai Színház, Moszkva, 1979,
r: A. Vasziljev (fotó: Vitalij Artjunov, forrás: ria.ru)

hétköznapi tér. De elég csak lelépni a vonalról a színpadi szőnyeg irányában, és a tér jellegében rögtön játéktérre változik. Vagyis a fal egyszerre jelent lakásbelsőt, illetve színházi takarást.

E hétköznapi tér struktúrájában azonban felfedezhetünk egy paradoxont. Ez csupán hétköznapi térének tűnik, hétköznapi látásnak, de valójában, önmagában semmi köze sincs a hétköznapisághoz, nem engedi meg, hogy hétköznapi rajzolatot adjunk neki.

Valamennyi színpadi mozgás a fal mentén zajlik, felrúgva a hétköznapi valóság szabályait. Arra törekszem, hogy a szereplőket ne szakítsam el ettől a vonaltól, ne távolítsam el őket túlságosan messzire, mert ez valamiféle határvonalat jelent, amely mögött a hétköznapiság illúziója rögtön megszűnik.

Így tehát nem elegendő egyedül a hétköznapi térre korlátozódni, hanem el kell szakadni a hétköznapiságtól, változtatni kell a minőségen, a műfajon. Ezért merült fel az a feladat, hogy elszakadjunk a faltól, és ezt minél természetesebben tegyük. Megpróbáltam maximálisan betölteni az egész szcenikai teret.

Az első felvonásban van egy olyan színpadi mozgás, melyet kifejezetten azért találtunk ki, hogy „felrobbantsuk” a színpadi képet, lehetőséget adva ezzel a faltól történő elszakadásra. Ez Bemsz, Prokop és Lucy jelenete. Prokop kilökdösi Bemszet a fürdőszobából, amikor megérkezik hozzájuk régi barátjuk, Ivcsenko. Bemsz átrepül a szőnyeg szélére, hat méteres távolságra a faltól. Prokop és Ivcsenko odalépnek. Az első mozgássor ilyen távolságban zajlik.

Az előadás ezután a fal mentén egy vonalban folytatódik. Az előző mozgássorban a lakás tere kitágult, most újra beszűkül. Az asztaltársaság hosszú, részletesen kidolgozott jelenete következik. Az asztal szorosan a fal mellett helyezkedik el. Az asztalnál ül minden szereplő. Van, aki háttal a nézőknek. Vacsoráznak. Aztán elkezdnek járkálni, szétszélednek a szobában, átülnek más helyekre. De minden mozgás szigorúan a fal mentén történik. Lucy átül a kispárnára – a fal mentén. Bemsz a televízió elé ül – a fal mentén. Ivcsenko átmegy az ajtóhoz – a fal mentén. Egy bizonyos pillanatban az egész beállítás frontálissá válik a fal felől.

A fal mentén történő mozgás ezzel kimerült, és szükségessé válik, hogy újra változtassunk az elven. A második elszakadás Bemsznek a „Picasso egy zseni” replikájához kapcsolódik a monológja közben. Bemsz váratlanul eltávolodik a televíziótól, és a szőnyegen bejár egy ívet. S ebben a kitüntetett pillanatban a díszlet megváltoztatja a funkcióját. Egy kicsit eltávolodik a szereplőtől. A fal



Az 1979-es előadásból készült filmváltozat egy képkockája 2019-ből
(fotó: Viktor Bazsenov, forrás: worldpodium.ru)



A. Vasziljev és I. Popov, a legendás alkotópáros a 90-es évek elején (forrás: art.1sept.ru)

most már nem egy lakás fala, nem belső tér, hanem egy sík, egy háttér. Bemsz mintha már egyszerre tartózkodna a lakásban és ugyanakkor a lakás előtt. Ez egy rendkívül fontos pillanat. A színpadkép kicsit általánosabbá válik.

Igor Popov díszlettervezővel immár tíz éve dolgozunk együtt. Szorosan összeköt bennünket a munkakapcsolat, alkotói szempontól szükségünk van egymásra. És rendkívül hálás vagyok neki azért, hogy személyében valódi alkotótársra leltem. Alkotótársnak lenni nem pusztán közös érdeklődést és elképzeléseket jelent, és semmiképpen sem az alkotói egyezségek szisztematikus létrehozása a célja, hanem a szerves egység, a kezdeményezések elválaszthatatlansága, a kölcsönös összefonódás.

Minden rendezőnek saját díszlettervezővel kell rendelkeznie, ahogy minden díszlettervezőnek saját rendezővel. Amikor létrejött egy ilyen szövetség, és a díszlettervező a rendezővel együtt dolgozik, akkor színházat építenek, nem pedig külön űzik saját foglalkozásukat, mesterségüket. Létrehoznak egy színházat mint egységes esztétikát, világnézetet.

Ha a darabban nem volna tánc, lehetetlen lenne a műfaji struktúraváltás. A tánc éles és végleges „robbanást” idéz elő a színpadi képben. A fal színházi takarássá, egy tisztán absztrakt játéktérre változik át, ami lehetőséget ad a műfaji metamorfózis létrehozására. Ugyanakkor parodiszikus értelmezést is nyer. Amennyiben a tánc a szereplők „tuti buli”-ről szőtt álmainak, jampec illúzióinak paródiáját jelenti, úgy a lakás képe is annak az életnek a paródiája lesz, amelyből az ilyesféle illúziók kinőttek. A táncot követően a színpadi mozgás elvei megváltoznak. A mozgások betérítik az egész szőnyeget, a színpad egész terét. A szereplők fokozatosan közelítenek a portálkerethez – ahhoz a helyhez, amely a lakás falával szemben található. Megváltoznak a léptékek. A történet általánosabbá válik. Létrejön egy új, teljesen váratlan tér. A doboz falát a scenográfia elemeként kezdik használni. A fekete portál egy új közeget hoz létre a szereplők számára. Előtte történnek meg a vallomások. Ez már nem hétköznapi tér, nem is színházi játéktér, hanem lírai tér. A kompozíció alapszabályai a portáljeleneteknél tisztán mozgástörvényekként „indulnak be” (ez a mozgás nem hétköznapi, hanem dzsesszes szabálya). A szereplők elemzik és összegzik az életüket. A mindennapok, a hétköznapiság háttérbe szorult. A lakás fala most már csak vala-

hol a távolban látszódik. A tér megnőtt, óriásivá tágult. A teljes színpad és ez a fekete portál mintha a tiszta és felszabadult szellem tere lenne. Érzelmileg ez az előadás csúcspontja, kulminációja. A mozgás, amely eddig a falra merőlegesen történt, mintegy eljutott e merőleges csúcspontjához, kimerült, újra össze kell „hajtogatni”, vissza kell vinni [a színpadtér belsejébe]. Előbb azonban ki kell „billenteni” a lírai hangnemet, fel kell oldani az atmoszférát. A „kibillentés” a sapkás buffó-jelenetben történik meg.

Ezután jön a végkifejlet, a coda. Ez a következő epizódban zajlik. Prokop azt demonstrálja, hogy milyen járással mentek végig annakidején a „brodvégj”-en. Az előszínpad legszélén halad a portáltól egészen a televízióig, és miközben mókás jampec lépésekkel halad előre, mögötte libasorban követik a többiek. Ezt a színpadi mozgást mintha külön, önmagában szemlélnénk (teljes egészében kívül áll a hétköznapi logikán, semmi sem motiválja magán a kompozíciós szükségyszerűségein kívül), de nem csak úgy a semmiből jelenik meg, hanem logikus lezárását jelenti a térbeli mozgásoknak. Azért volt rá szükségünk, hogy lehetővé váljon az előző műfajba történő visszatérés. A portáltól nem lehet csak úgy átmenni a lakás falához, ahogy az elején nem lehetett csak úgy átmenni a lakás falától a portálhoz.

Amikor a mozgás véglegesen visszatér a vonalhoz, létrejön a cselekmény visszaesésének effektusa. Megint egy embercsoportot látunk, amely az asztal körül ül és folytatja az összejövetelt, újra egy hétköznapi enteriőrben vagyunk. Mivel azonban ez a kép a cselekmény folyamán egy fejlődésvonalon ment át, újabb és újabb jelentésekkel telítődött, különböző szemszögekből mutatta meg magát, ennek következtében létrejött egy „visszaesés”, szomorú hangnemre váltás az újra visszaállt realitás miatt.

Ez a kompozíció magából a tér belsejéből jött létre, azokkal a törvényekkel összhangban, melyeket az átló diktált. A legfontosabb az volt, hogy már az elején megértsük: ebben a kompozícióban a mozgás alapvető törvénye nem a merőleges, hanem a vonal mentén történő mozgás, amit a lakás belsejében zajló mozgásként értelmezünk. Ezután pedig, követve a merőleges irányát, szélesítjük, változtassuk meg a teret.

Így tehát a színész mozgása egy pont mozgástörvényeinek rendelődik alá az adott architektonikus díszletben. De mi módon kapcsolódik össze ez a mozgás azzal a belső mozgással, melyet a darab, az elemzés, a szerep diktál?

A színész belső mozgása egy meghatározott formában nyilvánul meg. A próbák során valamennyi forma közül az improvizációt részesítem előnyben. Vagyis azt a szabad mozgást, amely a szereplő belső világából születik. Ám ez a saját mozgástörvények szerint működő improvizatív szabad forma, természetesen, nem térhet el azoktól a törvényektől, amelyeket az architektonikus díszlet diktál. Ebben mutatkozik meg a díszlet stílusának érzékelése a próbák kezdeti szakaszában. A törvényeknek egységesnek, azaz adekvátnak, összefüggőnek kell lenniük. Amennyiben a mozgásnak azon elvei, melyeket az

élő tárgy, a pszichológia diktál, különböznek azoktól a mozgáselvektől, melyeket az élettelen természet, a scenográfia diktál, akkor ott biztos, hogy valami nincs rendben – vagy az értelmezéssel, vagy a díszlettel. Amikor egy darabot próbálsz, a mozgásnak általában azon elveit veszed számításba az érzékeiddel, amelyeket a díszlet diktál. Ez a darab létrehozásának egy igen fontos pillanata. A scenográfiai érzék – a stílus, a műfaj érzékelését jelenti, melyet lefordítunk a színpadi rajzolat nyelvére.

Tegyük fel, hogy az elvek egybeesnek. De maga a mozgás esetleg nem esik egybe. A belső és a külső mozgás egybeesését én az *összekapcsolás* szóval határozom meg. Az *összekapcsolás* a belső és külső mozgásnak egy különös kölcsönhatását jelenti, amikor a belső és a külső mozgás nincs összeegyeztetve. Az összekapcsolt mozgás módszere a színész igen összetett jelenlétét, a szerep bonyolult működését eredményezi. A jelenlét egyfajta nem adekvát módját. Általában nem könnyű követni azt az embert, aki nem adekvát módon viselkedik. Úgy érezzük, hogy már távozik, de valamiért mégis ott toporog még mindig a szobánkban. Jót akar cselekedni, mégis rosszat tesz. Úgy gondolom, hogy feltétlenül beszélnünk kell az összekapcsolásról a pszichológiai színház fejlődésének mai állapotában. A viselkedés nem adekvát volta fejezi ki a legpontosabban a mai ember pszichikumát.

Így tehát, a szereplő belső világa ráakódik a mozgásra, melyet a scenográfia diktál – azaz a külső mozgásra. A mozgás e kétféle módja hol egy irányba tart, hol bizonyos szöveget zár be, hol pedig teljesen eltérnek egymástól. A mozgásirányok összeegyeztetettsége a krízis pillanataival, a katasztrófa pillanataival függ össze. Az össze nem egyeztetettség – normális, megszokott viselkedés. Az adekvát mozgással szemben én az össze nem egyeztetett mozgás módját részesítem előnyben.

Az összekapcsolás pedig éppen abból fakad, hogy a színpadi mozgás az architektonikus tér törvényei szerint épül fel, és ezzel a *scenográfia elsőbbségét* erősítjük meg.

De mi köze van ennek a pszichológiai színházhoz? Ha a scenográfia elsőbbségét hangsúlyozzuk, akkor itt elsősorban rendezői színházról van szó, amely másfajta viszonyban áll az ember pszichológiai életével. A helyzet az, hogy először felépítünk egy rendkívül szilárd, a kristályszerkezethez hasonlóan tartós belső emberi világot, és csak ezután rakjuk erre a már létező belső világra a külső mozgást. Én két szakaszban szoktam próbálni. Az első szakaszban, a próbaterem körülményei között, a színészekkel közösen az elemzéssel, a pszichológiai cselekménnyel foglalkozunk. És az előadás általában már ebben a szakaszban elkészül. Aztán felmegyek a színpadra, és a kompozíciót, az adott architektonikus térben létrehozható rajzolatot próbálom megtalálni. A színésznek meg kell őriznie a mozgásnak azokat a reflexeit, melyeket a próbaterem körülményei között dolgoztunk ki. Ezután úgy kell belemennie egy új mozgásba, rajzolatba, hogy közben megőrzi a szerep összetett belső életét, vagyis a belső mozgást külső mozgással takarja el.

A scenográfia elsőbbségét állítva nem csak a belső és külső mozgás összekapcsolásához jutunk el a szerep szintjén, hanem a forma és a tartalom összekapcsolásához is az egész előadás szintjén. Vagyis a scenográfia törvényeinek és a dráma belső fejlődési törvényeinek párhuzamosságához. A színpadi mozgás függetlenségéhez. A hagyományos színházban úgy tekintenek a színpadi mozgásra, mint az ember belső világától függő dologra. Nekem azonban úgy tűnik, hogy a mozgás csupán az élet igen rövid pillanataiban függ az ember belső világától: a kulminációs szituációkban, az összeomlások időszakában, a legnagyobb boldogság és a mélységes elkeseredés pillanataiban. Mindennapi, megszokott létezése során az ember nem adekvát módon viselkedik.

És itt az utolsó tézis. Hogyan lehet belakni a díszletet? A dialógus alapja a cselekmény. „Mit csinálok” ebben a jelenetben, ebben a szakaszban, és így tovább. A scenográfia ezt a cselekményt más szintre helyezi. Vagyis az „én ezt és ezt csinálom” strukturált cselekményét az „én ezt és ezt csinálom egy meghatározott művészi szisztémában” képi cselekményévé alakítja át. Hiszen a cselekmény formáját, rajzolatát, plasztikusságát kifejezetten a scenográfia diktálja. Ám a scenográfia önmagában – lélektelen dolog. Csak a színészen keresztül tudjuk befogadni. A színész pedig magáévá teszi ezt a rajzolatot, ezt a plasztikusságot, ezt a scenográfiát. És akkor mintha már lélekkel telve kapnánk vissza annak képét.

Fordította: Kozma András

Anatoly Vasiliev: A New Reality of Space

An innovatory personality of contemporary Russian theatre, Anatoly Vasiliev is a regular guest at MITEMs in Budapest. A film portrait as well as a compilation of his productions in Hungary were presented back in 2014. Actress Mari Töröcsik, who was invited to Vasiliev's theatrical workshop in Moscow after her memorable acting in *Uncle's Dream* at Művész Színház (Artist's Theatre), Budapest, in 1994, also took part in the professional day dedicated to the Master. There, the fruitful period of cooperation between the two artists was recalled by Gyula Maar's documentary film. At MITEM 2015, participants in the Vasiliev-led acting masterclass explored the possibilities of action and composition in the wake of *The Seagull* by Chekhov. Last year's MITEM hosted Vasiliev's seven-day masterclass titled "Theatre is a Living and Moving Art", co-organized with the University of Theatre and Film Art, and with the participation of undergraduates majoring in stage direction, dramaturgy as well as acting. In the present essay, the director approaches the duality expressed in the harmony and / or contrast of the actor's outer (spatial) and inner (psychological) movements from the laws of scenography, the language of stage space. He finally sums it up: "Scenography itself is a soulless thing. It can only be taken in through the actor. The actor embraces this design, this plasticity, this scenography. And then it's as if we got its image back full of soul."



VERSAILLES

EXPOSITION
DU 15 JANVIER
AU 17 AVRIL 2022
ESPACE RICHAUD
78 B^d de la Reine

Du mercredi au vendredi
de 12h à 19h, samedi et dimanche
de 10h à 19h. Tarif : 5€ / entrée libre
pour les - de 26 ans

Molière

1622 LA FABRIQUE
D'UNE GLOIRE
2022 NATIONALE



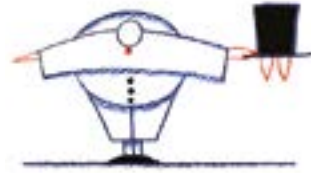
„Molière, a nemzeti dicsőség megeremtője”,
a 400. évforduló alkalmából rendezett versailles-i kiállítás plakátja (forrás: chateauversailles.fr)



ÁDÁM ANIKÓ

Kinek a nyelve?

400 éve született Molière¹



Frankofón szöveggörnyezetben a francia nyelv parafrázisaként szoktuk használni a *langue de Molière*, vagyis a *Molière nyelve* kifejezést, ha nem akarjuk megismételni a francia nyelv szókapcsolatot. Szöveget üthet a fejünkbe, hogy miért. Miért éppen Molière nyelvéről beszélünk, és miért nem mondjuk Balzac-éról vagy Proust-éról? Ráadásul 400 év telt el Molière születése óta, tehát egészen biztos, hogy az a francia nyelv, amelyet ma Franciaországban és a többi frankofón országban használnak, nem Molière nyelve. Sőt ezek a frankofón nyelvváltozatok sem hasonlítanak egymásra, legkevésbé a 17. századi francia nyelvre, még kevésbé a 17. századi színpadi nyelvre, ahol pörgették az *r* hangot, énekelve, deklamálva szavaltak a színészek. Miért Molière nyelveként emlegetjük tehát általában a francia nyelvet? A továbbiakból ez remélhetőleg kiderül, de előljáróban nyilvánvaló, hogy egyfajta nyelvi uniformizálás áll a jelenség hátterében, valamint a francia forradalom kodifikációs munkája és legitimálási kényszere. A forradalomnak olyan francia szerzőre volt szüksége a kulturális legitimációhoz, aki a klasszikus francia kultúra letéteményese, tehát az úgynevezett Nagy Század szülötte, hiszen ebben a században alakul ki a szigorúan vett francia irodalmi nyelv a 16. századi Du Bellay nyelvújító törekvéseit követően. Valóban a 17. században kodifikálják nem csupán a tiszta, meghatározott szóincset használó irodalmi nyelvet és annak helyes használatát, a *bon usage*-t, hanem a klasszikus esztétikát is. Az 1635-ben alapított francia Akadémia valóságos esztétikai bíróságként ítélte el például Corneille *Cid* című tragikomédiáját, mivel nem tartotta be a klasszikus dramaturgia szabályait. De a 17. századi szerzők közül egyik sem felelhetett meg a forradalmi elvárásoknak, a republikánus, sőt, a jakobinus

¹ Vö. <https://1749.hu> 2022. 01. 15. A négy századik évforduló kapcsán több nagyon érdekes dokumentumfilm is készült Molière művészetéről: *Secrets d'histoire* (Stéphane Bern dokumentumfilmje – Europe 1): *Molière titkai* [*Molière et ses mystères...*]



N. Boileau *L'art poétique* című művének első oldala, 1674 (forrás: wikimedia.org)



Dandin György vagy a megcsúfolt férj, Várkonyi Zoltán 1955-ös filmjének plakátja (forrás: imdb.com)

ideológiát és értékrendet sem közvetíthették. De azért akadt egy olyan szerző, aki klasszikusnak számított, ráadásul „balos”, társadalomkritikus nézeteket vallott, és antiklerikálisnak is tekinthették. Ez a szerző pedig nem volt más, mint Molière. Mindez persze joggal vitatható és leegyszerűsítő kép Molière-ről, de az utókor sajnos, főleg az oktatásnak köszönhetően, szükségképpen sematikus mondatokat és képet örökít tovább a jövő generációinak. Ezt a képet próbáljuk árnyalni a következőkben.

Ha megvizsgáljuk a magyar recepciót, akkor láthatjuk, hogy Molière összes művét lefordították magyarra a 18. és 19. században,² a teljes életmű így a magyar kulturális örökség része lett, tehát méltán írhatjuk körül a magyar nyelvet is Molière nyelveként, hiszen a fordításoknak köszönhetően egyes szereplők (Tartuffe, Harpagon), mondatok („Gyuri Gyuri Dandin Gyuri”)³ és komikus helyzetek (Orgon az asztal alatt) beépültek a kulturális és nyelvi tudatunkba. Ahogy a világ majd minden országában történt, persze ebben a kötelező olvasmányoknak is nagy szerepe van, ahogy annak a ténynek is, hogy színházról van szó, és, mint tudjuk, a színházi előadás közvetlenül hat a nézőre. Márpedig Molière darabjai zseniális dramaturgiáról, jellemábrázolásról árulkodnak. Egyetemes utóélete és hatása ezen kívül annak is köszönhető, hogy általában az emberről szólnak, nem ítélkezik, nem bírálja az emberi jellemet, hanem megmutatja csupán, még csak tükröt sem tart a társadalom elé, nevetetni akar. És a 17. szá-

² A 18. század második felében már több Molière-darabot is lefordítottak (pl. Kazinczy Ferenc), de ezek a fordítások nem arattak nagy sikert. A 19. század vállalkozott arra, hogy Shakespeare összes műve mellett kiadják hat kötetben magyarul Molière összes művét is. A vállalkozást a Kisfaludy Társaság kezdeményezte, a terv meg is valósult 1863 és 1882 között, Szász Károly például hat színdarabot is lefordít.

³ *Dandin György, vagy a megcsúfolt férj*, Várkonyi Zoltán emblemikus filmje parádés szereposztással (1955).

zadi lélekelemző szemléletnek megfelelően, egyszerűen csak arra kíváncsi, hogy mitől lesz egy emberi jellem vagy viselkedés nevetséges. Ahogy az *Embergyűlölő* című darabban a józan Philinte mondja: „Ne izgassanak úgy erkölcsök és szokások / S értsük meg egy kicsit az emberi világot: / Ne sújtsa folyton íly emelkedett szigor, / Hiba is érdemel elnézést valahol. / [...] Én annak veszem az embereket, amik; [...]». ⁴ A magyar fordításból hiányzik a Molière művészetére leginkább jellemző kulcsszó, a *douceur*, *szelídség*, *szeretet*, vagyis az, ahogyan a francia költő az ember felé fordul. Az *ember* kifejezés is nagyon fontos, így egyes számban, hiszen a 17. század nem a francia emberekről beszél, az ókori Görögországban játszódó tragédiák sem az ókori emberekről szólnak, hanem általában az emberről, valamiféle egyetemes értékrend és lelkivilág alapján. Az igaz, hogy ezt az egyetemes értékrendet a Nagy Században a francia királyi udvar és az Akadémia határozta meg. Míg Európában mindenütt tombol a barokk, az építészetben, művészetben és a színházban is, addig a francia 17. század kidolgozza az előíró klasszikus esztétikát, amely szerint a valóságot és a természetet közvetetten, megszépítve kell ábrázolni. Ugyanakkor a barokk elemek, az illúzió, a *mise en abîme*, a *trompe l'œil*⁵ stb. is megjelenik a francia színházban, sőt a színpadképben, a dramaturgiában és az építészetben is, például Pierre Corneille *Illusion comique* [A komikus illúzió] (1636) című darabjában.

Ez a század tehát a színház kora volt Franciaországban, és a király, ahogy a politikusai is pontosan látták, hogy a színháznak, főleg akkoriban, amikor szinte ez volt az egyetlen szórakozás és társadalmi esemény, mekkora tudatformáló hatása van.

Ahhoz, hogy megértsük Molière történeteit és szereplőinek viselkedését, ismernünk kell a Napkirály korát és erkölceit. Ha ez így van, akkor hogyan lehetséges, hogy máig érvényes jellemeket látunk Molière színpadán; lehet, hogy nem olyanak látjuk őket, ahogy a 17. századi közönség, de számunkra is van üzenetük, mindnyájan ismerünk ilyen figurá-



Pierre Corneille darabjának
1639-es kiadása (forrás: wikimedia.org)

⁴ Molière: *Embergyűlölő*, Első felvonás, első jelenet, Ford. Szabó Lőrinc, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954, 402. (*Le Misanthrope*: „Et faisons un peu grâce à la nature humaine / Ne l'examinons point dans la grande rigueur, / Et voyons ses défauts avec quelque douceur. / [...] Je prends tout doucement les hommes comme ils sont [...]”).

⁵ A *mise en abîme*-re példa a képben elhelyezett tükör mélyéről feltűnő kép, emberi arc, tekintet, mely szembetalálkozva a nézővel kilép a kép teréből. A *trompe l'œil* jelentése: 'a szem megtévesztése' (a szerk.)

kat itt Magyarországon, 400 évvel a megalkotásuk után. Ezek szerint működik az egyetemesség, ezek szerint az embernek valóban vannak univerzális tulajdonságai, érzései és reakciói. Sőt, megkockáztatom, hogy az egyik ilyen legfontosabb egyetemesen érvényes emberi tulajdonság a nevetés és nevetségesség. Ez még akkor is így van, ha nem csupán Molière darabjait vetítjük a későbbi szerzők műveire, hanem visszafelé is megteesszük ugyanezt; igaz, anakronisztikus módon, saját korunkat, értékeinket és szemléletünket vetítjük vissza Molière századába.

Ha érthetetlen számunkra, hogy például *A fősvény* című darabban Eliz, Harpagon lánya, miért nem hagy csapot-papot, hogy hozzámenjen az imádott Valér-



Molière: *A fősvény* 1682-es kiadásának címlapképe (forrás: wikimedia.org)

hoz a csúf és öreg Anzelm helyett, akiről kiderül végül, hogy Valér apja, akkor nagyon figyelmesen kell olvasnunk a darabot. Cléante, aki a darab elején el akarja mesélni Eliznek a nővérének, hogy ő is szerelmes, ezt mondja: „De mielőtt folytatnám, tudatában vagyok, hogy atyám úr fölöttem, hogy pusztán azért, mert fiának nevezhet, meg kell hajolnom alázatosan akarata előtt.”⁶ Az idézetből és a szöveg folytatásából kiderül, hogy a korabeli jogrend szerint az apának a felesége és a gyermekei felett ugyanolyan teljhatalma volt, mint a királynak az alattvalói fölött. Ha egy apa kitagadta a gyermekét, az egyenlő volt a megsemmisüléssel anyagilag és erkölcsileg egyaránt. A mai értelemben vett nagykorúság akkoriban még nem létezett. Nem véletlen, hogy Molière miért figyel annyira a nők jogaira és miért leplezi le a házasságszerzők által előre elrendezett házasság intézményét.

Molière nem csupán az utókor számára kulturális örökség, saját korában is óriási sikere volt, valódi irigyelt celeb lett belőle. Elsősorban protektorainak, a királynak és a király fivérének, a *Monsieur*-nek köszönhetően, annak ellenére alkotott viszonylag szabadon, hogy komédiaszerző volt. A 17. században, ahogy már szó volt róla, merev kodifikálási kényszer nehezedett a költőkre. Az Akadémia egyetlen méltó és magasrendű műfajt fogadott el, a tragédiát, amelyet ráadásul, Arisztotelész nyomán a legkisebb dramaturgiai részletig szabályozott. Arisztotelész nyomán, hiszen a *Poétikát* az Akadémikusok és Richelieu a saját merev és totalitárius ideológiájuknak megfelelően értelmezték: megal-

⁶ Molière: *A fősvény*, Ford. Illyés Gyula, I. m., 172.

kották az úgynevezett hármas egység, (idő, tér, cselekmény egységének) a törvényét, bevezették az illem (*bienséance*) szabályát, vagyis csak azt lehetett közvetlenül ábrázolni a színpadon, ami a jó ízlést nem sértette, tehát gyakorlatilag semmit, ami a testtel kapcsolatban állt (evés, ivás, halál). De a legfontosabb dramaturgiai szabály a valóságosság szabálya volt. Vagyis csak a néző számára racionálisan elfogadható sorrendben és módon megjelenített események és jellemek kerülhettek a tragédia színpadára. A kötelességtudat és a szenvedély harca hosszú alexandrinusokban megírt tirádákban jelenhetett meg csupán. A klasszikus tragédiában ezért lehetetlen volt csodás, mitológiai történeteket színpadra vinni, majd csak a század má-



Friedrich Böttger: *Molière-Lully Comédie-ballette* Olms Verlag, 1979 (forrás: amazon.de)

sodik felében jelenik meg az opera és a balett (Molière alkotja majd meg barátjával, a zeneszerző Lully-vel az új műfajt, a balett-vígjátékot), ahol mitológiai történeteket látunk, és fantasztikus gépezetek működnek a színpadon, ami nem csoda, hiszen a mechanika tudományának korában vagyunk.

Az Akadémia durván meg is támadta és el is marasztalta azokat a tragédia-költőket, akik nem tartották be a szabályokat. Így járt például Pierre Corneille is, emiatt robbant ki a híres *Cid-vita*. Azért volt egy költő, Jean Racine, Molière ellenlábas, aki, annak ellenére, hogy gondosan betartott minden törvényt, zseniális tragédiákat alkotott és óriási sikert aratott.

Ha mindez így volt a fennmaradt dokumentumok és művek tanúsága szerint, akkor honnan Molière sikere, miért védte és miért szerette annyira a király, hiszen komédia- és nem tragédia-költő volt? Nem sok elmélkedés maradt ránk tőle a saját írói gyakorlatát illetően, csak a *Nők iskolájának kritikája*, a *Versailles-i rögtönzés* és néhány előszó,⁷ de ezekből kiderül, hogy Corneille-hez hasonlóan úgy véli, hogy a dramaturgiának megvan a maga logikája, ez a logika pedig felülírja a többi scenikai elemet. A szöveg határozza meg a kompozíciót, és nem fordítva. A komédia tehát sajátos dramaturgiát igényel, bár Molière általában követi a fent vázolt esztétikai szabályokat (az események 5 felvonásban, a bevezetés, a bonyodalom és a megoldás szerint haladnak előre). Sőt, szerinte a

⁷ Lásd Jean de Guardia: „Les farces savantes”, *Magazine littéraire*, N°497, 2010.



A párizsi olasz színészeknek ábrázolása egy 1670-ben készült festményen, balról a legszélső alak Molière (forrás: akg-images.com)

komédia műfaja sokkal megfelelőbb a klasszikus törvények betartására, hiszen polgári, intim környezetben játszódik, nem bonyolult a cselekmény. Talán az illem kérdése vehet fel problémákat, de ezt a nevetéssel korrigálja. Jól látható, ahogy Molière az ókori elődöket (Plautus-t) imitálja, de merít az improvizáción alapuló francia populáris komédiából, a *farce*-ből és az itáliai *commedia dell'arte*-ből, ahol a test és a gesztusok játszanak a mimika helyett. Utóbbi a párizsi Itáliaiak Színházában ismerete meg közelebről, amikor a társulata az itáliaiak által is használt Hôtel de Bourgogne-ban működött.⁸

Molière tehát a populáris műfajokon keresztül sajátította el a helyzet- és jellemkomikum dramaturgiáját, s mivel remek utánzó volt, a nyelvezet általi jellemábrázolást is. A híres nyelve azonban némi kételkedésre ad okot, ahogy látni fogjuk. Mintegy 35 darabot írt összesen (néhányuknak bizonytalan a szerzősége), ezek közül 16-ot prózában, a többi versben vagy vegyes formában. Egyes szakemberek a darabok összevetésének köszönhetően, a legelsőktől a legutolsóig, azt tapasztalták, hogy egy Rouen-ban, Corneille-nél töltött időszak után minőségileg megváltozott Molière nyelve: a kissé durva népies mondatok csodás alexandrinusokká, tizenkét szótagos, rímes verssorokká változtak. Corneille, a hűséges és őszinte barát segítene volna neki?

Mielőtt válaszolnánk erre a szakmai közvéleményt egy század óta megosztó kérdésre, lássuk, ki is volt Molière, hogyan alakult az élete, hogyan lett Poquelinből Molière, hogyan született meg Molière nyelve.

Jean Baptiste Poquelin életéről látszólag sokat tudunk, részint korabeli szubjektív visszaemlékezésekből, valamint az utókor elképzelésiből, regényes életrajzi feldolgozásokból, de a valós élettörténetben sok a képzelőerő által kitölthető fehér folt. A kutatóknak nehéz a dolguk, ha a Molière figurája körül kialakult legendáriumot bizonyítani szeretnék alátámasztó dokumentumok, levelezés stb. segítségével. Állítólag Molière halála után egy paraszt kopogtatott a Comédie-Française portáján, azzal, hogy elhozta egy ládában Molière minden papírját, de a portás azt mondta, hogy zárva a színház, jöjjön vissza másnap. A paraszt odébbállt, de soha nem jött vissza. Molière iratai így mind

⁸ Még a 16. században Medici Katalin telepítette ide az Itáliaiak Színházát 1577-ben, ez volt a legrégebbi állandó színpad Párizsban, ahol profán darabokat adtak elő.

eltűntek. Nem maradtak utána se vázlatok, se levelek, se kéziratok, kivéve az általa aláírt hivatalos papírokat, illetve az életében megjelent műveket és egyéb színházi dokumentumokat. Valószínű, hogy ez a történet is a legendához tartozik, és várakozással tölti meg a szíveket, hiszen nem a papírok megsemmisüléséről szól az anekdota, így valahonnan mégiscsak előkerülhetnek majd kéziratok. Az egész világ ismeri Molière-t, a színházi embert, de maga az ember elrejtje előlünk a titkait.

Jean Baptiste Poquelin a Les Halles (Nagy csarnok) negyedben született Párizsban a Saint Honoré utcában. Csodás módon megmaradt keresztlevele szerint a Saint Eustache templomban keresztelték meg 1622. január 15-én. Apja és anyja polgárcsaládból származtak, kényelmes életet biztosítottak a családnak. Molière apja kárpitós volt, a királyi udvarnak is szállított szőnyeget és kárpitókat. A Les Halles negyedben és környékén mozgalmas élet folyt: kereskedők, kofák, utcalányok, hóhérok nyüzsgöttek mindenfelé, a látványos kivégzések egymást követték. Az ifjú Jean-Baptiste úgy látta itt az életet és az embereket, mint ha színházi előadást nézett volna.

Nagyapja szeretett vele a színházat, már 9 éves korától eljárt vele az Hôtel de Bourgogne-ban működő színházterembe. Jean-Baptiste-nak azonban nem nagyon tetszettek ezek a hosszú nyúlt előadások, bántotta a fülét a klasszikus deklamáció. De a színházból hazafelé sétálva megálltak a Pont Neuf környékén, ahol a jövőző dramaturgot lenyűgözték az utcai színészek előadásai, és ahol a mutatványosok és kikiáltók harsány tréfáin gurulva nevettek az emberek.

Ahogy a korabeli polgári körökben ez megszokott volt, Molière-t is jezsuiták tanították, a Collège de Clermont-ba írták be szülei. Életének meghatározó és sorsát végleg eldöntő eseménye, hogy megismerte Madeleine Béjart-t, a színésznőt, akinek az volt az álma, hogy a Hôtel de Bourgogne-ban híres színésznő legyen, ehhez minden adottsága meg is volt. Már 15 évesen énekelt, táncolt, több hangszeren is játszott és nagyon jól beszélt. Az ifjú Molière azonnal beleszeretett a gyönyörű, vörös hajú színésznőbe, s 1643. június 30-án meg is alapították közös társulatukat Illustre Théâtre [Híres Színház] néven. Az alapító okiratot, illetve az átíratát máig őrzik a francia Nemze-



Madeleine Béjart (1618–1671) Molière *Kényeskedőkjének* Magdi szerepében, egy ismeretlen festő falképén (forrás: wikimedia.org)

ti Archívumban,⁹ Jean-Baptiste ezt az iratot írta alá először Molière-ként.¹⁰ De semmilyen információt nem találunk egyetlen dokumentumban sem arról, hogy honnan ered a név, mit jelent, miért épp ezt a művésznevet választotta Molière.

A társulat részben a Szajna bal partján a Labdaházban működik, részben pedig a jobb partján a Croix-Noire színházban, és azonnal konkurenciát jelent a másik két nagy társulatnak, az Hôtel de Bourgogne-ban játszó itáliaiaknak és a Marais Színház társulatának. A Marais Színház ugyan leég, ez enyhíti a versenyt, de az Illustre Théâtre-nak nincs sikere. A saját társulatot Molière anyja örökségéből hozta létre, de jelentősen eladósodik, sőt az adósok börtönébe kerül egy rövid időre, míg apja ki nem fizeti a tartozásait.

Ahogy már írtam, a francia 17. század a színház kora. Mindenki szereti a színházat, a spektakulumot, az ünnepeket, nem csupán a nép, de a királyok, XIII. Lajos, és a fia XIV. Lajos is, sőt a nagyhatalmú Richelieu bíboros és utódja Jules Mazarin bíboros és államminiszter is. 1641-ben XIII. Lajos kiad egy nyilatkozatot, amelyben visszaállítja a színészi mesterség méltóságát és megtiltja a komédiások szidalmazásának becsméréését. Richelieu szintén népszerűsíteni akarja a színházat vidéken, hiszen a három legnagyobb társulat Párizsban működik, így, újabb nyelvi egységesítő törekvésként egy sereg színészt küldd szét az országba, hogy a francia nyelv minél erősebben sugározza szépségét szerte Európában. A színtársulatok ezzel együtt politikai és vallási üzeneteket is terjesztettek, hiszen a bemutatott tragédiák pontosan és árnyaltan diktálták a morális elvárásokat. Molière hanyatló és megritkult társulata is útra kel: 1649-ben Guyen-ben, a Cadillac kastélyban szerepelnek, majd Languedoc-ba mennek. A társulat egyre népszerűbb, de csak a vidéki elit köreibben. 1653-ben érkeznek Pézenas-ba, ahol a Grange des Prés birtokon Conti hercegnél mutatják be a repertoárjukat. Conti herceg igen befolyásos és gazdag ember, kicsapongó életet él, imádja Molière színházát, rendszeresen támogatja; a szerencsésen megőrzött számlák szerint a társulat 4000 font gázsit kapott előadásonként Pézenas-ban. A herceg azonban ismert libertinus volt, ráadásul púpos, és a kalandjai miatt szifiliszben szenvedett, a szó szoros értelmében. Olyan fájdalmi voltak, hogy visszavonult a nagyvilági élettől és nem szponzorálta tovább Molière társulatát.

Itt Pézenas-ban kezd el Molière saját darabokat írni, a kocsmák népe, a tumultuózus jelenetek ihletik. Marcel Pagnol híres mondása szerint „Poquelin Párizsban született, Molière viszont Pézenas-ban”.¹¹ A vidéki turnézás 12 éven át tart, a társulat sok helyen jár, Molière pedig egyre aktívabb, játszik, rendez, darabokat ír, de végül visszatér színészeivel Párizsba. 1661-ben költözteti őket

⁹ <https://francearchives.fr/fr/facomponent/69d72be8ee4a4790e8bdc5b0abbe62def9ed51a7>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Signatures_Illustre_Th%C3%A9%C3%A2tre.jpg

¹⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Firma_de_Moliere.jpg

¹¹ Az elhíresült mondat 1947-ben hangzott el, amikor Marcel Pagnol Pézenas-ba látogatott.

XIV. Lajos a Palais Royal-ba. Ebben az épületben fogja 1680-ban megalapítani a király a máig aktívan működő, patinás Comédie-Française-t.

1658. október 24-én Molière először lép fel XIV. Lajos előtt a Louvre-ban, protektorának, a szintén színházkedvelő Orléans-i Fülöpnek, a király fivérének köszönhetően. Orléans-i Fülöp, vagyis a neki járó megszólítás szerint a Monsieur is akart egy saját társulatot, mint Conti herceg, így Molière társulatára esett a választása. A korabeli királyi udvarban nem csupán kedvelték a színházat, de értettek is hozzá, a tragédiák bemutatása az udvari

élet része volt. Molière ezen első alkalommal Corneille *Nicomède* című darabját adja elő a Louvre báltermében, de a díszes királyi közönség legnagyobb megdöbbenésére igen furcsán; nem görgetik az *r* hangokat, nem hangsúlyozzák a rímeket, deklamáció nélkül, természetes hangsúllyal beszélnek a színészek. A király jól ismeri a darabot, már legalább négyszer látta, és unatkozik. Nem hagyhatja ott az előadást, így egyet tehet, ásít, és az udvari közönség követi. Molière megszégyenül, de a Monsieur ismeri tehetségét, rábeszéli, hogy mutassa be az egyik vidéken játszott komédiát. Molière megfogadja a tanácsát, és a király, ahogy a közönség is, gurul a nevetéstől. A komédia ugyanis nem egyszerűen egy színházi műfaj, a tragédia ellentéte, hiszen senki sem hal meg a végén. A komédiát minden társadalmi réteg érti.

Molière és társulata ezek után beköltözhet a Petit Bourbon palotába, ahol az itáliai társulattal osztoznak a játéknapokon. Komédiát csak kedden, pénteken és vasárnap játszottak, így Molière-ék megkapták a szerdát, a csütörtököt és a szombatot, a hét legjobb napjait, így garantált a siker. 1660-ban a király egy újabb gesztussal kinevezi Molière-t királyi kárpitos inasnak, ezzel folytatja apja mesteriségét. Molière feladata lesz, hogy, amikor a király egyik kastélyból a másikba költözik a teljes udvartartásával (XIV. Lajos ekkor még nem lakik az éppen épülő Versailles-ban), gondoskodjon a kárpitokról, szövetekről, szőnyegekről. Egy-egy ilyen költözés során 150 mindenféle társadalmi réteghez tartozó udvaronc és szolga nyüzög a király körül, és Molière is ott van közöttük. Sőt megkapja a királytól azt az óriási kegyet, hogy reggelenként részt vehet az úgynevezett *lever du roi* szertartáson, vagyis ott lehet azok között az arisztokraták között, akik figyelik, mikor a király felkel. Délelőtt szolga, Poquelin, délután színész, Molière, de mindkét szerepében a király bizalmasa.



A Palais Royalban Richelieu által megépített színház 1641-ben. A bíborostól balra negyedikként a gyermek, a későbbi XIV. Lajos (forrás: wikimedia.org)



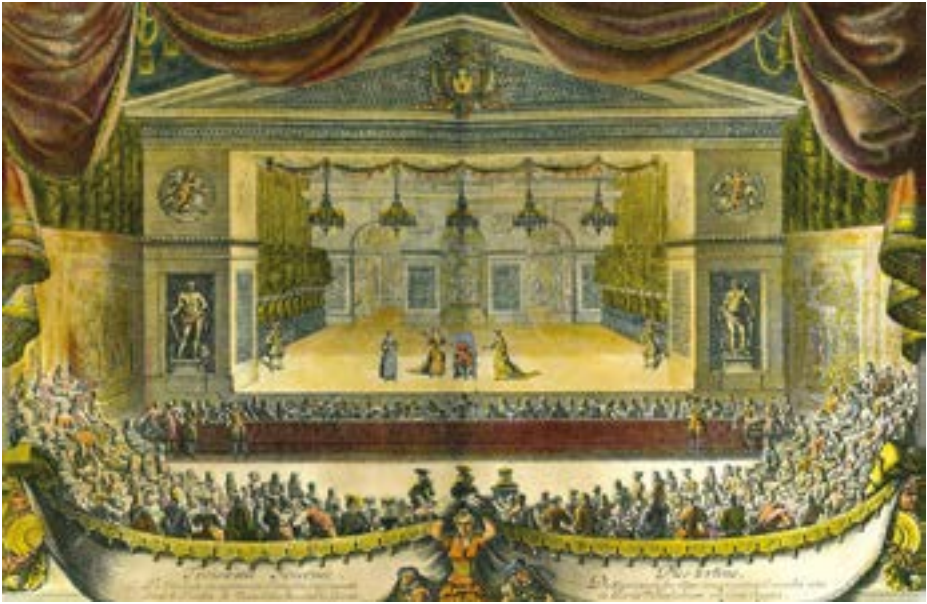
Armande Béjart (1642–1700) portréja, ismeretlen festő képe (forrás: sme.sk)

1662-ben a Saint-Germain l'Auxerrois templomban feleségül veszi Armande Béjart-t. Az aktus több szempontból is botrányos a korabeli közvélemény szemében. Két színész esküvője egy katolikus templomban szinte megengedhetetlen, hiszen a színészeket kitagadta az egyház. Sőt Armande húsz évvel fiatalabb Molière-nél, ráadásul húsz évvel az esküvőjük előtt a lány anyja Molière szeretője volt évekig. Madeleine Béjart-hoz egyébként mindvégig intim és hűséges barátság fűzte Molière-t. A másik botrányt pedig az robbantotta ki, hogy Armande a házassági dokumentumban nem Madeleine lányaként, hanem nővéreként szerepelt. Ugyanis húsz évvel korábban

Madeline Béjart egy bizonyos Modène lovag szeretője volt, akitől teherbe esett. A szóbeszéd elkerülése végett a Béjart szülők lesznek hivatalosan Armande szülei, bár Párizsban mindenki tudja, hogy valójában Madeleine törvénytelen gyermeke. A botrányt tovább dagasztja, hogy egy hiú és ünnepezt színész, az ellenlábás Montfleury szakmai féltékenységből feljelenti Molière-t vérfertőzés vádjával a királynál. Erre XIV. Lajos frappáns válasza, hogy nem baj, majd ő lesz az esküvői tanú, hiszen a papírforma szerint minden törvényes. Armande Béjart ugyanolyan tehetséges, mint az anyja, ráadásul nagyon szép és fiatal, Molière társulatának az egyik sztárja. A társulat másik csillaga Du Parquet kisasszony, aki még sok bonyodalmat okoz Molière-nek.

Átéptések miatt a társulatnak el kell hagynia a Petit Bourbon palotát, de a király annyira kedveli Molière-t, hogy a Palais Royalba helyezi el a színészeket. Egyre közelebb kerül egymáshoz a franciák és a színészek királya. Egy elhíresült anekdota szerint egyik nap a király azt hallja, hogy Molière-t nem akarják kiszolgálni, erre nagyon felháborodik és meghívja a saját asztalához, holott a király mindig egyedül étkezett. Semmilyen bizonyíték nem támasztja alá az anekdota valódiságát, hacsak a 19. századi életrajzírók képzelete nem, de az biztos, hogy az udvarban féltékenység veszi körül a francia író, főleg egy bizonyos Duc de la Feuillade, egyébként jeles katona, intrikál ellene. Nem csoda, hogy az udvar népe irigyl, hamarosan Molière lesz Versailles-ban a királyi előadások főrendezője (*grand ordonnateur des spectacles*).

A 17. századi francia udvarban több híres ünnepséget is rendeztek. Ezek közül az egyik legjelentősebbet 1664-ben szervezte meg Molière Versailles-ban



A versailles-i kastély kertjében tartott ünnepi előadásról készült színezett metszet 1673-ból, melyen a *Képzelt beteg* előadását örökítette meg Jean Lepautre (forrás: akg.images.com)

XIV. Lajos szeretője, Louise de La Vallière tiszteletére, persze hivatalosan az anyakirályné, Ausztriai Anna a 600 meghívott vendég részvételével nyolc napon át tartó ünnepsorozat címzettje. Akkoriban még kisebb volt a kastély és még a Le Nôtre által tervezett sziklakert sem készült el, de a helye már megvolt, és éppen itt kezdődött az első előadás az *Élide hercegnő* című zenés, táncos, gáláns komédiával. Ez a szerelemtől csöpögő darab volt Molière meglepetése a király számára, hiszen a királyi udvarban akkoriban egyfajta szerelemkultusz alakult ki, a királynak is számtalan szeretője volt, akiket Saint-Aignan herceg hajtott föl számára, és ezen senki sem botránkozott meg.

Molière írói életének legsorsdöntőbb eseménye azonban 1664. május 12-én következik be, amikor a király előtt előadja a *Tartuffe* című darabot, a hamis hitbuzgalomról és képmutatásról szóló komédiát. A királynak nagyon tetszik az előadás, de a vallással nem lehet viccelni, így kihasználva, hogy XIV. Lajos elutazott Fontenaibleau-ba, az egyházi vezetők bepanaszolják Molière-t az anyakirálynőnél. Valóságos rágalomhadjárat áldozata lesz, betiltják a darabot, el akarják égetni, kiátkozzák. Molière ráébred, hogy mindent és mindenkit ki lehet figurázni, az orvosokat, a házasságot, az oktatást, egy valamit nem, a képmutatást és a képmutatókat. Öt évig küzd, hogy bemutathassa a darabot, újra és újra átírja, de alapjában nem változtat rajta, hiszen a korabeli erkölcsöket akarja megjavítani. A legvégső változatban azonban *Tartuffe* már nem egyházi ember, hanem világi figura lesz. Molière megváltoztatja a címet is: *Tartuffe, avagy az imposztor*, hogy enyhítsen valamit az egyház kritikáján. A darab négy évszá-

zad elmúltával is aktuális, sőt, egyre aktuálisabb. Hiszen a megtévesztés és a hiszékenység logikája mindig ugyanaz marad, egyetemes az is, ahogy a mindenkori hatalom felhasználja a képmutatókat és manipulálja a hiszékenyeket. Örökérvényű a helyzetkomikum dramaturgiája is, elég, ha egy valaki nincs beavatva a cselszövésbe, a közönség cinkosként hahotázik az imposztoron, azzal a jól-eső érzéssel, hogy ő nem része a megtévesztésnek. Zseniális lélektani elemzés: „Akiken a világ legtöbb okkal nevetet, / megrágalmazni mást éppen azok sietnek.”¹² De hiába tetszik Molière darabja a királynak, mégis betiltják, ezért Molière megdöbbenő lépésre szánja el magát, két színészével egy levelet küld az uralkodónak, aki épp Hollandiában háborúzik. A küldöncök a csatamezőn adják át a levelet. A színészek viszont, népszerűségük ellenére, főleg jogilag a társadalom perifériáján éltek, a tanúvallomásuk semmit sem ért, nem kaphatták meg az utolsó kenetet, csak akkor, ha megtagadták színész voltukat. Így a király nemigen törődik Molière gondjával. Végül sikerül azért bemutatni a *Tartuffe*-öt, de Molière elveszíti minden lelkesedését, kiábrándul az emberi természetből.



A *Tartuffe* rézmetszetes előzéklapja az első Brissart-féle Molière összkiadásban, 1682 (forrás: wikimedia.org)

Philinthe, aki azt mondja, nincs mit tenni, ilyen a világ, és ha egyszer mindenki igazat mondana, az maga lenne a zűrzavar: „Teljesen őszintén beszélni sok esetben / Nevetséges volna, s tán megengedhetetlen; [...]”¹³

1665-ben sikerül Molière-nek a másik korabeli nagy sztárral, Racine-nal is összerúgnia a port. Du Parquet kisasszony, a gyönyörű fiatal színésznő, ki iránt Molière is hevesen érdeklődik, épp próbára készül, amikor betoppan az akkori szeretője, Racine. De a tragédiaköltő nem csupán a nőt csábítja el, hanem a színésznőt is, így Du Parquet a Bourgogne színház ünnepelt színésznője lesz, Racine *Andromaché* című darabjában játszik. Molière-t természetesen szétveti a düh.

¹² Molière: *Tartuffe*, I. m., 259.

¹³ Molière: *Embergyűlölő*, I. m., 399.

Az 1658-as év Molière életútjának egyik titokzatos fejezete, annyit tudunk róla, hogy ebben az évben látogatta meg Pierre Corneille-t Rouen-ban. A két költő nagyon jó barátságban volt egymással, Molière színtársulata eljátszotta Corneille majd minden darabját. Az utókorra azonban semmilyen dokumentum nem maradt erről a látogatásról, ami megint csak szóbeszédre adott okot. Ebben a 19. századi írók jártak élen, nevezetesen egy bizonyos Pierre Louÿs nevű költő. 1919-ben a *Le Temps* és a *Comoedia* című lapokban összesen hat cikket publikált arról, hogy Molière darabjait nem is Molière írta, hanem Corneille, a komédiaköltő csupán forgatókönyveket vázolt fel. Pierre Louÿs egész életében megszállottan kereste ennek bizonyítékát, és sok követőre is talált.¹⁴ Molière nyelve tehát Corneille nyelve lenne? A szakértők egy része nem érti, hogyan lehetséges, hogy karrierje elején Molière egészen másképp ír, mint később, a változás főleg a verses darabjaiban érzékelhető. Mások szerint ez nem furcsa, ezt hívják Molière csodájának. Sokan azt is állítják, hogy szinte lehetetlen, hogy Molière ennyi darabot és ilyen nyelvi szinten, alexandrinusokban megírjon, hiszen nagyon aktív életet élt, színigazgató volt, színész, rendező, rendezvényszervező, drámaíró. Mikor volt minderre ideje? Összevetették a két költő szövegeit erre való számítógépes programokkal is, amiből kiderült, hogy persze van hasonlatosság, hiszen a 17. század irodalmi francia nyelve egységesült, standardizálódott, elég egy Corneille, vagy Racine tragédiát kiszótározni és a többi szerző művét is megértjük. De fellélegezhetnek Molière nyelvének szerelmesei, mert végül a tudósok kimutatták, hogy a szavak használata alapján távol áll egymástól a két stílus. Molière nyelve tehát Molière nyelve, illetve, ha értjük és lefordítjuk, a miénk is.

Molière és Corneille kapcsolatban voltak, betéve ismerték egymás darabjait, nem csoda, ha hatottak egymásra, de közösen is írtak darabot 1671-ben, egy ballett komédiát *Psyché* címmel.

A kor másik nagy sztárjával, a névrokonával, az olasz származású Jean-Baptiste Lully zeneszerzővel is dolgozott koprodukcióban. A király nagyhatalmú pénzügyminisztere, a hihetetlenül gazdag Nicolas Fouquet, Jean de La Fontaine híres barátja, 1661-ben egy másik nevezetes ünnepség-sorozatot rendezett a Vaux-le-Vicomte kastélyban, és Molière-t, valamint Lully-t kérte fel a látványosságok megszervezésére és előadására. Fouquet rá is fázott a királyi lakomákat meghazudtoló fényűzésre, hiszen az esemény után kegyvesztett lesz, börtönbe került annak ellenére, hogy La Fontaine kiállt mellette. Persze sikasztással vádolták, de az ok még ennél is prózaibb. A királyt először elbűvölik az előadások. A csodás kastélyt még építik. Molière először Fouquet-nak és a vendégeinek játszik, de megérkezik a király is 400 hintóval és a teljes udvarnappal. Fouquet büszkén mutogatja a királynak a vadonatúj fényűző palotát,

¹⁴ Lásd: Jean-Paul Goujon, Jean-Jacques Lefrère: *Ôte-moi d'un doute: l'énigme Corneille-Molière*, Paris, Fayard, 2006.

a freskókat és a berendezést, amikor a király meglátja a szeretője, Lavallière kisasszony portróját az egyik teremben. Ekkor elmeséli neki, hogy egy ízben Fouquet pénzt ajánlott Lavallière-nek a kegyeiért. A király soha nem bocsátja meg a sértést, de nem hagyja el a kastélyt. Molière és Lully augusztus 17-én előadják a *Tolakodók* című zenés balett-vígjátékot az árnyas kertben, ami megbékíti valamelyest az uralkodót. Molière játssza az összes tolakodó szerepét különböző jelmezekben, a jelenetek között zene és ének szól a legkiválóbb művészek előadásában. Az előadás színháztörténetileg is mérföldkő, mert, hogy lenyűgözze a királyt, Molière elképesztő tündérvilágot, szökőkutakat varázsol a színpadra mindenféle gépezetek segítségével, és végül a meztelen Madeleine Béjart gyönyörű tündérként szökken elő egy kagylóból. Még a mai nézőt is elkápráztatnák ezek a látványeffektusok.

Lully, a darab zeneszerzője Firenzéből származik, először a király unokatestvérénél, Mademoiselle Germaine-nél dolgozik a konyhán, majd megtanul autodidakta módon hegedülni és a hegedűtanára lesz. Ezután hamar felível a pályája, zseniális zenész és zeneszerző, megtanítja táncolni a királyt, aki szinte professzionális táncosként lép fel 1653-ban azon a híres látványos előadáson, ahol a Nap szerepét táncolja el Lully koreográfija szerint. Lully azonban



Jean-Baptiste de Lully (1632–1687) rézmetszetű portréja 1711-ből (forrás: wikimedia.org)

túl ambiciózus, könnyen haragra gerjed, így Molière-rel való együttműködése is véget ér. Molière-ről ugyanis egyre inkább megfélemezik a király, nincs semmilyen udvari titulusa. 1672-ben Lully eléggé el nem ítélhető módon egy bebörtönzött akadémikustól megvásárolja az akadémikusi címet és így ő lesz a zeneművészet kizárólagos mestere, elrendeli, hogy csak olyan zenét mutathatnak be, amit ő engedélyezett,

így visszamenőleg betiltja Molière balett-vígjátékait is. Együttműködésük legbravúrosabb eredménye a király által megrendelt *Úrhatnám polgár* című mulatságos zenés balett, ahol Lully zenéje kíséri a buta, de gazdag polgár Jourdan úr igyekezetét, hogy művelt arisztokrata legyen belőle. Pontos kulturtörténeti korrajz, de a neveltségesség mozgatórugói egyetemes szinten működnek. Molière elérte, hogy a nemesek nevéssenek polgáron, a polgárok pedig a nemesen. A darab óriási siket aratott.

Ahogy eddig is kiderült, Molière életében nagyon fontos szerepet játszottak a nők. Nem egyszerűen szoknyabolond volt, bár ez is igaz, de fel is karolta a nők ügyét. A 17. században alakultak sorra az arisztokrata művelt hölgyek, az úgynevezett *précieuse*-ök irodalmi szalonjai, ott látjuk Madame de Lafayette-et Mademoiselle de Scudéry szalonjában, ahogy Du Parquet kisasszonyt is, és Molière-t is, aki itt olvassa fel műveit a bemutatók előtt. Molière színésznői okosak, műveltek, befolyásosak, kifejezetten nekik és róluk ír darabokat, a *Tudós nőket*, *A nők iskoláját*, ahol a nők oktatását bírálja. Majd minden darabjában kiáll a nők jogaiért a korlátolt, hatalmaskodó pátriárkákkal szemben. De azokat a nőket, akik képmutató módon csak mímelik a műveltséget, kifigurázza, például a *Kényeskedők* című komédiában. A nevetségesség tehát nem csak a férfiak kiváltsága.

Molière a társulaton belül is védi a nőket. A Comédie-Française archívumában őrzik azt a híres könyvet, amelybe La Grange, a társulat titkára lejegyezt minden részletet a királyi társulatról. Ezekből a jegyzetekből derül ki, hogy a férfiaknak és a nőknek a társulaton belül azonos jogait voltak, együtt döntöttek mindenről, a nők ugyanakkora gázsit kaptak, mint a férfiak, sőt, néha még többet is.

Molière a társulaton belül is védi a nőket. A Comédie-Française archívumában őrzik azt a híres könyvet, amelybe La Grange, a társulat titkára lejegyezt minden részletet a királyi társulatról. Ezekből a jegyzetekből derül ki, hogy a férfiaknak és a nőknek a társulaton belül azonos jogait voltak, együtt döntöttek mindenről, a nők ugyanakkora gázsit kaptak, mint a férfiak, sőt, néha még többet is.

Molière utolsó darabja a *Képzelt beteg*, amely jól példázza azt az utolsó ember-típust, akit nem csak kifiguráz, hanem akitől retteg is, az orvost. Molière majd minden figurája valamilyen rögeszmétől szenved, ezért nem tudunk tiszta szívvel nevetni Molière színházában, mert a figuráiban mindig van valami nyugtalanító. A *Képzelt beteg* című komédiában az orvosokkal együtt magán a hipochonder beteg szereplőn is viccelődik. A korabeli orvosok érthetetlenül, latinul beszéltek, zárt szektába tömörültek, sötét és veszélyes praktikákat alkalmaztak, és persze jól megéltek a hiszékeny betegek halálfélelméből. Épp Molière idejében stagnált valahogy az orvostudomány, vagy eret vágta, vagy beöntést, vagy piócákat alkalmaztak. A Comédie-Française kelléktárában még mindig őrzik a Molière színdarabjaiban használt beöntő eszközöket és a többi orvosi praktikához alkalmazott szerszámot. A darab felfogható orvostörténeti kordokumentumnak is. De a legféltettebb tárgy, Molière karosszéke, amelyben Argan szerepét játszotta, életében utoljára.

A darab sikeres, de mintha Molière bevonzotta volna saját félelmeit, a negyedik előadáson összeesik, majd otthon Armande karjaiban meg is hal 1673



Az *Úrhatnám polgár* 1688-as kiadásának előzőlapja (forrás: wikimedia.org)



Molière-nek a *Képzelt betegben* használt karosszéke (forrás: google.com)

társulatát Molière-ével, így született meg a Comédie-Française, ahol évszázadok óta beszélnek a színészek Molière nyelvét. Talán, sőt biztosan nem ugyanúgy, ahogy a 17. században, de mivel a nyelv olyan dolgokról is tud szólni, amelyek nem léteznek, a színház nyelve, a dramaturgia, a jellemek, az intrikák, a cselekmény, a mozgás, a gesztusok, a viccek, mind Molière egyetemes nyelvén beszélnek.

Molière nyelve tehát nagyon is Molière-é, és persze mindenkié, hiszen Molière az emberről beszélt, az embernek, az ember nyelvén.

Anikó Ádám: Whose Language?

Molière Was Born Four Hundred Years Ago

“Four hundred years have passed since Molière was born, so it is quite obvious that the French language spoken in France and in the other Francophone countries today is not the language of Molière. (...) Then why is the French language usually talked of as the language of Molière?” – the author asks in the introduction to her essay. She attempts to give an answer by exploring the multilingualism of 16th-century French culture through Molière’s theatrical career: the over-regulated classicist aesthetic cultivating the sublime spirituality of the ancient tragedy, which even contemporary aristocracy could no longer relate to, as well as the full-blooded performances of street actors, where the common people were rolling on the floor laughing at the loud jokes of entertainers and town criers. When Molière became the chief director of the royal performances in Versailles, this, according to Anikó Ádám’s line of thought, was a sign that even the highest circles considered Molière’s language of comedy to be their own. This tradition is faithfully preserved today by the Comédie-Française, where, in the author’s view, “dramaturgy, characters, intrigues, plot, movement, gestures and jokes, all speak the universal language of Molière.”



Huszonkilenc színházi évad Szatmárnémetiben

A szatmári magyar színjátszás története 1919 és 1948 között

Csirák Csaba (1942) helytörténész, művelődésszervező több évtizedes munkásságának legfontosabb fejezete Szatmárnémeti színházi életéhez kötődik. E tárgyban eddig két kötetet publikált. Az első 2003-ban jelent meg *50 év krónikája* címmel, mely a város megújított színházi életét tekinti át 1953-tól 2003-ig. A második kötet *Színházi élet Szatmáron 1898–1918 között* címmel 2008-ban jelent meg. Hasonló módon épül fel a szerzőnek ez a 2021-ben megjelent harmadik kötete is, amelynek bevezető fejezetéből közöljük most az első részletet. Ez azt a hősies küzdelmet mutatja be, amelyet Szatmárnémeti 1918-tól 1940-ig folytatott a magyar nyelv és a magyar nyelvű színjátszás megmaradásáért, felvázolva e küzdelem szociális, politikai és gazdasági hátterét is.

A proletárdiktatúra győzelme Magyarországon

1919 tavaszán a proletárdiktatúra Szatmárnémetiben is hatalomra jutott. A szélsőbal képviselői Kun Bélával¹ az élen átvették a hatalmat Károlyi Mihálytól (1875–1955), és kikiáltották a proletárdiktatúrát. Szatmárnémetiben is a szélsőséges kommunista elemek kerültek hatalomra, élükön Jellinek Ede elvtárral. Jellinek a szatmári *Népszava* napilap felelős szerkesztője és a helyi Szociáldemokrata Párt elnöke. Hamarosan megjelenik Budapestről Molnár népbiztos elvtárs, aki lemondatta dr. Vajay Károly polgármestert, vagyis beindult a szocialista gépezet.

¹ Kun Béla, 1916-ig Kohn (1886–1938) újságíró, kommunista politikus, a Magyarországi Tanácsköztársaság tényleges vezetője, hivatalosan külügyi és hadügyi népbiztos. 1920-ban Moszkvába emigrált, ahol az 1938–39-es sztálini tisztogatás áldozatává vált.

1919. március 11. és április 16. között a Jellinek Ede vezette kommunisták sok zaklatásnak tették ki a város becsületes polgárait. Komoly visszaesés történt ezekben a hetekben a pénzügy, a gazdaság területén. A magántulajdon korlátozásával megbénult a város élete. Kun Béla kommunistái sok mindenben élén jártak. Március 21-én meghozták az első szesztilalomról szóló rendelkezést Magyarország történetében.

A zavaros állapotokra bizonyítékul szolgálhat a Munkás Tanács 1919. március 23-án kiadott kiáltványa:

„A jelenleg fennálló hadsereg (székely különítmények, nemzetőrség, csendőrség) a vörös hadsereget képezi.

Katonai lő- és oldalfegyverek és kézigránátok azonnal beszolgáltatandók, a Járási Nemzetőrség Parancsnokságnál, Szatmárnémeti Széchenyi-utca (Cecil Egylet).

A város területéről a Direktórium engedélye nélkül senki nem távozhatik el.

A szervezett munkássághoz a Direktórium az alábbi felhívást intézi:

Szatmári Munkás Testvérek! Szervezett Munkások!

A proletár diktatúrát meg kell védenünk. A direktóriumnak a védelmi vonal mögött is haderőre van szüksége, amely megvédi városunkban és megyénkben a rendet és fegyelmet. A vörös hadsereg megvédi a demarkációs vonalat, de nekünk itthon is meg kell védenünk kivívott hatalmunkat!

Hozzatok fordulunk, Munkás Testvérek!

Mindenki jelentkezzen f. hó 25-én (kedd) délelőtt 8 órára a Rákóczi-utcai áll. el. iskola udvarán. A jelentkezések után azonnal megalakítjuk a Tanács zászlóalját. A munkásság érdekeiről van szó!

Eltársak, szervezett Munkás Testvérek, mindnyájan ott legyetek s fegyvert, katonai ruhát és felszerelést, ami van, hozzatok magatokkal. Az élelmezésről a direktórium fog gondoskodni.

Szatmár-Németi, 1919. márc. 23. Elvtársi üdvözlettel A Munkás Tanács.”

Lapozzuk fel a *Szamos* újság 1919. március 25-i számát, mely az új rendszer ígérető természetéről tanúskodik: „Minden kérelem és panasz lehetőleg 24 óra alatt el lesz intézve.”

Ugyanebben a lapszámban olvasható egy előző napi rendelet, amely az ígéretések mellett statáriumot hirdetett: „Szatmár-Németi, 1919. március. 24. A Magyar Tanácsköztársaság Szatmári Direktóriuma. Statárium. A Munkás és Katona Tanács hirdetményt bocsájtott ki, amelyben kihirdeti a következő főbenjáró bűncselekményekre a rögtönítélő eljárást, úgymint: rablás, lopás, gyilkosság, betörés, fosztogatás, gyújtogatás, szökés, árulás, lázadás, zendülés, lázítás, függelemsértés, mozgósítási parancsok elleni ellenszegülés, ellenség előtti gyávaság, a Direktórium, avagy annak végrehajtó közegei (katonai parancsnokok, előljárók) által kiadott parancsnak nem teljesítése. (A részegség súlyosbító körülmény.)”

Ugyancsak a rögtönítélők döntésére számíthattak a gyülekezők, a csoportosuló, a rendbontók, mindennemű szeszital fogyasztók és forgalmazók. A szesz-

fogyasztást plakátok és pamfletok igyekeztek a régi „úri világ” rákfenéjének beállítani. „A szesztilalom a proletariátus haszna!” – hirdette az egyik plakát.

Az alkoholtilalomnak emberáldozata is lett. Sopronban elterjedt a hír, hogy a szőlőket is kivágatják. A városban április 3-án tanácskozássra összegyűlő szőlősgazdák menete kommunistaellenes tüntetésbe csapott át, mire a magyar Vörös Hadsereg kiérkező katonáinak sortüzet vezényeltek a tömegbe. Négy tüntető maradt holtan a téren a számos sebesült mellett. A szesztilalom feloldása április 16-án megkezdődött.



Vöröskatonák 1919 márciusában Szatmárnémetiben (forrás: erdelyikronika.ro)

A bankok működése

Idézzünk a *Szamos* napilap 1919. március 25-i számából: „A pénzügyintézetünkben a tegnap délelőtt 10 óráig szünetelt a forgalom, amíg a direktórium kiküldöttei a készpénz készletet számba vették. (...) Munkabérekre, tisztviselői fizetésekre, üzemi költségekre vagy a megélhetésre szükséges kisebb összegek kifizetésére, Zsolnay Árminnak, a bankok népbiztosának előterjesztése alapján a Direktórium adhat engedélyt.”

Népbiztosok az iskolákban, a kultúrában

A tevékenységük érzékeltetésére ugyanabból a lapszámból idézzük: „Berger József és Neubauer Elemér, a közoktatásügyek népbiztosai megjelentek a tanfelügyelőségen és átadják Bodnár György tanfelügyelőnek a direktórium hivatalos átiratát, amelynek átvétele után a tanfelügyelő átadta hivatalát a népbiztosnak.

Azután felkeresték az elemi iskolák kivételével az összes tanintézeteket és az igazgatókkal és tanári karral ösmertették a Tanács-szövetség főbb elveit és a helyi Direktórium nevében követelték, hogy ezután ennek az eszmének a szellemében folytassák a tanítást. A tanítás menetének és adminisztrációjának ellenőrzésére bizalmi férfiakat állítottak be, míg Berger József népbiztos a maga részéről az ellenőrzést a magyar nyelv, irodalom és történelem tanítására vonatkozólag tartotta fenn.

A színház és mozi szocializálása. Ifj. Liticzky Endre, a színház, mozi és zeneiskola népbiztosa értesítette a színház igazgatóját, hogy Szatmár Direktóriuma a színházat szocializálja. Addig míg a központtól az átvétel részleteire vonatkozólag határozott intézkedés nem érkezik, a színház művészi és műszaki vezetését az igazgató kezében hagyta.

A színház jövedelme további intézkedésig a város útján az állampénztárba folyjon be.

Az igazgató tulajdonát képező tárgyak leltározása és átvétele délután megkezdődött. A szocializálás célja: a színészek helyzetének javítása, »az előadások színvonalának emelése és a helyi körkörös progresszív alapon való megállapítása«.

A direktórium politikai nyomása olyan nagy volt, hogy 1919. március 26-án a színtársulat tagjai megalakították szakszervezetüket és „testületileg beléptek a Szocialista Pártba”. A munkástanácsba Rákosi Ferencet delegálták. A szakszervezet elnöke Zilahy János, jegyzője László Béla, pénztárosa Rákosi Ferenc, bizalmi tagjai pedig Szatmári Béla, Kiss Lajos, Kiss Lajosné és Torday György lettek.

A népbiztos közölte Szathmáry Józseffel, az Uránia mozi bérlőjével, hogy a Direktórium elhatározta a mozi szocializálását is.

„Az Orosz Kommunista párt szikratáviratban üdvözölte a magyar Tanácsköztársaságot és kijelentette, hogy nem fogja megengedni egyetlen ország imperialistáinak sem, hogy felemeljék kezüket az új szocialista köztársaság ellen. Moszkva, 1919. márc. 24.”

De lássuk, hogy ennek ellenére mi is történt.

A város elfoglalása

Szatmárnémeti ekkor 38 000 lakosú város, amely nyelvi szempontból aránylag homogén, mert a sváb és zsidó származású lakosság döntő többsége magyar anyanyelvű. Hogy ez mennyire igaz, másfél évtized múlva is igazolódik, amikor Angelescu rendelete ellenére a németek és a zsidók többsége is magyar iskolába íratta gyermekét, mi több, éppen a svábok és a zsidók léptek fel a német és a héber nyelvű oktatás bevezetése ellen.

Dr. Lénárd István polgármester kitűnő énekhangú, gyakran hivatásokkal együtt fellépő műkedvelő volt. Az ő visszaemlékezését idézzük: „Április hó 19. volt 1919-ben. A városi tanács permanens ülést tartott a régi rendőrfőkapitány



A Székely Hadosztály katonái Szatmárnémetiben, 1919. március 2-án (forrás: wikipédia.org)

hivatalában, ahol most a vármegyei hivatalok vannak, az emeleti sarokszobában. Ott vettem én át Kratochwill² zárt levelét, amelyet az összekötő tiszt hozott, s amelyben azt az értesítést kaptam, hogy a béke delegátusokat a hegyi út³ felé küldjem, mert a román csapatok Krassó⁴ felől jönnek be leghamarább.

A székely tüzérség délelőtt 10 óra tájban vonult keresztül a városon. Nyílt városnak voltunk deklarálva s így bíztunk benne, hogy a román tüzérség nem ágyúzza a várost – így is történt. A tanács kiküldte a béke delegátusokat Ferentiu Ágoston helyettes polgármester, gazdasági tanácsos és Figus Albert városi főszámvevő személyében. A Román Nemzeti Tanács részéről dr. Papp Mihály volt képviselő akart csatlakozni a béke delegátusokhoz, de ő később lemaradt.

Körülbelül 11 órakor Ferentiu Ágostontól azt a telefonértesítést kaptam, hogy ők vörös csapatokat látnak közeledni. Mitévők legyenek? Azt a tanácsot

² Kratochwill Károly (1869–1946) tábornok, a székely hadosztály parancsnoka. A román–német különbéke megkötése után a román csapatok megszállták Erdélyt. A magyar kormány jogában állt volna fegyverrel védekezni, de nem volt hadserege. Egyedül a Kratochwill vezette önkéntes Székely Hadosztály állt ellen. 1919. március 27-e és április 16-a között győzelmes védelmi harcot folytatott Hadadon. Kun Béla hatalomra kerülése után nem kapott utánpótlást. A román túlerővel szemben Debrecenben megadta magát.

³ A Szatmárhegyre vezető utat nevezték Hegyi útnak.

⁴ Szamoskrassó Árpád-kori település a Szamos bal partján, Szatmár megyében.



Augustin Ferentiu, Szatmárnémeti első román polgármestere
(forrás: maszol.ro)

adtam, hogy a fehér zászlót azonnal göngyöljék be s a gőzmalom valamelyik helyiségében várják meg a vörös csapatok elvonulását, ami rövidesen meg is történt. A békedelegátusokat azonban hiába vártuk. Az történt ugyanis, hogy a román hadseregnek az a része, amely a szilágysági frontot áttörte, Szamosdob felől hamarabb a városba jött, mint amelyiket Szamoskrassó felől vártuk. Úgy egy óra felé nekem jelentették, hogy a román hadsereg már óvatosan a Várdomb utcán jön befelé. Azonnal a városháza elé mentem. Alig helyezkedtem ott el néhány tisztviselő társaságában, mikor megjelent a városháza előtt egy német származású román királyi ezredes. Ezt onnan tudtam, hogy este a Davidoglu tábornok tisz-

teletére adott banketten e mellett az ezredes mellett ültem, és ő adta nekem az impulzust, hogy milyen tenorban szólaljak meg.”

A román hadsereg bevonulása után az ortodox táborigazgató, Rațiu Meleție nem ment tovább a sereggel, letelepedett Szatmárnémetiben, és a következő évben, 1920-ban megalapította az első ortodox parókiát.

Színjatszásunk viszontagság sorsa a két világháború között

Nagy a nyelvi bizonytalanság a város hivatalaiban. Majd csak 1920-ban születik meg az a városi tanácsi határozat, amelyben feltűnik a román nyelv is. Az 1942. számú határozatot helyesírási hibáival együtt idézzük „1942/920. sz. Romania Primaria orasului Satu-Mare. Özv. Grünfeld Jenőné kérelme temetési járulék kiutalása iránt.” A szöveg végig magyar nyelven íródott. A határozat másik oldalán ezt írja: „Szatmárnémeti szabad királyi város számvevősege. Beérkezett 1920. március 15.”

1922. december 18-án jelenik meg az első olyan nyugta a városi tanács szociális ügyeket intéző levéltári iratgyűjteményében, amelyre román okmánybélyeg van ragasztva: egy 100 és egy 25 lejes. Ugyancsak a városi tanács iratai között találtuk az első teljesen román nyelven írt határozatot 1923-ból, a város nevét itt Satmar-ként írták.

Az erőszakolt románosítás, a magyarellenesség, a magyar színjatszás tüzzel-vassal való üldözése jellemzi az 1919–1920-as évtizeddel kezdődő és az 1939–1940-nel záruló korszakot. Az egymást váltó román kormányok egy dologban egyetértettek: megszüntetni Romániában a magyar színjatszást! Akár jelszóként is értelmezhetjük ezt a mondatot.

A gondolatok fehér temetője

A Szamos napilap felelős szerkesztője Dénes Sándor, a cenzor pedig mindig más és más személy. Érdekes, hogy ezekben a lapszámokban a cenzori tevékenységet igen szemléletesen adják az olvasó tudomására: a kivágott írások helye üresen maradt az újságban. Tele vannak a korabeli lapok számai ilyen kicenzúrázott fehér hasábokkal, „a gondolatok fehér temetőjével”, ahogy Pakocs Károly pap-költő írta. „Az elnyomott gondolat sokkal ártalmasabb, mint a kivirágzott eszme” – folytatta Pakocs Károly.

1919. október 1-én karhatalommal megszállják a Kolozsvári Nemzeti Színházat, és az kiszorul a Hunyadi téri gyönyörű épületéből a Sétatéri Nyári Színházba. Október 29-től november 19-ig betiltják a magyar társulat előadásait. Ezzel szemben december 1-én a Román Nemzeti Színházat felszentelik a magyaroktól elkobzott Hunyadi téri épületben.

A trianoni romlásnak voltak a nemzeten belüli katalizátorai is. Pillantsunk vissza az 1911-es esztendőre Kós Károly segítségével: „És éppen a múlt héten árverezték el a kolozsvári Nemzeti Színház alapítványi birtokát; a magyar kultúrminiszter asszisztenciája mellett – az oláhok vették meg. Ehhez sem kell kommentár.”⁵

Erdély elvesztésének valós veszélyére már 1911-ben, a boldog békeidőkben felfigyelt és figyelmeztetett a hazafi Kós Károly, aki így látta: „a magyarországi közvéleményt pedig most nem érdekli a magyarság sorsa. De fontos az ott mostan, hogy piszkálódásból élő újság terjesztheti-e szabadon a mocskot a magyar nép között a sajtószabadság szentségének védelme alatt vagy sem. (...) ez a játék a mi bőrünkre megy. Közvetlenül a miénkre, de végeredményben az egész magyarságéra.” Mindez már 1911-ben ismert volt, de a magyar politikai vezetésnek nem volt füle, hogy meghallja, nem volt szeme, hogy meglássa, mi zajlik a hazában „a sajtószabadság szentségének védelme alatt”.⁶

A megszálló román hatalom félelemben tarja a magyar lakosságot. Az erdélyi román csapatok parancsnokának rendeletéből: „aki nyilvános helyiségekben a román hadsereg, hadműveletekre, a katonai hatóságok intézkedéseire véleményt közöl... ha a fenti cselekedetek bármelyike kémkedéssel vagy az árulással összefüggésbe van, a hadiállapotoknak megfelelő intézkedéseket von maga után.” Erdély-szerte naponta hoznak és hajtanak végre halálos ítéleteket. Csak egy a sok példából: 1920. július 26-án Kárpáti Piroska tanítónőt az *Üzenet Erdélyből* című verséért felakasztották.⁷ Az áldozatok rendszerint magyar emberek voltak.

⁵ Kós Károly: Levél a balázsfalvi gyűlésről. *Közös Értékeink*, 2018. március 21.

⁶ Uo.

⁷ Az *Üzenet Erdélyből* c. vers szerzője, Kárpáti Piroska kitalált személy. A verset Tábori Piroska írta, ami a Magyarország c. napilap 1919. dec. 7-i számában jelent meg. A zsidó származású író túlélte a vészorszakot, és 1947-ben, 47 évesen öngyilkos lett. (– a szerk.)

Teatrul National.

La inceputul reprezentatiei usile apra parter si adchid

Ciuf, Marti, 30 Septembrie 1919.

Ce preturi obisnuite. Inceputul la ora 7.

HAMLET.

Teatru la 7 acte. Text de Shakespeare. Traducere de Iosif Avram.

PERSONAJE:

Claudia, regina Daniei
Hamlet, fiul regelui regat, care se poarta din suver
Horatio, prietenul lui Hamlet
Polonio, tatal sau
Claudio, frate
Gertruda, sotia
Ofelia, fiica
Laertes, frate
Voland, frate
Rosencrantz, prieten
Gildenstern, prieten
Corno, prieten
Sic, tatal
Cao, prieten
Marcellus, prieten
Francisco, prieten
Ulrich, tatal regelui, tatal lui Hamlet
1) ghicitor
2) ghicitor
3) ghicitor
4) ghicitor
5) ghicitor
6) ghicitor
7) ghicitor
8) ghicitor
9) ghicitor
10) ghicitor
11) ghicitor
12) ghicitor
13) ghicitor
14) ghicitor
15) ghicitor
16) ghicitor
17) ghicitor
18) ghicitor
19) ghicitor
20) ghicitor
21) ghicitor
22) ghicitor
23) ghicitor
24) ghicitor
25) ghicitor
26) ghicitor
27) ghicitor
28) ghicitor
29) ghicitor
30) ghicitor
31) ghicitor
32) ghicitor
33) ghicitor
34) ghicitor
35) ghicitor
36) ghicitor
37) ghicitor
38) ghicitor
39) ghicitor
40) ghicitor
41) ghicitor
42) ghicitor
43) ghicitor
44) ghicitor
45) ghicitor
46) ghicitor
47) ghicitor
48) ghicitor
49) ghicitor
50) ghicitor
51) ghicitor
52) ghicitor
53) ghicitor
54) ghicitor
55) ghicitor
56) ghicitor
57) ghicitor
58) ghicitor
59) ghicitor
60) ghicitor
61) ghicitor
62) ghicitor
63) ghicitor
64) ghicitor
65) ghicitor
66) ghicitor
67) ghicitor
68) ghicitor
69) ghicitor
70) ghicitor
71) ghicitor
72) ghicitor
73) ghicitor
74) ghicitor
75) ghicitor
76) ghicitor
77) ghicitor
78) ghicitor
79) ghicitor
80) ghicitor
81) ghicitor
82) ghicitor
83) ghicitor
84) ghicitor
85) ghicitor
86) ghicitor
87) ghicitor
88) ghicitor
89) ghicitor
90) ghicitor
91) ghicitor
92) ghicitor
93) ghicitor
94) ghicitor
95) ghicitor
96) ghicitor
97) ghicitor
98) ghicitor
99) ghicitor
100) ghicitor

Nemzeti Színház.

Előadás megkezdéséhez a színházra vezető ajtókat bezárják

Kolozsvári, hétfőn 1919. szept. 30-án

Béres helyárak. Kezdet 8 órában.

HAMLET.

Teatru la 7 acte. Text de Shakespeare. Traducere de Iosif Avram.

PERSONAJE:

Claudia, regina Daniei
Hamlet, fiul regelui regat, care se poarta din suver
Horatio, prietenul lui Hamlet
Polonio, tatal sau
Claudio, frate
Gertruda, sotia
Ofelia, fiica
Laertes, frate
Voland, frate
Rosencrantz, prieten
Gildenstern, prieten
Corno, prieten
Sic, tatal
Cao, prieten
Marcellus, prieten
Francisco, prieten
Ulrich, tatal regelui, tatal lui Hamlet
1) ghicitor
2) ghicitor
3) ghicitor
4) ghicitor
5) ghicitor
6) ghicitor
7) ghicitor
8) ghicitor
9) ghicitor
10) ghicitor
11) ghicitor
12) ghicitor
13) ghicitor
14) ghicitor
15) ghicitor
16) ghicitor
17) ghicitor
18) ghicitor
19) ghicitor
20) ghicitor
21) ghicitor
22) ghicitor
23) ghicitor
24) ghicitor
25) ghicitor
26) ghicitor
27) ghicitor
28) ghicitor
29) ghicitor
30) ghicitor
31) ghicitor
32) ghicitor
33) ghicitor
34) ghicitor
35) ghicitor
36) ghicitor
37) ghicitor
38) ghicitor
39) ghicitor
40) ghicitor
41) ghicitor
42) ghicitor
43) ghicitor
44) ghicitor
45) ghicitor
46) ghicitor
47) ghicitor
48) ghicitor
49) ghicitor
50) ghicitor
51) ghicitor
52) ghicitor
53) ghicitor
54) ghicitor
55) ghicitor
56) ghicitor
57) ghicitor
58) ghicitor
59) ghicitor
60) ghicitor
61) ghicitor
62) ghicitor
63) ghicitor
64) ghicitor
65) ghicitor
66) ghicitor
67) ghicitor
68) ghicitor
69) ghicitor
70) ghicitor
71) ghicitor
72) ghicitor
73) ghicitor
74) ghicitor
75) ghicitor
76) ghicitor
77) ghicitor
78) ghicitor
79) ghicitor
80) ghicitor
81) ghicitor
82) ghicitor
83) ghicitor
84) ghicitor
85) ghicitor
86) ghicitor
87) ghicitor
88) ghicitor
89) ghicitor
90) ghicitor
91) ghicitor
92) ghicitor
93) ghicitor
94) ghicitor
95) ghicitor
96) ghicitor
97) ghicitor
98) ghicitor
99) ghicitor
100) ghicitor

PRETURI:

	Preturi obisnuite	Preturi la inceputul si sfarsit	Preturi speciale
1. Locuri din prima fila	100	150	120
2. Locuri din prima fila	80	120	100
3. Locuri din prima fila	60	90	80
4. Locuri din prima fila	40	60	50
5. Locuri din prima fila	30	45	35
6. Locuri din prima fila	20	30	25
7. Locuri din prima fila	15	22	18
8. Locuri din prima fila	10	15	12
9. Locuri din prima fila	8	12	10
10. Locuri din prima fila	6	9	8
11. Locuri din prima fila	4	6	5
12. Locuri din prima fila	3	4	3
13. Locuri din prima fila	2	3	2
14. Locuri din prima fila	1	2	1
15. Locuri din prima fila	0,5	1	0,5

HELYÁRAK:

	Preturi obisnuite	Preturi la inceputul si sfarsit	Preturi speciale
1. Locuri din prima fila	100	150	120
2. Locuri din prima fila	80	120	100
3. Locuri din prima fila	60	90	80
4. Locuri din prima fila	40	60	50
5. Locuri din prima fila	30	45	35
6. Locuri din prima fila	20	30	25
7. Locuri din prima fila	15	22	18
8. Locuri din prima fila	10	15	12
9. Locuri din prima fila	8	12	10
10. Locuri din prima fila	6	9	8
11. Locuri din prima fila	4	6	5
12. Locuri din prima fila	3	4	3
13. Locuri din prima fila	2	3	2
14. Locuri din prima fila	1	2	1
15. Locuri din prima fila	0,5	1	0,5

Ciuf, Marti, 1 Octombrie 1919.

Ce preturi obisnuite. Inceputul la ora 7.

Lili bárónd.

PROGRAM SAPTAMANAL:

La 8 seara: Opera Ci. din ziua 10-11. Ce preturi obisnuite. La inceputul reprezentatiei usile apra parter si adchid. Vineri, 1 Octombrie. Ce preturi obisnuite. Inceputul la ora 7. Saptata urmatoare: „Lili bárónd.” Opereta-nuvela, pentru 7-8 acte. Ce preturi obisnuite. Saptata urmatoare: „Baroana Lili.” Opereta-nuvela, pentru 7-8 acte. Ce preturi obisnuite. Saptata urmatoare: „Casa ce va fi.” Opereta-nuvela, pentru 7-8 acte. Ce preturi obisnuite. Saptata urmatoare: „Comedia.” Opereta-nuvela, pentru 7-8 acte. Ce preturi obisnuite.

Numarul 55. Directiunea. 55. szám. Igazgatóság.

Teatru la 7 acte. Text de Shakespeare. Traducere de Iosif Avram. Kolozsvári, hétfőn 1919. szeptember 30-án. Béres helyárak. Kezdet 8 órában.

Az utolsó magyar nyelvű előadást hirdető kolozsvári Hamlet-plakát 1919. szeptember 30-i dátummal (forrás: nemzetiszhaz.hu)

Elmaradt évadkezdés

A román csapatok 1919. április 19-én, nagyszombat délelőttjén vonultak be a városba. Megjelenésük csak részben zavarta meg a Kovács Imre igazgató által vezetett 1918–1919-es szatmárnémeti színházi évadot. A szabad mozgás, az utazás korlátozása miatt áprilisban nem zárhatta le a színházi évadot. A katonai állapotok okozta mozgáskorlátozások helyben maradásra kényszerítették Kovács igazgató társulatát. A tagok megélhetésének biztosítására az adott esélyt, hogy az évadot elhúzták 1919. július közepéig. A meghosszabbítás idején mintegy kéttucat operettel csalogatták be a közönséget.

Az új, 1919–1920-as évad kellemetlenséggel kezdődik. Egy nagybányai román műkedvelő társulat váratlan bejelentkezése, illetve teremigénylése miatt a szeptember hatodikára tervezett évadkezdést Szabadkay József kilencedikére halasztotta. Victorien Sardou *Boszorkány* című drámájával végül mégis elindult az évad. Szeptember 6-án azonban az eredeti tervek szerint jelent meg a *Színházi Újság*, a színház hivatalos hetilapja.



Szabadkay József és felesége, Birman Irma 1920-ban (forrás: wikimedia.org)

Az első kétnyelvű plakátok

Míg színészeink a harctéren, illetve lágerekben alkalmi tábori előadásokkal a katonák közérzetét és nemzeti identitását erősítették, a magyar kultúrát szolgálták, addig idehaza megkezdődött a hatalom által önkényesen elrendelt kétnyelvűség korszaka. A politikai tárgyalóasztaloknál még semmi sem dőlt el, ennek ellenére az 1919–1920-as színi évad elején megjelennek az első kétnyelvű plakátok. A keresztneveket lefordították román nyelvre, viszont a helyi nyomdáknak még nem voltak román betűi, a nyomdászok pedig nem rendelkeztek román nyelvtudással, ezzel magyarázható a sok helyesírási hiba. A plakát bal oldalán a román nyelvű szöveg, aztán jobb oldalon a magyar. A román nyelvű szöveget azokkal a helyesírási hibákkal másoltuk ide, ahogy a plakáton találtuk. „TEATRUL ORASULUI SATU-MARE, Director: Iosif Szabadkai, Azi Dumineca doua prezentatii, Azi, Duminica la 28 septembrie 1919., d. m. la orele 3 ½ cu preturi reduse, TARGUL FETELOR, opereta originala in tri acte de F. Martos, F. Brodi muzica de V. Jakobi Regizor, Szabadkay, dirigentul corului Weismüller, Contributia rolurilor: Jack Herrison Francisc Rákosi, Dna Herrison Rozica Havi.”

Lapszemle 1919, 1920

Cikkcímek a *Szamos* napilap 1919. augusztus 6-i lapszámából: Budapestet megszállták; Hétfőn este román csapatok vonultak be a magyar fővárosba; A Pannónia kávéházban minden este katonazene; Román gazdaszövetség alakult Szatmárnémetiben.

Közélet hetilap, 1920. május 8.: „A Pannónia étterem tulajdonosa értesíti a vendégeit, hogy ezentúl nem lévén módjában kenyeret kiszolgálni, minden vendég hozza magával a szokásos kenyéradagját.”

A kormány rendelkezése szerint Szatmárnémeti 1920 nyarán is hadizónának számít. Ezért a városra még mindig érvényesek a háborús idők különleges rendelkezései, írja a *Közélet* egyik júliusi száma.

Nem volt közömbös Szatmárnémeti gazdasági, politikai, művelődési életének alakulása szempontjából a megalakult Románia politikai térképének átrendezése, amelyről már 1921 tavaszán cikket közölt a helyi sajtó is.⁸ A *Szamos* és a *Közélet* korabeli közlései egy 48 vármegyére történő adminisztratív felosztást vázolnak, melynek értelmében Erdélyben, több vármegye megszűnése mellett, a következő 16 megyét találjuk: Arad megye (Arad központtal), Bihar megye (Nagyvárad központtal; elvették a Margitta és Mihályfalva járást), Brassó megye (Brassó központtal; hozzá csatolták: Fogaras egy részét, a kőhalmi járást, Háromszék, Prahova, Busteni egy részét), Felső-Olt megye (Csíkszereda központtal; Háromszék, Csík és majdnem egész Udvarhely megye), Doboka megye (Dés központtal, Szolnok-Doboka, a somkúti járás 16 községe, 9 szilágysági falu), Fehér megye (Gyulafehérvár központtal; Alsófehér-, Torda-Aranyos három járása, szászsebes egy része, enyedi járás), Felső-Maros megye (Marosvásárhely központtal; Maros-Torda, marosludasi járás, Csík és Küküllő néhány községe, az örményesi és tenkei járás egy része), Kolozs megye (Kolozsvár központtal, a régi Kolozs megye és Torda városa), Krassó-Szörény (Lugos központtal), Küküllő megye (Balázsfalva), Máramaros-Naszód megye (Beszterce központtal; Máramaros és Besztercenaszód megye, a szolnok-dobokai, a bethleni járás és Kolozs megye 23 községe), Hunyad (Déva), Szatmár megye (Szatmárnémeti központtal; a történelmi megyéhez csatoltak négy szilágysági falut; elvették: Nagykároly járást és elvesztek a határon túli részek), Szilágymegye (Zilah központtal, csatolt rész: Nagykároly járás, Margitta járás, Mihályfalva járás), Szeben (Nagyszeben központtal; hozzá csatolták Fogaras, Küküllő, Vrancea és Argeş egy részét, elvették: a szászsebesi járást), Temes-Torontál megye (Temesvár központtal).⁹

⁸ Lásd például: Szatmár megye új kerületi beosztása, 309 ezer lakosa lesz a megyének. *Szamos*, 1921. március 12/55.

⁹ A Lapszemlemben közölt források egy végül meg nem valósult területi felosztásról tudósíthattak. A Román királyság új megyéit az 1923-as alkotmány nyomán alakították ki (összesen 71 megyével). Nagykároly ekkor valóban Szilágymegyehez került, az

A cenzúra a színházban is jelen volt és éberem dolgozott. Néha kegyet is gyakorolt. „A hatóságok megengedték, hogy a *Tatárjárásban* a katonatiszti szerepeket osztrák–magyar egyenruhában játsszák. Azonban a kellemetlen kihúzások szcenikai zavarokat okoznak.” – tudjuk meg egy újsághírből.

A politika folyton beleszólt és akadályozta a magyar színházak művészeti tevékenységét. Szabadkay József társulatával 1921 augusztusában Nagybányán vendégszerepelt. A városi tanács megvonta a játékenedélyét. Szabadkay Gogához fordult segítségért, csak az ő közbenjárására folytathatta a nagybányai vendégszereplést.

Dr. Kötő József kutatásai során megállapította, hogy 1922-ben az erdélyi színjátszás 42 magyarlakta települést fogott át. A kerületek és központok a következők voltak: Kolozsvár (dr. Janovics Jenő), Arad, Temesvár, Lugos (Róna Dezső), Nagyvárad, Brassó, Szalonta (Parlaghy Lajos), Marosvásárhely, Nagyszeben, Déva, Szatmárnémeti, Nagybánya, Nagykároly, Máramarossziget (Szabadkay József), Torda és több kisebb város (Fehér Imre), Dés és környéke (Gáspár Jenő), Petrozsény és környéke (Kovács Imre).¹⁰



A Nottara névre átkeresztelt Szatmárnémeti Városi Színház épülete az 1919–1940 közötti években (forrás: imagoromanie.ro)

Körmönfont módszerek a hagyományos magyar színházi élet aláaknázására

1923-ban újabb színházpolitikai esemény rázta meg a romániai magyar színjátszást. Banu kultuszminiszter kijelentette, hogy fel kell oszlatni az Erdélyi és Bánsági Magyar Színészegyesületet. A magyar színházi szakma erre úgy próbált meg válaszolni, hogy a színészegyesület dr. Janovics Jenő vezetésével memorandumot nyújtott át a miniszter terve elleni tiltakozásul. A Bukarestbe összehívott Erdélyi és Bánsági Magyar Színészegyesület színigazgatóit arra kötelezte a művelődéspolitikai vezetése, hogy írásban fejezzék ki egyetértésüket az egyesület feloszlásának szükségszerűsége kapcsán. Banu kultuszminiszter csak ennek fejében ígerte meg, hogy a nyolc magyar színház koncesszióját meghagyják. Ezek után Parlaghy

önálló Csík, Udvarhely, Háromszék és Maros megye azonban továbbra is megmarad, az egykori Szolnok-Doboka vármegyét lefedő Szamos-Dobokát átszervezik és átnevezik (ekkortól Szamos megye). Szatmár megyétől valóban Szilágy megyéhez csatolják át Nagykárolyt, Nagybányát és Felsőbányát azonban ekkor még a megye része marad. (– a kötet felelős szerkesztője, Bessenyei Gedő István megjegyzése)

¹⁰ Kötő József: *Erdély magyar színházi világa* (1918–1940). Stúdió, Kolozsvár, 1997.

Lajos, a nagyváradai színház igazgatója lemondott, amit a miniszter elfogadott, és a színház élére Gróf Lászlót nevezte ki, aki jó kapcsolatokat ápolt Bukaresttel.

Erdély színészei egy frontban a színészegyesületért

Az Erdélyi és a Bánsági Magyar Színészegyesület elleni feljelentések ügyében Erdély-szerzte megmozdulások történtek az egzisztenciájukban veszélyeztetett színészek részéről. Banu miniszter megnyugtató nyilatkozata után remény volt arra, hogy a színészegyesület, mint az erdélyi magyar színészek gazdasági támasza és magának a színészet ügyének kulturális szempontból egyedüli bázisa, fennmaradhat azzal a megszorítással, hogy a színészegyesület székhelye nem Kolozsvár, hanem Bukarest lesz. Ez élet vette annak a kormánygondalomnak, hogy az egyesület esetleg politikai szerepet vállalhat.

A szatmári színi kerület tagjai gyűlést tartottak ez ügyben, ahol a következő határozatokat hozták:

„1. Teljes erőnkkel és meggyőződésünkkel tiltakozunk az Erdélyi és Bánsági Színészegyesület felosztatása ellen, mert fenti egyesület egyedüli és kizárólagos védelmezője az erdélyi magyar színészetnek minden egyéni túlkapás és a szerzett jogokat támadó tényekkel és akciókkal szemben. Az Egyesület megszüntetése az erdélyi magyar színészet teljes elsorvasztását vonná maga után.

2. Az erdélyi magyar színészet ellen irányuló ilyen lépések beigazolódása esetén, amelynek vádjá néhány erdélyi magyar színigazgató ellen felmerült, egyértelműen kijelentjük és aláírásunkkal megerősítjük, hogy minden eshetőségre felkészülve a fenti igazgatókkal szemben minden hivatásbeli és emberi közösséget megszakítunk, velük egyetlen szerződést alá nem írunk és javasoljuk a színészet bárminemű további szervezkedéséből való föltétlen kirekesztést.

3. Dr. Janovics Jenőnek, az Erdélyi és Bánsági Színészegyesület elnökének bizalmat szavazunk és a lemondása ellen a legerélyesebben tiltakozunk.”

Önmagunk ellen

Az 1923–1924-es évadra sikerült a hatalomnak egymás ellen fordítani a romániai magyar színházi erőket. A színházi ügyek intézésére a Vallásügyi és Művészeti Minisztérium alakított egy központi színügyi bizottságot, Bukarest székhellyel. Innen irányítják az erdélyi magyar színházi ügyeit is. Ez az egyetlen bizottság, amely színházi kérdésekkel foglalkozik. A megalakulásakor kialakított testület tagjai: Vasilescu Vălean nagykárolyi képviselő, a színházak vezérigazgatója, G. Tătărescu, képviselő, drámaíró, Șoimescu vezérfelügyelő, Cafon Teodorian drámaíró, a bukaresti Nemzeti Színház dramaturgia, Paul Gusty, a bukaresti Nemzeti Színház rendezője, Ioan Liveșan, a bukaresti konzervatórium tanára. Innentől kezdve az történt, amit Bukarest akart. Szabadkaynak az 1922–1923-as nagysikerű évad után mennie kellett, mert Gróf László magának akar-

ta a szatmári színház igazgatói székét. Szabadkay visszaemlékezése szerint Gróf románellenességgel, irredentizmussal vádolta meg őt, és ennyi elég volt ahhoz, hogy szerződés nélkül maradjon. Íme a hatalom belső aknamunkájának szomorú eredménye. Szatmárnémeti elveszített egy kitűnő társulatot, annak művészei pedig a kenyérüket veszítették el. Az új évad megkezdésekor különböző társulatoknál kapkodtak szerződésekért.

A csirkekeltető és a koncesszióval fejbevágtott igazgató

A *Hétfői Friss Újság* 1924. augusztus 25. számából vett idézet az erdélyi színesztet és színészek nyomorába enged betekintést: „A csirkeköltészet nem irodalmi műfaj, és, hogy én most egy csirkeköltő gép mellett töprengök az erdélyi magyar színesztet sorsáról, az azért történik, mert a csirkeköltető masina a legújabb adaléka az erdélyi magyar színesztet hanyatlásának. A gép Szabadkay József volt színesztet tulajdona és jövőbeni egzisztenciájának reménye. Ebben a kényszerű pályaválasztásban nem a Szabadkay sorsa tragikus, mert ki tudja nem-e jobb ma egy csirkekeltetőnek, mint holnap egy erdélyi magyar színesztetnek. Az a kétségbeejtő, hogy ez a csirkemasina szimbóluma egy vesztett csatának. Amíg Szabadkay elmagyarázza, hogy milyen nagyszerű ez a gép, amelyet a mérnök fia konstruált, és amely alig kerül valamibe, mert az anyag színházi díszletekből került elő, és lelkesen beszél a gazdasági kilátásokról, amellyel az új vállalkozása kecsegtet, nézem ezt a törhetetlen energiájú embert, és rá emlékezem az elmúlt őszre, amikor az agyonrugdosottak kétségbeesésével panaszkodott. Rámsütöttek, hogy irredenta vagyok és nincs kegyelem! Nem csak Szatmárt nem kaphatom meg, de nem kaphatok Erdélyben koncessziót. És felelevenednek bennem az elmúlt esztendő színházi frontjának csatajelenetei. Konclesők, nemzeti és kultúr szempontokat lábbal taposó kalmárok rávetették magukat az erdélyi magyar színesztetre és a legkegyetlenebb harci eszközökkel, a denunciálással (besúgással, feljelentéssel) terítették le azokat, akik útjukba álltak. Emlékszem rá: Gróf László, aki 50 000 lej fellépési díj ellenében mondott le Parlagi javára, egy napon azzal a kijelentéssel lepott meg Nagyváradon: Mit szól hozzá, megkaphatom Szatmárt? Mintha fejbe vágott volna a koncesszióval! És következő hetekben ádáz harc kerekedett a szatmári kerületért. Gróf támadott, Szabadkay védekezett. Végre is Gróf győzött, de a szatmári színesztet halálosan beteg lett a győzelem után. Az új di-



Gróf József (1891–1971)

rektornak nem volt semmi felkészültsége (értsd díszlet, jelmez stb.), és amíg a Szabadkay milliós díszlettára padlásra került, a szatmári színház nívója a pin-céig süllyedt.

A front többi szakaszáról is riasztó hírek érkeztek. Temesváron baj van, Aradon Róna nem fizeti a színészeket, Szabó Pál (Szabó Ernő apja) tönkretette a marosvásárhelyi színházat. Ilyen körülmények között vergődtek át kínos keservesen az elmúlt esztendő. Csak két ponton volt nyugalom: a kolozsvári és a nagyváradi színházban. Itt áldásos kulturális munka folyt. A két színház két erős bevehetetlen vára volt az erdélyi magyar színjátszásnak. Az egyik vár az idén elesett. A nagyváradi színház koncesszióját elvették Parlaghy Lajostól, aki esztendőnk nehéz áldozatos munkájával kultúrát teremtett Váradon. Megismétlődött a tavalyi jelenet. Gróf Lászlóval ezúttal Máramaroszigeten találkoztam. »Borzasztó pech kérem, fejbeütöttek a nagyváradi koncesszióval! Pedig én már nagyon megszerettem a szatmári kerületet.« Valóban direktor úr, önt üldözi a balszerencse. Gróf László kibírja az újabb sorscsapást, csak a váradi színház ne pusztuljon bele.» – fejezi be a *Hétfői Friss Újság* tudósítója.

Irredenta galambok

Vidor Gyula a Bercsényi utca 32. szám alatti házban szerkesztette a *Rendkívüli Újságot*. Az 1925. június 22-i számból idézünk: „Szabadlábra helyezik a zilahi irredenta galambokat. Sokat foglalkoztak annak idején az erdélyi lapok azzal az érdekes esettel, amelynek középpontjába a zilahi Wesselényi Kollégium két ártatlan fehér galambja került. A galambok ellen az volt a vád, hogy titkos híreket visznek Magyarországra... A galambokat átszállították a bukaresti kémosztályhoz annak megállapítása végett, hogy csakugyan postagalambokról van-e szó vagy sem. A nyomozó hatóságok a vádat elejtették, egy részt, mert a galambok nem postagalambok, másrészt mert a több hétig tartó nyomozás során semmi olyan adat nem merült fel, amely a vád valószínűségét támogatná.”

Helység- és utcanévváltoztatások

1924-ben még mindig nagy nehézséget okoz a román helységnevek kiötlése. A Román Állami Vasutak Kolozsvári Regionális Vasúti Igazgatósága (Direcțiunea Regională CFR) 1924. december 17-én Szatmár megye Nagykárolyban székelő főispánjához fordul. Elpanaszolja, hogy Szatmár megyében sok vasúti állomásnak „idegen neve van vagy hasonló az előző rendszerben használthoz”. Ez a szállításban nehézséget okoz. A további zavarok elkerülése végett, valamint azért, hogy minden vasúti állomásnak „tisztá román neve legyen”, felkéri a főispánt, hogy mielőbb tegyen javaslatokat a helységnevek románosítására. Javasolja, hogy a közelben lévő földrajzi elnevezések román neveit vagy a román nemzet hőseinek neveit használják az új névadások alkalmával. A fő cél, hogy

eltöröljék a zavaró magyar helység- és földrajzi neveket, és helyette tiszta román név kerüljön a vasúti állomásokra is. Már túl vagyunk a 2578/1920-as számú rendeleten és annak végrehajtásán, amikor a város összes utcáinak, terein, útjainak magyar elnevezését eltörölték és román nevekkal helyettesítették.

Cenzúra és elbocsátások, az ortodoxia térnyerése Szatmárnémetiben

Dénes Sándor, a *Szamos* főszerkesztője a lap 1925. május 5-i számában levélben kérte fel dr. Tanódi Márton, hogy térjen vissza az újságíráshoz. Tanódi óvatosan szabadkozó levele a megfélemlített ember üzenetét hozza: „Veszélyes főút a politika. Ha magyar hangon szólok, magamra haragítom új testvéreimet, ha ezeknek kell igazat adnom, megköveznek a régiek.”

1929-ben 13 nyomda működött a városban. Havonta kimutatást kellett készíteniük a prefektúra részére, a nyomtatványok megnevezésével és példányszámmal – hasonlóképpen, mint a kommunista diktatúra idején.

1929. február 10-i újsághír: elbocsátják a városházáról a román nyelvvizsgán megbukott magyar tisztviselőket. De akad jó hír is ebben a periódusban: 1928. szeptember 23-án hozta a *Szamos* napilap, hogy Markovits Rodion (1884–1948) *Szibériai garnizon* című regényét irodalmi Nobel-díjra terjesztették elő. Bekerült az első 100 jelölt közé.

Az új közigazgatási törvény úgy rendelkezik, hogy azok a városok, amelyekben a lakosság lélekszáma meghaladja a 60 000 lelket, megyei jogú (municipális) várossá válnak. 1929 novemberében belügyminisztériumi leirat is megerősítette, hogy Szatmárnémeti municípium lett. (*Szamos* napilap, 1929. november 9.)

Szintén a *Szamos* napilap tudósít arról 1929. december 8-án, vasárnap, hogy a CFR (román államvasutak) épületében román ortodox kápolnát szentelt fel dr. Andrei Crişan ortodox püspök. Az ortodoxia térhódításának újabb lépését láthatjuk Szatmárnémetiben, ahol a román közösség hagyományosan görög-katolikus vallású volt.

Magyar színjátszás a román nemzeti érdekvédelem árnyékában

A színházi életre nézve súlyos következményekkel járt az 1933-as esztendő, amikor a Városi Színházat a város vezetése átadta az Astra Román Kultúregyesületnek. A nemzetiségi szempontból mégiscsak vegyes összetételű városi tanács kezéből a kizárólag román nemzeti érdekeket védő és szolgáló szervezet kezébe játszották át a magyar színjátszást ezzel a döntéssel. Többek között az a megalázó helyzet állt elő, hogy amikor az Astra nem engedélyezte valamelyik magyar társulat számára a színháztermet, az igazgató kénytelen volt a tanácshoz vagy valamelyik városi, esetleg megyei főtisztviselőhöz fordulni segítségért, aki aztán néhány napra szíveskedett megadni a játszási engedélyt. Ilyen és ehhez hasonló esetekben a politika kamatoztathatta és saját hasznára fordíthat-

ta a kialakult helyzetet, a színháznak és a színházi életnek az Astra hatáskörébe való utalása nyomán.

Mivel román nyelvű színtársulatra nem volt igény a városban, alkalmi mozivá alakították a színháztermet. Ezzel megpróbálták a magyar nyelvű színházi előadásokat másodlagos tevékenységgé lefokozni. Felmenőink hűségének és kitartó harcának hála, nem sikerült végleg megsemmisíteni a szatmárnémeti magyar színházt.

Az 1930-as években elszabaduló gazdasági válság, az állami intézményekben dolgozó magyarok tömeges elbocsátása, a munkanélküliség, mindez társadalmi elszegényedéshez vezetett. A színház fenntartása, a színészek méltó életkörülményeinek szinten tartása hihetetlen anyagi, erkölcsi és társadalmi erőfeszítésbe került. Mindehhez ráadásként a magyar közösségnek az egyre erősödő fasizmus nyomasztó légkörében kellett kisebbségben érvényesülnie.

Újabb szoboráldozatok

Miután 1934 augusztusában ismeretlen tettesek lefűrészelték a szatmári Kölcsey-szobor fejét, az Ardelean vezette hatalom több írásos utasítást küldött a római katolikus egyház vezetőinek, hogy tüntessék el a székesegyház főbejárata két oldalán lévő Szent István-, illetve Szent László-szobrot, mert az méltatlan lenne, hogy Vasile Lucaciával ugyanazon a téren legyenek. A magyar Szent Koronát ábrázoló festményt kitiltották a templomból, a magyar címet átfestették a mennyezeti képen, de az egyházi vezetés nem volt hajlandó eltávolítani a két szobrot.



Vasile Lucaci szobra Szatmárnémetiben, napjainkban (forrás: wikipedia.org)

1936. szeptember 24-én 23–24 óra között kialakultak a főtéri lámpák. A főtérre vezető utakat egyenruhás és polgári ruhába öltöztetett rendőrök állták el, akik a járókelőket visszaparancsolták.

A villamos művek felől munkások serege közeledett, átugrották a székesegyház vaskerítését és az éj leple alatt hozzáláttak vandál munkájukhoz. A szoboralakok nyakába kötelet dobtak, lehúzták őket fülkéjükből és kalapácsokkal összetörték. Távozáskor egy cédulát hagytak maguk után: „Viszontlátásra a másvilágon”.

Hajnalban zokogó tömeg gyűlt össze a székesegyház előtt. A hatóság emberei összeszedték a romokat, a fülkéket kimeszelték.

Fiedler István szatmár-nagyváradai püspök erélyesen tiltakozott és kérte a bűnösök előállítását. Alighanem a „tragikus hősként keményen helytálló lelkipásztor-püspöknek”¹¹ a román hatalom által történt lemondatásában ez a harc is a rovásán lehetett. A hatóság azt válaszolta Fiedler István püspöknek, hogy a bűnösök már mind börtönben vannak.

Önvédelem

Amíg a hatalom színházmegvonással próbálja „kikezteni” a város lakóit magyarságából, műveltségéből, igényességéből, addig ezek a derék szatmári polgárok megpróbálnak segíteni magukon. Egyre több és több műkedvelő csoport jelenik meg. Az egyházak nagy felelősségérzettel veszik ki részüket a város közművelődési életéből. Hoffmann Ferenc karmester-zenetanár például nagyon sokat tevékenykedik a Hildegárda templom közösségével. Zenekari és kórus-hangversenyeket szervez, szerzeményeinek jó részét ott mutatták be. Mások tudományos előadásokkal lépnek a közönség elé. Ebben a munkában a Kölcsey Kör jár az élen. Rendszeresen tart közművelődési célú rendezvényeket a Lorántffy Zsuzsanna Nőszövetség is. Az Iparos Otthon, a Cecil műkedvelő körei belevágnak egy-egy színdarab, nem egyszer operett előadásába is. Jelentős tömegeket fognak össze az országos híri kórusok. A magyar kórusmozgalom ezekben az években valósággal átszövi a város magyar polgárságának életét. Pakocs Károly papköltő író-olvasó találkozókat szervez. Ő fedezi fel elsőnek Dsida Jenő tehetségét, bátorítja az ifjú költőt és bemutatja a szatmárnémeti közönségnek.

A politikai életben is egyre erőteljesebben hallatja a hangját az erdélyi magyarság. Mi több: a Magyar Párt 1924. december 14-én brassói kongresszusán szükségesnek találták kimondani, hogy azok a zsidók, akik magyarnak érzik magukat, a magyarság egységes, elidegeníthetetlen részét képezik. A kijelentés mögött kettős vállalás állt: az egyik az erdélyi magyarság részéről, a másik a magyar zsidóság részéről, amely közösség tagjai – ebben a periódusban legalábbis – továbbra is vállalták magyarságukat és az ezzel járó hátrányosabb helyzetet.

Letartóztatások a világháború kezdetén

1939 őszén a román hatóságok megyeszerte letartóztatásokat hajtottak végre a magyar lakosság körében. A római katolikus egyház, mint iskolafenntartó ragaszkodott a szülők által kérelmezett magyar nyelvű oktatáshoz. Az egyházmegye sváb származású, de már magyar önazonosságtudatú lakosságát 1921-től évente tette próbára a hatalom. A lakosság hősiek türelemmel és hűséggel állta az újabb és újabb próbatételeket és fenyegetéseket. A román kormány magyar-

¹¹ Tempfli Imre: *Dr. Scheffler János szatmári püspök és nagyváradai apostoli kormányzó pásztorlevelei és utolsó írásai*. Otthonom Szatmár megye 14. Szatmárnémeti, 2002.



ellenes kirohanásait a kívülről támogatott németesítési politika segítette. Német vezetők ahelyett, hogy a kiszolgáltatott magyarsággal összefogtak volna, román hatalmi segítséggel és németországi anyagi, erkölcsi és politikai hátszéllel, durván nekirohantak a katolikus egyház status quo iskolapolitikájának. Hitler anyagi, politikai és erkölcsi támogatása lendületben tartotta a román fasizmust. A Rongyos gárda ellenállóinak szatmári szervezete lebukott. A közel húsz éve tartó élet-halál harc vezetett el 1939 őszén a letartóztatásokhoz, amelyeket koholt vádakra alapoztak. „A román hatóságok 150 férfit és 6 nőt, köztük

12 szatmár-nagyváradai egyházmegyes papot tartóztattak le.” – írja dr. Tempfli Imre *Sárból és napsugárból* című művében.¹² Ekkor mondatták le a teljesen ártatlan Fiedler István római katolikus püspököt.

Lélegzetvétel

A kivonulás előtt a román hatalom eltüntette a színpadi gépeket. Eltűnt a súlyllesztő, pedig volt, eltűnt a vihangép, pedig volt, eltűnt a horizont, pedig volt. A forgószínpadot, amelyet Szabadkay József a saját költségén vásárolt meg a színház részére, teljesen tönkretették, működésképtelenné vált.

1940 szeptemberében megszűnt a román kényuralom. Az elsőprő többségben magyar identitású helyi lakosság fellélegzett, mindenki egy bosszúmentes időszak eljövételében reménykedett.

¹² Tempfli Imre: *Sárból és napsugárból. Pakocz Károly püspöki helynök élete és kora 1892–1966*. METEM könyvek 36., Budapest, 2002. 49.

Csaba Csirák: The History of Hungarian Acting in Satu Mare Between 1919 and 1948 (Part 1)

The most important chapter of the decades-long work of local historian and cultural organizer Csaba Csirák (1942) involves the theatrical life in Satu Mare (Szatmárnémeti). He has already published two volumes on this subject. The first one, titled *50 év krónikája (Chronicle of 50 Years)*, appeared in 2003 and reviews the city's renewed theatrical life from 1953 to 2003. The second one was published in 2008 under the title *Színházi élet Szatmáron 1898–1918 között (Theatre Life in Satu Mare Between 1898 and 1918)*. A third volume by the author came out in 2021 and has a similar structure. The first part of its introductory chapter is published here. In it the heroic struggle that Satu Mare fought from 1918 to 1940 for the survival of the Hungarian language and acting in the Hungarian language is presented, with an outline of the social, political and economic background of this struggle.

„...Testvériséget
hozván a világra.”

/Madách Imre/



MITEM

MADÁCH NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ
NEMZETI SZÍNHÁZ • BUDAPEST, 2022. ÁPRILIS 20. – MÁJUS 8.

foto: © Alekszandra Torgustjikov

mitem.hu • nemzetiszinhaz.hu/mitem • facebook.com/mitembudapest • [#mitem](https://twitter.com/mitem)



nemzetiszinhaz.hu



[/nemzetiszinhaz](https://twitter.com/nemzetiszinhaz)

„[A Tagirovsky-rendezte Raszputyin] újra színre lép Loulou, a párizsi kurtizán, majd feltűnik egy másik fiatal nő, akit mint a halál angyalát egyszerre tartja fogva az ölés és az ölelés hisztérikus vágya. Ezt a kettősséget jelképezi az a túlméretezett kék, melyet »intim« páros jelenetük során hol saját ágyékának, hol Raszputyin torakának szegez. A tárgyak illetően fölnagyítása, túlhangsúlyozása egyértelműen bábos szemléletre vall: az a szerepe, hogy a színpadi halál abszurditását kifigurázva Raszputyint legyőzhetetlennek, örökéletűnek lássuk.” (Szász Zsolt)

„...mit ért Fortinbras a »nagy király« fogalma alatt? Mit olvashatunk ki a [Hamlet] zárójelenetéből? A királyi hatalom istentől való: a középkorban az egységes keresztény Európa még erre a vallási, ideológiai konszenzusra épült. A reneszánsz időszakában azonban ez már egyre inkább csak »plakátszöveg«. A világi hatalom gyakorlóinak egyre kevésbé van szükségük ilyesfajta elvont, transzcendens filozófiára, legitimációra. E paradigma-váltás szószólója, Machiavelli azt hirdeti, hogy sikeresen politizálni csak egy reálpolitikus képes: az erkölcsnek (a vallásnak, a jóistennek) szerinte nincs semmi köze a politika természetéhez.” (Pálfi Ágnes)

„A Hamlet kezdeményezte színjáték – először a pantomim, azután a ritmikus monológok hangsúlyozott képletességével, melyeket a nézők: Hamlet, a király, a királynő és Ophelia prózai replikái szakítanak időnként félbe – mintegy megismétlése a Shakespeare által írt darabnak. Az előbbi képletessége felerősíti az utóbbi realitását. Abból a célból, hogy mindezek érzékelésére felhívja az olvasók figyelmét, Shakespeare a szövegbe egy metaszöveg elemeit építi be: előttünk játszódik le a darab rendezésének folyamata.” (Jurij Lotman)

„Hogyan lehet belakni a díszletet? A dialógus alapja a cselekmény. A scenográfia az »én ezt és ezt csinálom« strukturált cselekményét az »én ezt és ezt csinálom egy meghatározott művészi szisztémában« képi cselekményévé alakítja át. Hiszen a cselekmény formáját, rajzolatát, plasztikusságát kifejezetten a scenográfia diktálja. Ám a scenográfia önmagában – lélektelen dolog. Csak a színészen keresztül tudjuk befogadni. A színész pedig magáévá teszi ezt a rajzolatot, ezt a plasztikusságot, ezt a scenográfiát. És akkor mintha már lélekkel telve kapnánk vissza annak képét.” (Anatolij Vasziljev)

„Nekem nagyon sokat jelent, hogy milyen attribútumokat, milyen jelmezeket használok; ezeknek külön energetikája van, és mindig elmondom a tanítványaimnak is, mennyire fontos, hogy egy előadás előtt kirakjuk a saját kellékeinket. Nem kell megvárni, hogy valaki helyettem kellékezzen, hanem szépen ki kell rakni. Ez a szertartás is a felkészülés, a ráhangolódás része. Hiszen a színpad egy szentély. Oda megfelelő állapotban kell belépni. Ott egyszerűen nem tudsz hazudni, mert minden láthatóvá válik belőled.” (Bozsik Yvette)

