

tartalom

beköszöntő

Valère Novarina: Louis de Funès-nek • 3

kultusz és kánon

„Szakrális színház?” (Szemelvények Pilinszky János írásaiból és interjúiból – összeállította: Pálfi Ágnes) • 5

Kirilla Teréz: A történet, ami köztünk él (Pilinszky János *KZ-oratórium* című drámájáról) • 27

Viola Szandra: Megjeleníteni az ismeretlent (Elmélkedések a *KZ-oratórium* próbái láttán) • 35

fogalomtár

Végh Attila: Mimeszisz • 40

arcmás

„Az igazság az bennünk van” – Szarvas József, a versmondó színész (az interjút Pálfi Ágnes és Szász Zsolt készítette) • 46

nemzeti játékszín

Balogh Géza: Németh Antal és a rendezői Színház (2. rész: Ellenszélben) • 55

kilátó

Zsávolya Zoltán: „Ötezrek színháza” (Max Reinhardt rendezői öröksége) • 75

Eugenio Barba: Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban (4. rész, fordította: Regős János) • 84

Bartha Lóránd Az utazó jelen csapata (Ariane Mnouchkine magyarul) • 103



„Szegény figura”, Valère Novarina grafikája



VALÈRE NOVARINA

Louis de Funès-nek*

(részletek)

A színész, mikor belép, vajon a semmiből jön?

A színész onnan jön, ahova távozik. [...]

Rögtön látni egy belépő színészen, [...] hogy önmagát teljesen lerombolva, semmivé téve lép-e be, avagy sem. Hogy átlépett-e saját testén, amikor bejött, vagy nem. A belőle áradó fényből látható, amely csak azokból világít, akik semmivé lettek. Glóriát viselnek, mely nem a reflektorokból jön vagy a fényképezőgépek vakujából – ez visszfény csupán –, hanem valódi dicsfény veszi körül őket, egy áttetsző fény, mely belülről fakad. [...]

A színész jól tudja, hogy addig játszik, míg végül láthatatlanná válik. Hogy minden dalát máshonnan halljuk majd. Lépj be, színész, végy ki szívemből engem, égesd el csontjaimat! Tedd, hogy fejemben bevégezzem újra a világot, és elvigyek mindent az ürességig, hogy mindent visszateremtsek, kisatírozam az embert, hogy máshonnan halljam beszélni őt, egy test nélküli fejből csupán. Lépj be, színész, és tedd meg ezt! És jön a színész, színre lép, és leveti magáról szokott öltözetét. [...]

Nincs a színésznél mezítelenebb. Nincs a világon pucérabb állapot ennél, mint mikor elhagyja emberi mivoltát, és magányosan belép, szemben mindenkivel.

* Az esszé a szerző felolvasásában hangzott el a *Fordított színház a Nemzetiben* sorozat második rendezvényén, 2013. december 10-én. Résztvevők: Valère Novarina drámaíró, rendező; Jelenits István piarista szerzetes, irodalomtörténész; Sepsi Enikő PhD, a KRE dékánja, a Művészettudományi és Szabaddölcészeti Intézet vezetője, egyetemi docens; Vidnyánszky Attila, a Nemzeti Színház igazgatója, Rideg Zsófia, a Nemzeti Színház dramaturgja, valamint a felolvasó színészek: Söptei Andrea, Horváth Lajos Ottó, Schnell Ádám. A teljes szöveget lásd: Valère Novarina *A cselekvő szó színháza*, Ráció Kiadó, Budapest, 2009, 43–73.

Mikor testét holtan ott hagyja a kulisszák mögött a földön. A színész nem úgy lakik testében, mint egy családi házban, hanem mint feltáratlan barlangban és kényszerű átmeneti szálláson. Talán épp ezért van, hogy könnyedebben nyújtanak nagyszerű alakítást az idős színészek, mert ők már megkezdték testükben a szétválasztás műveletét.

Egy átlényegült jelenik meg itt, egy vándor, egy nem idevalósi madár, aki istenhozzádót mond a vele szemben lévő embereknek, egy tértől megszabadult, egy olyan, aki áttetszőbb léghen él, ahol ezer szó cikázik másodpercenként személytelenül. [...] Olyan a színpadon, akár egy látomás, alig hihetek a szememnek és a fülemnek, mivel megérintenem nem lehet őt. Karnyújtáson kívül eső csodás jelenés. Mindig egy hamvaiból feltámadott az, ki elibénk lép. Egy érinthetetlen. Mindig egy szellem jelenik meg előttem. Egy eltávozott lépked velem szemben. Aki jön, hogy bevégezze meg nem tett cselekedeteit. Egy nem innen való. A színész hiánya ragad meg bennünket, nem a jelenléte.

Fordította: Rideg Zsófia



Valère Novarina: *Adramélech monológja*, 2009, Vidi-Lausanne-Párizs (fotó: Maro del Curto)



PILINSZKY JÁNOS

„Szakrális színház?”

Szemelvények Pilinszky János írásaiból és interjúiból

Előmunkálatok a KZ-oratóriumhoz¹

Claudel a verses oratóriumot a színpad, s némi túlzással az opera, a melodráma felé fejlesztette. Én homályosan úgy érzem, hogy oratóriumomat a film felé kell „eltolnom”. Ez persze nem felületi valamit jelent. Hát akkor?

Konzekvenciák: a törvényt csak leszűrni lehet. Úgy kell írni, mintha filmet látnék! Nem álmod, hanem álmohatású filmet. [...]

Csehov és Racine technikája. Nem fejlesztik a „cselekményt”. Az alapdolgozat kombinálják, szükségszerű nyugalommal és óvatossággal: kirakva belőle a maximumot.

Hat alaphangnak a képtelenségig való kombinációja. Minél kevesebb új elem. A kérdések és a válaszok kifogyhatatlanok, és lehetőleg elemiek. Keverednek egymással. Primitívek és érzékenyek. Kilenc témakörben mozognak: elindulás, elszakadás; út, menet; a tábor; az éhség; a többi; a szeretet; az emlék; a halál és dicsőség.

Mindig mindenről szó van, de egyre inkább fölfejlesztve. Akár Csehovnál, akár a görögöknél, akár a lírában.

Vers vagy próza?

Kerettel vagy keret nélkül?

Nincs szükség a Pirandello-féle színpadra: költészet és valóság szintje azonos. Nincs szükség az időre: múlt, jelen, jövő csak dialektikusan érvényes. Van, hogy van. Van, hogy nincs. Az indulatok: a mondatok teremtik őket. A *Sötét menny-*

¹ A KZ-oratórium – *Sötét mennyország* címmel – az Új Írás 1962. szeptemberi számában jelent meg. A darabhoz készült *Előmunkálatokat* Jelenits István adta először közre az Életünk 1988. márciusi számában (259–268).

országának hat szereplője van: 1. Kisfiú 2. Öregasszony 3. R. M. 4. I. L. 5. Egy halott 6. Orátor, kórus.

Formája: egyre inkább úgy érzem, hogy a próza, a minél inkább sarkított, merevebb [...] próza, de pozíciója a költészeté.

Minden mondata önmagában iskolásan, kicsinyesen logikus, kapcsolatában irreális.

Mozgása, cselekménye tökéletesen ötletszerű. Nem érdekes, hogy ki minék van felöltöztetve, ki mit mond. Hol megfelelő, hol kontrapunktikus értelme van a szövegének.

Állóvíz, tehát vibrál. Jelképe: az atommáglya, kobaltágyú.

Így prózai, így költői. Így mozdulatlan, így robban. Így hangos. Így hangtalan. A legkockázatosabb utat kell választanom. A kockázat egyenlő a lehetőséggel. Ezt én is, a mű is, a közönség is megérzi.

A kockázat legyen a vezetőm a szabadságba!

A reménytelenség a reményem! A kudarc a győzelmem! A minimumra szabott „reklémsi tér” az üdvösségem. Új törvényeket kell fölfedeznem. Kockázat! – egy későbbi esztétika számára. A szimpatikus idegrendszerem az egyetlen mérték.

A szívem, a rekeszizmaid.

Kockára teszem elmúlt húsz évemet.

Csupa „csukló-sort” akarok írni, akár egy anti-Brecht. [...]

In medias res: Mit csinál Beckett? Pirandello? Brecht? Pirandello: valóság és rögeszme, valóság és képzelet között elmossa a határokat, a képzelet és a rögeszme javára. Nála mindig a rögeszme kerekedik felül, mert eltökéltebb. De akkor mi is a valóság?

Brecht szerint sémák, szólamok, plakátok: ez a felszín. E mögött hullámoz az örök biológiai balett. Brecht álcázott nihilista. Pirandello zseniális ellendrukker. Beckett? Az életben két dolgot takargattunk: az emésztést, a bomlást és a szexualitást. A nagy korok erről a kettőről így nem tudnak. Az evésből étkezést csináltak és lakomát. Az emésztésből és bomlásból: életet és halált. Egyben látták nemcsak az életet, de a létezés egészében az élet részleteit is. A bomlás első tünete volt: csak az élet egészében látni a tagozódást. Ez az abroncs hamar elpattant. Jöttek a részek, mik az egész hite nélkül lassan megkezdték elkülönülő életüket, majd rémuralmukat. Először a szexualitás: az őszinteség, majd az emésztés, a bomlás jött, a maradék: a végső hit (?) és a végső valóság (?) és a végső kiábrándulás (?) jegyében. A nihilizmus végterméke ez, mely nem tud elhallgatni, amikor már csak makogni képes. De legalább őszinte. Nem állít. Ezen a maradék roncsos gubbaszt az egész ember, az egész eltévedt kozmosz. A világ mégis „valamivel” jobb képet mutat, már csak azzal is, hogy még a szeméthegyen is fönntartja a „feszültséget”, az egek és a szeméthegy között: a csillagok mint „bárányürülék” (József Attila). Egyetlen képben a beckett „helyzetkép”.

Valami mégis van. S ez a van megközelíthetetlen a tudósok, a szociológusok, a köznapi szem számára. Erről csak a szentek tudnak, s ihletükben a költők találkoznak vele. Beckett a feszültség szépségében. Max Frisch ebből a lappangó létezésből próbál drámát csinálni a felbomlott életben. Rettenetes játékaik közt



Kondor Béla: *Szent Antal megkísértése, zuhanás*, rézkarc, 1966 (<http://axioart.com>)

egy saját ürülékével rokon természetű emberiség vegetál, álhitekbe burkolózva, rövid lejáratú vágyai és szívós halálvágy közepette. Időnként mindent megtagad, s futni kezd: ez az ifjúsága. Inkább a tapintható, látható nihilt kívánja: a csavargó életet, a penészes lakást, az artikulálatlan művészetet és hallgatást, inkább azt, mint a leplezett semmit, az ürülékkel rokon tudatot, a játékszereiknél silányabb konstruktőröket. A fiatalok az ürülék-korszak romantikusai. A szeméttelép futói, a semmi atlétái. Ez a szépségük. Hazátlanul bolyongó cirkuszosok a civilizáció peremén. Nincs ruhájuk, csak kellékeik, kosztümük van. Ráébredtek a rothadásra, s érzik, hogy megoldásuk is félmegoldás. Tudatosan burkolóznak a látszatokba: ez is több az ürülék nihiljénél.

Ez a világ. De valamivel mégis több. Mitől? Ez az, amiről nem tudnak még a fiatalok se, s valószínűleg azok se, akik miatt Isten megkegyelmez a világnak. A valódi erény, a szentség: annyira egybeesik Istennel, hogy nem is veti fel, hogy kié. Ezért marad mindig is titokban. Vannak szentek, és főként: szent tettek, szent gondolatok, szent érzések, szent pillanatok. Ez a lét a totális semmibe. Ennek a létnek utolsó terméke a „gödörszélien”; a rideg gonoszság, a bőfűgés, a műfogmosoly, a viszketés szentsége, az ócskaság öröme, a hóhérok rátartisága, a kutyapecér pedantériája, s a manöken méhe, amely gonoszabb, mint az atombomba krátere.

Az előző kor keresztény irodalma a kegyelemről írt. Nekünk kegyelemből lehet csak írunk. Egyedül Isten irgalmából. Különben el kell hallgatnunk.

Akár az egzisztencialisták az erkölcsöt, én akkor is a hitet választom, ha egy szava sem igaz, a lét abszurdumára, s egyre nyilvánvalóbb abszurdumára ez az egyetlen méltó válasz. Egy másik abszurdum, mely ha nincs is, erősebb annál az abszurdumnál, amit a pusztaság jelent. A kettő kizárja egymást. Amikor az egyik napja hanyatlóban, akkor kel fel a másiké.

A sötét mennyországban belül: áldozat és hóhér sorsa egy. De a hóhérnak nincs sansza – az áldozatnak mindig van. De a hóhér is kiugorhat a sorból, és az áldozat is. A kacat-lágerekben a kor örvénylett. Itt volt a század forgója: csődjé, mélypontja és – reménysege! [...]

Életem, értelmem és költészetem maximumát kívánom benne [ebben a művemben – *a szerk*] fölláldozni. Meg akarom belőle tudni: ki vagyok, mi az élet, a létezés: az én létem és az én életem. A kockázat által a potenciális maximumig kívánok eljutni. Semmi „egyéb” szempontom nem lehet. [...]

De végül is mi az a beckett-i színpad? Az iskoladráma végterméke. Nem a kozmoszban gyermekien tájékozódó emberről szól, hanem a latrinán agonizáló mezítelen agyvelőről. Lényegeset kíván utoljára mondani, ezért mer ismét primitív lenni. Alfának érzi magát, ezért hajlik vissza az Omegához. Nem firtatja színpad – valóság – közönség viszonyát. A színpad van, ahogy a valóság is még van. Ez nem sok, de többre nincs is szükség. A valóságban még játszunk – a színpadon ő már nem játszik tovább. Elmondja, amit tud és akar. Beszél, amíg engedik, hogy beszéljen.

Beckett azonban egyet felejt el: azt, hogy amit nyíltságában próféciónak érez, az már megtörtént. A valóság elmondta, és – másképp mondta el.

Persze tudom, nem egy fa, nem is egy erdő: egy egész növényi korszak sülyyed el, míg a nyomás alatt megszületik a szénréteg a földben, s a széntömegből az egyetlen gyémánt. S hogy melyik fából? Hát személyes dolog a szentség? Isten és ember szorításában ki választhatná szét az ölelkező tagokat? Ez az ölelés több mint közös. Ez az ölelés egy és egyetemes érvényű, ha egyszerű is!

Az iskoladrámák a jó és a rossz harcáról, Isten áldozatáról szóltak. A mi korunk kétségtelenül ismét eljutott az iskoladrámához. Többé nem érdemes feszegetni a valóság kérdéseit, a valóság és a színpad viszonyát. Luxusproblémák ezek. Ismét kezünkbe kaptunk, ha kéretlenül is, néhány elemi építőkockát. S különös módon Beckett kétségbeesése, azok a lukak, hol már a valódi semmi fú be a világba s a mi játékkockáink” pontosan egybeesnek. Egy példa: Beckett már csak az evést és az emésztést (s ennek a poklát) látja. S a KZ-lágerekben kiderült, hogy egyedül az éhező, zabáló ember nem eszik. Ő már áldozik.

Hiába várunk, mondja Beckett. S a KZ-lágerekben, mint ágak a leveleket, úgy tartotta az embereket a várakozás a létezés egében és egészében, kárpótlásul fogyó életükért. S épp amikor már semmit se vártak: léptek át a nihiltól a szabadságba, az elképzelhetetlen szabadságba, mit Isten azok számára készített, akik már mindenüket elvesztették.

Ami drámájuk egymás közt volt: ezen a szinten nem érdekes többé. A feszültség itt köztük és köztünk van. Nyersen és nyíltan. A költő ebben a „párbeszédben” csak közvetíthet. Le kell mondania „rangjáról”, boldog lehet, és büszke, hogy egyáltalán tolmácsolhat. Kicsinysége az evangélisták nagysága!

Anti színház? Nem. Mert nem utolsó tét, nem Omega-színház. Ellenkezőleg: kezdet és vég egyszerre. A dráma ismét iskoladráma lett. A történelem szövetén időnként átvérzik Isten arca. Ez a keresztény dráma. A dráma ismét keresztény dráma.



Kondor Béla hagyatékában talált rézkarcnyomó dúc részlete (forrás: a Műút folyóirat fotótára)

Vaskos és páratlanul kifinomult, s több köze van az *Evangelium*hoz, mint a görögökhöz, Shakespeare-hez vagy Racine-hoz.

„Ne féljeteK, drágáim, én meggyőztem a világot!” A görög vonal szemünk láttára kapitulál. Az *Evangelium* lett egyetlen használható esztétikánk.

S itt gyorsan néhány alapolgot. A fasizmus nem szó, hanem állandósult veszély. Meg kell tudnunk, amit a KZ-lakók tudtak, hogy ne juthassunk az ő sorsukra, s ne drótsövény mögött kelljen megismernünk az *Evangelium*ot. A fasizmus nem más, mint a nihilben megjelenő fenevad. A nihil a fenevad szabadsága. A fenevadé, kinek feltűnésével egyedül Jézus számolt.

De az *Evangelium*hoz áttörés szükséges, ahogy a kereszténység se fejlődés, hanem revolúció. Az új drámának revolúciós krízisbe kell sodornia a szíveket: elementárisan és gyermekien. „Anyagban” kell maradnia, s az anyag itt forma is, szerkezet is, felépítés is. Az új drámának „forrásműnek” kell lennie a szó szoros értelmében. Kristályosan egyszerűnek, eleminek és tisztának (magasrendű, mennyei integrációnak, hogy kioltsa a fenevad dühét és csillapítsa a kor szomjúságát).

* * *

Az első színpadtervem: üres színpad. A zsinórpaddás terében szalonnázó, cigarettázó díszletmunkások. Üres a színpad, és elhagyatott, s ha van „senkiföldje”, úgy ez a hely a „senkihelye” lehetne.

A színpad mélyéről először egy szürke körgalléros kisfiú jön előre, középre, majd egy öregasszony és egy fiatal lány követi. Jobbról–balról fölállnak a körgalléros

kisfiú két oldalán. Most mindhárman a középén állanak, mindhármuk kezében gyertya ég. A lány csíkos rabruhát visel, haja rövide nyírt „fegyencfrizura”. Neve helyett csak nevének kezdőbetűivel jelöljük: R. M. Ez azt is jelenti, hogy túl van a személyes létezésen, anélkül hogy elveszítette volna azt.

Kifogásom: Miért épp a színpad ez a „senkiföldje”? Miért épp ezek a díszletmunkások jelképeznék a világot? Pirandellónál indokolt ez, hiszen őt elsősorban játék és valóság kérdése izgatja.

Az én drámám iskoladráma kíván lenni. Templomba, dobogóra vagy talán egy iskola falai közé kívánkozok. A színpadon egy konkrét hely is sokkalta jelképesebb, mint a mozivásznon. Egy iskola = az iskola. Mi szól e mellett a megoldás mellett, és mi szól ellene?

Mellette szól a hely profán–szakrális volta. Viszont bizonyos fokú konkrétsága mégis megköti a narrátor szerepét. Neki is a miliőből kell kilépnie, s ez elnehezíti, zavarossá teszi alakját. Persze, ha elvetem ezt a megoldást, valamit elveszíték vele. Egyfajta varázsra gondolok; ahogy az ütött-kopott iskola (a sarokban vaskályha áll) a darab végére szakrális szintérré emelkedik, s az iskolás falitáblák (egy ló, egy térkép, egy botanikai falikép merev szirmú virága) mint ódon zászlók tündökölnek a homályos, megdicsőült falakon. Mégis el kell vetnem, azt hiszem, ezt a megoldást, s vele együtt e ma még nagyon vonzóznak tűnő átváltozást. De nincs megoldás lemondás nélkül.

Milyen lenne hát akkor a legnyíltabbnak tűnő választás? Úgy érzem, nem szabad elfelejteni, hogy a darab az iskoladrámához áll legközelebb. Nem kívánja a valóságot követni. Esszenciálisan kívánja megismételni, megvalósítani azt, ami megtörtént. Ebben az esszenciális értelemben tehát ez a dráma is történik, mégpedig most és mindig. Végül a kórus bevonása az egyszerűnek egyetemességét, általánossá válását óhajtja bizonyítani és segíteni.

Mi akkor hát a legegyszerűsebb út? Talán a legellenszenvesebbnek és a legmeszterkétebbnek tűnő. A „legiskolásabb”.

Szín: koncertterem dobogója. (Kihúzza, de mégis nélkülözhetetlen.) A zenekar hangolása közben oldalról bejön a játékmester. Kiválaszt magának egy kottaállványt, s kitergeti rá a szerepét. A zenekar hangolása tovább tart. A dobogó háttéréből ekkor körgallérba burkolt kisfiú jelenik meg, előrejön az emelvény széléig. Ott megáll. A kisfiú kezében fehér gyertya ég.

Mindjárt ezután feketébe öltözött öregasszony szegődik oda a kisfiú bal oldalára. Majd harmadiknak egy fiatal lány, R. M. Ő a gyerek jobbján foglal helyet. Csíkos rabruhát visel, és rövide nyírt fegyencfrizurát.

Most mindhárman „a középén” állanak, mindhármuk kezében gyertya ég. A hangszerek zűrzavara mintha csendesedne. A játékmester befejezi készülődését.

R. M. Mi mindhárman színészek vagyunk. (Hangosabban.) Mi mindhárman színészek vagyunk. Ez az öregasszony, ez a kisfiú mellettem, és én magam is. A ruha, ami rajtunk van, kosztüm csupán. De mindez nem fontos. Az se fontos, hogy amit elmondunk, azt előre megírták, megtanultuk. Mert nincs külön játék, és külön valóság. Amit mi eljatszunk ma itt, az történik is. Most és mindig.

JÁTÉKMESTER (közbelépve) Hogy történik, azt rossz, félreérthető szónak találok. Ebben a darabban nincs meg a szokásos történet. A szereplőknek talán közük volt valaha egymáshoz, talán nem. Meglehet, hogy volt egymás közt saját, külön drámájuk, de az is lehetséges, hogy nem volt. Mindez már nem számít. A dráma ma már köztünk van. A történet csak bezárná őket a színpadra.

R. M. (itt kisimítja a kislú haját a homlokából)

JÁTÉKMESTER (folytatja) Különben én magam is színész vagyok, akire a darabban a közvetítő szerepét osztották. Bár az én szövegem is kész szöveg, mégis kockázatos. Mert vajon az, amit megírtak, meg is történik itt ma este? A beteljesülés nincs benne semmiféle kész szövegben. Ahhoz mindannyiunkra szükség van. Az mindvégig kockázatos.

A színház: az Akadémia dobogója. Kétoldalt félretolt székek és kottaállványok. Az üres dobogó felett hosszában kifeszített drótokon csupasz körtéjű függőlámpák.

(Tökéletes csendben.) [...]

* * *



Kondor Béla: *Romantikus tanulmány I.*, rézkarc, 1966 (<http://axioart.hu>)

Idáig talán elfogadható az indítás. Megpróbálok tovább jutni, s legfeljebb később javítok vagy mégis valami egészen más kezdés mellett döntök. [...]

Munkamódszert kell változtatnom. Szükségem van a hangos írásra, hallanom is kell, amit leírok. A „szabályos” párbeszédet egyre inkább át kell váltanom „montázs-párbeszédre”, amiben természetem is sokkalta jobban érvényesülne. Minden egyes hős mondata inkább „versszak”, s a „versszakok” dialektikájával, a sorok mögött és alatt lappangó erővel, indulatokkal, apály–dagály változásokkal hajtják felfele egymást.

A narrátor szerepe kezdetben a kijózanításé. De később egyre inkább ő vágja a legmerészebb késeket a „történet” és a szereplők szívébe. Átveszi szavaikat.

Utoljára a „három halott” még egymás emlékeit is fölcseréli, s a gyertyák tűz-erdeje – lángsírja – végképp egybeolvasztja a „párhuzamos” érzelmeket, a tragédia és a „szeretet éjszakájában” találkozó versmondásokat.

Ezek a „versmondatok” különben olyanok, mint a szélben mozgó faágak. Találkozásuk–szétválásuk valóságos és látszólagos egyszerre. Egységük talán a fa törzsében él. Talán a szemléltében. Ez a világ igazi nyelve: minden és mindenki így beszélget egymással.

Nem szabad kihagynom a „hisztériás” elemet sem. Az erő folygyülemzése ez, mikor az indulat önmaga foglyaként próbál önmagából kiszabadulni. Az eltévedt lélek sajátja. Az [...] indulatok és érzelmek medre oly mély, hogy a szereplők ki se látszódnak belőle. A nézőben ez szüli a békét. [...]

A mondatok már kezdetben is csak látszatra naturálisak. Montázs-mondatok ezek is már, s később egyre inkább azok lesznek. Illeszkedésük líra és nem logika. Egyre merészebben divergálnak. Aztán egy-egy szó, egy-egy pillanat, egy-egy helyzet ismét egybemarkolja őket, s a folyamat kezdődik előlről. A jelenlegi indítást, azt hiszem, elfogadhatom. Alkalmas arra, hogy az egész játszám kibontakoztassam belőle. Elég laza, elég jelentéktelen egy nagyobb ív kibontásához.

Munkamódszeremmel, az anyag bonyolult ízesülése miatt, nem hinném, hogy napi 10–12 mondatnál többet tudnék megírni. Az előkészítő munkát május végére így is befejezhetem, s akkor már elég lesz két hét a végleges szöveg megírására. Addig is: délután „írok”, este „elrugaszodom”, délelőtt „rendezek”. Így lesz talán a leghelyesebb. Az anyag természete rendszeresen megköveteli ezt a hármas folyamatot.

(1962)

Tizenhárom széksor

Varsó és Krakkó után Wrocław a harmadik lengyel nagyváros, amit megismerhettem. Krakkó csodája, hogy a háború sértetlenül hagyta. Varsó: hamvaiból föléledt főnixmadár. Wrocławnak nincs csodája. Félig elpusztult, s még ma is tele súlyos sebekkel, romokkal. Kettősségében ez a város tükrözi mégis leghívebben a mai lengyel valóságot: az élet heroikus szeretetét és a háború elfeledhetetlen hatását.

E két véglet feszültsége nélkül talán meg se lehetne érteni azt a kivételes színházi estét, melynek részese: nézője és szokatlan módon félig-meddig szereplője voltam.

A színház neve: Tizenhárom széksor². Műfaja: kísérleti színház, mely nyíltan laboratóriumnak nevezi magát. 1959-ben alakult Opolében, s csak újabban költözött Wrocławba. Társulata néhány főből áll. Szegények és világhírűek. Ennyit tudtam róluk, amikor egy délelőtti próbájukra váratlanul „beeresztettek”.

Futás lábujjhegyen egy kis öltözőn át az előadóterembe. Teszem, amit mondanak, gépiesen, amit a többiektől látok. Elöttem magas palánk, ide kell a padsoron keresztül fölkapaszkodnom. A körpalánk mögött: a terem belseje. Alattam, közvetlen közelben a palánk mögé zárva: a színészek. Érzem, hogy az arcom „belekerül a darabba”, a reflektorfénybe, ahogy áthajlok a palánkon az első és az utolsó válaszvonalon, mely arcomat a szereplőkétől még elkülöníthetné. Nem tudom, mit látok, de ez még csak fokozza a hatást. Szertelen és mégis fegyelmezett mozdulatok kápráztatnak, sose hallott hangokat hallok s egy szempár tapad rám, von be a történésbe oly erővel, hogy félre kell fordulnom, mint egy tűzvész elől.

A Tizenhárom széksor együttese nem tiszteli a művek betűjét. Az *Akropolis*-ban például Wyspiański szimbolista drámájának egy-egy részletét vetik be „elevenen” Auschwitz poklába, hogy megmérjék, mivé válnak a költő alakjai, szavai, „hősei” végletes környezetben. Hogy megtudják, mit érnek a hajdani szavaink, egész kultúránk a bukásban, ami bekövetkezhetett.

Műsorfüzetükben a szegénység színházának is hívják vállalkozásukat. S valóban eszköztelenek. Annál intenzívebben élnek azonban pusztá adottságaikkal. Nem használnak festéket, de tökélyig fejlesztették az arcjátékot. Nem ismerik a kulisszát, a díszletet, de mesterien bánnak a térrel. Egyetlen kosztümüknek – mint gyermek a játékanak – ezerféle jelentést kölcsönözve testük minden porcikájával „szerepelnek”. Végletesen „művészetre” törekszenek, hogy eljuthassanak a legnyersebb valóság analíziséig. Szerzetesi életmóddal egybekötött vállalkozásuk egyedülálló a modern színház történetében.

Este Calderón *Hajlíthatatlan hercegét*³ játsszák. Tulajdonképp az egész mondatot idézőjelbe tehettem volna. A darabból ugyanis csak egyetlen részletet adnak elő, más-más variációban, ahogy azt muzsikások szokták valamelyik nagy elődjük egy-egy motívumaival.

Próbatételükben – ahogy ismertetőjükben írják – az ártatlanság sorsát, erejét, teherbírását kívánják estéről estére kifürkészni. Azt, hogy mivé válik a nemesebb fél az alacsonyabb környezet hatására, nevezetesen az ártatlan és haláláig hajlíthatatlan portugál herceg az állhatatlan és szenvedélyektől elvakult mórok fogságában.

S csakugyan: az est során az előadás nem a szöveg pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen a földidézett situációk valóban testet öltenek. A történet itt és most történik. Az elgyötört herceg tulajdon tragédiáját fölülmúlva, öt változatban, ötször egymás után jut el a halál eksztázisáig, s közben mi nézők is benne vagyunk, testet öltünk szabadulásában és szenvedéseiben.

² Grotowski színházának neve lengyelül: Teatr Laboratorium 13 Rzędów.

³ A darab elfogadott magyar címe: *Állhatatos herceg*.

Mégis: soha ilyen tudatosan nem figyeltem, nem tudtam megfigyelni tulajdon könnyeimet – mik a főhős arcán peregetek alá. És a részvétel meg a figyelem e megosztása volt számomra az est legmeggyőzőbb ajándéka.

(Új Ember, 1965. november 21.)

Szakrális színház?

Ha fő vonalában kellene beszélnem a mai színház Achilles-sarkáról, habozás nélkül a „jelenlét-problematikáját” választanám. Hosszabb-rövidebb idő óta ugyanis úgy érezzük, legalábbis a hagyományos drámáról, hogy valamiképpen csalárd módon van csak jelen a színpadon. Mintha a cselekmény, a színészek és a díszletek nem lennének azonosak önmagukkal, de azzal a valósággal sem, amire a színpadon túlra utalnak. A két realitás, a színpad és a valóság realitása között a dráma cselekménye mintha megsemmisülne, valójában sehol se volna jelen egészen. Olyan, mint egy állítmány nélküli mondat; egyedül árnyalásokra, „jellemzésre képes”; mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lakná, s hiányzana belőle az állítmány, az ige vertikálisa, mely a jelenlét erejével odaszegezné a drámát a színpadra. A hagyományos dráma jelzőinek horizontálisához ezért hamis módon lopni kényszerül a játéktere megteremtésére elengedhetetlen vertikálisat. [...]

A brechti színház megpróbálta e jelenlétvesztést megállítani legalább. Mégpedig a vereség, a halálos kór kendőzetlen és nyílt színi bevallásával. Úgy gondolta, ha a díszletek mögött megmutatja az apparátust, az illúziókeltés mögött a huzalokat és a mesterkedést, e leleplezéssel visszaszerzi – ha negatív módon is – a színpadi jelenlét nélkülözhetetlen csodáját.

S még valamit tett. A hagyományos színpad a valóság mimikrijével utal a színpadon túli valóságra. A brechti színpad narrátorok közbeiktatásával megszemélyesítette a drámai cselekmények utalásait, ahogy valamikor a régi vallások próbálták emberáldozatokkal visszaszerezni ég és föld között a megszakadt kapcsolatot.

Az abszurd színház még tovább ment. Háta mögött a fölégetett föld szigorú taktikáját alkalmazva, vagyis megtagadva minden önmagán túlmutató utalást, szuverénül kívánta birtokba venni a színpad jelenét. Az állítmány meredekére kívánt felköltözni, a „tisza dráma”, a „tisza jelenlét”, a „tisza cselekmény” meredekére, mely tengelyével a jelen pillanatot pontosan a színpad középpontján szűrja át. Abszurd vállalkozás. Az abszurd dráma, ha csakugyan megtörténhetne, vegytiszta állapotában nem lenne több egyetlen meredek állításnál, vagyis csak megtörténne – mindenfajta történés, mindenfajta jelző nélkül. A játéktérhez szükséges teret azonban – a hagyományos mimikri-drámához hasonlóan – az abszurd színház is lopni kényszerül, azzal a különbséggel, hogy nem állítmányait, hanem jelzőit kénytelen szemfényvesztő módon visszaszerezni ahhoz, hogy játékát a „jelzők lapályán” is kibonthassa. [...]

A színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát. (Sőt, a transzcendens utalásban e kétféle valóság, kétféle jelenlét nemhogy kioltaná, de kölcsönösen felerősíti egymást.) [...]

Elképzelhető, hogy egy hívő korban a legaprólékosabb mimikri-színház is képes a jelenlét erejével hatni, bár épp a megjelenítés mimikri-formája bizonyítja, hogy nem hisz utalásainak erejében, csupán az utánzás látható és tapintható jegyeiben. Hiszen stílusának, utalásainak mimikri-rendszere is eleve egy profanizálódási folyamat terméke.

A valódi szakrális drámának sokkal mélyebb a bizalma megjelenítő erejében és önmaga jelenlétében. Innen gesztusainak hallatlan szabadsága, mely formailag szinte a megidézett valóság „ellenére dolgozik”. Gondoljunk a szentmise egyedülálló drámájára, mely épp végtelen csendjével idézi meg az egyszeri véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében.

Ami az abszurd drámát a maga vegytiszta állapotában fenyegetné, hogy ugyanis csak megtörténne, a szakrális dráma számára a drame immobile, a mozdulatlan dráma csodálatos lehetőségét kínálja. Mozdulatlanságot, nem betű szerint, hanem valamiféle nagyon nehezen definiálható időtlen formai szabadság értelmében. A szakrális utalás és jelenlét ereje ugyanis szinte szabad kezét ad a „cselekmény” számára, s az elveszíthetetlen „tartalom” akár „ellenmozgásban” is kifejezésre juthat, mivel nincs utánzásra kötelezve, s minden pillanata eleve az elveszíthetetlen teljességet birtokolja. Ilyen értelemben „mozdulatlan”, vagyis tökéletes, vagyis teljes. (Gondoljunk ismét a szentmisére, hol a liturgia véghetetlenül csendes, csillagokra emlékeztető mozgása „jeleníti meg” a hajdani véres eseményort.)

[...] egy új, szakrális színház megszületését egyszerre lehet egy belső és egy formai megújulástól várunk, ami utóbbira leginkább talán valamiféle modern oratorikus megoldás lenne a legalkalmasabb.

(Új Ember, 1967. december 31.)

Oratorikus forma?

[...] Természetesen e mondat⁴ nem akart egyéb lenni – mint azt fogalmazása is elárulja – szerény sejtlemnél. Nemhiába írtam „valamiféle”-t, s oratórium helyett, hogy „oratorikus”. Ahogyan elmefuttatásomnak se lehetett célja bármi határozott jóslat – túl a jelen színházának egyfajta analízisén.

Sejtésemnek azonban némi magja mégis van. Az oratórium: „Zenére írt, vallásos vagy profán tárgyú drámai kompozíció, beszélt énekkel, áriákkal, kórusokkal és zenekarral – megjelenítő előadás nélkül” (Larousse, 1968). Nos, amikor „oratorikus” formát emlegettem, lényegében egy olyan hagyományos műfajra kívántam

⁴ Az előző esszé zárómondatáról van szó.

utalni, ami rejtett módon mintha megfeleléseket mutatna a modern színház törekvéseivel. „Drámai kompozíció, megjelenítő előadás nélkül.” Dráma, mely – a zene transzcendenciájára támaszkodva – kikerülte az utánzó, mimikri-színház veszélyét. Állva maradt. Mozdulatlan és példás kereteként annak a drámának, amit az eseményes színház egyre inkább befed és devalvál. Ilyen értelemben az oratórium nem előadás, hanem meghívás a néző számára, hogy ő maga öltözzék be a dráma anyagátalanul földézett valóságába. Az oratórium előadói értelemben ugyanis nem dráma, inkább drámai keret csupán. Egyfajta lemondás, mozdulatlanság (ha úgy tetszik, „antiszínház”), ami azonban lehetővé teszi számára akár a legszélsőségsébb eksztázist. Eksztatikus keret, ami épp azzal nyeri el szabadságát, hogy – legalábbis formailag – nem kíván többet pusztán keretnél, így nyújtva alkalmat zene, dráma és közönség zavartalan kommunikációjára.

(Új ember, 1968. március 10.)

Új színház született

[...] Az író-rendező neve: Robert Wilson. A darab címe: *Le regard du sourd*⁵, 'A süket pillantása'. A társulat Amerikából jött, s tökéletes ismeretlen volt a nancy-i fesztivál s a fürgeteges párizsi siker előtt.

[...] Ez a színház, amit elhamarkodottan „néma színháznak”, vagy akár „lassított színháznak” nevezhetnénk, bizonyos értelemben semmi lehetőségről nem mond le, mégis minden eddigi kísérletezést fölülmúl.

Nem pantomim és nem akrobatika. A színpadi sűrítettséget, ami szükségszerűen az idő összevonását jelenti, Wilsonék minden eddiginél szorosabbra vonják. A szereplők ugyanakkor nagyon lassan, mintegy álomidőben, mintegy a sűrítettség közegellenállásában mozognak, és ebben a lassított, az álom szépségével, súlyával



A süket pillantása, 1971, Párizs, r.: Robert Wilson. A képeken Sheryl Sutton

⁵ Az előadás eredeti angol címe: *Deafman Glance*.

és lebegésével, s ugyanakkor az ébrenlét elemzésével számotvető mozgástechnikában a mesterségbeli remeklés éppúgy helyére kerül, mint a tökéletes ügyetlenség. A modern színháznak abban a lázas keresésében, amely a megfelelő mozgást igyekezett felkutatni, ez a vállalkozás egyszerre bizonyul szélesebbnek és mélyebbnek is a többi, föltétlenül szűkebbre és sekélyesebbre sikerült választásnál.

Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmát vette alapul. Pontosabban: az áhítat, az álom és a büntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja.

Igen, a csönd, de ez a csönd nem beszédellenes. Épp ellenkezőleg: a beszéd határait tágítja ki. Ahogy a teremtés maga is néma beszéd, s a költészet is, bár anyaga a nyelv, lényege szerint néma beszéd, a csönd, a kimondhatatlan kimondása a köznapi nyelv elnémítása, meghaladása árán. S ebben a néma beszédben az állatok és a tárgyak éppúgy „szóhoz jutnak”, mint az emberek. Azonban nem a színt lesüllyesztése, hanem ellenkezőleg, megemelése árán, egy új, váratlan művészi integráció gyümölcseként. Nem túlzok, ha azt mondom, Isten hallgatása az igazi beszédformája ennek a vadonatúj és számadásszerűen tradicionális vállalkozásnak. [...]

(Új ember, 1971. augusztus 8.)

Hogyan és miért?

Hogy miért és hogyan írtam két színdarabot egyetlen hét leforgása alatt, váratlanul, szinte minden szándék és előkészület nélkül? Ma még nehéz erre a kérdésre világos választ adnom, a két darab oly önkéntelenül futott ki a tollam alól. Szinte maguktól íródtak.⁶

De mégsem egészen. A színház mindig is érdekelt, anélkül, hogy darabírára gondoltam volna. Bizonyos problémáimat itt, a színházban tudtam legkézenfekvőbben végiggondolni. Hajlamaimnak és problematikámnak megfelelően számomra a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlétért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát. [...]

Szóval: érdekelt a színház, de nem gondoltam darabírára. Jobb híján, játékosan, hogy „megússzam” egy kötelező cikkírás pillanatnyi keserveit, vettem papírra az első mondatot: „Szín: holland ebédlő. Valamikor régen...” Így kezdődött. S utána játékos könnyedséggel folytatódott, egészen az utolsó „Függöny”-ig.

Soha verset nem vettem papírra hasonló spontánsággal. Ami persze nem föltétlenül erény, viszont kétségtelen tény. Hogy mit, hogyan és miért is írtam meg ebben az első drámában? – azt magam is csak most, utólag kezdem kapisgálni, s egy

⁶ A cikkben említésre kerülő két színdarabot Pilinszky 1972 őszén, Budapesten írta, de csak később (már e cikk megírása után), 1973 elején véglegesítette Párizsban.

esetleges bemutató, realizálás kétségtelenül jelentősen hozzásegítene a lappangó és ösztönösen kialakított struktúrák megragadásához. Röviden: dramaturgiám megfogalmazásához.

Mégis, mit mondhatok el máris, két, három hét távlatából? Először is: színművem, a *Gyerekek és katonák* alapvetően zenei konstrukció. Szövege, bár anyaga a szó, oly módon beszédes, mint egy kotta. Evidens és enigmatikus, közérthető és szökevény egyszerre, akár egy dallam „jelentése”. És ez vonatkozik nemcsak a „szövegre”, de a „törtetésre” és a „szereplőkre” is. Ahogy a programzene az irodalom nyelvén kívánt megszólalni, a *Gyerekek és katonák* a zene nyelvén beszél, anélkül, hogy formailag melodikus volna, akár egy Verlaine-poéma. Nem. Ösztönszerűen a zenének azt a rejtett, belső, zeneiségen túli, alapvető tulajdonságát próbáltam megkaparintani, amire egyszerre jellemző, hogy ugyanakkor örök rejtvény marad. Vaktában ezt az utat választottam ahhoz, hogy jelen lehessen a színpadon, egyelőre a képzeletbelin, s egyszer talán a valóságoson.

Most, hogy növekvő távolságból mérlegethetem, mit is „követtem el”, számot kellene adnom arról, kik is hatottak rám darabírásom közben. Lényegében három szerzőt tudnék megnevezni: Csehov, Lorca és Robert Wilson. Mit számít? Ha egyszer sikerült elcsípnem segítségükkel valami keveset abból, ami az enyém.

A *Gyerekek és katonák* után eltökéltem, hogy most pedig pihenni fogok. Ekkor került kezembe egy fénykép, ami annyira meglepett és megrendített, hogy még az első darab „lendületéből” szinte órák alatt megírtam egy újabb színpadi művet, a *Síremléket*. Nézzük meg a fényképet. Önöknek talán nem sokat mond: fiatal napfürdőző nő egy szőlőlugasban. Számomra bonyolult szomorúságot idézett fel, jelenlétnek és távollétnek, tragikumnak és idillnek pontosan azt az ötvözetét, amire szükségem volt ahhoz, hogy megírjam egyfelvonásosomat, amely lehet, hogy haloványabb a *Gyerekek és katonáknál*, de kétségtelenül és most már szinte maradtalanul az enyém.

Épp ezért erről az utolsó egyfelvonásosról a legnehezebb beszélnem. A darab szövete: líra. Ideje az első szótól az utolsó szóig lírai idő, akár egy Chopin-sonátáé, tehát valójában nem létezik. Amennyiben hallásunk és technikánk megengedné, egyetlen akkordban le lehetne ütni. [...]

(Film, Színház, Muzsika, 1973. január 13.)



Gyerekek és katonák, Szabadka, Kosztolányi Színház, 2004, r.: Urbán András



Jutta Scherrer, a költő szerelme

Pilinszky Jánost régóta ismerem és tudomásom szerint különösebben sohasem érdekelte őt a színház. Egyszer aztán beszámolót készített a Wilson-színház párizsi vendégszerepléséről. Ez a cikk felfedezés volt számomra: egyetlen kifejezése, egyetlen gondolata sem emlékeztetett a színházi kritika ismert szótórára és bevált fordulóira. Egy szuverén szemlélet szólalt meg nyilvánvaló egyszerűséggel és természetességgel. Pilinszky most váratlanul két drámát írt: bizonyára a hagyományos értelemben vett „színpadismeret”, „dramaturgiai tudás” nélkül; ezeknek a nagyra értékelt, de alighanem teljesen lényegtelen kellékeknek a hiánya – úgy hiszem – lehetséges forrása az újításnak, a sablonok teljes elkerülésének.

PILINSZKY JÁNOS:

Hogyan és miért?



A *Hogyan és miért?* című cikk címsora Törőcsik Mari bevezetőjével (Film, Színház, Muzsika, 1973. január 13.)

Mindenkor újra semmit sem tudni

Én 1921-ben születtem Budapesten, Nyilas jegyében; az asztrológia szerint egy hajszálon múltott, hogy nem lettem bűnös. Ennyit a születéssel kapcsolatban. [...]

Művészi születésem? Nem ismervén még az egzisztencialistákat – ifjúkorom személyes problémák jegyében telt el –, homoszexuális voltam, az egyedüllét értelmében, nem pedig a gyakorlat értelmében.

A háború és a belőle következő társadalmi változások, a szörnyűségek, a háború botránya és a gyűjtőtáborok [...] számomra a legnagyobb sértést jelentették; nem élményt – sértést. De ugyanakkor a személyes problémák váratlan megoldását is jelentette. A személyes és szexuális elszigeteltségből kikerülve újra megtaláltam az

emberi közösséget és a természetet. [...]

Ha azt kérdeznék tőlem, mi az esztétikám, erre többféle választ is adhatnék. Az egyik zenei: zene és antizene. A másik: hogy a saját személyes forradalmamat igazi anarchistaként kell végrehajtanom. Ez annyit jelent, hogy sohasem fogok kiáltványokat írni, hanem sűrke felöltőben, kis kofferral a kezemben fogok megjelenni. Abban a reményben, hogy kis kofferomban igazi robbanóanyag lapul. [...] Nem különösebben fontos, de el szeretném mondani, hogy nagyon jól ismerem a német konkrét költészetet. Egy négyzetben három szó található: ember, kutya, tenger. E szintaxist mellőző versről manapság hosszú tanulmányokat írnak, s azt bizonygatják,



Pilinszky testvérével, édesanyjával és apjával, 1922

hogy képzeletünk szabadon mozog a három szó közötti világban, s hogy „e vers szavai szabadon csavarognak”. Ám a bűnök után, amelyeket nem lehet beismerni, sírva, az ágyamban fekvé jobban szeretem azt a mondatot, amely a szintaxis szabályai szerint mondatott: „Boldogok, akik sírnak.”

[...] ki kell mondanunk: a költészet nem filozófia. A bölcselő mindent tudni akar, a költő viszont szeretne mindenkor újra semmit sem tudni. [...] A költészet életét éppen úgy nem ismerik, mint egy mag életét. A költészet bizonyos értelemben metanyelv [...]. Korunk emberét a másodrendű dolgok érdeklik. A világot azonban a költészet, a hallgatag nők és a magok tartják fenn.

Rada Saratlić interjúja (ford. Jung Károly), 1975. október

Nálam létszükséglet volt az alkotás



Vancsai István bíbornok
a chartres-i katedrális
üvegablakán, XIII. század

Generációk húzták föl a chartres-i dómot– azok a névtelen mesterek, akik elkezdték építeni, tudták, hogy nem érik meg a dóm befejezését. Ha ők is ki lettek volna úgy szolgáltatva a kor és a divat változásainak, ahogy manapság, hogy épülhetett volna föl az a dóm, az a katedrális? Ugyanakkor az idő kerekét nem lehet visszafogni. Most tanúi lehetünk egy iszonyú fölgyorsulásnak. De már annyira felpergett ez a gyorsulás, hogy azt merném mondani, [...] amit még fejlődésnek nevezhetünk az időben, az most a térben van kinyitva. Most egy zavarba ejtő Babelben vagyunk. Szellemileg, művészileg beszélek természetesen. Minden lehetséges most! Egy káoszban vagyunk! Ez reményteljes és kétségbeejtő egyszerre. [...] Ma már a könyvkiadás olyan méreteket ölt, szaktudományban, irodalomban stb., hogy egyszerűen nem lehet elolvasni, olyan, mintha kéziratban maradna. Valahogy az az érzésem, hogy valamiféle anonimitás felé fogunk [...] visszatérni. És az, hogy egyéniség, vagy az, hogy siker... ezek a fogalmak újra el fognak sorvadni. [...]

A műfajok nem véletlen, hogy léteznek. A válaszfalak azonban közöttük teljességgel áttörhetőek. Angol barátom, Ted Hughes azt mondta, hogy minden jó vers egy jó dráma, és minden jó dráma egy kiváló költemény. Ebben teljes mértékben hiszek. [...] A nagy drámák rugója a nagy költészet [...] Engem a színdarab többször is megkísértett; azért, mert úgy hiszem, a verseimben drámákat írok, mikrodrámákat. [...] A drámában viszont talán a költészet nyílna meg a számomra. De keresgélek más műfajokban is. [...] Nagyon méltányolom például a modern regényt, de mégis jobban szeretem a XIX. századit olvasni. Itt a nagy orosz és angolszász regényírókra gondolok. Azok befognak valamit, amit semmi egyéb művészet nem tud: az időt. A regénynek az anyaga maga az idő, azok a finom me-

tamorfózisok, amikre csak az idő képes. A költőben van valami angyali törekvés, hogy valamit létrehozson, ami olyan kerek egész, mint egy tárgy. Angyali művet szeretne, ami tökéletes: kerek és áttekinthető. A költő a halhatatlanságot akarja. A regényírók [...] meg tudnak halni, felnőtten, éretten. [...] A modern regényt a lírához tudom hasonlítani, és ebben van valami szomorú; Márqueznél, a *Száz év magányban* kezd újra visszatérni az idő.

Farkas P. József hangfelvétele (Dunavecse, 1979. május 13.)

Tragikum és derű

Költő vagyok, és katolikus. Véleményem szerint a katolicizmus tulajdonképpen nem más, mint elfogadása annak, hogy az ember menthetetlenül térben és időben él. Azt, hogy „katolikus költő” vagyok, nem hiszem. Úgy gondolom, Assisi Szent Ferenc az utolsó katolikus költő. Mert a költészet sokkal inkább gyónás, mint prédikáció... De szeretnék katolikus költő lenni – a szónak abban az értelmében, hogy katolikus annyit tesz, mint egyetemes. Sokat gondolok Jézusra, bár mint minden igaz hívő, eretnek is vagyok. Mert aki nem hisz, csak az nem eretnek. Úgy vagyok Jézussal, hogy öt-hat tanába belekapaszkodom. A többi homályban marad. Különben a mai bibliakutatások pontosan látják, hogy a propagandisták hol, mit írtak bele, mi az, amit Jézus nem mondhatott, mert arámi nyelven nem lehetett kifejezni. [...]

A keresztrefeszítéssel a kereszténység története nem zárult le, hanem megkezdődött. A görög tragédiák megszületésével a görög kultúra nem ért véget, hanem megújodott. Auschwitz után igenis lehet verset írni, és kell is. Auschwitz példája fekete Napként maga köré vonja, megvilágítja, elrendezi a történeteket. Iszonyú tapasztalatainak hátat fordítani nem szabad. [...] Nemcsak fajüldözésről van szó. Többről. Arról, hogy ember emberrel mit tehet, és hogy a világ Auschwitz óta ki van téve egy koncentrációs univerzumnak. Tapasztalatok. Döbbenetes dolog volt – talán frivol a kifejezés – a rendezés is. Volt egy hosszú folyosó. Két oldalán csupa igazolványkép nagyságú felvétel a láger lakóiról. Leko-passzítva szemből és profilból. A folyosó szemközti oldalán egy fiatal, sugárzó, mondhatni



Lengyel fogoly halott barátját siratja. Lipcsei láger, 1945 (fotó: Margaret Burke-White)

angyalarcú SS-tiszt hatalmasra kinagyított képe. A kopaszra borotvált lágerlakók pedig, mint a bűnözők. Látszat és valóság fantasztikus alapképletét adta számomra. A háború nekem hallatlan önismereti lehetőséget adott. Verseimben – mostanában úgy tűnik – mintha távolodnék ettől a tematikától, igazában egyre mélyebben él bennem. [...]

Jártam egyszer az etruszkok városában, ahol tudvalevő, nagy volt a halottkultusz. Két domb állt egymással szemben, az egyik a holtak, a másikon az élők városa. Minél inkább hagyjuk a két dolgot – az életet és a halált – egybefolyjni, annál közelebb jutunk ahhoz, amit tragikus derűnek nevezünk. Az ember nemcsak él, hanem létezik is, s ha életünk a létezés egészébe van beépítve, tragikusnak tűnhet, de legvégül... Minden jó, mert van...

Bálint Éva interjúja (Magyar Hírlap, 1980. március 14.)



Gardelekhe, 1945. április 17. (fotó: William Vandivert)

Pilinszky János mozdulatlan színháza

[...] Végül is egy színdarabnak, akkor is, ha valamiről szól, akkor is, ha sokkal konkrétabb valamiről szól – tehát tényleg egy élesen felvázolt konfliktusról, problematikáról –, szerintem szükségszerűen enigmatikusnak kell maradnia. Mondok egy nagy példát: a *Hamlet*. Én nem láttam még jó *Hamlet*-előadást soha életemben, és megkérdeztem, hogy Peter Brook miért nem rendezte meg a *Hamletet*. Tudta, hogy nem lehet! Fiatalkorában ellenben megrendezte, ezt Ted Hughes-tól tudom, bukás volt, és nagyon rossz. Később át akarta írni, pont Ted Hughes-szal, egyfele „eldönteni”, tudniillik annyifele ágazik, hogy szinte nem lehet realizálni. A legtöbb Shakespeare-drámával tulajdonképpen ez van, hogy eljátszhatom így, magyarázhatom úgy, ám a költészete mindezek fölébe nő, és minden magyarázkodást egy fényburába fog, szóval újra nem látsz semmit, elvakít. Ha viszont elnyomod a költészetét, tehát túl élesen



Simone Weil, 1930

kifejted, akkor nem Shakespeare. Ha Shakespeare-nek hagyod, akkor meg rettenetesen nehéz magyarázni. Vakító költészet van benne, és végül is a költészetbe nem lehet belenézni. [...] Azt hiszem, Rilke mondta, hogy addig kell írni valamiről, amíg nem látjuk. Simone Weil viszont „drame immobile”-ről beszél, mint tökéletes drámáról, tehát mozdulatlan drámáról. Valóban dolgozik bennem egy ilyesmi; az *Oratóriumom* is ilyen volt, még mielőtt Weil elképzeléseit olvastam. Szerinte például Aiszkülosz drámái is ilyenek, és tulajdonképpen mozdulatlan drámák Racine drámái is. Mert Racine-nál mi történik? Ő fölvesz egy alaphelyzetet, és szóban mindent

elmondanak, ami szituációban lejátszódhatnék egyáltalán közöttük, de nem játszódik le. A darab statikus marad, áll, ellenben kifejtik mindazt és elmondják mindazt, ami megtörténhetne. És ez a potenciális valami, mint mozgatóelem, hogy minden benne van, ez egy kicsit talán újra a költészetnek is tulajdonsága. Dramaturgok mondták a darabjaimról, hogy nem mennek semmi fele, szóval az a bajuk, de én nem is akartam, hogy menjenek valami fele, mert valahogy úgy szerettem volna, ösztönszerűen, hogy a darabom állóképp legyen, és egyidejű – egy kinyújtott pillanat legyen, amiben viszont potenciálisan benne van az egész.

Elhangzott a Társalgó c. rádióműsorban (szerk. Liptay Katalin) 1981. április 1-jén.

Az univerzum polgára

[...] Pillanatnyilag valahogy eltávolodtam a verstől. A lírában az ember a tökéletesre törekszik. A próza viszont olyan, mint amikor a szellő fújdogál. Ma már azt szeretem legjobban, ha a teljesen jelentéktelen mondatokra is oda lehet figyelni. Lehet, hogy ezek a legszebbek. Hirtelen olyan dolgok válnak érdekessé, amik a versben semmit sem jelentenek. [...]

Nincs más dramaturgia, mint a költészet. Lehet dráma, film, opera, a kifejezés formáját már könnyű megtalálni, ha eljutottunk a lényegig. [...]

A színpad engem filozófiai szempontból kezdett érdekelni. A modern színpad válsága. Gyermeckorom óta zavart, hogy ha a nézőtéren köhintett valaki, az számomra valóságosabbnak tűnt, mint ami a színpadon történt. Wilson öt felvonásban ezt a „nézőtéri köhögést” vitte színre, bizonyította, hogy lehet ma is valóságos színházat csinálni. Miért halt meg például a színpadon a párbeszéd? Mert százszor nem lehet egyforma őszinteséggel egy spontán beszélgetést elismételni. De Shakespeare-t mégis lehet játszani? Mert versben beszélhetek ugyanolyan hőfokon akár százszor is. Olyan, mintha valamilyen szertartást ismételnék. A *Requiem* számomra ugyanilyen szertartás. Az oratórium – mozdulatlan dráma. A „drame immobile” az időtlenből jön, és állandó állapotot tükröz. Éppen úgy, mint valamikor a görögöknél, hiszen ott is csak később kezdődött a mozgás. Az *Oratóriumom-*



„Stúdiumok a semmiről”, Robert Wilson performansa a Burbican Centerben, London, 2013. február 26. (fotó: Elliott Franks)

ból Franciaországban lett egy csodálatosan szép rádió-előadás.⁷ Tökéletes volt. A legtisztább zeneként tudták megszólaltatni. Szegeden Paál István, fiatalokkal, szintén csodálatosan hangszerelte.⁸

Az oratórium – ének, prózában. Kocsis Zoltánnal úgy próbáltunk operát írni, hogy énekhangok nélkül szóljon csupán a zene. A három egyfelvonásosomból készített opera bemutatója Győrben lenne, ha minden úgy sikerül, mint ahogy tervezzük.⁹

Az interjúút Bán Zsuzsa készítette (Négy Évszak, 1980. június)

„Én is egy szempár vagyok”

[...] Egy helyen Jézus már nagyon-nagyon érzi a vesztét, fél, mint egy kutya, és átölel négy-öt mezítlábas zsidót, s azt mondja nekik: – Ne féljetek, édeseim... Olyan dramaturgiai és stiláris fordulat ez, amilyen talán még Shakespeare-ben sincsen. Azután: Éjjel van. Ő virraszt, merő félelemben, a többiek alusznak. Felkölti őket egyszer. Felkölti őket másodszer. Felkölti őket harmadszor. És mit mond akkor nekik: – Most már aludhattok. Eljött az én órám. Ezt nem lehet kitalálni. Vagy aki ezt kitalálta: a világ legnagyobb írója... Jézus nem bizonyított semmit. Egy szava sincs a világ teremtésére. Nem volt lényeges... És azt mondta: nem megdönteni jöttem a régi törvényeket, hanem megerősíteni. Nem provokált senkit. S épp ez volt a kihívás benne. Őt próbálták provokálni a farizeusok, akik szerintem nem voltak rossz emberek, csak betű szerint élők, dogmatikusok... Amikor a színházzal kezdtem foglalkozni, teljes drámát láttam meg egy pár soros jelenetben. Jézus végigcsinálta a zsidó húsvétot, de megmosta tanítványai lábát. Megkérdi egyikük: – Hát te megmosod a mi lábunkat? – Ő így válaszol: – Ha nem hagysz szeretni, ne engedd. A tanítvány pedig azt mondja: – Akkor mosd meg a fejemet is... És az utolsó vacsora. Szelíd vacsora volt. Mégis ott vette magára a világ bűneit,

⁷ Az oratórium (*Sötét mennyország / Paradis obscur*) a Nemzetközi est: Magyarország című műsorban (France Culture) hangzott el 1967. március 11-én. (A zenét Szervánszky Endre szerezte 1963-ban, franciára Pierre Emmanuel fordította 1964-ben.)

⁸ A Szegedi Egyetemi Színpad 1971 tavaszán mutatta be Pilinszky KZ-oratóriumát, *Stációk* című előadásuk részeként. (Őnállóan 1973. november 18-án is előadták Pilinszky szegedi szerzői estjén.)

⁹ „A címe: *Kopogások*. Három egyfelvonásos, énekesek nélkül. Nincs benne szöveg, csak zene van. És mágikus képek vannak. Az első kép: barokk foyer, kétágú lépcsővel, nagy, szárnyas oldalajtókkal. S a lépcsőkön, az ajtókat előtt a legkülönbözőbb korú, nemű, fajú, ruházatú, gazdag és szegény, a legkülönfélébb korokból való gyerekek állnak, hallgatónak, és mozarti ritmust kopogtatnak. Aztán elkezdenek dörömbölni, és rugdalják az ajtókat. A második képből megismétlődik mindez – öregemberekkel. A harmadikban üres a színpad, egy koppantás, csönd, egy másik... és aztán belülről kezdődik ismét az egész...” Vö. „Én is egy szempár vagyok”, In: *Beszélgések Pilinszky Jánossal*, Magvető, Bp. 1983. 129.

nem a kereszten. Szókratész volt ilyen derűs, mert tudta az emberi egzisztencia tragikumát. És nyugodt volt, amikor a méregpoharat kiitta... Jézus is a csillagok nyugalmával issza meg borát, s hozzáteszi: ezt cselekedjétek az én emlékezetemre. Így alapozza meg kultuszát. Mert ez megismételhető, de nem ismételnék meg a véres tragédiát... És amikor szidják a kereszten, azt mondja: Uram, bocsáss meg nekik, nem tudják, mit cselekszenek. Mert ő nem zárt ki senkit... Bizonyos értelemben erről szól az egész élete. Hívőnek mondja, és hitetlennek. Vallásalapítóként és íróként.

Az interjút Nádor Tamás készítette (Magyar Ifjúság, 1980. június 27.)

(A szemelvényeket Pálfi Ágnes válogatta)



"Sacral Theatre?"

Excerpts from János Pilinszky's Writings and Interviews

János Pilinszky (1921–1981) was an outstanding figure of 20th century Hungarian lyric poetry. His experience of the universe of KZ lagers, the "metaphysical scandal" of mankind lies in the focus of his poetry and drama experiments (the poet was drafted into the army in the autumn of 1944 and ordered to Harbach, Germany). His attention turned towards the new theatrical aspirations in the mid 1960s, primarily under the influence of his personal experience gained at Jerzy Grotowski's Theatre Laboratory (Teatr 13 Rzędów). Later he was deeply impressed by Robert Wilson's performance, *Deafman Glance*, which he saw in Paris in 1971. The volume entitled *Conversations with Sheryl Sutton* documents his profound relationship with the actress in the play. Passages are published here from Pilinszky's theatre-related essays, interviews and work diary, too, which tells of the birth of his dramatic experiment, *KZ Oratorio*. This work will be presented at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 27th January, directed by Imre Katona.



KIRILLA TERÉZ



A történet, ami köztünk él

Pilinszky János *KZ-oratórium*¹ című drámájáról

Ha feltennénk a kérdést, hogy mi teszi ellenállhatatlanná az oratóriumot, akkor azt hiszem, a benne kifejeződő érzelem minősége lenne az. Az érzelem, amit a holokauszt áldozatai iránt tanúsít. Ez a fajta érzelem azonban nem pusztán együttérzés, hanem egy határvonal, amin túl az élénk állított megváltó víziókban újra megtalálhatjuk az életbe vetett elveszített bizalmat, a hitet, amit minden gonoszított gyökerestől törekszik kitépni az emberi lélekből. A gondolatok, a képek mélysége és letisztult szépsége híd, átvezető útvonal az igazságnak egy olyan fokára, ahonnan az áldozatokat és valamennyiünket is száműztek – tehát beleértve azokat is, akik a tragédia megtörténte után születtek, és ezt a száműzetést súlyos örökségként kapták.

A szereplők – a varsói lány, R. M., a prágai Öregasszony, és a nem tudni, honnan érkezett Kisfiú – mind halottak². A bevezető sorok a szöveg hármas valóságvonatkozását a gyászmise-jellegből vezetik le. A Katolikus Egyházban a II. Vatikáni Zsinat – melynek újításairól és öröme nyitott szellemiségéről Pilinszky többször is elismerően írt – a Sacrosanctum Concilium kezdetű konstitúciójában az alábbi tanítást adja a temetésről, melynek legfőbb eleme a halott emlékére mondott gyászmise: „A temetési szertartás fejezze ki világosabban a keresztény

¹ A *KZ-oratórium* – *Sötét mennyország* címmel – az Új Írás 1962. szeptemberi számában jelent meg.

² A darabhoz készült *Előmunkálatokban* (közreadta Jelenits István, *Életünk*, 1988. március, 259–268.; in: P. J.: *Naplók, töredékek*. Osiris, Bp. 1995. 17–29.) ezt olvassuk: „JÁTEKMESTER: Ti, ugye, mindhárman halottak vagytok?

R. M. (az áldozat egyszerűségével) Igen, mi mindhárman halottak vagyunk. Ez az öregasszony, ez a kisfiú itt mellettem, és én magam is. Mi mindnyájan halottak vagyunk.”

ember halálának húsvéti jellegét”. Egyfelől ugyanis a halál egy kegyetlen valóság képződése: aki előbb még élt, fizikai valójában hirtelen megszűnik létezni, fölszámolódik, és a nyomában csak halálos csend marad. A halál beálltát kísérő fizikai tünetek brutalitása és borzalma sokakban kétségbeesést idéz elő, az isteni irgalomba vagy jószágba vetett hit megingását. Egy másik nézőpontból viszont, mely a pszichikai–szellemi élet halálon túli lehetséges folytatását tételezi, a halál katartikus örömteli eseménnyé is átminősülhet. A keresztény tanításban ezt közvetíti a feltámadás derűs öröme, és tudjuk, hogy hasonló jelentés kifejezésére ábrázoltak táncosokat a görög szarkofágokon; illetve például a Zohár („Világosság”, „Ragyogás”) szerzőjéről, Rabbi Simon bár Joháj-ról a barátai azt tartották, hogy amikor meghalt, voltaképp menyegzőt ült. Mindezekben a halál mint örömnép képze a léleknek az isteni erővel való misztikus egyesülését jelenti.

Nyilván nem véletlen, hogy Pilinszky *KZ-oratóriuma* „Sötét mennyország” címmel jelent meg, a darab alkotása során jegyzett *Előmunkálatok* című írásában pedig ilyen mondatokat olvashatunk: „*Mint egy szentségtartóban látja meg R. M. az első halottat. Mint egy monstranciában.*” A szentségtartó katolikus kultikus tárgy, a szent ostya tárolására szolgál, mely utóbbi Krisztus átváltozott, megdicsőült, misztikus teste. Az említett szereplőről, szintén az *Előmunkálatokban*, pedig ezt írta: „*Neve helyett csak nevének kezdőbetűivel jelöljük: R. M. Ez azt is jelenti, hogy túl van a személyes létezésen, anélkül, hogy elveszítette volna azt.*” A személyes létezés megszűnésének ténye magában foglalja a földi lét megszűnését, a paradoxon pedig, hogy noha ez a létezés megszűnt a maga formájában, lényege szerint mégis megőrződött, arra utal, hogy valamiféle transzfiguráción, beteljesülésen esett át. Az átistenülésről, istenivé válásról, a szentség eléréséről lehet tehát szó, mely megőrzi ugyan egy létezés személyességét, ám megfosztja azt a földi lét során szükségszerűen velejáró végességtől és egyszerűségtől.³ Mindez nem jár együtt a földi lét leértékelésével. Annál is inkább, mivel ezek a holtak nem egymás közt beszélnek, hanem az élőkhöz intézik szavaikat.⁴ Nincs igazi párbeszéd köztük, montázs-szerűen egymásba illeszkedő gondolataik, kiáltásaik az élő hallgatók felé közvetítik időtlenné vált várakozásukat. Az időtlenné vált, egyszerűségétől és végességétől megfosztott Személy(ek) és az időbe, térbe vetett földi emberek közti kapcsolat olyan összetett és súlyos kérdéseket vet föl, hogy magától adódóan jön létre a szövegben a dramatikus feszültség.

C. G. Jung⁵ szerint létezik az eszméletnek egy olyan elérhető, vagy a szellemileg tökéletessé vált lények által már el is ért szintje, amelyet a halottak is – ha feltételezzük, hogy az ember lelki élete nem ér véget a halálával – elérni vágnak. Ám a

³ Ugyancsak az *Előmunkálatokban* írja Pilinszky: „Hát személyes dolog a szentség? Isten és ember szorításában ki választhatná szét az ölelkező tagokat? Ez az ölelés több mint közös. Ez az ölelés egy és egyetlen érvényű, ha egyszerű is!”

⁴ „Ami drámájuk egymás közt volt: ezen a szinten nem érdekes többé. A feszültség itt köztük és köztünk van. Nyersen és nyíltan. A költő ebben a »párbeszédben« csak közvetíthet.” (uo.)

⁵ C. G. Jung: *Visionen über das Leben nach dem Tode*, in: *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Walter-Verlag Olten, 1985.



Fém kódex, Kr. u. I. sz., Jordánia (fotó: David Eklington)

megismerés csak az élő embernek adatik meg. Ezért értékes a földi élet, mert csak itt hatnak együtt az ellentétek, és épp ebből a kölcsönhatásból merít erőt és tartalmat a megismerés, mely az emberiség eszméletét tökéletessé teheti. Épp emiatt értékelődik fel a tudatalatti is, és annak különböző kifejeződései, például a mitológiák, melyek óriási tudást sűrítnek magukba, de egy meg nem ismert, nem tudatosított tudást,

egy örökkévaló tudást, amelynek azonban nincs kapcsolata az „itt és most”-tal, a személlyel és annak reflexióival. Ha az élő tudat nem reflektál erre a tudattalan tudásmezőre, ha nem teremt vele kommunikációs kapcsolatot, akkor az örökre halott tudás maradhat. A görögök szerint a drámai játékoknak épp e kapcsolat megteremtése a célja, és úgy tűnik, Pilinszky sem gondolta másként: „Életem, értelmem és költészetem maximumát kívánom benne fölláldozni. Meg akarom belőle tudni: ki vagyok, mi az élet, a létezés: az én létem és az én életem.” Az élő ember felé irányulnak a holtak várakozó kérdései, de akár az élő embert magát is tekinthetjük úgy, mint egyetlen, létbe vetett, „személyessé vált” kérdést, melynek meg kell találnia a maga „személytelenné” tisztult válaszát. Az oratórium első vázlaiban a kérdező léthelyzetet fordítottan, az élőkre vetíti a szerző⁶, később azonban ezt elveti⁷, és a végső változatban nyoma sincs a kérdésekre és válaszokra való várakozásnak.

Friedrich Dürrenmatt fejtegetése szerint⁸ egy párbeszéd csak akkor ölt drámai jelleget, ha a szereplők feszültséget vagy izalmat keltő helyzetbe kerülnek. Elhíresült példája: ha egy drámaíró két embert ábrázol, amint egy kávé mellett ülve beszélgetnek, bármilyen témáról is (az időjárástól kezdve a divaton át a politikáig), és bármilyen szellemes stílusban, ez még nem vezet drámai helyzethez, sem drámai dialógushoz. Ha azonban a néző tudja, hogy egyikőjük vagy esetleg mindkettejük kávéjában méreg van, könnyen olyan helyzet állhat elő, melynek talaján már felépülhet egy drámai dialógus. Pilinszky – aki egyébként mesterének tekintette Dürrenmattot – épp azzal teremt eredeti módon drámai szituációt, hogy halottakat szerepeltet, ez ad borzongással és feszültséggel teli színezetet a szavaiknak. A „sötét mennyországban”, a „szeretet éjszakájában” elhangzó versmondatok

⁶ „R. M. Megtörtént. Most már (némi szünet után) rajtatok a sor, hogy kérdezzetek. Olyan boldogok vagytok talán, hogy nincs is mit kérdezzetek?

ÖREGASSZONY: Soha senki nem kérdez minket.” (*Előműkálátok*)

⁷ Az az érzésem, hogy ez semmiképp se jó így. Megpróbálom átírni. (uo.)

⁸ F. Dürrenmatt: *Theaterprobleme*, in. *Theater-Schriften und Reden*, Zürich, Arche, 1966, 111–112.

ebből a szituációból nyerik igazi jelentésüket, és a holtak szerepét eljátszó élő színészeknek abban az erőfeszítésében, hogy megtalálják a közös nyelvet, mely hidat ver élő és holt tudat között. A „szabályos” párbeszédet „montázs-párbeszéddé” alakítja, amely voltaképp a három szereplő monológjának a vágásából, és a különböző mondatszalagok lírai (nem logikai) egymáshoz illesztéséből áll – úgy, hogy azok „kilenc témakörben mozognak: elindulás, elszakadás; út, menet; a tábor; az éhség; a többi; a szeretet; az emlék; a halál és dicsőség.”⁹ A vágások nem élesek, nem metszőek, a fokozatosan kibomló, szinte statikus versképek lassan úsznak be a szövegbe, gyakori a szöveg lebegését elősegítő ritmikus ismétlés, így az egész darab egyszerre film- és álomszerű.¹⁰ A darabban nem találunk felépített történetet, inkább egy kimerevített állóképre hasonlít, ami egyébként Ionesco, Beckett darabjaival rokonítja.

Martin Esslin szerint „egy olyan darab esetén, amelyben semmi sem történik, a feszültség a kép fokozatos szétbontásával nő.”¹¹ Nem abból fakad a drámai feszültség, hogy mi fog történni, milyen tragikus események kerülnek sorra, hanem hogy a tragédiában, ami már megtörtént, mit és hogyan érintünk meg, és hogy mindez elér-e a közös tudatig. Az igazi kérdés, hogy a történet, ami mozdulatlan súlyként nehezedik a szavakra, az emlékekben való fokozatos kibomlása során elhozza-e az élőknek, a holtak erőfeszítése révén, az istenség megváltó erejét, hogy lehetőséget ad-e legalább a közös szemlélődésre, a sztereotípiák elhárítására, a tabuk megtörésére. A keret is úgy választotta meg a szerző, hogy ezt lehetőségessé tegye: az oratorikus forma a zene transzcendens jellegénél fogva extatikus lendületíveket von a szavak mögé.¹² A kiegészítő szövegben¹³ található, a színészek mozgására és hanghordozására vonatkozó szerzői utasításokat is figyelembe véve a darab, egy elképzelt vagy valóságosan színre vitt előadásban képes betölteni az Erzsébet-kori színház népszerű némajátékainak funkcióját: ezekben a történetmesélés linearitása hirtelen megszakadt, tapinthatóvá váltak a szöveg rejtett, lappangó jelentésrétegei, az érzelmek a személyességen túllépve koncentráltak, letisztultak, átvezető útvonalakat villantottak föl a szellemi világ felé. Hangsúlyozom, hogy csak funkciójában közös, hiszen Pilinszky minden jel szerint kifejezetten izgalmasnak találta, hogy a néma csenden túl a szó, a versmondattal pusztán a hangzása, zenéje által milyen jelentésrétegeket tud felfedni egy (történelmi) tragédia feldolgozása során. Alapként nem cselekményvázat állított föl, hanem archetipikus

⁹ Pilinszky: *Előmunkálatok*

¹⁰ „... oratóriumomat a film felé kell »eltolnom«. (...) Úgy kell írni, mintha filmet látnék! Nem álmot, hanem álomhatású filmet.” (uo.)

¹¹ Martin Esslin: *A dráma vetületei*, JATE Press, Szeged, 1998, 121.

¹² Vö. Pilinszky János: *Oratorikus forma* (Új Ember, 1968. március 10.) In: Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

¹³ A fogalmat Roman Ingarden vezette be, aki a színházi darabok esetén különbséget tett a színészek által előadandó főszöveg (Haupttext) és a rendezői vagy szerzői utasításokat tartalmazó kiegészítő szöveg (Nebentext) között. Pilinszky az oratóriumában mindkettőt megírta.

helyzeteket – az *Előmunkálatok*ban föl is sorolja őket: „emelkedés, krízis, katarzis, prófécia” – a szövegben megjelenő szimbólumokat (szegek, éjszaka, bezárt doboz, jégűr, rabruha, világvégi ház, magányos farkas, a hét kocka) ezekre az archetipikus helyzetekre vezette vissza, ez a fajta dramatizálás pedig a kiindulásul szolgáló történelmi esemény – a holokauszt áldozatainak – megszentelését jelenti, gonosz perverzítással kioltott életük ezáltal nyeri el valódi súlyát és értékét. Pilinszky saját bevallása szerint¹⁴ Csehovtól és Racine-től vette át ezt a technikát, ám ha tekintünk az akkori kortárs színházi kísérletekre, akkor meg kell állapítanunk, hogy a hasonló törekvések valahogyan „benne voltak a kor levegőjében”. Ismeretes például, hogy Ted Hughes is – akit Pilinszky ekkor még személyesen nem ismert, de a későbbi években a közös szellemi utak mély megértésén alapuló barátságot kötöttek – a Peter Brookkal együtt kidolgozott, az 1960-as Siráz-Perszeopoliszban tartott fesztiválon bemutatott *Orghaszt* című darabban a leláncolt Prométheusz mítoszára elképzelt helyzetek, motívumok sokaságát építette föl, melyek köré halandzsaszavakból és Aiszhülosz tragédiáinak görög nyelvű részleteiből szőtt egy önálló nyelvi világot. Mindez egyáltalán nem volt öncélú, Hughes hitt abban, hogy minden, hangzásában a helyzettel rejtett poétikai összhangban lévő mondat mantraként képes hatni, még ha a jelentése homályos is, vagy bizonytalan.

A hangzás itt hasonló kognitív értékkel bír, mint a Mihail Csehov által kidolgozott pszichológiai gesztus: ahogyan ez utóbbi a gyakorlás során közelebb viszi a színészt a figura változatlan, lényegi természetéhez, szinte föltárva előtte azt, úgy a helyes hangzás kutatása is elvezethet a ritmus, a nyelvi jelentés mélyrétegeinek vagy a csend természetének megértéséhez. Ez a különös nyelvi világ az *Orghaszt*ban liturgikussá tette az ősi, görög mítoszt – nem lehet kétséges, hogy Pilinszkynek is hasonló szándékai voltak a koncentrációs táborok szenvedéstörténetével. A darab-



Fém kódex, Kr. u. I. sz., Jordánia
(fotó: David Eklington)

¹⁴ „Csehov és Racine technikája. Nem fejlesztik a »cselekményt«. Az alaplolgokat kombinálják, szükségszerű nyugalommal és óvatossággal: kirakva belőle a maximumot.” (*Előmunkálatok*)

hoz írt kiegészítő szövegében helyenként matematikai pontossággal meghatározza a kijelentések, kiáltások intonációját: „csöndesen hangsúlyozott”, „egyenletesen, véglegesen”, „nyújtott és tagolt; száraz önkívület”, „kívülről, személytelenül”, „kissé visszakozva, anyagszerűen”, „arcközelből”, „bensőségeséig tárgyilagos anyagszerűséggel”, „közelről, egyenletes hangon”, „távolról, álomszerűen”, „profán litánia”, „távol mindentől és mindenkitől, akár egy véka alá rejtett gyertya” stb. Az ilyen összetett hangzás- és montázsvilág létrehozásához, ráadásul arche-toposzokkal, szimbólumokkal sűrítve, rengeteg kutatás, kísérletezés szükséges. Ted Hughes a Peter Brook műhelye által nyújtott oltalmazó keretek közt dolgozott, Pilinszky maga is sok időt töltött a darab írásával, naponta maximum tíz mondatot írt, amelyeket esetenként később még átírt. Törekvéseikkel közvetett módon hitet tettek amellet is, hogy az alkotó, teremtő erejű művészi aktusok közül az bír pozitív értékkel, mely önmagunk lényegének megismerésén át visszavezet bennünket az élet valóságos, egyszerre ősi és metafizikai forrásaihoz. A holtak hangja a mélyről jövő hang: kristályosan letisztult versmondataikkal az olvasó/hallgató körül sűrű, intenzív létállapotot teremtenek, a lelkiismerethez akarnak szólni. Jóllehet párbeszédük nem igazi párbeszéd, de mint egyetlen, hatalmas montázsmonológ

abból meríti az erejét, hogy az élők (olvasók vagy nézők) jelen vannak, az élők jelenléte nélkül ez a darab nem lenne dráma.

Pilinszky Grotowski, később Wilson kísérletei nyomán a neves kortárs drámaírókkal, rendezőkkel együtt kereste a színpadi jelenlét titkának megragadási lehetőségeit, de ez az egyetlen drámája, ahol nem a figurák/színészek jelenléte a tét, hiszen azok 'holt lelkek', hanem az élő olvasók/nézők jelenlétén fordul meg minden. A jelenlétnek egyfajta fordított perspektíváját alkalmazza a darabban. Ha megnézzük az utasításait egy esetleges előadás idő- és térbeli koordinátáira, illetve a szereplőket megelevenítő színészekre vonatkozóan – pl. ez utóbbiaknak nem is fontos színészeknek lenniük, lehetnének egy KZ-láger lakói, az oratórium ideje „bizonytalan”, a színhelye legyen üres színpad –, akkor kitűnik,



Fém kódex, Kr. u. I. sz., Jordánia (fotó: David Eklington)

mennyire az egyszerű esetlegesség kezére bízta volna a fentieket, és hogy ami fontos volt számára, az egyedül a történet nélkül megjelenő dráma lezajlása, tudatosodása és letisztulása köztünk, élők között. „A dráma ma már köztünk van”, írja, és ez az állapot, ahogyan köztünk van, az maga a történet. „Amit mi eljászunk ma itt, az történik is. Most és mindig.” Szinte bármit nélkülözhetőnek tartott, egyet kivéve: a szereplők (holtak) és az élő közönség eleven, lelkiismereti érintkezését.

Mindez magyarázza azt a rendkívüli hatást is, amit Grotowski szegény, eszköztelen színháza tett Pilinszkyre, művészi alkatuk hasonlósága nyilvánvaló. Pilinszky, legalábbis a *Tizenhárom széksor* című írását (Új Ember, 1965. november 21.) véve alapul, néhány évvel az oratórium megírása után járt Wrocławban. Korábban egy varsói pinceszínházban, a Teatr 38-ban bölcsészhallgatók játszották el a hivatalos lengyel fordítás megjelenése előtt, lengyelül, *Sötét mennyország* címmel az oratóriumot. A költő nővérével együtt maga is részt vett ezen az előadáson: „nemhogy egyetlen hamis hang nem hangzott el, de minden szó, minden lélegzetvétel drámai pontossággal a helyén volt, ott, akkor és úgy, ahogy azt elképzeltem. (...) Akkor úgy éreztem, hogy amit itt írtam, egyedül nekik írtam, s egyedül ők értették meg.”¹⁵ Grotowski *Tizenhárom széksor* nevű kísérleti színházát, az 1959-ben Opolében alapított „laboratóriumot” a társulat Wrocławba való költözése után ismeri meg. Aznap este, amikor Pilinszky ott járt, Calderón *Állhatatos hercegét* játszották. Teljesen lenyűgözte őt, hogy a társulat fegyelmezett, eszköztelen, csak a színészek eleven testére építő játéknak, illetve a közönséggel kialakított kapcsolatának mélységesen misztikus értelme volt, eszköztelen és ugyanakkor eksztatikus színháznak nevezte. Grotowski nem is magát a színdarabot vitte színre, hanem annak alapszituációját mutatta be más és más variációban – újszerű montázs, akár az örvény, egyre mélyebb koncentrikus körök mentén vont a nézőt a tragédia magjába.

Pilinszky oratóriumában a holtak passzívok, nem léthelyzetüknél fogva, hanem mert a szerző a tanúk szerepkörébe állította őket, egy áldozat emlékének a tanúi. Főlelevenítik, hogy haláluk előtt, céltalan menetelésük útján, a faszor végén, fenyők közt megpillantottak egy vályogfalú, üvegtetejű, virágházra emlékeztető házat. Egyetlen sötét folyosóból állt, mely a végén kiszélesedett, és monstranciaként világított. Ott egy kőasztal volt, rajta egy mezítelen, kiterült halott. Délután három óra volt, mely Krisztus nagypénteki halálának időpontja is. Valószínűleg ugyanezt a házat pillantja meg a darab egyetlen mitikus állata, az erdőből előkóborló farkas, aki azonnal beleszeret a falakba, és olyan szépnek látja az ablakon át a szobában ülő embereket, ahogyan „Istenen kívül soha senki”. Nem bírja magát távol tartani, az ellenállhatatlan vonzalom erejétől hajtva éjszaka átlépi a ház küszöbét, de kárt nem tesz benne, egy tiszta szívvel szemlélődő, ácsorgó állat, ám reggelre agyonverik.

A koncentrációs táborok lakóinak szenvedése ezáltal mitikus szintre emelkedik, de ez a transzfiguráció nem kínál identifikációs lehetőséget az áldozattal. A monstranciaként világító kőasztalon kiterített halott ehelyett szembesít ben-

¹⁵ *Krakkó* (Új Ember, 1965. március 21.) In: Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

nünket egy hagyománnyal, egy kérdés megfogalmazására késztet: mit gondolunk mi, az élők közössége arról, hogy a holokauszt tapasztalatai végérvényesen el-
sötétíthetik-e azt az eszmét, melyre voltaképpen az egész európai kultúra épült,
és amit a modernitás sem tudott fölszámolni teljesen, azaz annak a kérdésnek a
boncolgatásra késztet, hogy Krisztus visszavonhatatlanul meghalt-e a keresztfán,
s hogy visszatér-e még közénk. A darab szerzője nem fogalmazza meg a választ
helyettünk. A holt tanúk emlékezése vezeti el az élőket a saját szomjúságukhoz.
Ám ezt a szomjúságot már semmiféle bizonyosság nem oltja ki, a holokauszt utáni
időkben bármiféle bizonyosság, még ha a hit erejével rendelkezik is, csupán a
démon nagyvonalú ajánlata, mert azóta valójában semmiféle bizonyosság nem
elegendő az embernek arra, hogy megbékéljen a saját lényével. Egyedül a szem-
besülésre, a kérdezésre való készségben rejlik még igazi életerő. A gondoltsort
Pilinszky szavai zárhatják le: „Mikor a színpadra már a semmi szele fú be, a megalá-
zott valóság elemi építőkockákat ad a kezünkbe, s ezek az elemi játékkockák meglepő
pontossággal épp beillenek a támadt részekbe és repedésekbe. Persze a tragédia, a remény
és kétségbeesés ikernyelvén ez tökéletesen másképp szól. Valahogy így: »Az idő szövetén
átvérzik az ember arca.« Ez ma a történet.”



Fém kódex, Kr. u. I. sz., Jordánia (fotó: David Eklington)
(2005 és 2007 között szenzációs leletre bukkantak egy
jordániai barlangban. Többen úgy vélik, hogy ez a közel
hetven darabból álló fém kódex együttes tartalmazná
azokat a jövendöléseket, melyeket a Jelenések könyvében
olvashatunk.)

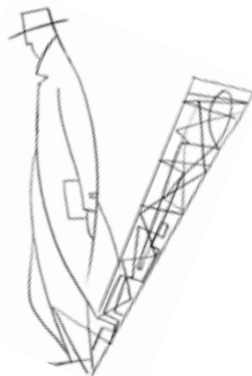
Teréz Kirilla: The Story that Lives with Us

On János Pilinszky's Drama: *KZ-oratórium (KZ Oratorio)*

The publication of this study is made relevant by the commemoration in 2014 of the outbreak of the First World War and of the Hungarian Holocaust. The National Theatre presents János Pilinszky's *KZ-oratórium (KZ Oratorio)* on 27th January, directed by Imre Katona, evoking the apocalyptic experience of 20th century man, the world of the Holocaust. Teréz Kirilla approaches this dramatic experiment from the birth of the work, mainly relying on the great poet's writing entitled *Előmunkálatok (Preparations)*, and invites the reader to look through fresh eyes at the poetic considerations which form the foundation of Pilinszky's "Gospel aesthetics".



VIOLA SZANDRA



Megjeleníteni az ismeretlent

Elmélkedések a *KZ-oratórium* próbái láttán¹

A színház eredendően a cselekvés művészete, dinamikáját a létezés elevensége adja. A műalkotás az alkotás folyamatának lenyomatát viseli magán, a történetek újrajátszása pedig önmagában élményt, természetes dinamikát rejt magában. Pilinszky János *KZ-oratóriuma* azonban a mozdulatlanság pátoszát, az eseménytelenség eseménnyé tételét kívánja meg, a döbbenet tétovaságát és az ünnepi semmittevés intenzitását. Ideje eszkatológiai idő, a végtelen emlékezés kitágított pillanatának apokaliptikus gyönyöre az emberiség gyásza fölött. A szakralitást már a címben szereplő *oratórium* műfaji megjelölésénél fogva sem szabad figyelmen kívül hagynunk. A műben foglalt időintervallum a szent időhöz hasonlatos – ahogy Mircea Eliade fogalmaz: „A szent idő lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus ősidő, amelyet újból jelenvalóvá tesznek. Minden vallási ünnep, minden liturgikus idő azt jelenti, hogy valamilyen mitikus múltban, a »kezdeti« időben lezajlott szakrális eseményt újból jelenlévővé tesznek. A szent idő ennél fogva végtelenül gyakran ismételhető. Ontológiai, »parmenidészi« idő, amely mindig ugyanaz marad, nem változik, és nem múlik el.”² Itt azonban nem a keletkezéstörténet megismétlődéséről van szó, vagy valamely mítosz liturgikus megjelenítéséről; bár Pilinszky szövege mitikus, de nem mítoszteremtő, transzcendens, s mégis profán. A művészi alkotásnak Pilinszkyknél egyértelműen *beteljesítő* szerepe van: a megszakadt inkarnációt kell folytatnia és befejeznie, ahogy azt Heidegger írja *A műalkotás eredete* című munkájában: „Az igazság a létező tisztása-

¹ Az írás szerzője a Nemzeti Színházban Katona Imre új rendezésének próbáit látogatta. Az előadás bemutatójára 2014. január 27-én kerül sor.

² Mircea Eliade: *A szent és a profán*, <http://tereless.hu/keletkultinfo/profan1.html#2>



KZ-oratórium, Nemzeti Színház, 2014, díszletterv Laczó Henriette (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ként és elrejtőzéseként akkor történik meg, ha megköltik.”³ A költő szerint azért van szükség a művészi teremtés általi újjáalkotásra és világteremtésre, az inkarnáció „önkezünk általi” befejezésére, „mert a dolgok és az emberek megtestesülése a bűnbeesés miatt megsorbult.”⁴

A középpontban tehát az idő kérdése áll, melynek megidézése a színpadon a leglényegesebb elem. Az idő teremti meg a teret. (Talán nem véletlenül azonos a szótó a *teremt* és a *tér* szavunk esetében, hiszen egy logikai értelemben *megelőző* aktus szükséges ahhoz, hogy megteremtődjék, megnyílják a tér is. A szent idő automatikusan szakralizálja az ünnep vagy vallási esemény helyszínét.) Ha belépünk a műalkotás terébe, belépünk a játékba, a játék idejében pedig egészen más a tudatállapotunk, érzékelésünk is. A játszás aktusában megvan mindaz, ami a művészi létértelmezéshez szükséges, ugyanis egyszerre tudjuk akár önfeledten odaadni magunkat az eseménynek, és egyszerre tekintünk rá egyfajta távolságtartással is játszó önmagunkra, ami tulajdonképpen nem más, mint a Dasein (‘ittlét’, ‘jelenlét’) állapota.

Milyen eszközökkel érzékeltetheti mindezt a rendező? Az előadásban nagy szerepe van a mozgásnak; leginkább annak milyensége, testetlen, lebegő jellege fejezi ki a nyugodt eksztázis állapotait. Tulajdonképpen a szereplőknek sokkal kevésbé jellemeket, mint inkább szöveseményeket kell megjeleníteniük. A legnehezebb, hogy a Pilinszky-műben forma nélküli a „van”. Hogyan lehet hát mozogni a vers formátlan terében? Vida Gábor, a koreográfus munkájában nem is tisztán értelmezhető gesztusok, inkább csak mozdulat-élmények jelennek meg. S mivel Pilinszky-nél halottak szólalnak meg, a test mint élő, eleven, természetes valóság nem jelenhet meg, szükségszerű az eltárgyasítás. A hús olyan, mint a nehézkedő és élettelen rög. Alig különbözik az eszközként használt kockakövektől. Maga a lelketlen súly. Megvetendő, beteg, halandó, megalázott és esendő, ugyanakkor és mindenekelőtt szent. A testiségéből kitesztított test. Az önmagától megfosztott

³ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*, In: Rejtekkutak, 2006, Bp. Osiris, 56.

⁴ Hankovszky Tamás: *A szent idő és költészet, valamint Az inkarnáció mint esztétikai fogalom Pilinszky János írásaiban*, In: Tanítvány9 (2003)3/4. 189.

test. Mert Katona Imre rendezésében a többszólamú műből a test drámája kiált ki talán legerősebben. A physis, az anyag gyalázása éppúgy fájdalmat ébreszt, mint az eszmék és érzelmek megcsorbítása.

Katona rendezésében minden gesztus csak többszörösen átteteles, metaforizált voltában lehet jelen. Találhatunk nála újraalkotott rituális elemeket, de nem olyan mértékben, ahogy például egy passió esetében, pedig a mű akár posztmodern passiójátékként is felfogható, ha ugyan e két fogalom ki nem zárja egymást. Mert ugyan szenvedéstörténetről van szó a KZ-ben is, három valaha élt személy passiójáról, mivel az imaginatív színházban nincsenek valóságos jellemelek, a valódi szereplő az általános névmás, a megidézett alakok voltaképp szimbolikusak. A passió- emlékeket szinte matematikai alapon szemlélteti Katona Imre, amikor a kockák, melyekben a borzalmak egzisztálnak, egy ugróiskola kockáiként manifesztálódnak a színpad padlóján. A gyermeki idill-elemek bevitele nem egyszerűen rendezői fogás – gondoljunk csak Kertész *Sortalanságára*. És nem csak azért, mert ez esetben is van egy kisgyermek a haláltábor átélők között. Hiszen hogyan lehet gondolkozni egy ilyen tragédiáról, hogyan a halál borzalmáról, s hogyan lehet elfogadni mégis mindennek a „természetességét”? Egy kriszto-centrikus világképben nem fontosabb-e a gyermek boldog esendősége a felnőtt matematikánál? Mindezért telitalálat a gyermek-Krisztus, az időnként játékos mozgás, vagy a díszletben az ugróiskola szerepeltetése. Ez utóbbi elem szinte matematikai leképezése a *mysterium-tremendum* tapasztalatának, és egyáltalán nem profanizáció. Minden egyes kézzel fogható elem esetében ugyanis az a gond, hogyan lehet a nem fizikai valóságot fizikai aktus által tétélezni. Hogy a rendező szavait idézzem: „az előadás sikere attól függ, hogy hogyan lehet a drámai struktúrába belopni az ismeretlent!” Hamvas Bélát is érdemes idécitálni, amikor azt mondja: „Már nemsokára nem fogsz látni mást, mint szellemeket, csodát, isteneket – vagyis nem fogsz látni mást, mint valóságot!”

A színpadi cselekvés természetesen mindig hordozza magában a fikció mozzanatát, noha általában a valóságosság látszatát kell hogy keltse. Az *KZ-oratórium* esetében azonban a valóság gyökerei a kozmoszban szabadon lebegnek, alig van konkrétum, amelyben meg lehetne kapaszkodni, ha pedig van, az többnyire olyan borzalmas, hogy elmondhatatlan, leírhatatlan. A tárgyiasítás minden esetben a lényegvesztés kockázatával jár. És mégis: a komoly odafigyelést igénylő, óvatos, alig-cselekvő mozzanatokból, az érzelmek finom érezetének kitapintásával napról napra születik az előadás világa, amely látomászerű, talán ok-okozat nélküli világ, de izgalmas és meditatív élményeket kínál a befogadó számára.



Ugróiskola a budapesti aszfalton, 2013



KZ-oratórium, Nemzeti Színház, 2014,
jelmezterv: Laczó Henriette (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

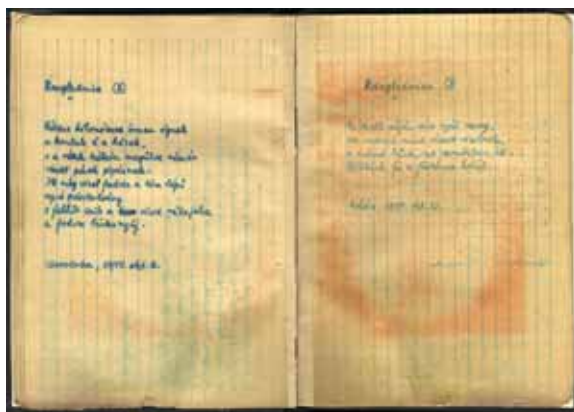
Nincs hagyományos fabula, szüzsé sem, vagy hagyományos logikai struktúra, amely mentén haladhatna, ezért a rendező szenzualista módon, a diszkontinuitáson alapuló montázs-technikával építkezik. Nem történések, inkább csak varázsütések vannak, atmoszféra-ködök, a jelenések felhőkként lebegnek. Polemikus viszonyba kerülő összetevőket vegyít, amikor

Sipos Mihály hegedű-szólóját szerepelteti, amikor nacionalista indulókat zenget, vagy súlyos termésköveket cipeltet a szereplőkkel. Nagyon erős ingerekből építkezik, a súlyos kövek zuhanásának hangja után megszólaló magyaros kesergő a végletekkel parolázik. „Konkrét” történés szinte alig van, a legsúlyosabb azonban ezek közül annak a pillanatnak a megidézése, amikor Radnóti Miklós tömegsírbeli történő exhumálása és újrachantolása során a *Bori notesz* előkerül. A színészek az első olvasat döbbenetes értelmezés-folyamatát viszik színpadra. A tér közepén a Krisztus-pózban kiterített halotti ing fekszik.

Maga a szövegezettség is egy logikán túli világrendre épül. Az alany, mint már említettem, univerzalizált, Bánsági Ildikó mégis egyéniesíti kissé az öregasszony figuráját, Nagy-Kálózy Eszter csengő hangján pedig egyszerre szól a szerelmes lány és az összes szerelmes panasz. A kisfiút Szabados Zsuzsanna játssza, ami inkább elrejtettséget és visszafogottságot kívánó szerep, nagyon határozott jelzésekkel és gesztusokkal.

Katona Imre két plusz-alakot szerepeltet az oratóriumban; az alakoknak nincs nevük, nehezen meghatározható, „illékony” funkciójuk van csupán. Talán angyalok, akik nem tesznek csodát? Nem fordítják vissza az időt, nem mentik meg a sebesülteket, csupán a feltárást segítik elő. Hasonlítanak a Heidegger által nagyon kedvelt Hölderlin-vers angyalaihoz,

akikről a *Költők, mi végre* című írásában így ír: „Az Elégiák Angyala az a teremtmény, akiben a látható láthatatlanná való átváltozása, aminek részesei vagyunk, már beteljesedve jelenik meg... Az elégiák Angyala az a lény, mely jótáll azért, hogy a láthatatlanban elismerjék a realitás magasabb fokát.”⁵



A Bori notesz a Razglednicákkal

⁵ Martin Heidegger: *Költők, mi végre*, In: *Rejtektutak*, 2006, Bp. Osiris, 275.

A szereplők egy halálfolyosó-szerű helyre kerülnek, az átmenet pillanatba me- nekítését jelenítve meg. A halott embert megidéző színészi mozgás még nagyobb kihívás, hiszen itt csak azt lehet megérinteni, ami már nincs; csak emlékképek vannak, s mivel nem különül el egymástól radikálisan a szubjektum és objektum, Nagy-Kálózy Eszter egyszerre lehet mesélő, narrátor, szereplő, és jelenítheti meg tulajdon emlékképeit. Ennek a fajta színészi technikának a közvetlen előzmé- nyeit Tadeusz Kántor előadásaiiban érhetjük tetten: halálszínházának jellegzetes ismérvei a „protézis tárgyak”, a darabos mozgás, a viaszfigura-szerű mimika. Pi- linszky „mozdulatlan” színháza egyfajta profetikus beszédmódot kíván, mely csak időnként enged meg némi személyességet és érintettséget. Abban a pillanatban, amikor a színész kitekint a közönségre, úgy érezzük, mi is részesei vagyunk a mindenség élményével való találkozásnak. Úgy válik interaktívvá az előadás, hogy közben mozdulnunk sem kell, talán még gondolkoznunk sem, csak figyelni a szó metanyelvi terére, a szóeseményre. Az oratórium az ima beszédaktusára emlékez- tet, a szemantikailag üres formák a szituáció hatására telítődnek.

Úgy látom, hogy mindazon alkalmazott művészetek – tehát a kellékek, a moz- gás, a zenei és hangeffektek – ellenére, amelyeket eddig megemlítettem, a szöveg- mondás a legerőteljesebb a készülő előadásban; mert Pilinszkyt előadni csak a szó nyugodt méltóságával lehetséges.

A bűn és az imádság összetartozása az emberi tudat archaikus mélyrétegében gyökerező evidencia. A bűn és a bűnhődés is mindenkiben jelenlevő tapasztalat, megidézésük által újra átélhetjük, szembesülhetünk mindkettővel. Így az idő- rend egyszerre proleptikus és analeptikus, amit további multiplikatív elbeszélések gazdagítanak. Ismétlődésük dinamizmust kelt, az eseményeket pedig egyre jobban elszakítja a valóságtól, ritualizálja őket. Azonban – szinte Kaffkára emlékeztető módon – a bűnnek itt a szubjektumtól való eloldódásáról van szó, ezért olyan fon- tos a testi megformáltság, mely a halál állapotába való belépéskor mintha Krisztus testi személytelenségét is megidézné. Az excursusban pedig ennél is több történik: a néző is részese lesz az előadásnak, a megfigyelő tudat sem marad független az eseményektől, a súly őt is terheli. S bevonódva a színre vitt ima szakrális terébe megtapasztalhatja, hogy csupán az újbóli átélés az egyetlen esély a feloldódásra, s a feloldozásra is.

Szandra Viola: The Representation of the Unknown

Reflections on Rehearsals of KZ Oratorio

The author of the essay discloses her fresh impressions at the rehearsals of the subsequent performance of *KZ-oratórium* (*KZ Oratorio*), also touching upon the director's concept as well as the difficulties of acting. At the same time, she delineates the philosophical background which assists in the sophisticated and multi-aspectual approach to Pilinszky's philosophy of existence and drama poetics.



VÉGH ATTILA



Mimészis

Mottó: *Az utánzás behatol a jellemnek úgyszólván várába; és mi mindig utánozzuk mindazt, amit látunk, hallunk, a formákat, hangokat, melyek emlékezetünket s képzelemünket látogatják. Nemcsak akkor utánozunk, amikor valamely szerepet játszunk a színpadon, hanem akkor is, midőn csak nézőkként ülünk ott, amikor – például Homeros olvasása közben – gondolataink mások cselekvését követik, és magunkat oly könnyen, oly könnyed folytonossággal éljük bele azok helyzeteibe, kiket ő leír; utánozzuk öntudatlanul még a körülöttünk levő falak vonalait s színeit, az útszéli fákat, házi- vagy kedvenc állatainkat; sőt, még ruháinkat is. (W. Pater)*

„Minden ember természeténél fogva törekszik a tudásra.” Ezzel a mondattal kezdődik Arisztotelész *Metafizikája*, *Poétikájában* pedig ezt olvashatjuk: „Az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva”. Valamivel odébb ez áll: „Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”. Ha tehát egy hétköznapi dolgot megjelenítünk, az valamilyen titokzatos módon elemelkedik, a megjelenítés révén több lesz, mint hétköznapi önmaga. Ennek a megfigyelésnek roppant fontossága lesz majd, amikor azt igyekszünk megvizsgálni, hogy az utánzás arisztotelészi fogalma – no meg az erre épülő drámaelmélet – még töredékes voltában is (ti. a *Poétika* második könyve elveszett) hogyan volt képes rá, hogy megszüljön a ma már esztétikának nevezett tudományt.

Arisztotelész *Poétikájában* az áll, hogy a tragédia a Dionüszoszt dicsőítő dithüramboszok karvezetőinek tevékenységéből alakult. Az improvizatív szatírfjátékok idővel ünnepélyes, magasztos színezetet öltöttek, s a Dionüszosz szenvedéseit, halálát és feltámadását megjelenítő, a természet körforgásának hódoló kultikus jellegüket elveszítve egyfajta mámortalanított ünneppé finomodtak. A Dionüsián

használatos maszkok megmaradtak, de az előadás már nem kötődött Dionüszoszhoz, csak a tetralógiák utolsó darabjaiban, a szatírlátékokban maradt nyoma az orgiasztikus, elemi erejű pajzánságnak.

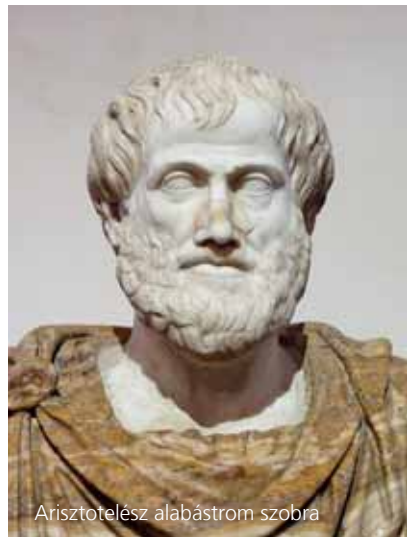
A sztagéiritész nyomán a szatírlátékokat szokás megnevezni a dráma őseiként. A Dionüszosz-kultusz Athénban elveszti orgiasztikus jellegét, és az oltárhoz járó bakkhikus menet ünnepévé lesz. Ekkor teremtődik meg a dráma lehetősége. Az egymástól független dithüramboszok lassan tragédiává állnak össze.

Ezzel az evolúciós elmélettel először is az a baj, hogy a fejlődés folyamata nem mutatható ki. A tragédia úgy pattan elő a semmiből, mint Zeusz fejéből Pallasz Athéné: teljes fegyverzetben. Amikor Theszpisz előadja az első tragédiát, Dionüszosz már nincs sehol. Helyét a mitológia félistenei és *héroszai* foglalták el. Az előadás levált Dionüszoszról; ahogy a korabeli csalódott nézők mondták: *uden prosz ton Dionüszon* – semmi, ami Dionüszoszról (szólna). A tragédia készen áll. Már csak tökéletesíteni kell. Ez ügyben Theszpisz teszi meg az első fontos lépést – nem tudni, mihez képest –, amikor *hüpokritészt*, színészt alkalmaz, hogy közte és a karvezető között párbeszéd jöhessen létre.

Péterfy Jenő egy tanulmányában azt írja, hogy csak a keresztény misztériumokból elvont nézet, miszerint a dráma Dionüszosz isteni tetteinek és halálának mimésziséből keletkezett volna. „Dionüszosz ünneplésében csak a phalloszhordozók fölvonulása, tánca, tréfája tartozik most megfigyelésünk körébe, innen pedig a komédia származhatott, nem a tragédia”. A komédia és a tragédia, mondja Péterfy, csak logikailag rokon, de a logika nem élet. Dionüszosz szenvedése és halála egyébként is orphikus termék, teszi hozzá, tehát a Peisztisztratidák kora előtt nem is létezhetett. A tragédia és a Dionüsziaiak kapcsolata nyilvánvaló, de ez a kapcsolat Péterfy szerint nem a leszármazás formáját ölti.

A tragédia születése ködbe burkolózik, de szerencsénkre Arisztotelész *Poétikájában* megadja a tragédia definícióját: *esztin un tragódia mimészisz praxeosz szpudaiasz kai teleiasz megethosz ekhuszész, hédüszmenó logó khórisz hekasztó tón eidón en toisz morioisz, dróntón kai u di' apangeliász, di' eleu kai phobu peraimusza tén tón toitótón pathématón katharszin*. „A tragédia tehát élvezetes, a mű egyes részeiben eltérő fajtájú nyelven való utánzása egy kiváló, önmagában befejezett cselekvésnek, amelynek meghatározott terjedelme van; mindezt dramatikusan, nem pedig elbeszélő formában, részvétet és félelmet keltő események segítségével érve el az ilyesfajta érzelmektől való megtisztulást”.

Hogy a mű nyelve eltérő fajtájú nyelven szól hozzánk, az egyrészt arra utal, hogy az egyébként attikai nyelvű tragédiákban a kar hagyományosan dór dialektusban szólal meg, másrészt arra, hogy a versmérték egyazon tragédián belül sem egységes, harmadrészt pedig arra, hogy a kardalban a tragédia nyelve zenével párosul.



Arisztotelész alabástrom szobra

Az érzelmeiktől való megtisztulás célként való említése az idézet utolsó szakaszában az arisztotelészi *katharszisz*-elméletre utal, amely központi fogalma Arisztotelész drámafelfogásának, és amelynek fölfedezése többek között a platóni művészetkritikától való elkülönböződés legfőbb hajtóereje volt. (Az arisztotelészi *katharszisz*-koncepció vizsgálatával azonban most nem foglalkozunk, mivel sorozatunkban ez egy későbbi esszé témája lesz majd.)

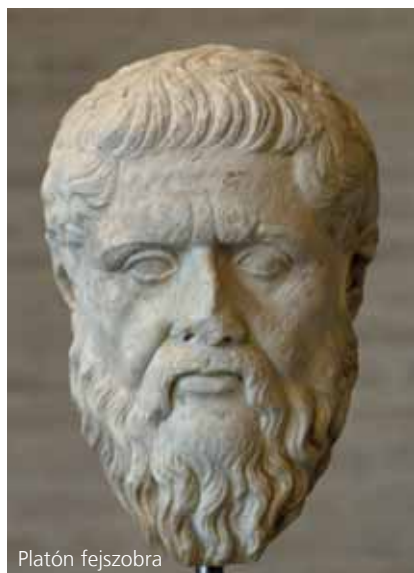
A definíció kimondja, hogy a dráma *utánzás*, méghozzá valamilyen cselekedet utánzása, *mimészisz* *praxeosz*. Nézzük előbb a *praxisz*!

A *praxisz*-típusú cselekedetek a *poiészisz*-típusú cselekedetek ellentétpárjai. Lényegük, hogy önmagukban értelmesek, céljukat tehát nem magukon túlmutatón bírják. Ezek az éthosz területén jelentkező cselekedetek. A művészet tehát olyan cselekedetek utánzása, amelyek az etika körébe tartoznak. A művészet megítélésében ezek szerint – ahogy Platónnál – az etika a döntőbíró. Művészetnek az olyan cselekedetek *mimészisz*-ét nevezi Arisztotelész, amelyek önmagukban birtokolják céljukat, és amelyek etikailag megítélhetők. A platóni felfogás továbbélése ez: a művészetek az etika ítélőszéke előtt állnak. Arisztotelész azonban e téren engedékenyebb Platónnál, és éppen engedékenysége az a rés, amelyen keresztül egy, a filozófiában azelőtt ismeretlen fogalom beszivároghatott a drámaelméletbe, hogy egyre erősebben meghatározza a műélvezetről való beszédet. Az arisztotelészi engedékenység így lesz bölcséleti szigorrá.

A tanítvány mesteréhez viszonyított engedékenysége többrétű. Egyrészt megengedi, hogy hitvány jellemek is szerepeljenek a drámában (persze csak alárendelt szereplőkként, és csak akkor, ha megjelenésük a cselekmény *didaxisza* szempontjából fontos), másrészt ő nem tartja feltétlenül károsnak, ha a dráma cselekménye felkorbácsolja a nézők lelkét. Sőt: ez lesz nála a dráma egyik legfőbb funkciója, mert ezt a felindulást követi a megtisztulás, amit *katharszisz*-nak nevez.

A platóni *mimészisz*-felfogásra támaszkodó drámaelmélet a *Poétikában* a katartikus működés kidomborításával bővül. Arisztotelész nem vitázik Platónnal abban, hogy az erkölcsi és az esztétikai érzék között kapcsolat van, hogy tehát az egyik elkorcsosulása a másik hanyatlását hozza magával, de katarzisz-elmélete már a „modernebb” drámafelfogás felé mutat.

A *praxisz* jelentését hozzávetőleg tisztázva rátérhetünk az arisztotelészi *mimészisz*-értelem tárgyalására. A filozófus a drámai megjelenítés jelölésére olyan kifejezést használ, amely a *mímeomai* igével függ össze, és amelynek jelentésköre a következő: utánzás, ábrázolás, képmás, megjelenítés. Sir David Ross azt írja, Arisztotelész nem tud megszabadulni az „utánzás” kifejezés hatásától: „Ha képes lett volna rá, valószínűleg más szót használ. Látni fogjuk világos jeleit annak, milyen káros hatással van gondolkodására ez a kifejezés”. A káros hatás főleg



Platón fejszobra

abban érhető tetten, hogy a szimpla utánzás képze a görög nyelvben a *mimészis* alakban szilárdul meg, és ettől a képzettől nem lehet elvonatkoztatni, holott a tragédia esetében korántsem a hétköznapi cselekedetek egyszerű másolásáról van szó. (Bizonyítékul hozza erre Ross azt a szövegrészt, amelyet már láttunk fentebb, és amely arról szól, hogy az ember természeténél fogva örömet leli még a fájdalmas dolgok utánzásában is.) De hogy átlássuk, milyen forradalmian új az arisztotelészi drámafelfogás – melynek centrumában a *mimészis* fogalma áll – vessünk egy komolyabb pillantást Platón művészetelméletére!

Platón számára a bölcsesség (*szophia*) az ember számára elérhetetlen, mivel ez valami isteni dolog. Az embernek marad a bölcsesség szeretete, a *philoszophia*, amely tevékenység azoknak jut osztályrészül, akik a valóság legvégső alapjait kutatják. A filozófus olyan ember, aki képes rá, hogy a dialektika módszerét alkalmazva eljusson az ideák (*ideai*) fogalmi megragadásáig. Hol lehet a helye ebben az ambícióban a művészetnek? Nyilván ott, ahol valami szépséglépcsőre van szükség ahhoz, hogy eggyel feljebb lépjünk a nagy ideakutatásban. A művészet élvezete ennek okán sosem lehet öncélú, mondja Platón, akinek a legszembetűnőbb elvárása a művészzel szemben az, hogy annak erkölcsi célokat kell szolgálnia. Ami az ember ízlését fejleszti, az hozzájárul ahhoz, hogy az ember erényes *politész* legyen, és ami az embert arra ragadtatja, hogy magában káros érzelmeket korbácsoljon fel, az erkölcsileg elvetendő. Platón, aki a művészetet, „az utánzás utánzását” a harmadik, legalacsonyabb létsíkra számúzta, csakis az olyan művészi gyönyört tudja elfogadni, amely magasrendű. Magasrendűnek pedig az számít, ami a lelket az örök szépség, az ideák szépsége felé vezérli. Az önmagáért való, „esztétikai” felfogás a platóni lételmélet fényében porrá ég. Ami nem az erkölcsi nevelést szolgálja, az önmagáért valónak minősül.

Az *Állam* könyvein kívül például az *Ión*ban érhető tetten Platón művészetmegvetése. E dialógusban az a célja, hogy megmutassa: a rhapszódoszoknak nincs szakismeretük (*τέχνη*) arról a költőről, akinek műveit előadják. Nem a szakértők tehát, nem *τεχνικός*-ok, hanem megszállottak, akiket az elragadtatottság mozgat. Ez több és kevesebb, mint a szakértelem. Több, mert isteni eredetű, és kevesebb, mert nem igényel konkrét tudást.

Platón a dialógust úgy zárja le, hogy Ión rhapszódoszi tevékenységének megítélését ebben az ambivalens lebegésben hagyja. Ión mindvégig azt hiszi, hogy foglalkozása egyértelműen felmagasztosul, amikor annak elragadtatott jellege domborodik ki, de Szókratész zárszavából kiérezzük – és vélhetően nem csak mi, késői utódok – az iróniát: „Ha viszont nem rendelkezel szakértelemmel, hanem isteni osztályrész alapján, Homérosztól megszállottan, semmit sem tudva mondasz sok szép dolgot a költőről...”

Platón már ebben a korai dialógusában megelőlegezi azt a hozzáállást, mely szerint a megszerzett tudás (*σοφία*) az adottsággal (*φύσις*) ellentétes. Legvégül Szókratész választást ajánl Iónnak: döntse el, minek tartsa őt Szókratész, olyan szakértőnek, aki tudását gonosz módon sosem osztja meg senkivel, vagy olyan isteni megszállottnak, aki semmit sem tud. Ión az utóbbit választja. Ezzel vége is a beszélgetésnek.



G. B. Tiepolo: Nagy Sándor Apellész műhelyében, 1726

Hogy a dráma valamely cselekvés utánzása, *mimészis praxeosz*, azzal maga Platón is tisztában volt. Ám az ő felfogásában ennek az utánzásnak az adott cselekvésforma értékét is világossá kell tennie, visszavezetve a nézői elrövedést a világról felelősen gondolkodó ember morális alapjaihoz. Márpedig ha a dráma olyan tetteket utánoz, amelyek – ahelyett, hogy ésszerű megfontolások alapjaivá válnának bennünk – szenvedélyeket keltenek, akkor kárt okoz, és mint ilyen, üldözendő.

Platón szigorú pillantása előtt csak az a művészet áll meg, amely a legmagasabb rendű etikai célokat szolgálja. A „szenvedélyes” a platóni szótárban a „zavarodott” szinonimája, amelynek *mimészisz*e tiltott, hiszen az effajta megjelenítés nem a valódi létet, hanem csak az árnyképek és csalóka illúziók létsíkját képviseli. A platóni művészetelméletről szólva a *Törvények* egy helyét idézi A szépség ókori elmélete című könyvében Ernesto Grassi: „Nemes barátaink, mi magunk is tragédiaköltők vagyunk: erőnkhez képest a legszebb és legjobb tragédián dolgozunk, hiszen egész államunk: utánzás – a legszebb és legjobb élet utánzása. S nézetünk szerint ez az igazi tragédia”.

Grassi a *mimészisz* elemzésekor két fő jelentést határol körül. Az egyiket – talán kissé heideggeriánus módon – feltárlásnak, a rejtekezésből való előtűnésnek, nyilvánvalóvá tételnek nevezi. (Ezzel a húzással vészesen közel kerülünk a heideggeri *alétheia*-fogalomhoz és annak hermeneutikai mezejéhez, de az *alétheia* kibontása félrevinné vizsgálódásunkat.) A *mimészisz* másik jelentését Grassi így nevezi meg: „cserélni, átváltozni, nem úgy tartva meg az eredetit, ahogy az egykoron volt, vagyis csalóka képként, látszatként”. Ahhoz, hogy Arisztotelész drámaelméletének újító erejét felmutassuk, meg kell mondanunk, hogy Platón, illetve sztageiroszi tanítványa a kifejezésnek mely jelentését helyezi előtérbe.

Mielőtt megmondanánk, amit a figyelmes olvasó nyilván már kitalált, időzzünk még egy kicsit a *mimészisz praxeosz* kifejezésnél! Hiszen ez az út is oda vezet. A *mimészisz*, ha a drámáról beszélünk, nem más, mint *poiészisz*, azaz olyan létrehozás, amely – a *praxisszal* ellentétben – nem önmagáért van. A *poiészisz* tesz *praxeosz*, azaz „a cselekedet önmagán túlmutató ábrázolása” a poézis célja. Úgy is mondhatnánk, hogy drámát írni nem más, mint önmagán túl vinni az önmagán túl nem mutatót, illetve ehhez a túlmutatáshoz megjelenítőn hozzásegíteni. A kérdés ezek után az, hogy mi az a *túl*? Hol van?

Platón létmegértésében az etika területén. Arisztotelész szerint is valahol ott, de ez már korántsem olyan biztos. Elegendő, ha csak arra a bizonytalanságra utalunk, ami a tragédia arisztotelészi definíciójában a *szpudaiosz* melléknevet körüllegi. E kifejezésnek ebben a kontextusban két jelentéssel bír. Az egyik: *derék, nagyra becsült, fontos, figyelemre méltó*. A másik: *értékes, becses, szabályos, illő*. Ha akarom, az előbbi a megjelenített cselekvés cselekvőjére vonatkozik, az utóbbi a megjelenítés mikéntjére. Ritoók Zsigmond *Mímésis praxeós* című tanulmányában hívja föl a figyelmet arra, hogy a tragédiában megjelenítendő cselekedet, amelyet a filozófus *praxisz szpudaia*-ként jelöl, értelmezhető esztétikai, illetve etikai síkon is. Az a tény, hogy Arisztotelész egy olyan szóval jelöli a megjelenítendő *praxiszt*, amelynek értelmezési felhője az etikai, illetve esztétikai értelmezési tartomány fölött lebeg, azt jelzi, hogy ő maga sem tartotta fontosnak eldönteni, melyik értelmezés a helyes. Ez annál is valószínűbb, mert az ő újítása éppen abban állt, hogy a platóni etikai elvárások szintjére emelte a dráma esztétikai, öntörvényű jellemzőit.

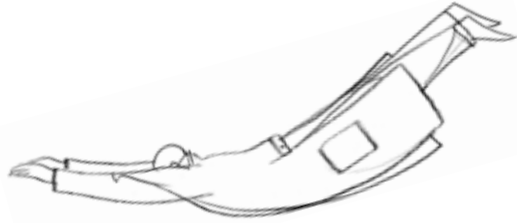
A könyörtelen etikai elvárás-horizontot feledve eddig ismeretlen utak válnak láthatóvá. A kerülőút, amit Arisztotelész megenged a műélvezetnek, máig hatóan megalapozza az esztétikai gondolkodást. Platónhoz hasonlóan Arisztotelész is úgy véli, hogy a művészet azt ábrázolja, ami lehetséges, csakhogy amíg Platón szemében ez megengedhetetlen létrontás (hiszen az ideák, azaz a valódi létezés birodalma messze túl van a lehetségesen), addig Arisztotelész értelmezése szerint ez a *lehet* a „legtöbb, ami adható”, hiszen a *volt* és a *van* birodalmától eltérően ez a terep nyitott. Hogy azt ne mondjuk: transzcendens. A művészet ekkor elszakítja pályáit.



Barend van den Meer (1659–1702): Szőlőfürt, „immaginatív” ábrázolás

Attila Végh: Mimesis

The author of our permanent column discusses the concept of *imitation*, or *mimesis*, this time. His focus falls mainly on the transformation of the meaning of the concept from Plato's idea to Aristotle's in his *Poetics*. According to that Plato represented a sort of “merciless horizon of expectations” in regarding the imitation of that only which “guides the soul to eternal beauty, the beauty of ideas” desirable, whereas Aristotle proceeded by raising the aesthetic and autotelic attributes of drama to the level of Platonic ethical expectations, allowing the representation of unworthy characters for pedagogical purposes as well as the arousal of passions in order to achieve *purgation*, or *catharsis*. This is the Aristotelian turning point, influential to this day, which liberates art to “break its tethers” and “venture onto unknown roads”, the author concludes.



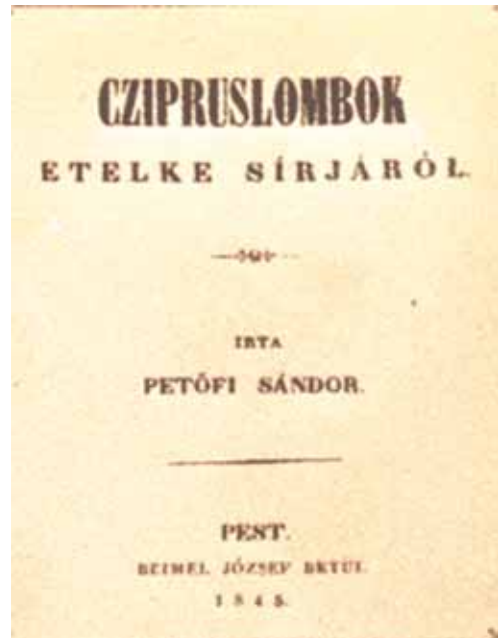
„Az igazság az bennünk van”

Szarvas József, a versmondó színész

Pálfi Ágnes: *A versmondó Szarvas Józsefre én akkor figyeltem fel, amikor jó pár évvel ezelőtt Petőfi Cipruslombok Etelke sírjáról című ciklusát szólaltatta meg a Rádióban. Hogyan készülsz egy-egy ilyen alkalomra? Erre a számomra emlékezetes versmondásodra hogyan emlékszel vissza?*

– A Magyar Rádió egykori irodalmi szerkesztőségének utolsó nagy vállalkozása volt, hogy Csizmadia Tibor rendezésében felvette Petőfi összes versét. Én az *Etelke*-ciklust kaptam, amiről addig nem is hallottam, Petőfit pedig sokat olvastam, nem is egy versét mondtam is már. Amikor e tragikus sorsú kislányról szóló ciklust elkezdtem olvasni, azt gondoltam magamban: „Ezt a kiszúrás!” Nagyon nehéznek tartottam a feladatot, pedig igazából egyszerű kis foszlányok ezek a korai Petőfi-versek. Igazából az volt ennek az oka, hogy nem ismertem őket (a ciklus meglehetősen terjedelmes, több mint harminc darabból áll); meg az is, hogy a rendezőnek – mint a felvételek során kiderült – volt egy prekonceptiója; egy füle,

egy belső hangja, ami szerint instruált minket. Már készen voltunk az egész anyaggal, amikor azzal hívtam fel Tibort, hogy menjünk neki még egyszer. Mert én ugyan nem hallgattam vissza a felvételt, de azt éreztem, hogy még mindig messze van tőlem a szöveg. Így amit a rádióban hallhattál, a végleges



változat ennek a második nekifutásnak volt köszönhető.

Általában is úgy gondolom, hogy egy vers mindaddig messze marad az előadójától, amíg nem az övé. Ezért is nem szeretek olyan versmondást vállalni, amikor olvasnom kell a szöveget. Mert az biztos, hogy nem az enyém. Az ember másképpen olvas fel egy verset, mint ahogy mond. Másképpen fogalmaz, amikor nem azon kell gondolkodnia és izgulnia – különösen az én esetemben, aki az egyik szememre gyengén látok –, hogy az adott fényviszonyok mellett el fogja-e tudni olvasni a szöveget. Tehát nekem muszáj személyes viszonyt kialakítanom a verssel.

P. Á.: *A színész, amikor maga választhat, hogyan talál rá egy-egy versre?*

– Hadd mondjak el erről egy történetet. Megnéztem annak idején Horváth Csabának egy korai rendezését. Az volt a címe, hogy *Ős K. Nekem*, a prózai színésznek – akinek a táncos műveltsége olyan, amilyen – katartikus élmény volt, többször meg is könnyeztem ezt az előadást. Aztán amikor Csabával beszélgetni kezdtünk, kiderült, hogy a cím tulajdonképpen Ady versére, *Az ős Kajánra* utal. Ez szöveget ütött a fejembe. Annál is inkább, mert ismertem a legendát, hogy *Őze Lajos* és *Latinovits Zoltán* azon versengett egyszer, melyikük tudja jobban mondani *Az ős Kajánt*. Elolvastam a verset, próbáltam visszaidézni a táncot, hát abból semmi nem jött vissza. Ellenben ott volt előttem ez a rettentő erős szöveg. – Ennek most tizenvalahány esztendeje, s a verssel még most sem vagyok kész. Amikor 2008-ban a borászok rendeztek egy *Kaszás Attila* jótekonysági emlékestet, elhatároztam, hogy ott elmondom. De az utolsó pillanatban

visszakoztam, s helyette *Vörösmarty Vén cigány* című versét mondtam el, amire még majd szeretnék visszatérni. Mert úgy éreztem, ezen a fontos eseményen nem állhatok ki egy olyan verssel, amely még nincs rajtam átszűrve, egészen még mindig nem az enyém. Majd néhány év elteltével *Ambrus Lajos* kért föl, hogy elmondanék-e egy verset *Egyházashetyén*, a *Berzsenyi-émléknapon*. El is vállaltam a *Magyarokhoz* című ódát, és el is kezdtem dolgozni rajta. Ám úgy alakult, hogy egy nappal ez után a föllépés után rendezték *Székesfehérváron* a *Kaszás Attila-díjátadó gálát*, amelyen én végre el akartam mondani *Az ős Kajánt*. Így egyszerre készültem a *Berzsenyi-* és az *Ady-*versre.



Pénteken föltettem magamnak a kérdést: bevállaljam-e, hogy *Egyházashetyén* elmondom a *Berzsenyi-*verset, amellyel még nem vagyok kész, nem tudom kívülről, vagy inkább használjam ki ezt az alkalmat arra, hogy *Az ős Kajánt* mondom el, hadd legyen ott az első nyilvános próbája ennek a versnek. Úgy döntöttem, hogy az utóbbit választom. De senkinek sem szóltam róla. Igen ám, de a tetthelyen – a *Berzsenyi-háznál*, előttünk az országút,

a vizesárok, s a falu, a parasztok ott álltak velünk szemben, a vizesárkon túl – Ambur Lajos elkezdte laudálni a verset, és előre felhívta a hallgatóság figyelmét azokra a sorokra, amelyek az előadásomban most mindjárt el fognak hangozni. Gondoljátok el, milyen volt, amikor ezek után belemondtam a mikrofonba az Ady-vers címét! Ha van katarzis, hát ez az volt. Mert nem volt mese. Annak a versnek ott olyan hitelesen kellett megszólalnia, ahogyan csak tőlem telik – és amit megismételnem azóta sem sikerült még. Benne volt ebben a versmondásban a személyes konfliktushelyzetem, de annak a drámája is, hogy ezt az Ady-verset akkor ott Egyházashetyén, a vizesárkon túl vajon hogyan fogják fogadni. Amíg mondtam, olyan csönd volt, hogy még a kutyák is elfelejtettek ugatni. Meg tudott szólalni a vers.

Szász Zsolt: Hogyan viszonyul egymáshoz a versmondás és a színészet? Kaszás

A bölcs Náthán címszerepében, Kaposvár, 2013



Attila egyszer azt válaszolta nekem erre a kérdésre, hogy kétféle színész van: a versmondó és a nem versmondó színész (önmagát ez utóbbi csoportba sorolta, aminek a jogosságát én azért megkérdőjelezném, hiszen fantasztikusan mondott verset). Te hogy vagy ezzel?

– Nem tudom, de egyet tudok. Én játszottam ebben a színházban, a Nemzetiben, Ádám szerepét. S tudom azt, hogy az előttünk járó generáció tagjai – szüleink, tanáraink nemzedéke – több helyről is hosszan képes kapásból idézni ebből a Madách-műből. Én viszont egyetlen sorra sem emlékszem belőle. De a többi szerepem egyetlen sorára sem (még ha csak egy éve vettük is le a műsorról). Az agyam töröl. Ellenben tele vagyok verssel, tele vagyok népdalokkal. S mindig keresem azt az egy verset, amelynek igazán köze van hozzám. Mind mélyebb és sokkal bonyolultabb ez a kapocs, mint amikor, mondjuk, harminc évvel ezelőtt, először találkoztam vele. Miközben persze maga a készlet is gyarapszik, bár nem abban a tempóban, mint ahogy szeretném. Ahhoz előadóestekre volna szükség – ahogyan régebben voltak is például Ady-, Petőfi- vagy József Attila-estjeim.

Sz. Zs.: Úgy gondolom, hogy a versmondó hasonlóan egyedül van a verssel, éppúgy magára van utalva, mint a színész, amikor monológot mond. Hogy lényegében ugyanolyan monológ-helyzetben vannak mind a ketten. Neked erről mi a tapasztalatod?

– Nekem ez a kettő annyiban különválik, hogy a darabbeli monológ – elmentében a verssel – mindig része egy konkrét drámának: nem áll egyedül, belsőleg is kapcsolódik a többi szereplőhöz, s így mindig van egy holdudvara.

Például most játszottam Kaposváron a *Bölcs Náthánt*. A rendező, Valló Péter engem ebben a darabban három–négy alkalommal egészen a színpad széléig kihoz, és a monológot – illetve a nézővel való kérdezz-felelek játékot – onnan csináltatja végig velem. Abból tudom, hogy a történet mögöttem a színpadon jól működik, hogy olyankor a nézőtérben a légy zümmögését is meg lehet hallani. Tehát a színpadi monológoknak van egy másfajta aurája, amelynek én is a része, ez esetben a színpad szélén álló hordozója vagyok.

Sz. Zs.: *Én mégis úgy gondolom – cáfolj meg, ha nem –, hogy a nagy színész mindennek előtt ezekben a monológ-helyzetekben ismer magára, választódik ki. S hogy az egyedüllétnek ezek a színpadi szituációi hatnak vissza elsősorban személyiségének az alakulására is. És hogy a színész számára ugyanezért létfontosságú a vers, illetve a versmondás is, amikor egyedül áll a világgal szemben.*

– „Az igazat mondd, ne csak a valódit” – mondja József Attila, ami a művészetben egy ősparancs. A valósággal elvagyunk, de az igazság az bennünk van. Az ősverselő, ősköltő indíttatása ez. Azért

vagyunk alkotók, azért vagyunk tevékenyek, hogy erről az igazságunkról, igazságra való törekvésünkről meggyőzzünk valakit, akárkit – az embert.

P. Á.: *Eszerint te úgy tartod, hogy az igazi versmondó a költőt szólítja meg, szabadítja föl bennünk. Ha jól értem, a versmondó szerinted nem pusztán interpretátora, közvetítője a versnek, hanem olyasvalaki, aki a verssel ezt a bizonyos ősegyet hívja elő, mozgósítja bennünk.*

– Igen. Hiszen igazából a költők is arra vágyanak, hogy szabadítsák ki a verseiket a könyvből. De ki tudja kiszabadítani? Nem az olvasó, hanem valaki más, aki továbbadja a verset, aki hallgatóvá és befogadóvá tudja tenni az olvasót.

P. Á. *Mi a véleményed arról, amikor a költők – ki jobban, ki kevésbé jól – maguk mondják a verseiket? Amikor középiskolában tanítottam, bevittem egyszer egy régi hangfelvételt: az Esti kérdést Babits ma már teljesen szokatlan, deklamátor eladásában. Félttem, hogy a kamaszok nevetni fognak rajta, de nem így történt: láttam az arcukon, hogy az első megdöbbenés után mind jobban elfogadják a költő versmondását.*

– A Babits-versről nekem is hasonló volt az élményem. És az *Egy mondat a zsarnokságról* című versről is Illyés Gyula előadásában. Amikor egy költő kiáll, és maga mondja a versét – mint Pilinszky vagy Weöres Sándor –, azt érzem, hogy valami fontosat akar közölni velem, fel akarja hívni rá a figyelmünket. Én ezt látva – és nem azért, mert jól mondta – el is szoktam olvasni a verset.

Ami a kérdésed második felét illeti, hadd mondjam el, hogy engem a főiskolán Montágh Imre tanított. És sok évvel később újra a kezembe került a *Tiszta beszéd* című alapműve. S amikor bele-



olvastam, rájöttem, hogy Imre milyen ravasz volt! Hogy miközben nyelvtörők gyártására használta a magyar költészetet, a legnagyobb verseket vette elő, égette bele a tudatunkba. És sokszor csak később ébredtem rá, hogy miről is szól az adott vers. Így voltam például a nyelvtörőként megismert *Esti kérdéssel* is, ami egyetlen mondat, egyetlen gondolat. Amikor Tenk László festőművész barátom 2008-ban megkapta az M. S. mester-díjat, akkor nagyon halkán, mintha csak a barátom fülébe súgnám, mondtam el Babitsnak ezt a csupa miértekből álló, a művészet értelmére kérdező nagy versét – anélkül, hogy ezt a „merényletemet” előzetesen bejelentettem volna. Laci úgy hat-hét méterre állt tőlem, de tisztán hallotta a verset, mert annak a teremnek igen jó aurája és akusztikája volt. – És most ugrok egy nagyot az időben. Tavaly Laci azzal hívott fel a műtermébe, hogy füstött egy képet. De a képnek még nem volt címe. És akkor a Laci kedvese, aki grafikus, megszólalt: „*Esti kérdés – hát nem?*”

Sz. Zs.: *Hogyan viszonyulsz a pátoszhoz? Amikor a régi deklamáló iskolát leváltjuk, vajon nem a pátosztól akarunk-e szabadulni? S mi a véleményed arról, amikor a színész-növendéket manapság arra ösztönzik, hogy úgy mondja el a verset, mintha próza volna?*

– A pátosszal mint szakmai kategóriával nekem nincs dolgom. Ha üres pátosszal hallottam verset mondani, az engem soha meg nem ragadott. De minden versnek van egy formája – s akár tetszik, akár nem, az előadónak ezzel valamit kezdenie kell. Az viszont, ahogyan Latinovits mondta a verseket, nagyon is megragadott. Mert ő azon felül, hogy zseniálisan mondott verset, egy nagyon okos ember is volt: ő a vers

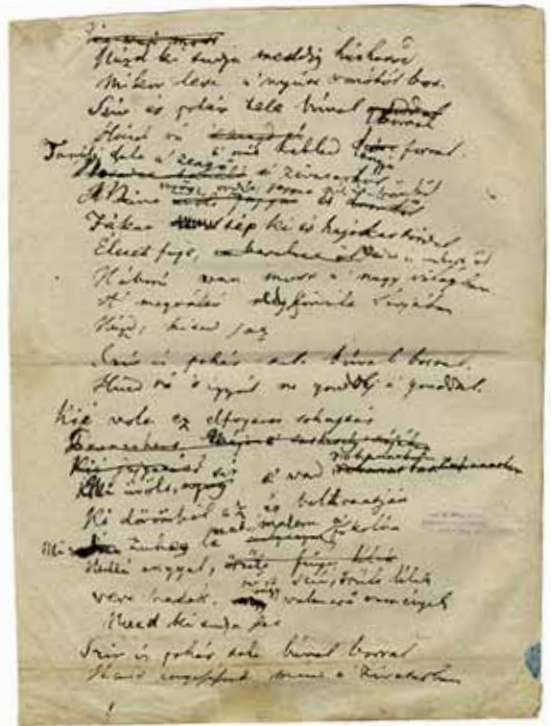
minden ízét ismerte; tudta, mi az, hogy rím, mi az, hogy forma. Mindent tudott a versről; és mindent föl is használt annak érdekében, amit ő akart megszólaltatni általa. Nem a pátosz érdekelte őt sem, de ha kellett, azt is fölhasználta.

Sz. Zs.: *Mert és tudott is teátrális lenni.*

– De a személyességet akkor is ott érezted a versmondásában. Akkor is, amikor úgymond „maníros” volt. – Van egy sorsdöntő élményem mindjárt a pályám kezdetéről, ami ehhez a témához, és Latinovits-hoz is kapcsolódik. Jelentkeztem a főiskolára, s már túlvoltam két rostán. És akkor, a második és a harmadik rosta között, azt üzenték nekem a tanárok, hogy jó-jó a reper-toár, amit vittem, de valami kellene még. Megjegyzem, hogy ez a repertoár a tájékozatlanságomról és műveletlenségemről árulkodott; azt vettem bele, ami épp a kezem ügyébe került, versek nem is igen voltak benne. Hiszen a tanyáról jöttem, a vágóhídon tanultam, aztán levelezőként, magánúton meg estin jutottam el az érettségiig. Igazából semmi közöm nem volt a választott szövegekhez, bár azért a magam módjában igyekeztem őket vallomásra bírni. A tanárain bizonyára látták, hogy nincs hozzájuk közöm, bármennyire jól mondhattam is némelyiket. Ezért üzenhették azt, hogy kellene még valami személyes. Utaztam haza Debrecenbe, és azon gondolkodtam, hogy mi lehet az, amit keresek. Csak annyit tudtam, hogy van egy vers, egy nagy vers, a szerzőjére nem emlékeztem, és arra sem, hogy kinek a hangján hallottam (sokkal később derült csak ki, hogy a versmondó Latinovits volt). – Arany lenne a költő? Vagy talán Vörösmarty? Tudtam, hogy meg fogom találni, rá fogok ismerni – hiszen any-

nyira megragadott, amikor a tanyán, kapálás közben, meghallottam a Szokol rádióból. És amikor elkezdtem lapozgatni a Vörösmarty-kötetet, egyszer csak ott volt előttem *A vén cigány*. Meg is tanultam egy hét alatt. És akkor Csikos Sanyit, a debreceni színész-kollégámat megkértem, hogy hallgassa meg. „Jóska, ez a vers neked nagyon jól áll!” – mondta Sanyi. „De mikor van a felvételi?” – mondtam, hogy holnap. „Meg ne próbáld!” – mondta ő erre. „Te ezt még nem tudod, csak jól áll.” Másnap, amikor indultam a harmadik rostára, azon gondolkodtam, hogy mit fogok mondani, ha én választhatok, és mit mondanék, ha ők választanak. Hiszen ez az egy versem volt csak, amelyen keresztül valami erőset tudtam közölni magamról, akiről semmi információjuk nem volt. „Húzd, ki tudja, meddig húzhatod!” – ez volt a legfontosabb mondandóm akkor, hogy itt és most ilyen szűkre szabott időm van csak a megmérettetésre. – És képzeljétek, a harmadik versszakot kihagytam. Egyszerűen elfelejtettem. S most megint ugrok egyet. 2011-ben volt Csikos Sándor hetvenedik születésnapján köszöntése Debrecenben. Na, mondom magamban, most elmondom neki újra *A vén cigányt*! És a színpadon előadtam azt a sztorit is, hogy annak idején kihagytam a harmadik versszakot, de aztán mégiscsak fölvetek. És mit gondoltok, mi történt? Megint a harmadik versszakkal volt baj, de most nem kihagytam, hanem kétszer mondtam el! Ami azt jelenti, hogy valami még mindig hiányzik, már több mint harminc év eltelte után is – hiszen 1983-ban kerültem a főiskolára –, valamit én még mindig nem értek ebben a versben.

Sz. Zs.: *A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején valami megváltozott,*



Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*, a vers kézírata 1854-ből

paradigmaváltás történt az irodalomban. Az októberi Szcenáriumban Szörényi László azt mondja erről az időszakról, hogy megszűnt a költészet nálunk hagyományos primátusa, és a próza került előtérbe. Te mint színész és versmondó hogyan érkeled ezt?

– Ha a próza alatt a természetességet értjük, nem minden természetes, ami annak látszik. Ami pedig a verseket illeti, én azokat a szabad verseket, költői technikákat nem igazán szeretem, amelyek ezt a folyamatot oly módon próbálják előmozdítani, hogy például már az írásjeleket is elhagyják: tedd oda a pontot vagy a vesszőt, ahova akarod, kedves olvasó vagy színész! Ha megértetted, megértetted, ha nem, hát nem. Szerintem ezt a munkát a költőnek kell elvégeznie. Mert ha neki nem elég

fontos egy vessző vagy egy kettőspont, akkor nekem sem lesz fontos. És akkor már igazából nincs költészet sem, csak a „szó, szó, szó” marad...

P. Á.: *Én úgy tapasztalom, hogy te azért szeretsz kortárs költőket is mondani. Múlt évben Tokajban Zalán Tibortól egy prózába hajló hosszúverset hallottunk tőled; legutóbb pedig Végh Attila A pillanatok öregkora című kötetének bemutatóján mondtál verseket.*

– Igényem az volna rá, csak nem vagyok ebben eléggé állhatatos. – De hadd mondok el egy ezzel kapcsolatos élményemet. Nem is olyan régen Parti Nagy Lajos tartott egy személyes hangú előadást a televízióban az olvasásról. Végül azt a következtetést vonta le, hogy olvasni lehet szabadon, bármit, de a kánont azt tudni kell! – Én, aki csak 87-ben csúsztam be a pályára (ami az esetemben egyébként nagyon szerencsésen alakult), a kortárs versek felé kezdetben egyáltalán nem fordultam. Tudniillik mindig azt tapasztaltam – akár a rádióban, akár a televízióban vagy a színházban –, hogy a rendező az valahogy mindig ott termett, és felvilágosított, hogy mikor, mit, hol és hogyan kell mondani. Ebből az új kánon diktálta kalitkából nemigen lehetett kiszabadulni, ami egy önmagát kereső fiatal művészt teljesen el tudott bizonytalánítani. – Kik a szakmai barátaid? Melyik költőt szereted? Na ne mondd, hogy ez jó!? – az ehhez hasonló kérdések egészen addig meg tudják zavarni az embert, amíg ő maga, a saját hiányérzetéből fakadóan nem kezdi el keresni azokat az embereket, akikre tényleg szüksége van. Búvápatakként működnek ezek a dolgok, hiszen azért mégiscsak nagy a késztetés, hogy rátaláljunk egymásra. Elmondhatnám, hogy milyen kacifántos, rejtett utakon

ismerkedtem meg például Zalán Tiborral, Alexa Karcival, Szörényi Lászlóval, Jankovics Józseffel, Kányádi Sándorral, vagy most Végh Attilával. S mint ahogy előbb ismerkedtem meg a borással, mint a borával, többnyire előbb lettem barátja a költőnek, s csak aztán mondtam a versét. Verebes Ernő jött nekem azzal legutóbb, hogy minél több személyes verset kíván nekem. Olyat, amelyekre én magam találok rá. S az valóban nagyon fontos, hogy ebben a kortárs kánonban, vagy inkább azzal szemben el tudjam foglalni koromnál fogva a magam méltó helyét, és át tudjam adni másoknak is a kereséseim tapasztalatát. Így azt a meggyőződésemet is, hogy – hála istennek – nem csupán egy kánon létezik.

Sz. Zs.: *Végül arról a Tündéerkert-programról kérdeznék még, mely túlmutat a színházi keretein. Hogyan kezdődött, és ma hol tart ez a vállalkozás?*

– 2007-ben építettem föl saját költségemen a pajtát Viszákban, ezen a kis Vas megyei településen, anélkül, hogy valami konkrét, előre megfogalmazott célom lett volna. Bár kellett legyen mögötte – mint minden ilyen típusú kezdeményezés mögött – egy lassan tisztuló ösgondolat. Csak néhány évvel ezelőtt adódott egy olyan alkalom, amikor vagy százan gyűltünk össze a pajtában egy kiállítás-megnyitóra, és a művész késett, hogy valamit mondanom kellett erről. De vajon mit? Úgy éreztem, hogy nem kell mást tennem, mint végigsorolnom azt, ami eddig történt. Az utat, ami elvezetett oda, hogy most már felelős vagyok azért a közösségért, azért a fórumért, amit magam hoztam létre. S hogy ma már kezd kiszabadulni a kezem közül ez a történet: az egyik végén Kovács Gyula, a kertész, a másikon Ambrus Lajos, az irodalmár,



a harmadikon a festő Tenk László, aztán a Makovecz-tanítvány építész, Csernyus Lőrinc, a Kodály-módszert életben tartó Kassai István zongoraművész és Szabó Dénes, a Cantenus Kórus Család megálmodója teljesíti ki azt a bizonyos ősgondolatomat, hogy a kortársaknak, bármely műfajból jöjjenek is, keresniük kell

egymást. S hogy az így létrejövő személyes kötődések, barátságok egyszerre vannak ösztönző hatással a művészek teljesítményére, és arra a helyi közösségre, mely a művészeket befogadja.

Az interjút Pálfi Ágnes és Szász Zsolt készítette

“Truth is Within Us”

József Szarvas, the Actor Who Recites Poetry

József Szarvas (b. 1958), holder of Jászai Mari Award, Merited Artist and member of the National Theatre, was interviewed by Szcenárium editors about his experience of reciting poetry. His answers portray a dedicated artist who wishes to be more than just an interpreter of Hungarian poetry in being an autonomous co-author, as worthy as the poet, with a personal message to pass in selecting and voicing a poem in every case. In the course of the interview important questions arise such as the relationship between stage monologue and poem recitation or the role of pathos in the performing arts. József Szarvas looks back on the beginning of his career, his teachers, masters and role model for reciting poetry, Zoltán Latinovits.





BALOGH GÉZA



Németh Antal és a rendezői Színház

2. rész: Ellenzélben

1935. május 28-án Hóman Bálint¹ vallás- és közoktatási miniszter kinevezi Németh Antalt a Nemzeti Színház igazgatójává. Másnap értesíti, hogy két napon belül, 31-én nyújtson be tervezetet a színház átszervezésére. Ez azt jelenti, hogy a színházvezetésre hosszú évek óta tudatosan és módszeresen készülő direktor rögtönözni kénytelen. A váratlan helyzet, amelyet nem véletlenül nevez puccsnak a magyar színháztörténet, a Nemzeti Színház következő évtizedét és Németh Antal egész további sorsát meghatározza.

A morális és művészi szempontból egyaránt válságban lévő intézményt két évadon át Voinovich Géza² kormánybiztos irányította. Németh Antal kinevezése futótűzként terjed el a fővárosban. A „szakma” csak annyit tud róla, hogy nagyon fiatal, mindössze harminckét éves, és hogy a többség előtt teljesen ismeretlen ifjú titán nyilván felsőbb politikai körök pártfogoltja. Ismeretlensége érthetetlen, és csak azzal magyarázható, hogy a társulat régi tagjai és az ellendrukkerek nem tudnak (vagy nem akarnak tudni) addigi elméleti és gyakorlati munkásságáról. Pedig Hóman – némi kioktató éllel – már 1934 decemberében levelet ír Voinovichnak,

¹ Hóman Bálint (1885–1953) történész, egyetemi tanár, az MTA tagja, 1932 és 1938 között, majd 1939 februárjától 1942 júliusáig vallás- és közoktatásügyi miniszter. 1946-ban mint háborús bűnöst börtönbüntetésre ítélik.

² Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész, író, lapszerkesztő, kritikus, az MTA tagja, 1935 és 1949 között főtávkára, országgyűlési képviselő, a Kisfaludy és a Petőfi Társaság tagja. Több drámáját bemutatta a Nemzeti Színház.

amelyben felhívja figyelmét Németh Antal rendezői tevékenységére: „Általában kívánatos a felbukkanó tehetségek számára – kivált külföldi sikerük nyomán – itthon is érvényesülési lehetőséget nyújtani. [...] Hasonló célból Herczeg Ferenc, az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács társelnöke figyelmembe ajánlotta Németh Antal rendezői tevékenységét, kinek színházi kérdésekben való tájékozottságáról a római Volta-kongresszuson való szereplése kapcsán győződött meg”³ – írja. Voinovich azonban mereven elzárkózik a pártfogó javaslata elől. Tesék-lássék mindössze annyi történik, hogy feleségét, Peéry Piroskát „szerződtetési célból” vendégszereplésre hívja meg, de szerződtetésére nem kerül sor. Horváth János tervezővel az Operaháznál is hiába próbálkoznak, pedig ekkor már Gerevich Tibor⁴ professzor, a Római Magyar Akadémia korábbi igazgatója is több alkalommal szót emel az érdekükben.

Voinovich felmentésével egy időben nyugdíjazák a színház két főrendezőjét, Horváth Árpádot⁵ és Csathó Kálmánt⁶, de – részben formai okokból – az egész társulatnak felmondanak. Németh Antal tehát tiszta lappal veheti át az irányítást, szabad kezét kap a társulat átszervezésére. A sajtó először politikai hovatartozástól függetlenül, egyöntetűen felhördül. „A lapok színházi rovatai olyanok voltak, mint a hadijelentések – írja Schöpflin Aladár. – A lépés, melyre a kormány elszánta magát, a szó szoros értelmében forradalmi. Forradalom egy lényege szerint konzervatív intézményben, kormányintézkedéssel előidézve.”⁷ Az a tény, hogy az új igazgató szabadon dönthet a színház teljes átszervezéséről, súlyos személyes érdekeket sért, sorsokat befolyásol, emberi–művészi tragédiák előidézője lehet. Érthető hát, hogy az érintettek minden követ megmozgatnak. Pedig a társulat összetételével kapcsol-



Hóman Bálint történész, kultuszminiszter az *Egyetemes történet* című monográfia társszerzőjeként, 1936

³ Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Németh A. Fond 5353. sz.

⁴ Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja, az olasz művészet jeles kutatója. Tanúja volt Németh Antal sikeres római szereplésének, és fontos szerepe volt az igazgatói kinevezés létrejöttében.

⁵ Horváth Árpád (1899–1944) rendező, színházigazgató. Hevesi szerződtette a Nemzeti Színházhoz, de legjelentősebb rendezői működése a debreceni Csokonai Színházhoz fűződik, amelynek 1936 és 1939 között igazgatója volt. A II. világháború után ő lett volna a Nemzeti Színház igazgatója, de az ellenállásban való részvétele miatt a nyilasok 1944-ben kivégezték.

⁶ Csathó Kálmán (1881–1964) író, rendező, az MTA tagja. Színdarabjai a húszas–harmincas években népszerűek voltak, többet közülük megfilmesítettek (*Te csak pipálj, Ladányi!*; *Az én lányom nem olyan*; *Fűszer és csemege*), memoárjai fontos színházi dokumentumok.

⁷ *A színházi évad és a Nemzeti Színház kérdőjele*. Nyugat, 1935. II. 50.

latban már egy évvel korábban olyan cikkek láttak napvilágot, amelyek a változást sürgetik. Tóth László⁸ például így fogalmaz: „Mindenesetre meg kellene próbálnia a Nemzeti Színháznak, hogy divatos és sikeres színésznőket és színészeket meghívjon vendégül s megkínáljon egy-egy klasszikus feladattal. [...] Van azonban a Nemzeti Színház személyi túlméretezettségének mesterséges, hogy úgy mondjam, beteges oka is. Többé-kevésbé minden miniszteri, államtitkári, ügyosztályi lehelet otthagya a maga porszemét, akik azután protekciós tag képében a tehetségtelenség homoktorlaszába temetik egy-két évtized alatt a Nemzeti Színház gúláját. Ezt másképp, mint kemény, szinte kíméletlen selejtezéssel kipusztítani nem lehet.”⁹

A Németh Antal ténykedését követő sajtóhadjárat a megszokott esztétikai álarcon túl most világnézeti köntösbe is öltözik, amely eleinte baloldali, később pedig szélsőjobboldali támadásokkal egészül ki. A támadások természetesen a Parlamentbe is eljutnak. A történetekre Hóman Bálint megpróbál magyarázatot adni: „Meg kellett itt csinálni a »tabula rasát« annak a válságnak a következtében, melybe a színházat Hevesi Sándor öncélú adminisztrációs szervezetével juttatta.”¹⁰ A fiatalsága ellen pedig aligha lehet bárkinek kifogása: Rákosi Jenő¹¹ igen jó Népszínházat, Radnai Miklós¹² ugyancsak magas színvonalú Operaházat csinált 33 éves korában, Beöthy Lászlónak¹³ pedig 27 éves korában már kétéves igazgatói gyakorlata volt, mikor kinevezték a Nemzeti Színház igazgatójává.

Azért a támadások közepette bátorítás is érkezik Németh Antal felé. Hóman parlamenti felszólalásának estéjén, 1935. június 3-án kelt levelében Bajcsy-Zsilinszky Endre ezt írja: „Mondanom sem kell, hogy igaz örömet szerzett nekem is a kultuszminiszter – úgy látszik, az egyetlen miniszter, akitől még valami jót várhatunk – a Te kinevezéseddel, és engedd meg, hogy ahhoz őszinte szívvel minden jót kívánjak. Egyben engedd meg, hogy röviden a magam személyes véleményét is tolmácsolhassam, hiszen Téged nem a Gömbös-féle kakukk-reformrendszer exponensének, hanem a helyes magyar művészetpolitikai szemlélet, törekvés és tehetség fiatal reprezentánsának tekintünk, aki nem pártpolitikát, hanem művé-

⁸ Tóth László (1889–1951) író, újságíró, Tóth Imre (1857–1928) színész, rendező, a Nemzeti Színház 1908 és 1916 közötti igazgatójának fia. 1922 és 1944 között a Nemzeti Újság felelős szerkesztője. 1949-ben a Mindszenty per vádlottjaként tízévi fegyházra ítélték.

⁹ *A Nemzeti Színház problémái*. Magyar Szemle 1934, XXI. 47–58.

¹⁰ *Képviselőházi Napló*, 1935, II. kötet, 207. Idézi Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*, Bp., 1940, I. kötet, 501.

¹¹ Rákosi Jenő (1842–1929) író, publicista. 1975-től az újonnan épült Népszínház első igazgatója.

¹² Radnai Miklós (1892–1935) zeneszerző, 1925-től váratlan haláláig az Operaház igazgatója. Igazgatása alatt egyik fénykorát élte a dalszínház.

¹³ Beöthy László (1873–1931) 1898-tól a Magyar Színházat vezette, és a válságban levő intézményt felvirágoztatta. 1900 és 1902 között a Nemzeti Színház igazgatója volt, majd 1903-ban megalapította a Király Színházat. 1907-ben ismét a Magyar Színház élére került. Később a Népopera, az Únió Rt, majd annak bukása után a Belvárosi Színház igazgatója.

szetpolitikát fog csinálni, akihez tehát ellenzéki oldalról is bizalommal és várakozással fordulhatunk.”¹⁴

Egyébként az elbocsátottak közül mindössze öten nem nyugdíjogosultak, fiatal pályakezdők, a nyugdíjazás pedig tizenhárom színészt érint. Nem újítják meg továbbá a rendezők, dramaturgok, tervezők és az adminisztratív személyzet szerződését, mert „az új igazgató egységes rendezői elgondolást akart az egész vonalon megvalósítani.”¹⁵ A ténylegesen elbocsátott színészeket az évad még hátralevő heteiben minden megjelenésüknél ovációval fogadja a közönség, amelyet a ravaszabbak azzal hálálnak meg, hogy meghatottságukra – az örökzöld színházi zsargon szóhasználatával – rátesznek még néhány lapáttal. A hiteles szemtanú, Magyar Bálint¹⁶ szemléletesen írja le az egyik áldozat, Rózsahegyi Kálmán mesterfogásait ezen a téren. Ő viszi a rekordot az ünneplésben, a *Gyöngykaláris*¹⁷ egyik előadásán tizenhét perces (!) tüntető tapsvihar fogadja a megjelenését, melyet káprázatos trükkökkel, zsebkendő-gyűrogetéssel, kézremegéssel, megtántorodással, „leplezett” könnycsepp-morzsolással képes a végletekig fokozni.

A puccs előkészületei két helyszínen zajlanak, nagy titokban, tehát ország-világ tudtával. A régi, csak formálisan „elbocsátott”, de továbbra is szerződteni kívánt tagokkal a minisztérium művészeti ügyosztályának egyik szobájában, az újakkal rádió-főrendezői irodájában tárgyal az igazgató. A nagyobb botrányt az utóbbi névsor idézi elő, hiszen Németh Antal a fővárosi magánszínházak, elsősorban a Vígszínház oszlopos tagjait kívánja szerződteni, súlyos sebeket ejtve ezzel a patinás konkurencián¹⁸.

A kultuszminiszter szava természetesen nem képes elhallgattatni sem a sajtót, sem a feltüzelt parlamenti szónokokat. Sajnálatos, hogy a hecckampányban olyan tekintélyes és jelentős kritikusok is részt vesznek, mint Kárpáti Aurél és Pünkösti Andor. Kárpáti szünni nem akaró ellenszenvének több oka van. Mint elkötelezett baloldali kezdetben a jobboldal emberének véli Némethet, ezért „hivatalból” támadja. De sorozatos támadásaiban a rossz nyelvek szerint személyes okok is közrejátszanak. Az új igazgató állítólag a dramaturgia vezetőjének kívánta felkérni, de amikor úgy tájékoztatták, hogy nem olvas idegen nyelveken (ami nehezen képzelhető el), inkább Szűcs Lászlót¹⁹ szerződtetni. A másik jeles bíráló, később, 1941

¹⁴ OSzK Kézirattára, N.A. Fond 476. Idézi Selmeczi Elek: *Németh Antal*, Bp., 1991. 62.

¹⁵ Pukánszky I. m. I. 504.

¹⁶ Magyar Bálint (1910–1992) a jeles színház- és filmtörténész, színházigazgató 1934-től 1937-ig gyakornok volt a Nemzeti Színházban. A *Nemzeti Színház története a két világháború között* (Bp., 1977) című monográfiáját személyes élményei teszik megbízható forrássá.

¹⁷ Zsindelyné Tüdős Klára (1895–1980) színműve. A Nemzeti Színház 1932 januárjában mutatta be Hevesi Sándor rendezésében.

¹⁸ Az újonnan szerződtetettek között van Berky Lili, Makay Margit, Titkos Ilona, Tőkés Anna, Csontos Gyula, Jávor Pál, Kovács Károly, Maklár Zoltán, Somlay Artúr a Vígszínháztól, Gózon Gyula a Magyar, Apáthi Imre a Belvárosi Színháztól és Gobbi Hilda a Színművészeti Akadémiáról. Szerepszerződést köt továbbá Dajka Margit.

¹⁹ Szűcs László (1901–1976) 1935-től 1949-ig volt a Nemzeti Színház fődramaturgia, majd Major Tamás elbocsátotta. Ezután a miskolci színház, majd 1966-ig az Operaház dramaturgjaként tevékenykedett.

és 1944 között a Madách Színház legendás igazgatója, Pütkösti Andor pedig arra számított, hogy ő kerül a Nemzeti Színház élére²⁰. Győztes vetélytársa vigasztalásul egy játékmesteri félállást kínál neki, amivel vérig sérti.

Az 1935. szeptember 2-án megtartott évadnyitó társulati ülésen Ódry Árpád elnököl. Köszönti az új igazgatót, aki ezután elmondja programbeszédét. A beszéd nem a konkrét tervek ismertetésére szorítkozik. Sokkal inkább hitvallás, tíz pontban összefoglalt, megindító „hiszekegy” a színházról, ahol minden cselekedetet az *ethosznak* kell alárendelni. „A színházi ember esténként indul csatába hatalmat nyerni lelkek ezrei felett. Csataát nyerni nem lehet hivatalnokokkal, hanem csak fanatikus katonákkal, akik minden idegszálukban érzik kötelességüket.”²¹ – mondja. Magyar Bálint emlékezete szerint a társulati ülés „az általános ellenszenv és gúnyolódásra kész kajánság közepette zajlik le”.²² A jegyzőkönyv természetesen semmi ilyesmire vonatkozó utalást nem tartalmaz. Helyette ez olvasható: „Igazgató úr beszédét percekig tartó óriási tapsal fogadták a Nemzeti Színház tagjai”.²³

A hallgatóság soraiban együtt ülnek a régi és az új tagok. Szerencsések és kevésbé szerencsések. Tételezzük fel, hogy a jegyzőkönyv gyorsírója nem túloz, és a nézőtérén ülő társulat szívből tapsol, mert hinni akar annak az ismeretlen fiatalembernek, aki átszellemülten, meghatóan és meggyőzően beszél a rájuk váró közös munka szépségeiről. Fel sem tűnik talán, hogy nem megszokott programbeszédet hallanak, amelyben az igazgató ismerteti az előttük álló évad bemutatatóit. Ezek egy részéről még aligha beszélhet, hiszen a kinevezése óta eltelt két hónap kevés volt ahhoz, hogy megfelelően előkészítse azt a huszonnégy bemutatatót és felújítást, amelyre az 1935/36-os évadban sor fog kerülni.

A sajtó képviselői persze nem hatódnak meg olyan könnyen, mint a színészek. Őket más fából faragták. Inkább gúnyosan idézgetik a lánglelkű ifjú „semmitmondó blöffjeit”, és arra is marad energiájuk, hogy jóslatokba bocsátkozzanak a régi és új tagok leendő konfliktusairól meg a kiebrudaltak küszöbön álló magánszínházi sikereiről. A támadások ereje és az ironia élessége egyelőre attól függ, hogy melyik újság milyen politikai irányzatot képvisel, és a jól értesültek milyen tippekkel látják el őket Németh Antal hovatartozását illetően. Közben takarítónők és tisztviselők kapnak fontos besúgói feladatokat, hogy aktatáskákban, papírkosarakban, fiókokban kutakodva szerezzenek friss információkat a „Hóman-boyként” aposztrofált direktor ténykedéséről.

Közben a nyári szünetben rendbe hozzák a színházépületet, korszerűsítik az elavult színpadi berendezéseket, a világitást és a hangosítást. Új körhorizont-pálya épül, új vörös bársony előfüggönyt szerelnek fel, kicserélik a nézőtéri széksorokat.

²⁰ Néhány nappal Németh kinevezése előtt gyanútlanul levelet írt Peéry Pirinek: „Énnekem kellene vezetnem ezt a színházat a tehetségtelen Voinovich helyett”. A *Nemzeti Színház története...* 237.

²¹ Pukánszky I. m. II. 822.

²² A *Nemzeti Színház története...* 245–246.

²³ Pukánszky I. m. II. 827.

Az öltözőkbe bevezetik a meleg vizet, a színészek fürdőszobákat, a műszakiak zuhanyozókat kapnak. A szomszédos Csokonai utcában új díszletfestő- és asztalosműhely létesül.

Németh Antal monumentális ünnepi előadás rendezésével mutatkozik be: 1935. szeptember 28-án Beethoven *Missa Solemnis*²⁴ című miséjének scenírozott változata kerül színpadra. A gigászi zenei építmény koncepcióját, méreteit, kifejezőerejének fenségét gyakran hasonlítják Michelangelo Sixtus-kápolnabeli freskóihoz. A Nemzeti Színház előadását Újházy György²⁵ dialógusai alakítják át misztériumjátékká. Nyolc beszélő férfi szereplővel egészíti ki Beethoven művét, a legfontosabb közöttük Szent Adalbert (Táray Ferenc), aki mint a magyarok első nagy térítője és keresztelője narrátorként segít eligazodni az ősi miseszöveg történéseiben és a zeneszerző forradalmi lendületű, szenvedélyes szubjektivizmusának megrendítő vallomásaiban. A középkor szellemi kötöttségeit széttépő szabad embert, a forradalmárt mutatja be, aki szellemi léte semmilyen területén nem hajlandó más tekintélyeket elfogadni.

A nyolc színész mellett ötvennyolc néma szereplő jelenít meg különféle bibliai személyeket. Németh Antal részletesen kidolgozott rendezőpéldányában²⁶ harminc tömegmozgatási koreográfia rögzíti a produkció dinamikus részeit. A szertartás kezdetétől (*Introitus*) az áldozásig (*Communio*) tizennégy miseegység követi egymást, majd megjelenik János evangélista (Apáthi Imre), és „elmondja rejtelmes szavait az Igéről”, aztán ő is „eltűnik az immár sötét színpad mélyében.”²⁷

Az előadáson közreműködik a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara Dohnányi Ernő vezényletével, a Palestrina Kórus (karigazgató: Vaszy Viktor). A szólókat Báthy Anna, Basilides Mária, Székelyhidi Ferenc és Kálmán Oszkár énekli. A kétsíkú misztériumszínpadot Horváth János, a jelmezeket Nagyajtay Teréz²⁸ tervezte.

A díszbemutatón soha nem látott létszámban foglalják el az előkelőségek az első emelet páholyait: jelen van a kormányzói pár, a főhercegi család, Serédy bíboros hercegprímás, Innitzer bécsi hercegérsek, Angelo Rota pápai nuncius, a püspöki kar, számos miniszter és külföldi vendég. Az ellenzéki sajtó másnap azt találgatja, mivel magyarázható Gömbös miniszterelnök távolmaradása. Az előadás valóban

²⁴ A színház eredetileg a latin helyesírás szerinti *Sollemnis* változatot használta, de a későbbi színháztörténeti íráskor visszatértek a Beethoven által alkalmazott írásmódhoz.

²⁵ Újházy György (1895–1971) író, publicista, kritikus. Részt vett a húszas évek hazai színházi avantgárd mozgalmában, írói munkásságán mégis inkább a középkori vallásos drámai formák hatása érződik. A *tékozló fiú* című verses moralitását 1934-ben mutatta be a Nemzeti Színház.

²⁶ *Missa Sollemnis*. Dramatizálta: Újházy György. 1935. Rendezőpéldány autográf bejegyzésekkel. OSZK SZT, N.Sz.M. 299.

²⁷ I. m. 169. M. 299/2

²⁸ Nagyajtay Teréz (1897–1978) 1928-tól 1965-ig a Nemzeti Színház jelmeztervezője, de számos más színházban is rendszeres vendég. „Évtizedeken át rugalmasan követte a rendezői stílusváltásokat” – írja róla a Magyar Színházművészeti Lexikon szócikke 1994-ben.

szép sikert arat, de különleges méretei miatt rendkívül költséges, ezért csak tizenhat alkalommal tudják eljátszani. A kormányajtó meghatottan emlékezik meg az eseményről, de természetesen vannak az újságokban szép számmal gúnyos hangú kifogások is. Kevesen veszik észre, hogy a *Missa Solemnis* annak a nemzeti színházi hagyománynak a folytatása, amely Gréban²⁹ *Igazi passiójával* kezdődött, majd



Missa Solemnis, a Nemzeti Színház évadnyitó előadása, 1935, Németh Antal rendezése (fotó: OSZMI Archivum)

Voinovich *Magyar passiójával*³⁰ és Újházy György *Tékozló fiújával* folytatódott. De ebbe a vonulatba sorolható Hevesi 1926-os, misztériumszínpadra tervezett *Tragédia*-rendezése is. Az új igazgató tehát a merész vállalkozással az elődök által teremtett tradíciókat kívánja folytatni azokkal a teatrális eszközökkel, amelyeknek már a felkészülés éveiben hívéül szegődött.

Az évadot tulajdonképpen kétszer nyitják meg. A *Missa Solemnis* programadó „elő-bemutatója” után alig egy héttel, október 4-én délelőtt még egy társulati ülést tartanak a kultuszminiszter jelenlétében, majd este Miklós Jenő³¹ *A Bolyaiak* című drámáját mutatják be a „régis gárda” három jelentős művésze, Ódry Árpád, Somogyi Erzsébet és Kiss Ferenc főszereplésével. Ódry az előadást játékmesterként is jegyzi. Ez a fogalom Németh Antal igazgatásának fontos és sokat támadott pillérét jelenti. Ugyanis az első években a színház állandó művészei közül kizárólag Németh szerepel rendezőként a plakátokon, a produkciók többsége játékmesterek irányításával kerül színpadra. Az igazgatót kívül az első években csak vendégek rendeznek önállóan³².

A *Missa Solemnis*en kívül Németh hét darabot állít színpadra az 1935/36-os szezonban. Ezek közül az *Athéni Timont* az egyik napilap keresetlen szavakkal egy-

²⁹ Arnoul Gréban (1420 k.–1471) a 15. századi francia alsó papság kiemelkedő képviselője, író, orgonaművész, a Notre Dame énekiskola karmestere. 35 000 versoros misztériumdramája 1450 táján született, 224 szereplőjével négy napon át játszották. 1924. április 12-én mutatta be a Nemzeti Színház Várad Antal átdolgozásában, Csathó Kálmán rendezésében *A Jézus Krisztusról szóló „igazi passió”* címen.

³⁰ Bem. 1931. március 27. Tervező Upor Tibor, rendező Hevesi Sándor.

³¹ Miklós Jenő (1878–1934) író, újságíró, kritikus. Impresszionista stílusú novellái a Nyugatban jelentek meg. Írt néhány sikeres vígjátékot. A *Bolyaiak* nem sokkal a halála előtt készült el.

³² Az első évadban Vaszary János (1889–1963) két alkalommal rendezett vendégként és Márkus László (1881–1948) állította színpadra *Agis tragédiája* című színművét, amelynek díszleteit és jelmezeit is ő tervezte.

szerűen „szörnyszülöttnek” nevezi.³³ Kárpáti Aurél egyelőre mérsékelten fogalmaz: „Az előadás komolyabb bemutatkozását jelzi az új rezsimnek. Tartózkodik minden »forradalmi« újítástól, inkább a felfrissített nemzeti színházi hagyományokba igyekszik életet önteni. Ami mégis zavaróan hat: egyrészt a társalgási és deklamáló stílus keverése, másrészt a vetített és plasztikus díszletek egyesítésének hasonló stílustörése. Ha a rendező mindenáron játszani akar az új felszereléssel, előbb tanuljon meg artistikusan bánni vele. De aztán is módjával. Ne vegye elő akkor, amikor semmi szükség rá. [...] Annál nagyobb elismerés illeti Somlay Timon-alakítását. A kiváló művész a méltóságnak és szeretetreméltóságnak egyformán hiteles vonásaival jelenítette elénk a gondtalan nagyúr figuráját. A fordulat után pedig eleven erővel mélyítette el s tette megrendítően emberivé, a tajtékzó kitérősek fortissimójában. Maklárý a hű szolga szerepében méltó párja volt. Igaz, könnyesen megindító és őszinte érzésektől átfűtött, kivált a búcsúlevél jelenetében.

A kísérőzene Farkas Ferenc, a díszlet-tervezés Horváth János érdeme.”³⁴
A rendező nevét nem említi meg a cikkíró.

Kosztolányi más véleményen van. „A megújított Nemzeti Színház előadása friss és érdekes – írja. – Vetített díszleteket látunk, eleven színeket. Szabó Lőrinc új szövege drámai, kitűnően beszélhető. [...] Somlay, a főszereplő megrázó. Egyetlen érdes sziklából faragta ki alakítását. Sugár Károly a keserű fintorával és ízes mókáival egy nagy shakespeare-i színészt sejtet. Kiss Ferenc és Maklárý Zoltán is pompás. Mindössze az a kifogásom, hogy az új együttes sehol sem érezteti a verseket. Teljesen elhanyagolja őket s úgy mondja, mint a hétköznapi prózáját. Érthető visszahatás ez a régi dühöngés ellen, de azért »szavalni« nemcsak rosszul lehet, hanem jól is, merészen és idegesen, a mi mai ízlésünk szerint.”

1935 decemberében a Magyar Rádióban Németh megrendezi *Az ember tragédiája* hangjáték-változatát. Ádámot Somlay Artúr, Évát Bajor Gizi, Lucifert Csontos Gyula szólaltatja meg. Szabó Lőrinc összekötő verseket ír, amelyek mind a színpadi fordulatokat, mind a helyszíneket világossá teszik azok előtt, akik először találkoznak Madách drámai költeményével. A produkciót – az akkori rádiós gyakorlatnak megfelelően – viaszlemezre rögzítették, amely csak kétszeri lejátszásra alkalmas. A páratlan értékű hangdokumentum így nem maradt fenn az utókor számára.

Kárpáti Aurél az évad nagyszabású vállalkozásával, a *Bánk bánnal* kapcsolatban már jóval indulatosabban fogalmaz. Katona tragédiájának bemutatása mindig kockázatos. Többek között éppen Németh Antal könyvéből³⁵ tudhatjuk, mekkora vihart kavart Hevesi hat évvel korábbi rendezése, amely alapos dramaturgiai változásokat hajtott végre a darabon. Most Németh először azt tervezi, hogy minden húzás és beavatkozás nélkül, a teljes szöveget viszi színpadra. Később eláll ettől a szándékától, de húzásai nem érintik a darab egészét, a kritika csak Bánk IV. felvonásbeli monológ-

³³ 8 órai Újság, 1935. november 10.

³⁴ 1935. november 9. In: Kárpáti Aurél: *Főpróba után*. Bp., 1956., 260–261.

³⁵ Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*. Bp., 1935.



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 1935, r.: Németh Antal (fotó: OSZMI Archívum)

jának elhagyását nehezményezi³⁶. „De mindennél súlyosabban esik a latba a rendező szöveg-toldó működése: az ötödik felvonás utolsó jelenetének megfejelése” – írja Kárpáti Aurél. – Németh ugyanis egy temetési szertartással zárja az előadást, amely „fölhígítja a zárójelenet tömör alaphangulatát, és megbontja az előadást”. A papok Gertudis ravatalánál tolonganak, mit sem törődve a másik halottal, Melindával. Az ingerült kritikus

még epésen hozzát teszi: „Azt, hogy az igazgató-rendező a dramaturgiához is ért, célszerűbb lenne kisebb fajsúlyú darabok kapcsán dokumentálni.”³⁷

Igazán mégis a színpadkép váltja ki a legtöbb bíráló ellenkezését. A forgószínpadra épített monumentális díszlet egyetlen szikár, dísztelen, sűrke építmény, amely betontömbökre emlékeztető mértani testekkel a mű időtlenségét hivatott hangsúlyozni. Szakít a historizáló realizmussal, sötét fülkék, komor árka-dos folyosók tagolják a teret, amelyben a rendező gyakran alkalmaz szimultán játékot. Csak szigorú vonalaiban, román íveiben és félbemaradt dongaboltozataiban utal valamelyest a cselekmény korára. Az emeleti termeket hatalmas körívek sejtetik. A díszleteket Varga Mátyás³⁸ tervezte „dr. Németh Antal rendezői elgondolása szerint”. (A színlap szokatlan fogalmazása arra enged következtetni, hogy kettő-jük együttműködése nem volt konfliktusoktól mentes.)³⁹ Az építmény inkább az orosz és német színház konstruktivista szellemével és szerkezeteivel mutat rokonságot, mintsem az addig megszokott román stílusú palotabelsőket ábrázoló festői hagyományokkal. „A baj igazi oka nyilván ott van, hogy a díszletterv gyökerében elhibázott – összegezi ellenvetéseit Kárpáti Aurél. – Nem a darab adottságaiból indul ki, hanem saját adottságaihoz akarja hozzátörni a darabot, aminek egyenes következményeként a dráma szétesik.”⁴⁰

A színészi játékkal azonban többnyire elégedett a kritikus. Különösen azokat dicséri, akik már korábban is találkoztak szerepükkel. „Elsősorban Kiss Ferenc

³⁶ „Nagyravágyás, büszkeség, / Kecsegtetés, hízelkedés csupán / Csak csillogó fények...”

³⁷ Pesti Napló, 1936. In: Kárpáti Aurél: *Színház*, Bp., 1959., 223–225.

³⁸ Varga Mátyás (1910–2002) 1935 és 1941 között, majd 1955 és 1980 között volt a Nemzeti Színház tervezője. Elsősorban a történelmi korokat pontosan felidéző, realista–naturalista játékterek elismert alkotója volt. 1987 óta Szegeden állandó kiállítása van az általa létrehozott Színháztörténeti Kiállítóházban.

³⁹ Egyszer kérdésemre Németh Antal elmondta, hogy Varga Mátyás közreműködése gyakorlatilag a scenikus munkakörre korlátozódott, a rendezői elképzeléssel nem értett egyet, és az ő kérésére született ez a furcsa megfogalmazás a plakáton és a műsorfüzetben.

⁴⁰ I. m. 226–228.

szuggesztív erejű, hamleti töprengésekkel aláfestett, fojtottan izzó Bánk alakítása”, meg „Kürti József⁴¹ szenvedélyes, háborgó indulatú Peturja”⁴² nyerte el a tetszését. Igaz, az új szereplők közül kiemeli Somlay Tiborcát, Tőkés Anna Melindáját és Timár József Biberachját, de a dicsérő jelzőkből világos, hogy egy *romantikus Bánk bán*-előadás eszménye lebeg a szeme előtt, amely nem képes összebékülni Németh Antal szikár elgondolásával. Joggal feltételezhetjük, hogy Kiss Ferenc emelkedett játékmódora éles ellentétben volt a látványban nyomon követhető stilizációs szándékkal, és a rendező nem tudta eltéríteni a korábbi előadásokban kialakított szerepfelfogástól. De Kárpáti nem ezt az ellentmondást veszi észre, hanem kiáll az elavult játékstílus mellett, és hadat üzen az újító rendezőnek.

Németh rendezői pályájának egyik jelentős állomása *A roninok kincse*, Kállay Miklós⁴³ klasszikus japán témájú színművének színpadra állítása. Jaschik Álmos, az előadás díszleteinek és jelmezeinek tervezője így fogalmazza meg saját feladatát: „...a színpadképek megoldását nem a játékkeretek (vagyis a díszletek), hanem a jelmezek összeállításával kezdtem meg. »Összeállítást« mondok, lévén a 47 ronin története hiteles történelmi tény, amelynek még az időpontja is napnyi pontossággal ismeretes, nagyképűség volna tehát »tervezés«-nek nevezni egy többheti gyűjtőmunkát, amely kizárólag korhű ruhadarabok szabásának, szertartásszerűen előírt színeinek és hagyományos díszítő elemeinek gondos összeválogatására szorítkozott. [...]»

Annak, hogy a színpadképek művészi elgondolásának súlypontját a lehetőség stílushű ruhákra, ezek révén tehát a színészek *személyére* s így közvetve azok *játékára* helyeztem át, nemcsak az szolgált okul, hogy maga az eredeti japáni színpad is az előadó művészt, vagyis a drámai játékot emeli ki a tisztán háttérként felfogott díszletképpel szemben, hanem főleg az a körülmény, hogy itt egy drámai cselekmény igen mély etikai tartalmának hangsúlyozásáról van szó”⁴⁴.

Németh Antal kora ifjúságától vonzódott a távol-keleti színjátszáshoz. Az elsők között kezdte tanulmányozni a kínai, indiai és indonéz árnyjátékot, a japán játéktípusokat, a kabukit, a nót és a bunraku bábjátékot. Színházeszménye közeli rokonságban van Brecht és Mejerhold illúzióellenességével. Ő is tudatosítani kívánja, hogy színházban vagyunk, ahol okulásul bemutatunk egy történetet. Ennek lehetőségét azonban Németh nem az elidegenítésben, hanem Stanisław Wyspiański⁴⁵ *hatalmas* színházában találta meg. *A roninok kincse* Németh Antal

⁴¹ Kürti József (1881–1939) 1913-tól 1925-ig, majd 1929-től haláláig a Nemzeti Színház tagja. Volt Lucifer, Oidipusz, Othello, számos népszínmű és vígjáték főszereplője. *A Bánk bán*ban Peturon kívül játszotta Tiborcot és a címszerepet is.

⁴² I. m. 226–228.

⁴³ Kállay Miklós (1885–1955) regény- és színműíró, kritikus, műfordító, lapszerkesztő. *A liliosom királyfi* című mesejátékát 1930-ban mutatta be a Nemzeti Színház Hevesi Sándor rendezésében, Oláh Gusztáv díszleteivel.

⁴⁴ Vö: Jaschik Álmos. *A művész és pedagógus*, Bp., 2002, 231.

⁴⁵ Stanisław Wyspiański (1869–1907) költő, rendező, tervező, festő- és szobrászművész, a lengyel színház egyik legnagyobb hatású alkotója, a *Menyegző*, a *Novemberi éj* és más monumentális drámák szerzője. Németh Antal már 1928-ban (!) írt róla a Napkeletben.



Jaschik Álmos díszletterve Kállay Miklós: *A roninok kincse* című Nemzeti Színház-béli előadáshoz

rendezésében, Milloss Aurél⁴⁶ koreográfiájával az első magyarországi kísérlet a japán színházas formanyelvének alkalmazására. A legendás történet magyar változatát elragadtatással fogadta a közönség. Az előadást bemutatták az 1936-os bécsi színházi kongresszuson. 1892 óta ez volt a Nemzeti Színház első külföldi vendégszereplése.

Az első évad végén a pletykák arról suttognak, hogy Németh leváltására készül a minisztérium. Már az utódját is emlegetik. Egyesek szerint Ódry lesz az igazgató, mások Voinovich visszahívását rebesgetik. Az 1936 márciusában meginduló Szép Szó⁴⁷ egyik felelős szerkesztője, Ignó Pál⁴⁸ azt írja, hogy Németh doktori disszertációjában túl sokat merített egy neves esztéta művéből. A sértett magyarázkodni kényszerül, pedig nagyon kényes és büszke a doktori címére, még 1956 utáni visszatérésekor is ragaszkodik hozzá, hogy a plakátokon és a műsorfüzetekben írják ki a neve elé a doktori titulust. A gyanúsítás nem egyszerűen nevetséges, hanem felháborító. Disszertációja, amely különlenyomatként megjelent a Budapesti Szemle

⁴⁶ Milloss Aurél (1906–1988) világhírű koreográfus, 1939-től a római Operaház balett-mestere, majd Milánóban, Stockholmban, Párizsban, Rio de Janeiro és Buenos Aires operaházaiban arat sikereket. A klasszikus balett és az expresszív tánc mozdulatvilágának szintézise jellemzi mintegy 170 koreográfiáját.

⁴⁷ Irodalmi és társadalomtudományi folyóirat. Felelős szerkesztői Ignó Pál és József Attila, társszerkesztő Fejtő Ferenc. 1936 márciusától működött, az utolsó száma 1939. július–augusztusban jelent meg.

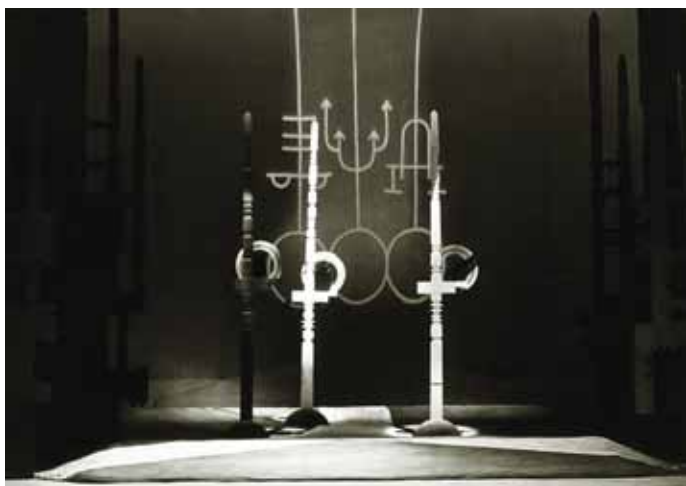
⁴⁸ Ignó Pál (1901–1976) Ignó (1869–1949) fia, az Esti Kurír vezércikkírója, a Nyugat, a Toll munkatársa, József Attila egyik felfedezője. 1939-ben emigrál, 1945-től a londoni magyar nagykövetségen dolgozik. 1949-ben hazarendelik és bebörtönzik. 1956-ban szabadul, rehabilitálják. Ismét emigrál, a Londonban megjelenő Irodalmi Újságban publikál.

1929-es évfolyamában, bárki számára hozzáférhető volt. Aki elolvasta, aligha vonhatta kétségbe eredetiségét, korszerűségét és jelentőségét. Sajnálatos, hogy a Németh Antalénál nem kevésbé hányatott sorsú szerző is részt vállalt abban az alantas hadjáratban, melyben „méltatlanok bántalmazzák a tűrő érdemet”⁴⁹.

A második évad nyolc rendezése közül a pályakép szempontjából három emelkedik ki. Zygmunt Krasiński *Pokoli színjáték*⁵⁰ című romantikus, metafizikus, többféle értelmezést kínáló verses drámája a misztériumjáték-sorozat újabb izgalmas darabja. Több rokon vonást mutat Madách drámai költeményével; ez is a hegeli dialektikára épül: a költő szerint az arisztokrácia szükségszerűen elveszíti uralmát, de a fölébe kerekedő polgárság is összeomlik a dráma végén megjelenő Krisztus előtt, aki a tézis és antitézis részizagságával szemben a világ egyetemes igazságának szintézisét képviseli.

A *Csongor és Tünde* 1937 februárjában kerül először Németh rendezésében a Nemzeti Színház színpadára, Jaschik Álmos magyaros motívumokat stilizáló, vetített díszleteivel és háromféle forrásból táplálkozó jelmezeivel. A szegedi előadás puritán megoldásai után most a kiváló színpadtechnika révén valódi látványszínház megvalósítására van lehetőség. A jelmezek egy része a magyar népművészet motívumait idézi (*Csongor*, *Ilma*, *Balga*), a mesealakokat és a szimbolikus figurákat (*Mirigyet*, *Ledért*, az *ördögfiókákat*, valamint a *Fejedelmet*, a *Tudóst* és a *Kalmárt*) erőteljes, tiszta színek és díszítmények jellemzik, *Tünde* királynői öltözéke és a tündérek, nemtők mezopotámiai ihletésű szárnyas alakjai pedig a mese keleti eredetére utalnak.

„Németh Antal igazgató mostani rendezése végleg eldönti a kérdést, mely a *Csongor és Tünde* értelmezés körül fölmerült – olvashatjuk a centenáriumi díszkiadványban. – Gyulai a népmesei eredetét hangsúlyozza, s alapeszméjének azt vallja, hogy a hű szerelem legyőz minden akadályt. Beöthy az eszménység harcát látja benne, majd kibékülést a valósággal. A helyes megoldásra Babits mutat



Jaschik Álmos díszlete a *Csongor és Tünde* 'hármastű'-jelenetéhez (fotó: OSZK Színháztörténeti Tár)

⁴⁹ Megdöbbenő, hogy az ügyre még 2012-ben is visszatért egy túlbuzgó és tájékozatlan újságíró. A *Heti Világgazdaság* február 25-i számában Murányi Gábor *Plágiumügy anno: a Nemzeti Színház igazgatóját kapták rajta* címmel írt glosszát, amelyre Székely György indulatosan reagált a *Színház* hasábjain.

⁵⁰ Zygmunt Krasiński (1812–1859) a lengyel romantika kiemelkedő alakja. Főművének eredeti címe *Istentelen színjáték* (Nie-Boska Komedia, 1835) Dantéra utal. A Nemzeti Színház Franz Theodor Csokor (1885–1969) átdolgozásában, Szabó Lőrinc fordításában játszott.

rá, midőn a *Csongor és Tündé*ben a harmincéves költő életében fölmerült arra a kérdésre talál feleletet: hol van a boldogság, melyben kielégülhetünk? – Csak a nemes szerelem birtokában mondhatjuk: nem éltünk hiába... [...]

A rendezés is itt fogta meg a kérdést, és ezzel a mesejátékot bölcséleti dráma színvonalára, *Az ember tragédiája* mellé emelte.⁵¹

A főszerepek többségét a színház fiataljai játsszák: Csongort Perényi László⁵² és Szabó Sándor, Tündét Szörényi Éva, Balgát Juhász József⁵³, Ilmát Somogyi Erzi, Mirigyet Szabó Margit⁵⁴ és Gobbi Hilda, Ledért Szelezky Zita, az Éjt Lukács Margit.

A második évad eseménye és egyben botrányköve O'Neill *Amerikai Elektra*⁵⁵ címen bemutatott trilógiája. Kárpáti Aurél ezúttal a darabválasztást veszi célba. „O'Neill vérfagyasztó történetét a költészet éltető sugara helyett csupán a Nobel-díj dicsfénye aranyozza be. Szörnyeteg ez a mű. Kulturált néző számára üres, műveletlenebb néző számára viszont homályos.”⁵⁶ Németh Antal rendezésével most mintha elnézőbb lenne; a kényszerű összevonásokat, valamint a hátborzongató és erotikus jelenetek előtérbe helyezését ugyan nem helyesli, de elismeri, hogy az ötórás előadás stílusban tartása eléggé sikerült. Ez a némileg módosult harcmódor ugyanis most már nem a rendező, hanem egyértelműen az igazgató tevékenysége ellen irányul. Néhány hónappal később *Van-e még Nemzeti Színház?* címmel megjelent eszmefuttatásában egyértelműen azt feleli, hogy nincs. „Németh Antal igazgatói működése mind irodalmi, mind művészi vonatkozásban katasztrofálisan szétbomlasztotta és tönkretette a Nemzeti Színházat.”⁵⁷ (Ugyanazt az intézményt, amelyet Hevesi igazgatása idején ugyanilyen hévvel bírált, amelyről 1934 januárjában Egyed Zoltán⁵⁸ *A Nemzeti Színház tragédiája* címmel írt cikket, és amelynek két évvel korábbi igazgatóját, Márkus Lászlót Pünkösti Andor gerinctelennek nevezte, amiért nem hajlandó nyomban távozni az igazgatói székéből⁵⁹.)

⁵¹ Mitrovics Gyula: *A Csongor és Tünde centenáris felújítása*. In: *A százéves Nemzeti Színház*, Bp., 1937. 203.

⁵² Perényi László (1910–1993) a Színiakadémia elvégzése után, 1930-tól a Nemzeti Színházhoz kerül. 1935-ben a Vígszínházhoz szerződik, de két szerepre, Csongorra és a *Szentivánéji álom* Lysanderére Németh Antal visszahívja. A harmincas–negyvenes évek filmjeinek egyik sztárja. A háború után több vidéki színház, két évig a Madách Színház tagja.

⁵³ Juhász József (1908–1974) 1930-tól 1944-ig, majd 1949-től 1956-ig a Nemzeti Színház kiváló karakterszínésze. 1956-tól Ausztráliában, majd Kanadában élt. 1940-től külföldre távozásáig számos filmszerepet játszott.

⁵⁴ Szabó Margit (1904–1980) 1927-től tagja a Nemzeti Színháznak, volt Éva és Melinda, de fiatalon kezdett idős karakterszerepeket is játszani.

⁵⁵ A magyar cím a fordító Harsányi Zsolt leleménye; a tizenhárom felvonásos mű eredeti címe *Illik a gyász Elektrának* (*Mourning becomes Electra*, 1931).

⁵⁶ In: *Főpróba után*. Bp., 1956. 258.

⁵⁷ I. m. 294.

⁵⁸ Egyed Zoltán (1894–1947) író, újságíró, a Déli Hírlap, az Esti Kurír, a Reggel munkatársa, 1941 és 1944 között a Film, Színház, Irodalom szerkesztője.

⁵⁹ Mellesleg egyetlen évad után megtette, visszamenekült az Operaházba, amelyet 1935-től 1944-ig igazgatott.



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, 1937. október 21. (Római színház), r: Németh Antal (Fotó: Vajda M. Pál, OSZMI Archívum)



Párizsi színház, Éva: Tökés Anna (OSZMI Archívum)

Még egy fontos eseményre kerül sor Németh Antal rendezői pályáján ebben az időszakban, amelyről ő maga így ír: „Éreztem, hogy a létének százéves évfordulóját ünneplő Nemzeti Színház műsorán olyan új *Tragédia*-rendezést kell produkálnom, amely egyrészt korszerű folytatása a Paulay teremtette hagyománynak, másrészt vizuálisan értelmezi, kommentálja a drámai költemény mélyebb értelmét. [...] Ugyanaz a hamburgi Staatliches Schauspielhaus, amely még a XIX. század végén elsőknek mutatta be a külföldi színpadok közül Madách drámai költeményét, meghívott a *Tragédia* rendezésére. Az 1937. április 15-én bemutatott előadás alkalmat adott arra, hogy kipróbáljam elgondolásom helyességét és hatásosságát. Tévednek tehát azok, akik centenárius rendezésemet a hamburgi inszcenálás magyar változatának tartják. Fordítva igaz: Hamburg volt a budapesti előadás főpróbája.”⁶⁰

Németh Antal első igazi színpadi találkozása Madách művével nem volt zökkenőmentes. Amikor az elfogadó bizottság megtekintette az egyik főpróbát, be akarta tiltani az előadást, mert a falanszter-képet nyílt támadásnak tekintette a nemzetiszocializmus eszméje ellen. Hosszas vita után azzal a feltétellel álltak el a szándékuktól, ha az ominózus XII. színben cirill betűs feliratok utalnak a Szovjetunióra. A rendező kénytelen volt engedni az ostoba követelésnek. (Az eset 1946 novemberében, Németh Antal igazolási procedúrája során terhelő bizonyítékként szerepel majd az É. XIV. számú igazoló bizottság előtt⁶¹.)

A náci ideológia félelme persze nem volt egészen alaptalan. Hasonló okok miatt parancsolják le a színpadról Madách művét Magyarországon egy másik véres diktatúra pártkatonái az ötvenes években.

⁶⁰ Németh Antal: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában*. In: *Új színházat!*, Bp., 1988. 454.

⁶¹ Hont Ferenc említi meg tanúkihallgatása során azzal a megjegyzéssel, hogy a Pravda is írt a „szovjetellenes” előadásról.

Mivel a Pesti Magyar Színház megnyitásának századik évfordulója a nyári szünetre esik, úgy döntenek, hogy a centenáriumi évad központi programját október 25-én rendezik meg. Ebben szerepel egy ünnepi ülés a Magyar Tudományos Akadémián, egy háromszázötven személyes díszbéd a Gellért szállóban, este pedig a katonai fényszórókkal kivilágított Nemzeti Színházban – Herczeg Ferenc köszöntője után, melyet Bajor Gizi mond el Dérynének öltözve – Németh Antal rendezésében eljátsszák Vörösmarty nyitó prologusát, az *Árpád ébredését*. Ezzel kezdte működését 1837. augusztus 22-én a Nemzeti Színház jogelődje. A centenáriumi ünnepség további része nem követi a száz évvel korábbi műsort, Eduard Schenk⁶² szomorújátéka, a *Belizár* helyett ezúttal Ruzitska József⁶³ *Béla futása* című operájának első felvonását adták elő.

Természetesen az egész évad a jubileum jegyében telik. A műsor javát magyar szerzők (Herczeg Ferenc, Gaál József⁶⁴, Csiky Gergely, Nyíró József, Madách, Gárdonyi, Harsányi Kálmán⁶⁵, Bibó Lajos⁶⁶, Rákosi Jenő, Zilahy Lajos, Kállay Miklós, Kisfaludy Károly, Szigeti József, Andai Ernő⁶⁷, Tóth Ede, Dékány András⁶⁸, Szig-



A százéves Nemzeti Színház évadhirdető plakátja, tervező Jaschik Álmos

⁶² Eduard Schenk (1788–1841) német író, politikus, miniszter. Íróként a romantikusokat, elsősorban Schillert utánozta. *Belizár* (1826) című tragédiáját a maga korában nagy sikerrel játszották.

⁶³ Ruzitska József (1775–1823 után?) *Béla futása* című dalművének szövegét Kotzebue nyomán Kótsi Patkó János (1763–1842) színész–drámaíró, az Erdélyi Magyar Színház Társaság alapító tagja és Kisfaludy Sándor írta.

⁶⁴ Gaál József (1811–1866) legsikerültebb munkája a Gvadányi József elbeszélő költeményén alapuló *A peleskei nótárius*, melyet 1838 októberében mutatott be a Nemzeti Színház. A jubileumi évad felújítását Galamb Sándor dolgozta át és rendezte.

⁶⁵ Harsányi Kálmán (1876–1929) *Ellák* című drámáját 1923-ban mutatta be a Nemzeti Színház. Az 1937-es felújításra 1937 decemberében került sor.

⁶⁶ Bibó Lajos (1890–1972). Hat színdarabját mutatta be a Nemzeti: *A juszt* (1925), az *Egyetlen asszonyt* (1932), az *Esztert* (ez szerepelt a centenáriumi évad műsorán), az *Üveghintót* (1937), a *Hibásokot* (1942) és a *Napfoltokat* (1944). Regényei és drámái jellemző témája a pusztai szegénység. A századelői naturalizmus megkésett képviselője.

⁶⁷ Andai Ernő (1900–1979) író, színész, rendező. Több daljáték szövegét írta, főleg a Németh Antal előtti időszakban aratott sikereket a Nemzeti Színházban. A jubileumi évadban *Harang és kalapács* című darabja került színpadra.

⁶⁸ Dékány András (1903–1967) főleg ifjúsági regényeket és ismeretterjesztő műveket írt, több hangjáték és bábjáték szerzője. A centenáriumi évadban *Aranysziget* című színművét mutatták be.



Bajor Gizi és Rajnai Gábor *A kék rókában*
(fotó: OSZMI Archívum, Bojár Sándor)

ligeti, Németh László és Székely Júlia⁶⁹) drámai alkotják, amelyeket a *Szentivánéji álom*, a *Lear király*, Calderon, Szophoklész, Molière és mások művei (*A nagy világszínház*, *Elektra*, *Úrhatnám polgár*) egészítik ki.

1937 októberében újra megnyílik az Andrássy úti Nemzeti Kamaraszínház. Ez Németh Antal rendezői pályáján új lehetőségeket hoz: most van először módja intim kamaradarabok rendezésére. Az első premier mindjárt hatalmas kasszasikert hoz: Herczeg Ferenc *A kék róka* című frivol társasági komédiája Bajor Gizi főszereplésével a korszak szenzációja; több mint kétszázszor kerül színpadra a 315 nézőt befogadó, intim színházteremben. Ezt követi – ugyancsak Németh Antal rendezésében – Németh László színpadi bemutatkozása, *Villámfénynél* című drámájában először esik szó a hazai értelmiség lelkiismereti válságáról

és a középosztály házassági moráljának kudarcáról. Kárpáti Aurél ezúttal elismeréssel szól az eseményről: „Az előadás kellemesen és simán perdül. A szereplők stílusos »kamarajátéka« a helyzetek legfinomabb árnyalatait is hiánytalanul kihozza – ami elsősorban Németh Antal igazgató rendezői érdeme. Magasan kiemelkedik az együttesből Timár József, a körorvos megszemélyesítője. Művészi alakításában nemcsak életre kel ez a tipikus papírfigura, hanem rengeteg apró kifejező vonással is gazdagodik, hiteles reliefet kap, főképp pedig elfogadható egységbe zárul.”

Az évad legjelentősebb eseménye *Az ember tragédiája* monumentális, forgószínpadi megfogalmazása a hamburgi tapasztalatok alapján. A főszerepeket Lehotay Árpád, Tőkés Anna és Csontos Gyula játssza. A színpadi változat tizenöt képből áll, mint Madáchnál, azzal a különbséggel, hogy a második prágai kép elmarad, és helyette a londoni színt záró jelenetet, a temetőt jelöli a rendező önálló képként. Az első felvonás az első három színt tartalmazza, a második Rómával, a harmadik Párizssal ér véget, a negyedik szakaszt London és a haláltánc, az ötödiket pedig a fennmaradó négy szín alkotja. Az előadás négy szünettel három és fél óráig tart. A mozgalmas előadás csúcspontja a haláltánc, Milloss Aurél démoni erejű koreográfiájával és közreműködésével. Miközben a vásári forgatag körtánccá alakul át, a bódék és sátrak helyén sírhalmok és fejfák jelennek meg. Feltűnik a frakkos-cilinderes, fehér kesztyűs Halál. Amerre elhalad, kezének rebbenésére leomlanak az emberek. Mindenkit más-más mozdulattal dermedt meg: a Cigány-

⁶⁹ Székely Júlia (1906–1986) író, zongoraművész. *Nóra leányai* című színművét hét előadás után le kellett venni műsorról, mivel a szélsőjobboldali Turul szervezet minden alkalommal tüntetéseket szervezett az írónő zsidó származása miatt.

asszonynak a tenyerét mutatja, a Virágáruslánnytól virágot vesz. „És ekkor fortissimo zenére diadalmi táncot táncol a Halál a szakadatlanul forgó színpadon, végig a londoni vásáron, hullák és hullahegyek közt – emlékezik a jelenetre a rendező – míg meg nem pillantja az egyetlen élő, a fátyolba burkolózott Évát, akiről szavai végén éles, fehér fény tépi le az utolsó leplet, hogy ott álljon diadalmas meztelenségében a Halált is legyőző örök Asszony.”⁷⁰

A jubileumi évad hozadéka továbbá, hogy az újonnan átadott Margitszigeti Szabadtéri Színpadon nyáron a Nemzeti Színház együttese eljátssza a *Szentivánéji álmot*, a *Csongor és Tündét* és az előző évad utolsó bemutatóját, a *János vitézt*.

Három évvel a *Tragédia* hangjáték-változatának elkészítése után Németh hanglemeze veszi Madách drámai költeményét, ezúttal Abonyi Géza, Tasnády Ilona és Uray Tivadar főszereplésével. A Rádióélet című műsorújság lelkes írásából a mai olvasó is fogalmat kaphat a nem mindennapi esemény korabeli fogadtatásáról: „A hanglemezyártás történetének legnagyobb alkotását fejezték be a múlt héten a Stúdióban. Madách Imre műve szobrot kapott. Nem ércből, hanem még annál is maradandóbb anyagból, úgynevezett fekete lemezből.

Harminc lemez hatvan oldala őrzi majd az utókor számára Madách örökség alkotását a magyar színjátszás, rendezés, zeneszerzés és technika csúcsteljesítményét.”⁷¹ Németh Antal messzemenő terveket szőtt a lemezfelvétellel. Kultuszminiszteri segítséggel szeretne volna eljuttatni Madáchot iskolákhoz és más kulturális intézményekhez. Anyagi okok miatt ez a terve sem valósulhatott meg.

A jó technikai minőségnek köszönhetően az Odeon gyár harminc darab 25 centiméteres, 78 fordulatú lemezét 1983-ban a Hungaroton Hanglemezyártó mikrobarázdás változatban és bárki számára hozzáférhetően újra kiadta.

1939 májusában megteremt a centenáriumi, monumentális *Tragédia*-rendezés ellentét-párját a Nemzeti Kamaraszínházban. Mintha vitatkozni akarna saját látványos, mozgalmas, forgószínpados, sokszereplős, „operai” elképzelésével. A kicsi, mélység nélküli színpad mindvégig egy szárnyasoltárt ábrázol, amelynek képei – Viski Balás László⁷² festményei – nem csupán a helyszínekre utalnak, de a képeken belüli kettősséget is szemléltetik: az oltárképek az egyes álmok képek közepén megfordulnak, az emberi életprogram színe után a fonákját, egy-egy cél megvalósulásának pozitív és negatív oldalát mutatva. A képeken mindig egy-egy idézet utal a jelenet lényegére. A három főszereplő – Abonyi Géza/Lehotay Árpád, Lukács Margit, Kovács Károly/Táray Ferenc – és a többi szerepet játszó tizenöt színész csak kevés mozgással, állóképszerű beállításokban oratóriumszerűen szólaltatja meg Madách szövegét. A bemutatót 1939. május 4-én Kassán tartották, a fővárosi premiert (május 14.) követően pedig játszották Pécsen és Ungváron is.

⁷⁰ Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában. In: Új színház! 458.

⁷¹ Sz. Ö. (Szilágyi Ödön): *Harminc hanglemez története*. In: Rádióélet, 1938. 5. sz.

⁷² Viski Balás László (1909–1964) Vaszary János és Csók István növendéke. Nonfiguratív képeket is festett, de festészetének fő jellemzője a friss kolorit és a nagyvonalú, leegyszerűsített kompozíció. Díslettervezéssel is foglalkozott.

A rendező a bemutató előtt tartott előadásában kifejti a kamaraszínpadi előadás-
sal kapcsolatos szándékát: „Számunkra most ez a színpad nemcsak formailag oltár,
hanem lényegében is. [...] Szeretném, hogyha nemcsak ez a keret bizonykodna amel-
lett, hogy a közönség vallásos játék tanúja lesz. Vallásos játékké, olyan játékké, amely
az életről gondolkodik és az életről való gondolkodása közben eljut az ember örök
megoldhatatlan problémáira adható egyetlen feleletig: a letérdepelésig Isten előtt.”⁷³

Azt hiszem, ez az előadás volt Németh Antal legkedvesebb rendezése; leg-
alábbis erre utaltak a Tárogató úti lakás már említett relikviái: a művesen kivitele-
zett makett meg a nappaliban álló Éva-szobor.

Nemzeti színházi működésének első szakaszából kiemelkednek a Hevesi törek-
véseit folytató Shakespeare-ciklus bemutatói: az 1935-ös *Athéni Timont* követő
Othello, a *Szentivánéji álom*, (1937), a *Lear király* (1938), az *Ahogy tetszik*, a *Mac-
beth*, a *makrancos hölgy* (1939), a *Hamlet*, a *Rómeó és Júlia*, a *Minden jó, ha jó a
vége* (1940) és a magyar kortárs dráma iránti figyelem eredményei: Nyíró József



Jézusfaragó ember (1937) és
Új haza (1940) című műve,
Kállay Miklós *Godivája* (1938),
Németh László további két
drámája, a *VII. Gergely* és
a *Papucshős*, Tamási Áron
darabjai, a *Tündöklő Jeromos*
és az *Énekes madár*⁷⁴. Az igazi
közönségsikereket azonban egy
újabb Herczeg Ferenc-bemuta-
tó, *Az utolsó tánc* 182 és Bókay
János⁷⁵ *Feleség* című darabjának
200 előadása jelenti a Kamara-
színházban, a Bajor Gizinek írt
pompás szerepekkel.

William Shakespeare: *Szentivánéji álom*, r.: Németh Antal,
Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 1939. augusztus 21.

A *Hamlet* csupán azzal vívja ki a kritika ellenkezését, hogy a „Lenni vagy nem
lenni” –monológot kiemeli az eredeti helyéről és prologusként, az előadás elején
mondhatja el a címszereplővel. Kárpáti Aurél persze most is, szinte már reflexszerűen
epés. „Németh Antal új rendezői beállítása – a jelzett szöveg-átvetést nem számítva –
lényeges újítást nem hoz. Magát a darabot legalább illetlenül hagyta. Amit nyújt:
merő külsőség s még annak sem egészen szerencsés. Az igazán szép helsingöri várud-
var realizmusát a történelmi hűség ellenére is expresszionista képekre emlékeztető,
modern, keresztmetszetszerű, kellemetlenül nyomott, kuckó-szobás enteriőr éppúgy

⁷³ Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Kamaraszínpadra alkalmazta és rendezte: Dr. Né-
meth Antal. Bp., 1939. Sokszorosított rendezőpéldány. L. OSZK SZT N.Sz. E 320/3.
10–11.

⁷⁴ Utóbbi vendégként Pünkösti Andor rendezte, csakúgy, mint az 1941-ben bemutatott
Vitéz lélek című darabot.

⁷⁵ Bókay János (1892–1961) számos vígjátékát több európai országban is játszották.

zavarja, mint a lapos függönydíszlet, vagy a zenekarba helyezett, felesleges kriptá. Látványosságnak ugyan elég látványos ez az egész sokrekeszes építmény, de szinte csak arra jó, hogy a színváltás gyakoriságával még hosszadalmasabbá tegye az amúgy is hosszú, kissé tempótlan előadást.”⁷⁶Kifogásolja a szereplők többségének szövegmondását, Uray Tivadar Hamletjéből pedig hiányolja azt a közelebről meghatározhatatlan erőt, „amely adott pillanatban csakugyan a zseni illúzióját kelti fel bennünk”. Ennek ellenére „Uray Hamletje mégis rendkívül érdekes és értékes, egyéni felfogásra valló színészi teljesítmény s mint ilyen, komoly elismerést érdemel.”⁷⁷

Ez Németh Antal egyetlen valóságos találkozása a *Hamlet*tal, pedig már tizen-nyolc éves korában tanulmányt ír róla, és élete utolsó éveiben is visszatér hozzá; álomszínházának becses példája az a rendezőpéldány-töredék, amelyhez 1965-ben Koch Aurél⁷⁸ készített több variációban tervek és maketteket. Ifjúkori eszméit próbálja átültetni a gyakorlatba, a rekonstruált Shakespeare-színpad újabb változataival kísérleteznek.

A *Hamlet* előadását alig három hónap múlva követi a *Rómeó és Júlia*, amellyel kapcsolatban Kárpáti a színpadi beállítás mértéktartó stilizáltságát és Oláh Gusztáv artisztikus, összefoglaló célzatú díszletét dicséri. Aztán mégis arra a következtetésre jut, hogy a bemutató indokolatlan volt, hiszen jelenleg nincs a színháznak igazi Rómeója és Júliája. „Sebaj, egy növendék-előadásra emlékeztető szereposztás annál jobban kedvez a rendezői kedv érvényesülésének” – jelenti ki. Szabó Sándor Rómeójával az a baja, hogy „hiányzik belőle a csillogó érdekesség, amely e hősi figura sajátja.” Szelezky Zita „kedvesen és jelentéktelenül csicsergő, vérszegény Júliájáról” még ennyi jót sem tud mondani. „Jávor, mint Mercutio meglepően jól tolmácsolta a »Mab királynő« varázslatos-szép, önálló betétjét. De a shakespeare-i verset, az életre keltő játékkal együtt, igazában mégis csak Abonyi Géza Lőrinc barátja szólaltatta meg. Szinte egyedül, mindenesetre legstílusosabban valamennyi szereplő között.”⁷⁹

1939 nyarán három Shakespeare-előadás, a *Szentivánéji álmom*, *A vihar*⁸⁰ és az *Ahogy tetszik* szabadtéri változatát mutatják be a Margitszigeten.

A sajtóban és a Parlamentben nem csitulnak a Nemzeti Színház elleni támadások. Amikor kitudódik, hogy Németh Antal kinevezése mindössze három évre szól, az ellenzék kénytelen tudomásul venni, hogy lekészt, mert a szerződést közben 1940-ig meghosszabbították. Éppen jókor, mert 1938 májusától már nem Hóman a kultuszminiszter. Mire azonban az öt éves ciklus lejár, már ismét ő áll a tárca élén, és újabb öt évre kinevezi pártfogoltját. Németh Antal biztonságban érezheti magát. Reménykedhet, hogy előbb-utóbb véget ér a polgári baloldal folyamatos támadása a Nemzeti Színház ellen. Még nem sejti, hogy az újabb, minden eddiginél veszedelmesebb roham a szélsőjobb részéről várható.

⁷⁶ Kárpáti Aurél: *Örök Shakespeare*. Bp., é.n. 84.

⁷⁷ I. m. 84.

⁷⁸ Koch Aurél (1926–2008) grafikus, szcenikus, festő, 1975-től a Magyar Televízió báb-és díszlettervezője. Németh Antal tanítványa és barátja.

⁷⁹ *Örök Shakespeare*. 79–80.

⁸⁰ Csak a szabadtéri premier után, 1940 novemberében kerül színre a Nemzeti Színházban.

Géza Balogh: Antal Németh and Director's Theatre

In Headwind (Part 2)

In the second part of his study on Antal Németh's (1903–1968) oeuvre of theatre historical significance, Géza Balogh (b. 1936) relates the crucial period when Németh was appointed general manager of the Nemzeti Színház (National Theatre) in 1935 (Part 1 appeared in the December 2013 issue of *Scenáríum*). As Aladár Schöpflin (1872–1950), the noted critic and literary historian writes: “The step which the government has resolved to take is, in the literary sense of the word (...), a revolution at an institution which is conservative in essence”. The author of the study analyses in detail how this radical government decision divided the profession. He discusses the process of the internal reorganisation and technical modernisation of the theatre as well as the difficulty in having the new artistic programme accepted. He continues with the appreciation of the monumental gala performance of Beethoven's *Missa Solemnis* with Antal Németh introducing himself as a director, where the spirit of innovation and the strong sense of tradition were equally manifested. Of the seven plays staged in the 1935/36 season he gives a detailed account of the audacious directorial concept breaking with the tradition of historicist realism in *Bánk bán* (*Ban Bánk*) as well as its mostly negative reception. In praising the staging of *A roninok kincse* (*The Treasure of the Ronin*) he underlines that this was the first attempt in Hungary at the application of the Japanese theatrical form of expression. The Hungarian audience received the performance in awe. It was also presented at the 1936 Theatre Congress in Vienna (as the first guest performance abroad of the National Theatre since 1892). Géza Balogh deals with the metaphysical verse drama, Krasziński's *Pokoli színjáték* (*The Undivine Comedy*) of the second season's premieres. Then, examining the directorial concept in *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tünde*) he states that Antal Németh raised Vörösmarty's fairy play to the level of philosophical drama, that of *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*). Madách's historical mystery play was also performed in Hamburg in that season. Evoking the drastic intervention by the censorship attacking the interpretation of the phalanstery scene, the author draws a parallel between the dictatorial approach of National Socialism and the 50s, the target of which would be the very same play. The National Theatre celebrated the 100th anniversary of the opening of its legal predecessor, Pesti Magyar Színház (Pest Hungarian Theatre) in October 1937. Account is taken of the most important events of the jubilee season: the first night of *Árpád ébredése* (*Árpád's Awakening*); the opening of Nemzeti Kamaraszínház (National Chamber Theatre) in Andrassy street; the reverberating success of Herczeg Ferenc's comedy, *A kék róka* (*The Blue Fox*), starring Gizi Bajor; the introduction of László Németh by his drama *Villámfénynél* (*Lightning*) on the crisis of intellectuals. Then the monumental revolving stage composition of *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*), directed according to the Hamburg experience, is related, followed by a description of the oratory-like chamber performance of *The Tragedy* in 1939. Finally the author provides a comprehensive survey of the first five years of Antal Németh's activity at the National Theatre. Of his Shakespeare directions *Hamlet* and *Romeo and Juliet* are highlighted. Géza Balogh points out that the director embraced the cause of contemporary Hungarian drama, too, when he staged plays by, besides László Németh and others, Áron Tamási or József Nyírő.



ZSÁVOLYA ZOLTÁN



„Ötezrek színháza”

Max Reinhardt rendezői öröksége

Max Reinhardt (1873–1943) színházcsinálói gyakorlatáról nagyjában-egészében elmondhatjuk, hogy a rendezői indulásakor érvényesülő korszellemnek megfelelően „szecessziós” jellegű volt. Lényegében teljes pályája ezzel jellemezhető, ami persze valójában nem ennyire egyszerű és magától értetődő, és nem is egynemű, lévén a hosszú évek, évtizedek alatt az ő stílusa éppúgy változott, mint ahogyan a továbbra is szecesszióként megnevezett „irányzat” sem maradt ugyanolyan, mint kifejlése idején volt. Nem is maradhatott, minthogy lényegében meg is szűnt, már valamikor a két világháború között... A két európai totalitárius diktatúra törölte el. Ám ha úgy tekintünk a szecesszióra, mint saját virágkorát szellemi értelemben túlélő művészi attitűdre, akkor akár napjainkig is életképes alkotói stratégiaként tarthatjuk számon.

Az 19–20. század fordulóján jelentkező új művészi alakításmód, amelyet francia nyelvterületen *art nouveau*, angolul *liberty style*, szerte Németországban és főleg Berlin színházi centrumában pedig *Jugendstil* néven emlegettek, s csak Ausztria–Magyarországon hívták szecessziónak, igen merész vonalvezetésűnek bizonyult, akár a képzőművészetben, az irodalomban, akár más területeken, például – mint jelen esetben – a színpadi megoldások terén vizsgálódunk. Élénk színekben tobzódó, indázó, folklorisztikus és/vagy szimbolikus motívumokkal él, legyen szó bármelyik művészeti ágról. A szigorú, földhöz ragadt naturalizmussal jóformán egy időben, ám annak visszahatásaként, egyfajta ellenlábasként jött létre ez a régi-új ornamentális művészet – úgy is, mint az általános életérzést kifejező művészetfilozófia. Összetevőiben nem mondható újnak, ám minden részletében szolid ellenhatása, reakciója a fennállóknak, s így összességében forradalmian radikálisnak tekinthető. A modernitás egyfajta programszerű szentimentalizmusa nyilvánul meg ebben az irány-

zatban, amely mögött már ott vannak ugyanazok a (természet)tudományos világkép-átalakító tényezők, melyek majd alig valamivel később a különböző avantgárd mozgalmak művészeti forradalmát is megalapozzák: mindenekelőtt a freudizmus és a fizikai relativitáselméletek. De fordítva is igaz: az új diszciplínák képviselőit a cinizmustól és a végső kétségbeeséstől az érzelmességbe, sőt a stilizált-karikírozott érzelgősségbe való menekülés menti meg (elég, ha csak a hegedülő Einstein ikonizálódott figuráját felidézzük). Megmenti őket átmenetileg. Vagy: félig.

A naturalista színházcsináló Otto Brahm-tól, egykori mesterétől eltávolodó s a szecessziós kísérletezés felé forduló Reinhardt a tízes évektől persze jócskán megtapasztalta az expresszionizmus térhódítását is. S pályája szempontjából ezt a stílfordulatot legalább annyira gátló tényezőként élte meg, mint ahogyan indulásakor még a naturalizmust érezhette a művészi kibontakozását korlátozó irányzatnak. A kor művelődési sajátosságaiból következően nála mindez jól nyomon követhető az irodalomhoz való viszonyulásában – ahogyan majd maga a szecesszió is literátus genezisében lesz tanulmányozható a legkontúrosabban az utókor számára.

Reinhardt és társai különösen azt nehezményezték, hogy mesterük, Brahm teljesen elzárkózott az új drámairodalomtól. Ibsen és Hauptmann színrevitelével saját művészi programját befejezettnek tekintette. 1898-ban azonban felbukkant Berlinben egy fiatal germanista, Martin Zickel, aki a szecesszió színházi programját magáévá téve „Sezessionsbühne” néven színházat nyitott a régi Theater am Alexanderplatz épületében. Bemutatkozó darabjaul Ibsen *A szerelem komédiáját* választotta, majd a színház rövid fennállása alatt bemutatta Maeterlinck *Tintagiles halála*; *A betolakodó*; *Pelléas és Mélisande*; Wedekind *A hőstenor*; D’Annunzio *Gioconda* és *A holt város* című műveit. A színész Reinhardt legjelentősebb szerepe ebben a színházban Arkel király volt a *Pelléas és Mélisande*-ban. A műsortervből is látható, hogy az új irányzat ebben az intézményben sem egyik pillanatról a másikra váltotta le a másikat. De nem is a játszott szerzők névsorában egy csapásra bekövetkező eltolódáson mérhető le elsősorban a változás, hanem inkább a rendezői stratégiák koncepcionális átalakulásán. S hasonlóan történik ez majd 1920 táján, a szecesszió visszaszorulása idején is, amikor Reinhardt bemutatkozási lehetőséget ad a fiatal Brechtnek, mielőtt ő maga személyesen kivonulna Berlinből. (Előre bocsátjuk: éppen azért távozik Ausztriába, hogy a Monarchia romjain, a megmaradt kulturális alapzaton tovább éltesse az oszt-rák szecessziót az egyre mostohább anyagi és morális feltételek között.)



Zickel, Kayssler és Reinhardt,
a Sezessionsbühne alapítói 1901-ben

A húszas évek különben sem jelentették a szecesszió művészeti programjának teljes, végérvényes leáldozását. Mint formakultúra jóformán mindenütt máig tovább él, vissza-visszaszerzi jogait mindenütt, ahol Maeterlincket, Strindberget, Wedekindet rendeznek, játszanak. A színházi szecessziót – főleg Max Reinhardt színpadára gondolva – úgy is leírhatnánk, mint a naturalizmus és az expresszionizmus közé beékelődő, kreatív-nyugtalan kísérletező színháztörténeti periódust. Max Reinhardt színházát azonban érdemes kiragadnunk az iskolás stílus- és intézménytörténet kategóriarendszeréből azért, hogy kettős alkotói irányultságát megvilágítsuk: az eredeti adottságként birtokolt, teljességgel soha fel nem adott irodalmi jelleget, és a programszerűen megcélzott tömegművészetet, közösségi színházat, amelyhez felhasználta korának régi és új médiumait: a filmet, a cirkuszt és a kabarét.

* * *

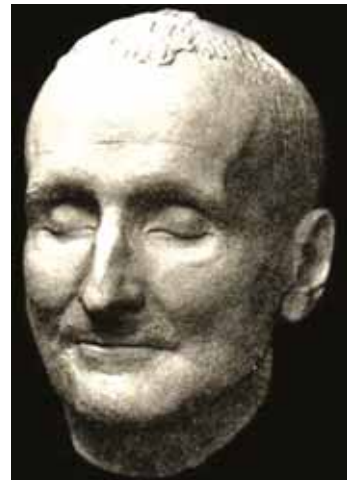
A szecessziós gyakorlat irodalmi eredete és meghatározottsága vitán felül áll ennek az emblemikus színházi szakembernek a működésében. Max Reinhardt, a rendezői színház élharcosa soha, még amerikai tartózkodása idején, immár színházi filmalkotóként sem kérdőjelezte meg, hogy a színháték legfontosabb komponense, kiindulópontja az irodalmi alapanyag, a dráma. S hogy ennek irodalmi(as)ságától, (nyelv)művészi kvalitásaitól függ leginkább a színházi és filmprodukció minősége – távlataiban a színházművészet egészének fejlődésére is kihatóan. 1940-ben, éppen akkor, amikor tengerentúli színészképző *workshop*ját kénytelen volt bezárni, évek óta dédelgetett terveinek kifejtése közben (hogy saját repertoárszínháza legyen állandó társulattal, s hogy Salzburg mintájára Los Angelesben is létrehozson egy szabadtéri színházi központot) ezt írja egy levelében: „Ha kezdetben – várakozásom ellenére – nem adódna elég jó és sikert ígérő színdarab, akkor visszanyúlhatok a világirodalomhoz. Legnagyobb sikerem Berlinben egy Shakespeare-ciklus volt, ebben a legtöbb dráma elérte az operett-sikerek



M. Maeterlinck,
F. Wallotton könyomata, 1898



A. Strindberg, C. Larsson rajza, 1898



Frank Wedekind halotti maszkja

előadásszámát. Különben a Lunt-Fontanne házaspár *A makrancos hölgye*, Evans *Hamletje*, Orson Welles *Julius Caesarja*, a *Tévedések vígjátéka* itt New Yorkban is ismételtelen bebizonyították, hogy Shakespeare-nek is lehet abszolút »kereskedelmi értéke.«” Ebben a megfogalmazásban az értékelvűség mellett tetten érhető a nagyobb közönségérdeklődés kiváltásának szándéka is, mint megvalósítandó színházvezetői eszmény. S bár Reinhardt közvetlenül a kulturális érték pénzre válthatóságának lehetőségét hozza itt szóba, programjában nem elhanyagolható elem a közösségi művészet kontúros, markáns, határozott ideája sem. Már a fiatal Reinhardt is ennek megvalósítását, művelését kezdte meg kicsiben, egyelőre még „csak” színészként, különféle társulatok tagjaként.

Reinhardt, akit iskoláinak elvégzése után a szülei először egy bankban helyeztek el tisztviselőnek, titkos és egyelőre reménytelen színházi ambícióit bizalmasa, nagynénje előtt feltárva érte el családjánál, hogy színészetet tanulhasson, pedig ekkor még elég gyenge lábakon állt a klasszikus irodalom ismeretét illetően. A pályakezdő színész Otto Brahmról, a berlini Freie Bühne egyik alapítójáról is csak hús évesen hallott először Bécsben, ahol a helyi kritika akkorra már felfigyelt színpadi játékára. A nevezetes igazgató, akiről ez időben már lehetett tudni, hogy egy év múlva átveszi a német nyelvterület legnagyobb színházának, a Deutsches Theaternek a vezetését, a Hotel Sacher folyosószerűen hosszú, szűk szobájában hallgatta meg az ígéretes színészjelöltet. Reinhardt – saját bevallása szerint – épp hogy csak elmondta az álommonológot, mire Brahm rögtön berlini szerződést kínált neki. Úgy látszik, ennek az ajánlatnak nem jelenthette akadályát az, hogy előző nap, a Ringen található Café Operában eltársalogva a promovált germanista



Otto Brahm, 1912
(fotó: Nicola Perscheid)

Brahm a schilleri drámák kronologikus rendjéről faggatta a fiatal színészt, s hogy az meglehetősen hiányos feleleteket adott... Egy színész szerződtetésekor nyilván nem az irodalomtörténeti vagy akár mindjárt az elméleti felkészültség volt a döntő szempont, még ha vezető társulatok tagjainak kiválogatásáról volt is szó. De hogy ilyen elvárások is voltak, az azt mutatja, hogy akkoriban a mainál jóval igényesebben alapozta meg a színházi munkát a(z irodalmi) tradicionalitás szempontrendszerre. S hogy egy ilyen formátumú irodalmár-rendező lett a mestere, az bizonyára életre szóló példát is jelentett Max Reinhardt számára – eredendő igényessége, nyitottsága és kísérletező kedve ellenére, és azzal együtt is, hogy „irányzatosan” eltávolodott tőle, s hogy később intézményesen is szakított vele.

Reinhardt későbbi időkből való rendezőpéldányai, amelyek terjedelmüket tekintve a rendezésében bemutatásra kerülő mindenkori dráma szövegének többszörösére rúgnak, ezeknek a tényeknek a fényében vizsgálándók, értékelendők. Ezek a „forgatókönyvek” önmagukban is képviselnek egyfajta irodalmi értéket, de igazi jelentőségüket az adja, hogy a drámairodalom – s rajta keresztül általában a irodalom – anyagainak felhasználása révén kialakított alkotói (rendezői) megfontolások, belátások, elhatározások hiteles lenyomatai. Az irodalmiságot/művészséget érintő nyilatkozatai alapján is okkal feltételezhetjük, hogy Reinhardt rendezői önállósulása, „elrugaszkodottsága” ellenére sem lépett ki a literátus hagyomány vonatkoztatási rendszeréből. Szecessziós színi gyakorlata irodalmi alapozottságú volt és maradt mindvégig.

Reinhardt korai rendezései között olyan kortárs szerzőket találunk, mint Wilde, Maeterlinck, Hofmannsthal, Ibsen, Wedekind. Frank Wedekindtől (1864–1918) természetesen *A tavasz ébredése* című darabot, ezt a híres-hírhedt művet rendezte meg Reinhardt 1906-ban a berlini *Kammerspiele* színpadán. Wedekind szenvedély-radikalizmusa azonban még mindig mérsékeltebb, mint August Strindberg (1849–1912) vitális-impulzív szélsőségsége. Ez a másik nagy skandináv, a „svéd Ibsen” (akitől csak 1916-ban rendezte meg a *Kísértetszonátát*, viszonylag kisebb közönség előtt, a *Kammerspiele* deszkáin) egyrészt azért említendő itt, mert minden fundamentalista naturalizmusa és dokumentatív biográfizmusa ellenére is inkább az Álomjáték szerzőjeként s az „álom-dramaturgia” képviselőjeként érdekes most a számunkra – hiszen Reinhardt is az álom és valóság közötti terep médiumának tekintette alapvetően a színházat! Másrészt pedig azért, mivel maga Ibsen már viszonylag korán szerepelt az akkoriban Berlinben működő rendező repertoárján (*Kísértetek*, *Kammerspiele*, 1906), márpedig a két skandináv mint egymás riválisa afféle ikerpárként is felfogható. S nemcsak a közös kulturális gyökerek, az egymáshoz közel álló nemzeti eredet okán, hanem egyként jellemző naturalista és szimbolista irányultságuk miatt. Azonban míg Ibsenben egyfajta naturalista társadalombíráló szerzői attitűd dominál, s következképpen (szecessziós) színpadra állításai csak amolyan „vendégrendezések”, addig Strindberg döntően pszichológiai érdeklődése inkább inspirálja a rendezőt arra, hogy darabjai színpadi interpretációjában már a szecesszió teatralitását juttassa érvényre.

A minden bizonnyal képlékeny és pontosabban aligha meghatározható gyűjtő- és gumifogalom, a „szecesszió” dekadens, műfajpoétikailag azonban kontúros, stílussteremtő változatát az angol (nyelvű) Oscar Wilde (1854–1900) teremti meg. *Saloméja* az első darab, amelyet Max Reinhardt nyilvánosan megrendezett (1902, Kleines Theater, Berlin). A *Salome* nem komédia, mint szerzőjének annyi sikeres színpadi műve, hanem biblikus „rémdráma”. Herodes Antipas és Keresztelő János történetének baljós hangulatú feldolgozását franciául írta meg Wilde, mely gesztusával részben a flamand-belga Maeterlinck példáját követte.

Maurice Maeterlinck (1862–1949) álomszerűen törekeny, áttetsző szimbolizáló műveket alkotó színpadi költő. Flamand származású, így „belga”, azaz hogy anyanyelve félig-meddig francia, akinél az iskoláztatás, a művészi nyelv elsajátí-

tása és a művészeti hagyománykövetés (szimbolizmus) adja a „franciás” jelleget: poézisében a valóságélemek felszíni tükörijátékának vibrálása a világot átszövő titokzatos összefüggések meglátására ösztönöz. A korszerűség vulgáris értelmezésétől elrugaszkodó, modern, marionett-szerű, panoptikumra emlékeztető Maeterlinck-darabok közül Reinhardt előbb a *Pelléas és Mélisande* című darabot állította színpadra 1903-ban, majd pedig az *Aglavaine és Selysette* címűt 1907-ben. Sorolhatnánk még a Reinhardt keze alá dolgozó szerzőket, de Hugo von Hofmannsthalon kívül nincsen köztük egy sem, aki annyira emblematikusan testesítené meg a szecesszió fogalmát, mint az „álmomeséket” rogyásig szállító Maeterlinck.

* * *



Az 1890-es évek első felében pályáját színművészként kezdő Reinhardt, aki a történelmi Magyarországon, a Pozsony melletti Bazinban (az osztrákoknak Baden bei Wein, a szlovákoknak Pezinok) született, Ausztria-Magyarországon lép színpadra először. Kereskedő őseitől művészként is jól hasznosítható üzleti érzéket örökölt – a szellemi tartalmaknak ily módon rátermett értékesítője is lesz e soknemzetiségű társadalmi-etnikai közegekben, Bécsben és környékén. S minthogy az újkori Európában a teátrum gazdasági vállalkozás is, a századfordulón beüzemelt reinhardti színházakról megállapítható: a „gazdálkodás”, gazdaságos üzemeltetés mindenekelőtt magának a színházat működtető mechanizmusnak az életben tartása érdekében történik Reinhardt és munkatársai részéről. De a mából visszatekintve azt is bizvást állíthatjuk, hogy a szellemi alkotás tényleges szabadságához, a „szárnyalás” lehetőségének biztosításához szintén elengedhetetlen volt az a fejedelmi színvonalú anyagi „függetlenség”, mely akkor és most is csak igen keveseknek adatik meg. S nyilván a művészet társadalmi rangjának érvényesítése is csak így volt lehetséges, aminek a részletes tárgyalása azonban messzire vezetne. Mindazonáltal színész-rendezőnk esetében elmondható, hogy a művészet „szociális jelentőségének” egyéni-egzisztenciális vetülete vált fontossá e tervszerűen érvényesített szempont révén; nevezetesen egy olyan önálló művészet létrehozásának az igénye merült fel, amelynek „nagysága” abban áll, hogy minden művészeti ágat felölel, „totális”. De totalitását mindenekelőtt annak köszönheti, hogy *lényegileg* eliminálja a válaszfalat az előadóművész és a néző között.

Az előbbieken idézőjelbe tett kifejezések Reinhardt ritka cikkeinek egyikéből valók, amely cikk gyakori programnyilatkozatainak sorába is beletartozik. Az 1912-ben magyarul is megjelent, *Az öteztizedek színháza* címen ismertté vált szöveg a „nagy körszínház” létrehozásának a lehetőségével foglalkozik. A rivalda lebontásának és a művészi különállás felszámolásának ígérvénye fogalmazódik meg benne, arra hivatkozva, hogy „az eddigi színház határainak kiszélesítése nemcsak lehetőség, hanem szükségesség” is. Ez a törekvés a rendező szerint egyként „meg-

Hugo von Hofmannsthal szoborportréja a Festspielhaus előcsarnokában (fotó: Andreas Pinefcke)

felel a művészet és a közönség szükségletének”. A jövő színházában „a síkhatást a térhatás helyettesíti” – olvashatjuk, s ezzel nyilván a színpad/színház – nézőtér egybenítésének élményhatását akarja érzékeltetni.

Összefoglalva Reinhardt színházrendezői krédóját: egyidejűleg áll fenn a „kényszer az egyszerűségekre” és a „kényszer a monumentális hatásokra”. S ez a fajta színház nem lehet csupán a napi előadás-látogatás helye. Ünnepi alkalmakra tartja fenn magát, valahogyan úgy – csak éppen sokkal módszeresebben és tudatosabban, s jóval nagyobb léptékben –, mint a hagyományos európai vallásos (paraszti) közegben a „jeles napokhoz” kötődő teatrális közösségi megnyilvánulások.

Hosszú út vezetett ennek az eszménynek a kialakulásáig, s még inkább a megvalósításáig. Nemcsak a hagyományos értelemben vett ünnepi alkalmak hiánya miatt volt nehezen valóra váltható, hanem a színházi praxis, a napi ügymenet fenntartása okán is, hiszen Reinhardt párhuzamosan több olyan színházi vállalkozást futtatott, melyek egy már kialakult polgári ízlést szolgáltak ki. Bár az is igaz, hogy a meglehetősen igényességgel megrendezett német klasszikusok és Shakespeare-drámák, valamint az antik görög tragédia-felújítások egyaránt hatalmas apparátussal üzemeltek Max Reinhardt játszóhelyein.

Az 1908-as *Haramiak* színrevitelekor nyílt alkalma először arra Reinhardtnak, hogy *tömegjelenetek* rendezőjeként is bemutatkozzék. S az e téren szerzett tapasztalatai nem sokkal később Friedrich Freksa *Sumurun* című pantomimjének, ennek az arab tárgyú mesejátéknak a színrevitelekor hasznosultak – egyelőre még zárt térben. A tudósítások szerint csupa tánc, akrobatika, groteszk és erotikus forgatag, frenetikus színi kavalkád volt ez a produkció, Engelbert Humperdinck zenéjére. Mindamellett a rendezésben az egyéniségekben való gondolkodás és a professzionális artisztikum igénye is érvényesült, így a társulatban megnyilvánulhattak az individuális színésztehetségek. Reinhardt válogatott csapattal dolgozott. (Társulatában sokáig ő maga számított a legjobb színésznek, és mind első, mind második felesége is jelentékeny színésznő volt.)

* * *

Amikor 1920-ban elhagyja Berlint és hazatér Ausztriába, Max Reinhardt sok tekintetben *barokk romokra* kénytelen építeni. Ezek a „barokk romok” azonban a tovább vihető szecesszió alapját adják a rendező számára. A szecessziót valószínűleg azért „kell” tovább vinni, hogy a viharos társadalmi, politikai változások kiváltotta trauma szellemileg feldolgozhatóvá váljék. Ausztriának úgy lett Trianonja, hogy a soknemzetiségű Habsburg-birodalmat veszíti el (vagyis a Habsburg-család veszíti el őt, mint ahogy minden más anyagi és szellemi birtokát is), amelyet az utolsó ötven évben Osztrák-Magyar Monarchiának hívtak. A megcsönkített Magyarországnál kisebb állam – amely alakulatot „senki sem akart” – fennállásának az *Anschlussig* terjedő első szakaszában tudatosan ösztönzi a szellem embereit az úgynevezett osztrák hagyomány átgondolására. E hagyomány önálló jelenségként való tárgyalását a német nyelvű kultúrák és irodalmak között nem utolsó sorban az államiság megrendülése miatt kezdeményezi a germanisztika. Művészi rangú

képviselői között költők is vannak, élükön azzal a Hugo von Hofmannsthallal (1874–1929), akinek az életműve éppen azt példázza, hogy a szecesszió a század eleji Ausztriában a leginkább járható alkotói út, mert történeti-poétikai hagyományai nyomán a maga barokk múltját ez a náción kreatívan újra tudja fogalmazni általa, s így képessé válik a modernitással való párbeszédre. Ennek az identitásképző kulturális fordulatra lesz emblematikus megtestesítője Hofmannsthal.

Hofmannsthal korábbi dramatikus művei többnyire a „klasszicizáló” iskolával, vagyis az ókori görög és a polgári német klasszikusokat többé-kevésbé frontális szöveggönyv alapján vagy modernizált irodalmi átdolgozásban színpadra állító Reinhardt rendezői gyakorlatával voltak kompatibilisek. Ezek a színrevitelek rendre meg is történtek: *Elektra* (1903); *Ödipusz és a szifinx* (1906); *Oedipus király* (Szophoklész nyomán, 1910); *Ariadne Naxos szigetén* (1912). Ez utóbbi egyfelvonásos opera Richard Strauss zenéjével, csakúgy, mint *A rózsalovag* (1911) című zenés játék, minden idők egyik legnépszerűbb orkesztrikus színpadi művévé válik az „osztrák” művészettörténetben.

A valóban nagyszabású és világnézetileg is perspektivikus gondolkodásmódról azonban, mely már a tágabb vagy magasabb értelemben vett szecesszió szellemét testesíti meg, két későbbi Hofmannsthal-alkotás tanúskodik igazán: az *Akárki* (1920) és *A Nagy Salzburgi Világszínház* (1922). Már az *Akárki* Reinhardt által rendezett ősbemutatója is Salzburgban zajlott le. A salzburgi Dóm előtti szabad térségen bemutatott, a székesegyház lépcsőin zajló *Akárki*-előadás már „körszínház” volt a javából. Az álomszerűen megképződő misztériumjáték az alkotók szándéka szerint a hit reprezentálása volt – akár a tételes keresztény vallás erőterében helyezkedett el a befogadó, akár „csak” a tágabban értelmezett szakralitás vált számára átélhetővé. Olyannyira sikeres volt ez a vállalkozás, hogy az *Akárkit* mint az osztrák identitás emblematikus darabját közel száz év óta minden esztendőben bemutatják Mozart szülővárosában.



Az *Oedipus király* előadása a Schumann cirkuszban, 1930



Az *Akárki* premierplakátja, 1920

Már Reinhardt életében, emigrációja során kiderült, hogy a méretében ennyire „monumentális”, szemléletében pedig ennyire „familiáris” – azaz emberközelű, a színpadnak a nézőtér felé hagyományosan meglévő „falát” ledöntő – művész-színház Amerikában nem működtethető. Sőt, ott még a művészi jelleget is nehéz volt biztosítani, előállítani. S noha az őshaza, Európa nem is ennyire „művészetellenes” és „profitorientált” a 20. század közepén, azért elég ritkának mondhatók az olyan törekvések, amelyek a reinhardt-i elképzelésekkel mutatnának rokonságot.

A ritka példák egyike Németh Antal működése a Nemzeti Színház élén. Az ő 1935-ös bemutatkozása rendezőként Beethoven *Missa Solemnis*-ével eszméjét és formátumát tekintve is bizvást összemérhető Reinhardt törekvéseivel, színházi eszményével.



M. Reinhardt portréja osztrák pénzermén

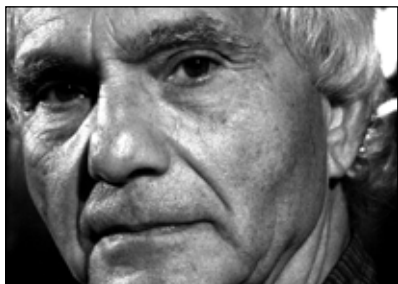
Felhasznált szakirodalom

- Bräulich, Heinrich: *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin, 1966.
- Fleischmann, Benno: *Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters*. Wien, 1948.
- Hadamowsky, Franz: *Max Reinhardt und Salzburg*. Salzburg, 1964.
- Kindermann, Heinz: *Max Reinhardt's Weltwirkung*. Wien, 1969.
- Reinhardt, Max: *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. Herausgegeben von Hugo Fetting. Berlin, 1974.

Zoltán Zsávolya: "Theatre of Five Thousand"

Max Reinhardt's Directorial Heritage

The author makes an attempt to describe the achievements, talents and theatrical practice of Max Reinhardt (1873–1943). His starting point is the realisation that the Art Nouveau character in harmony with the spirit of the age did not only determine the beginning of Reinhardt's career but also manifested itself in his later years. He says that both in managing theatres and directing plays Reinhardt gave priority to the literary raw material of drama. His ideal was a "total theatre" betraying exceptional social sensitivity and aiming at monumental effects where the large number of spectators and actors were not separated in space. The presentation of this programme in *Szcenárium* is made relevant by its close connection with the series of articles on Antal Németh's career. As the author points out, Németh's directorial debut with Beethoven's *Missa Solemnis* in 1935 "is rightly comparable to Reinhardt's aspirations and theatrical ideals with respect to idea as well as scale."



EUGENIO BARBA

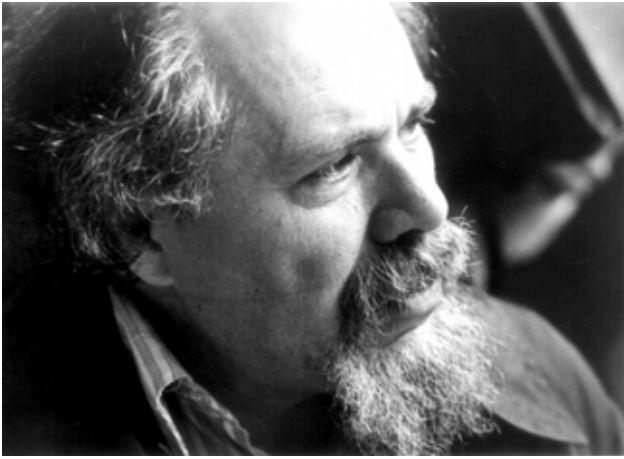
Hamu és gyémánt országa

Tanulmányaim Lengyelországban (4. rész)

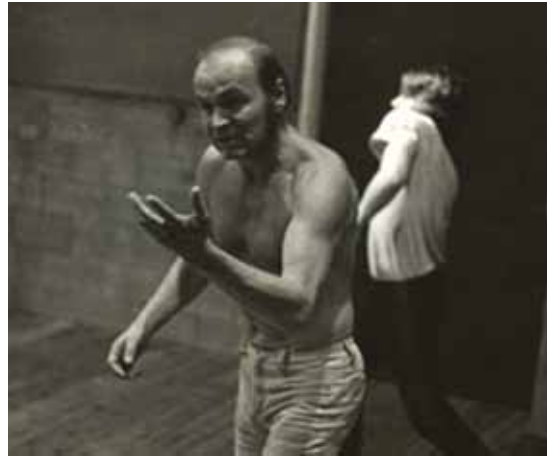
Viszonyok és sakkjátszmák

Megpróbálok magyarázatot adni rá, hogy honnan ered kötődésem Grotowskihoz, és hogy miért tartottam ki harminc hosszú hónapon át Opolében. Ugyanakkor nem akarom azt a tévképzetet kelteni, mintha valami csoda vagy netán az érzékek és a szellem folyamatos méregtelenítése történt volna ott nap mint nap. Nem, az élet ott egyhangú és unalmas volt. A hatvanezer lakosú kisváros szürke volt, kulturális élete távol állt az izgalmastól, és – ritka kivételektől eltekintve – ha nem is ellenségesen, de közömbösen viszonyult a Teatr 13 Rzędówhoz. A munka ugyanazt a ritmust követte, mint bármely más hagyományos lengyel színházban: próbák 10-től 2-ig, aztán este előadás. Olyan időszakokban, amikor nem volt előadás, este is lehetett próba, és ezek aztán hosszan belenyúltak az éjszakába. Volt egyfajta rugalmasság, amit a körülmények diktáltak.

A művészeket merev, hierarchikus struktúrák választották el az adminisztratív állománytól. A kapcsolatokat egyfajta formális figyelmesség jellemezte, mely tipikusan lengyel volt, és udvarias magázódást követelt meg a *Pan* és *Pani* (Uram, Asszonyom) megszólítás használatával az érintkezésben. Grotowski a színészeket és engem is így szólított, s mi magunk között is, meg vele is így érintkeztünk. Csak Grotowski, Flaszen és Molik használta a tegeződés meghittebb formáját. A színház tagjai nemigen találkoztak egymással a munkán kívül. Persze azért előfordult, hogy elmentünk együtt iszogatni, és nagyritkán összejöttünk egy-egy házas színész otthonában, ettünk-ittunk késő éjszakáig, beleértve Flaszent és Grotowskit is. Május elsején az egész színház, élén Grotowskival és Flaszennel, részt vett a kék és fehér galléros munkások felvonulásán, akik hatalmas transzparenszeket vittek, melyek a termelés növelését ígérték, és sorban



Ludwik Flaszen 2012-ben



Zygmunt Molik 1975-ben

elvonultunk az emelvény előtt, ahol a helyi kommunista főnökök mosolyogva álltak és integettek.

A munka alatt a hangnemet egyfajta udvarias korrektség jellemezte. Sohasem láttam, hogy Grotowskit felingerelték volna a színészei, vagy ha mégis, képes volt türtőztetni magát. Amikor én megérkeztem, a színészek már régebben foglalkoztak olyan színházi megoldások, fizikai vagy vokális „jelek” keresésével, melyekkel egy-egy archetípust érhetnek tetten. Magát ezt a meghatározást sohasem használták, de volt egy szó, a „kompozíció”, mely gyakran előfordult: azt a módszert jelölte, mellyel a színészek cselekvéseiket teátrálissá és koncentrálttá tették. A színészek türelmesek voltak, fogják rávenni magukat arra, hogy egy-egy színt, rövid részletet folyamatosan ismétljenek. A hangulat ahhoz hasonlított, mint amikor a mesteremberek a kezük alatt lévő munkára koncentrálnak, és csak akkor beszélnek, ha szükséges.

Az összes színész megjelent a próbákon, ha kellett, ha nem. A *Doktor Faustus*-nál történt meg az, hogy Grotowski egyénre szabottan kezdett el dolgozni, egyszerre csak egy színésszel. Az egyik ilyen, egész éjszakán át tartó próbája Ryszard Cieślakkal volt – erre azért emlékszem, mert duplán okozott sokkot nekem. Ebben az időben (1963 március–áprilisában) egy Dante *Isteni színjáték*án alapuló előadásra készültem, és Grotowski a beleegyezését adta, hogy ezt a Teatr 13 Rzędów repertoárjának részeként mutassuk be¹.

¹ Az *Isteni színjáték* tökéletesen beleillett az oplői színház klasszikus repertoárjába, és megfelelt Grotowski elméleti elképzeléseinek is. Az utazás mint téma lehetővé tette egy archetípus megjelenítését, és logikus volt az is, hogy én mint olasz a saját kultúrámból választok egy klasszikust. Grotowskival beszélünk arról, hogy ki legyen a scenográfus. Szajnárt szerettem volna, de ő már akkor az *Akropolis*-ban dolgozott, és jobbnak tűnt valaki mást találni. Felmerült Tadeusz Kantor neve. Ő festő volt, aki néha Witkacy-darabokat is rendezett (egy párat akkor már láttam ezekből Krakkóban), de mindenekelőtt mint scenográfus volt ismert. Utálta Grotowskit, és legtöb-

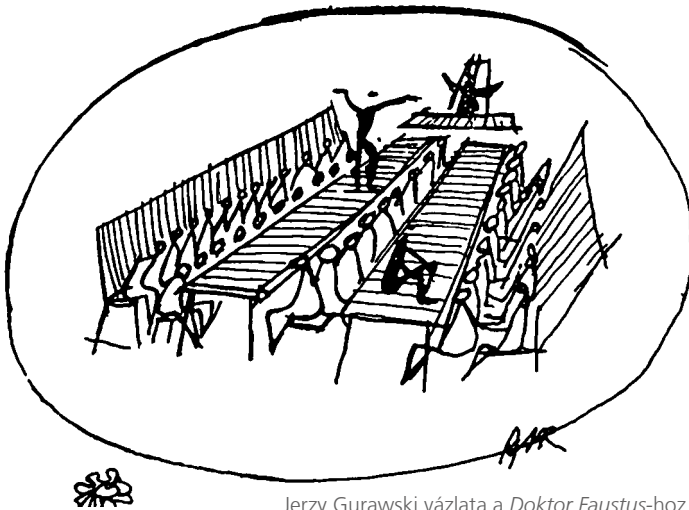
Ez volt az az előadás, melyet mint diplomamunkát a varsói színiakadémiának akartam bemutatni². Roland Grünberget, a francia grafikusművész ajánlottam scenikusnak, aki a Krakkói Képzőművészeti Főiskolán tanult ösztöndíjjal³. Az volt a szándékom, hogy egy hagyományos színpadot rekonstruálok, melyen jeleneteket játszánánk egymás után az *Oidipusz királyból*, a *Rómeó és Júliából* és Csehov *Három nővéréből*, mint az európai hagyomány legjobb példáiból. Minden gesztus, minden tónus, minden egyes ötlet kommunikatív kapcsolatba került volna a szöveg valamely kiemelt, jellemző részletével, vagy annak interpretálásával és kommentálásával. A nézőteret leginkább az Erzsébet-kori színházéhoz hasonló üres térnek terveztem, ahol a nézők különböző magasságú emelvényeken állnak. Dante és édesanyja, mint valami menekülésben lévő család, körbe-körbe keringtek volna a térben, elrejtőzve a dobogók alatt, hirtelen felfordítva őket, miközben végig suttogtak, énekeltek, szembe mentek volna Dante szövegével, folyamatosan ellenpontozva mindazt, ami a színpadon történik. Az általam elképzelt előadásban zavartalanul folyt volna a színházi hagyományt képviselő mesterművek bemutatása, miközben – ugyanazon nézők lábai alatt – a világ darabjaira hullott volna szét.

Minden elképzelésemet elmondtam Grotowskinak, és ő jóváhagyta őket. Aztán amikor Cieślak egy Grotowskival egész éjszakán át tartó próbája után Benvolio örülési jelenetét keltette életre, szó szerint szétverte azt a két hosszú asztalt, mely körül a *Doctor Faustus* nézői ültek volna. Ami az előadás elején az utolsó vacsora megjelenítésére szolgált, melyre Faustus meghívta barátait – a nézőket –, néhány másodperc alatt az infernális üvöltés és rombolás tébolydájává változott át a feldühödött udvaroncnak köszönhetően, akit aztán csodával határos módon Faustus csendesített le.

szőr lekicsinylően beszélt róla. Jó irányban történő elmozdulást jelentett volna, ha saját ismerőseink körébe vonhattam volna be őt. Ezért hát egyik reggel összehoztam vele egy találkozót valamelyik krakkói kávéházban. Mondtam neki, hogy olasz vagyok, ösztöndíjas, és egy Dante-produkciót készítek elő. Néhány elképzelésemet föl is vázoltam neki. Érdeklődést mutatott, elkezdett kérdezgetni. Úgy tűnt, minden a legjobb úton halad. Aztán megkérdezte, hogy hol tervezem a bemutatót. „Opoléban”, válaszoltam. „A Teatr Ziemi Opolskiej-ben?” – kérdezte. Az egy hagyományos és középszerű színház volt. „Nem – mondtam –, Grotowski Laboratórium Színházában”. Kantor lesújtó pillantást vetett rám, felállt, és szó nélkül távozott. Azóta egyszer sem találkoztam vele újra.

² A produkció nem jött létre, mivel – amint azt Grotowskitól megtudtam –, a hatóságok sohasem engedélyezték.

³ Roland Grünberg és én régi barátok voltunk, jóval azelőttől, mielőtt Opoléba érkeztem volna, és a Kantorral történt incidens után azonnal rá gondoltam. Arra is megkértem Rolandot, hogy írjon egy cikket a Teatr 13 Rzędówról a *Sipario* számára. Én mint a szám szerkesztője nem engedhettem meg magamnak a lelkes hangvételt. Roland Nancy-ből jött, és ismerte Jack Langot, az Egyetemi Színházak Fesztiváljának fiatal igazgatóját. Visszatérve Nancy-ba elintézte, hogy Grotowskit meghívják az 1964-es fesztivál zsűrijébe. Rolanddal együtt dolgoztunk az Odin Színház *Ornitofilene* című első előadásának oslói bemutatójához készített plakáton.



Jerzy Gurawski vázlata a *Doktor Faustus*-hoz

Búcsút intettem hát azon elképzelésemnek, hogy *Isteni komédiám* az egész színpadi tér felforgatása lesz. Szemrehányást tettem Grotowskinak a lopásért, mire ő ártatlan tekintettel azt válaszolta, hogy Cieślak volt az, aki az éjszakai próba alatt, egy improvizáció során nekiállt összetörni a díszletet. Erre elmondtam neki egy epizódot, amit André Salmon könyvében olvastam: a kubista korszak kezdetén Braque, valahány-

szor észrevette, hogy Picasso a műterme felé közeledik, minden vásznát, amin épp dolgozott, a fal felé fordította, hogy ne lehessen látni őket.

De a próba során egy másik sokkoló élmény is ért: Cieślak játékának minősége, az őrzöngés állapota, az a vérfagyasztó és rendkívüli pontosság, ahogyan azokat a nehéz asztalokat néhány centiméterrel a nézők orra előtt a levegőbe hajigálta.

Az a mélységes és udvarias előzékenység, mely Grotowskit munka közben jellemezte, miután híressé lett, eltűnt. Azonnal észrevettem ezt, amikor 1966 júliusában, a holstebrói Odin Színházban számára először megszervezett színész-szemináriumon skandináv színészeket rendezett. Keménnyé, türelmetlenné vált, és egy általa hülyének vélt kérdés is úgy fel tudta ingerelni, hogy szegény kérdezőt durván összeszidta. Amikor egy-egy improvizáció vagy gyakorlat során irányított valakit, ez a szigor bátorító erővé változott, ami arra ösztönözte a színészt, hogy legyőzze kételyeit, úrrá legyen beidegzett reflexein, bizonytalanság érzetén – e módszerrel elért eredményei feledhetetlenek. De ez a meg nem alkuvó, szigorú viselkedés személyiségének részévé vált, kifelé ilyennek mutatkozott. Egyesek el voltak ragadtatva ettől a tántoríthatatlanságtól, mások számára viszont egocentrikusnak és durvának tűnt. Csak a kilencvenes években jelent meg nála akkor már nyilvános formában is az korral járó és talán fizikai gyengeségéből is fakadó gyöngéd ironia, és az a meleg tónus, mely mindig is jellemezte őt, amikor személyesen fordult oda vagy kis csoportban szólt egy-egy emberhez.

Opoléban Grotowski arra való készsége, hogy megnyíljon és teljesen őszinte legyen velem, a leghatékonyabb „háborús kiképzést” és a legjobb leckét jelentette számomra, hogy megértsem, miként kell sakkozni *sub specie praesentis* a hatalmat birtokló autoritásokkal: a cenzúrával, besúgókkal, titkosrendőrséggel, politikusokkal, kritikusokkal és az ellenfelekkel. Grotowski a legkisebb részletekig elmagyarázta nekem, hogy miként fog viselkedni, hogy melyek a várható reakciók lehetséges variációi, hogy kivel és meddig mehet el a játékban a lengyel patriotizmus terén, oly módon vállalva a maga „ideológiailag inkorrekt” voltát, hogy az oroszokkal való

magas szintű kapcsolatot ne terhelje problémákkal. Tanúja voltam a benne zajló szellemi folyamatok születésének és kibontakozásának, annak, ahogyan e folyamatok stratégiai lépésekhez vezettek, azt védelmezendő, ami a „lényeg”.

A terminológia fontos volt. Minden szó az Igét kellett hogy tükrözze, de úgy, hogy ne lehessen őt megvádolni és elítélni azzal, hogy „idealista” vagy „misztikus”. A szocialista Lengyelországban az ember lehetett vallásos, nyíltan megvallhatta hitét, látogathatta a mindenütt megtalálható templomokat. A rendszer megtalálta a *modus vivendit* az erős katolikus egyházzal, és az értelmiségiek, meg a katolikus írók az egyik legjobb lapot adták ki. De ha „misztikusnak”, vagy „idealistának” kiáltottak ki téged, az egyet jelentett azzal, hogy a rendszer ellenzékinek tekintett.

Az a szüntelen és mindenre kiterjedő figyelem, ahogyan Grotowski óvta-védte a „házat”, a „remetelakot” – ahogyan színházát elnevezte –, hozta magával, hogy a Teatr 13 Rzędów Teatr-Laboratorium 13 Rzędówvá alakult át. Ez az egyszerű névváltoztatás beláthatatlan következményekkel járt. 1962-ben a lengyel Kulturális Minisztérium kérdőíveket küldött szét az összes színházba, azt tudakolván, hogy milyen – drámai, musical, gyerekszínház, bábszínház, opera, operett, laboratórium stb. – műfajt gyakorolnak. Grotowski a legutóbbit javasolta beírni, mondván, hogy a felsoroltak közül semelyik másik nem illik a 13 Rzędówra. Rögtön felismerte ennek a meghatározásnak az értékét: lehetővé tette, hogy igazolja a kutatást, mely a színházi mesterség „lényegére” irányul, meg azt, hogy miért van szükség olyan hosszú időre egy-egy előadás előkészítéséhez, és hogy miért csak korlátozott számú nézőnek játszának. Sőt mi több, ez a kifejezés egy történelmi előzményre, Sztanyiszlavszkij laboratóriumaira is utalt, s ezzel egy olyan művészre, aki a szovjet színház példaképe volt, és – ha tetszik, ha nem – az egész szocialista táboré is. Grotowski habozás nélkül új fejléces írólapokat rendelt, 1962 októberében pedig az *Akropolis* műsorfűzetében hatalmas betűk hirdették feltűnően: TEATR-LABORATORIUM 13 RZĘDÓW.

Ezeregyéjszaka

Amióta csak Opoléba érkeztem, szokásunkká vált, hogy munka után találkoztunk Grotowskival. Fogalmam sincs, hogy a színészek mit szóltak ehhez. Mindig udvariasak voltak velem, sőt, némelyikük egészen gyengéd. Csak Flaszen mutatkozott szkeptikusnak irányomban, igaz, mindig barátságos formában és a maga szokásos iróniájával célozgatott rá, hogy nem érti igazán, miért beszélget velem Grotowski olyan sokat⁴.

⁴ Húsz évvel később, 1982-ben találkoztam Flaszenal Trappettóban, Palermo közelében, egy nemzetközi kollokviumon. Az Odin Színház a *Brecht hamvai* című előadást mutatta be, és az előadás után Flaszen odajött hozzám, beismerve, mennyire megleptem őt: „Lengyelországban egy született Casanovának tekintettem önt. Ellenben most elém tett egy olyan előadást, mely – Grotowski *Akropolis*-ával és Kantor *Halott osztályával* együtt – a történelem kegyetlenségének és szörnyűségének legpontosabb színházi megjelenítése.”

Grotowski minden bizonnyal nem volt egy nagy ínyenc. Egyik legnagyobb kedvence a szardínia volt. Ilyesmit nem lehetett kapni az állami élelmiszerüzletekben, úgyhogy én hoztam neki külföldi útjaimról. Mértékletesen élt, legtöbbször tejbárokban, úgynevezett „Mleczy Bar”-okban evett. Ez egy olcsó étteremlánc Lengyelországban, hasonló a nyugati gyorsétteremláncokhoz. Az étel íztelen és színtelen, többnyire állva fogyasztottunk, mivel csak néhány asztal volt, azok is mindig foglaltak, vagy telepakolva koszos tányérokkal.

Ő egy kis szobát bérelt, ahol a bevetetlen ágyat alig lehetett megközelíteni a köré halmozott könyvkupacoktól. Olyan volt, mintha egyáltalán nem érdekelné, hogy hol és miként él, és ez a közömbösség mindig is jellemezte szálláshelyeit. Az egymást követő helyeken, ahol meglátogattam őt – legyen az a két kis szoba, amiben a kaliforniai Irvingben lakott, vagy az olaszországi Pontederában bérelt piciny lakás –, bár kisebb volt a rendetlenség és a könyvek sem zsúfolódtak úgy össze bennük, mégis puritánok és dísztelenek voltak. A legkisebb erőfeszítést sem tette azért, hogy valamennyire is otthonossá tegye azt a helyet, amely az ember számára a védelem, a visszavonulás helyszíne.

Nekem sikerült nagy és kényelmes szobát bérelnem egy német származású családtól, ahol az összes Varsóból hozott könyvemet szépen el tudtam helyezni. Volt egy kis lemezjátszóm, és sok lemezem, amiket Lengyelországban vásároltam – zsidó vallásos himnuszok, népdalok és lengyel partizándalok, meg egyéb zenék is a spanyol polgárháborúból. Ez lett az a nyugodt odú, ahová Grotowskival visszavonultunk, ittuk az erős teát, ezt a sötét ajzószeret, mely a leghatásosabban tartott ébren minket. Tervegettünk, vitatkoztunk, zenét hallgattunk, újra olvastuk az általam írt cikkeket, máskor meg Grotowski diktálta jegyzeteit. Hosszú beszélgetéseink voltak, melyeket én aztán egy interjú formájába írtam



Jelenetkép a *Doktor Faustus*-előadásból

át, melynek ezt a címet adtam: 'A színház új testamentuma'.

Ebben a szobában olvastuk újra betűről betűre Wyspiański *Akropolis*-át és Marlowe *Doktor Faustus*-át, kiválogatva és összeszerkesztve azokat a részleteket, melyeket majd az előadásban felhasználunk. Vitatkoztunk a lengyel lapokban megjelent cikkekről, a színházi előadásokról írt kritikákról. Grotowski megvilágította, hogy ki az, aki a cikket írta, és hogy mi volt a célja vele, meg azt is, hogy milyen retorziók várhatók a helyi hatóságok részéről, akik aggódó szemmel figyelték rendhagyó

előadásait. Dialógusaink néha lehangolóan banálisak voltak: közönséges anekdoták, durva megjegyzések, ironikus kommentárok hangzottak el, és ment a kölcsönös gúnyolódás.

Majdnem minden este átmentünk Grotowskival a restibe, ami egész éjjel nyitva tartott. Ez volt a nappalink. Megvacsoráztunk, és aztán egyik teát a másik után ittuk – mindegyiket két tealevéllel –, beszélgettünk órákon át, sokszor egészen hajnalig. Néha csak az egyikünk beszélt, hosszú monológokat adva elő, mialatt a másik jelenléte csupán arra szolgált, hogy a gondolatok, emlékek, a kételyek és kérdések valakiről visszaverődjenek, életet adva nekik, szavakba öltöztetve őket.

Grotowski beszélt apa nélküli gyermekkoráról, mely egy vidéki lengyel kisvárosban telt, a könyvekről, amiket olvasott, Thomas Mannról és Karl May-ról, édesanyjáról, Emíliáról⁵, politikai tevékenységéről, színházi tanulmányairól Krakkóban és Moszkvában, türkménisztáni utazásáról, De Gaulle-ról és Piłsudski marsallról. Megszállottja volt Lengyelországnak, de hazafiassága nem volt nacionalizmus. Azoknak a művészeknek a büszkesége élt benne, akiket nem lehet megtörni és legyőzni. Hosszú órák teltek el azzal, hogy megidézte a lengyel történelem és irodalom epizódjait. Szerelmese volt a nagy romantikus íróknak, Słowackinak, Norwidnak, de mindenekelőtt Mickiewicznek. Hosszú részleteket tudott tőlük fejből, és elő is adta őket nekem.

*Litwo! Ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tilko się dowie,
Kto cię stracił.*



⁵ Emília Grotowski nagytermészetű asszony volt, aki rengeteget jelentett a fia számára. Krakkóban élt, és jómagam 1962 karácsony estéjén ismerkedtem meg vele, meglehetősen eredeti módon. A lengyel hagyomány szerint az ünnepi asztalnál mindig van egy plusz hely megterítve arra az esetre, ha a karácsonyi vacsora során a szenvedő Krisztus vagy más nélkülöző személy kopogtatna az ajtón. Grotowskival azt beszélgettünk meg, hogy este nyolcra megyek hozzájuk, mint magányos idegen, akinek nincs barátja, éppen amikor édesanyjával vacsoráznak. Édesanyja, aki nem ismert engem, behívott és hárunk között osztotta el az ételt. Csak étkezés után mondta meg neki Grotowski, hogy ki vagyok.

Mickiewicz *Pan Tadeusz*-ának a kezdősorai ezek, és Grotowski hagyta magát elringatni e sorok lágy dallamától: „Ó, Litvánia, szülőhazám, olyan vagy te, mint az egészség. Csak aki elveszített, az tud téged igazán értékelni.” Litvánia, ahol Mickiewicz született, a nagy lengyel uralkodók idején Lengyelországhoz tartozott. Grotowski elbeszélte nekem az oroszok elleni felkeléseket, a lengyel értelmiségiek száműzetését és Mickiewicz vándorlásait. Ennek mindig volt egy tisztán kivethető szovjetellenes mögöttese, subtextusa (de azokban az időkben Lengyelországban ez általános volt. Az oroszok hatalmas katonai támaszpontokat működtettek, az egyiket épp Opolo mellett.) Gyakran idézett egy részletet a *Dziady* (Ősök) harmadik részéből, élvezve Mickiewicz megvetését, amellyel elbeszéli annak az orosz katonának az esetét, akit azért korbácsoltak meg, mert a hosszú parádés menetben elájult a napsütéstől:

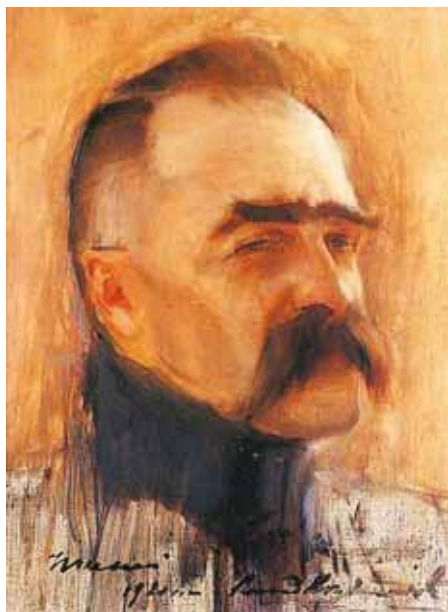
*Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie!
Biedny narodie! Żal mi twojej doli,
Jeden znasz tylko heroizm – niewoli.*

„Sajnálalak, szegény szláv! Ó, nyomorult nemzet! Siratom sorsodat. Csak egyféle hősiességet ismersz: a szolgaság hősiességét.” Hosszú fejtegetésekbe bocsátkozott Piłsudski marsallról, aki 1920-ban legyőzte a Vörös Hadsereget, és lehetővé tette Lengyelország számára, hogy visszanyerje függetlenségét.

Én pedig meséltem neki apa nélküli gyerekkoromról egy dél-olasz kisvárosban, a könyvekről, amiket elolvastam, Salgariról és Knud Hamsunról, édesanyámról, Veráról, a nápolyi katonai iskoláról, Atattürkről és Ibn Saudról, a nemzetek ma-

gányos építőiről, politikai tevékenységemről Oslóban, az idegenek közötti túlélés ezerféle módjáról, vándorlásaimról, munkás életem tapasztalatairól, kikötőkről, melyekben tengerészként jártam.

Mіндеzeket valami csöndes elragadtatottsággal beszéltük el egymásnak, mint két Seherezádé, kiknek tekervényes ékesszólását kontrasztok és paradoxonok ékesítik, csiszolgattuk mondatainkat, kerestük a bonyolult, kétértelmű kifejezéseket, késleltettük a ritmust, suttogtunk, a szünetektől sem riadva vissza. Ott üldögéltünk a rozoga asztalnál, harcolva az éjszakával, abban az undorító sör- és cigarettaszagban, mocskos, álmosító atmoszférában, amit csak a vonatok érkezését és indulását bejelentő hangszóró fülsértő zaja tört meg. Aztán, ahogyan a folyó a tengerbe torkollik, elbeszéléseink, vallomásaink végül „a lelki szemeink előtt leledző” Indiába érkeztek meg. A hinduizmus kivételesen fontos találkozási pontunk volt. Ramana Maharishi (nem tévesztendő össze a



J. Piłsudski, K. Krzyżanowski festménye, 1920

transzcendentális meditáció gurujával) fontos szerepet játszott Grotowski életében, Ramakrishna pedig az enyémben.

Beszélggettünk Shankaráról és az ő Advaita Vedantájának különböző *darśan*áiról (a hinduizmus különféle nézeteiről), Patanjali *bhaktij*áról (Ramanuja vallási hevületéről), és az ő hathajóga-szövegeiről, a Mahayana buddhizmusról, és annak Ch'an- és Zen-áramlatairól, Nagarjunáról, és az ő Madhyamikájáról,



Sri Ramakrishna Paramahansa, 1884

vagy a Bölcsesség Új Iskolájáról, mely a *Sunyata* tant hirdeti. *Sunyata*, az Üresség nem egyenlő a semmivel. A kettősség hiányát ('*non-duality*') jelenti, ahol az objektum nem különbözik a szubjektumtól. Az én ('*self*') és az énben való hit az eltévelyedés és a fájdalom okozója. Az eltévelyedéstől és fájdalomtól úgy menekülhetünk meg, ha felszámoljuk az ént. Ez a Tökéletes Bölcsesség, a megvilágosodás, melyhez a *via negativa* segítségével juthatunk el, megtagadva a világi kategóriákat és fenomeneket, egészen az én tagadásáig jutva el, és mindezt megcselekedvén elérve az Ürességet.

A *sunyata* az igen és a nem, a lét és a nemlét találkozása. Az a pillanat, amelyben együtt van az elismerés és az elutasítás, az állítás és a tagadás.

A *Sunyata* buddhista hagyományában ennek a világnak a teljes negációja egy

olyan technika segítségével valósul meg, mely nem a racionális gondolkodáson, hanem a tapasztalaton alapul. Olyan gyakorlat ez, mely félúton van az állítás és a tagadás, a cselekvés és a cselekvésről való lemondás között. Mindaddig, amíg törekszünk a megvilágosodásra, az elérhetetlen marad a számunkra, mert amikor valaki vágyik valamire, egyfajta kettősség keletkezik benne: az én, aki a vágyott cél felé törekszik, és egy nem-én, amelyet az illető megcélöz. Igazi célba jutás csak akkor valósulhat meg, ha az egyén többé már nem akar elérni valamit. A *szegény színház felé* című könyvben Grotowski ezt a víziót a színészre vonatkoztatja: „A kívánatos tudatállapot egyfajta passzív készenlét arra, hogy megvalósítson egy aktív szerepet, egy olyan állapot, amikor valaki nem *megetenni akar valamit*, hanem *képtelen nem megetenni azt a valamit*”⁶.

Grotowski jól ismerte a *Sunyata* filozófiáját. 1957-ben és 1958-ban előadás-sorozatot tartott Krakkóban a „keleti filozófiai gondolkodásról”, melyben gyakran

⁶ Uo. 17. oldal. Kiemelések Grotowskitól.

beszél Nagardjunáról. 1960 márciusában, egy évvel azután, hogy átvette a Teatr 13 Rzędów igazgatását, készített egy *Nagardjuna*-produkciót a krakkói rádió számára, mely saját forgatókönyvén alapult. Az ebben *Sunyatáról* alkotott kép rávilágíthat a Grotowski-módszer első megfogalmazásának eredetére: „a meghaladás és az afirmáció dialektikájára”, amelyet később „a gúny és az apoteózis dialektikájára” változtatott. Azt is láthatjuk, hogy a *Sunyata* miként lett ihletője az ő *via negativájának*, amely a színház lényegét a színész és a néző viszonya felől közelítette meg.

Hosszasan foglalkoztunk Sariputrával és a buddhizmus Régi Bölcsességek Tanával, melyek az ellenség – az indulatok – legyőzésének bázisára, az egyén lelki erejére összpontosítottak, s a tantrikus buddhizmus, valamint a lámaizmus szektáin belül az okkult erők iskoláit hozták létre. Majd beszélgetésünk a Bal Kéz Tantrizmusáról Milarepára és szigorú mesterére, Marpára váltott, aztán Angelus Silezius-ra, és Tsuang-tsura, a Tao te királyra és az Upanishadokra, az evangéliumokra és azok protagonistájára, amint Ernest Renan ábrázolja őt *Jézus élete* című könyvében: egy nihilistaként, aki mindig odatartotta a másik orcáját is, egy magányos *provokátorként*, akinek tudomása volt a létezés törekenységéről: az Ember Fiának itt nincs hol lehajtania a fejét.

Alkalmanként elidőztünk Gurgyijevnél és Uspenszkijnél, könyveiknél és technikájuknál (a Gurgyijev táncokban alkalmazott „megállást” Grotowski beépítette a tréning-gyakorlatokba).

Grotowski csodálta azt a módot, ahogyan Gurgyijevnek a szovjethatalom idején sikerült létrehoznia Tbilisziben az „Emberiség Harmonikus Fejlődésért Intézetet”, ezt a figyelmet elterelő megnevezést használva fel rejtőszóként a benne folyó tevékenység leplezésére. Gurgyijev azzal is leckével szolgált számára, hogy miként lehetett úgy biztonságba helyezni a kollaboránsait, hogy az ellenséges politikai környezetben se sérüljön a lényeg: valamennyien hosszú sétákra mentek a hegyekbe, mintha ez is a „Harmonikus Fejlődésért” program része lett volna. Így a szovjet katonák hozzászoktak, hogy egyesével vagy kis csoportokban látják őket sétálni a Törökországgal határos hegyekben. Egy szép napon aztán az Intézet összes tagja, Gurgyijevvel az élen, átsétált Törökországba, és ott is maradt.

Elkalandoztunk az alkímia, a sámánizmus, a transz, a rituálék, a *misterium tremendum et fascinans* (‘misztikus félelem és varázslat’) irányába, és ezen a ponton az íróknak ugyanazon köre bukkant fel újra és újra: Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillois, Bachelard és Eliade. Szövegeik hangos gondolkodásra készítettek bennünket, s önmagunkat, meg a saját tapasztalatainkat arra



G. I. Gurgyijev együttese Párizsban, 1920-as évek

használtuk, hogy az „archetípusok”, a „közösségi reprezentáció”, az „elemi erejű ősgondolat” termékeny övezetét kutassuk. Kommentárokat, magyarázatokat fűztünk hozzájuk; feltevések, hipotézisek végtelen sorát ihlették bennünk. Ezek voltak azok a források, melyekből színházi vízióink szüntelen újrafogalmazásakor merítettünk.

Fontos volt számomra, hogy olyan fogalmakat találjak, melyek pontosak és ugyanakkor kellőképpen szuggesztívek is ahhoz, hogy tömören fölvezoljam általuk ennek az új színháznak a jellegadó vonásait. Írásaim révén jutottam arra a felismerésre, hogy a színház antropológiai utazás, az előadás szellemidézés ('psychomachia'), összecsapás (a színész és a néző között – *a ford.*): egyfelől a színészekben zajló pszichikai folyamat, amint csupaszon közszemlére teszik magukat, és másfelől, a nézők részéről az a törekvés, hogy védelmezzék, amit biztosnak vélnek és megőriznék pszichés komfortérzetüket. Az „önfeltárás” kifejezést használtam a színházunk színészeiben zajló belső folyamatnak a megnevezésére, mely színházhoz akkor még nem tapadt hozzá definícióként az, hogy „szegény”. Ez nem terminológiai kérdés volt, hanem hitbéli. Erősen hittem abban, hogy Grotowski gondolkodásmódja alapjaiban rengeti majd meg a idejétmúlt színházi elméleteket és gyakorlatot, hogy az ő szava az Ige, a Színház Új Testamentuma. Tanúja és terjesztője akartam lenni az Igének, úgy akartam cselekedni, mint ahogy egy megtért hívő. Aztán rendeltünk még egy csésze forró teát, nem tudom, hányadszor köszönve meg Bodhidharmának, hogy világra segítette Kínában ezt a növényt. Egyszer, amikor meditáció közben álomba merült, kimetszette a szemhéjait, és a földön, ahová hullottak, teacserjék nőttek, jótékony levelekkel segítve az álmoság elleni harcot.

Néha Jerzy Falkowski szakított minket félbe, ez a kitűnő újságíró, aki mindig rohant valahová. Varsóból jött, hogy meginterjúvolja Grotowskit, és aztán színházától, meg egy csinos lánykától is elbűvölve Opoléban maradt. Azzal szállt be a beszélgetésünkbe, hogy elmondta a legújabb híreket és a művész–politikus körök helyi és országos vonatkozású pletykáit. Egyszer hajnali három körül jelent meg, szertelenül röpködve, mint egy vidám fecske. Falkowski egy órával azelőtt hívott fel egy helyi író: „Jerzy Andrzejewski vagyok (egyike a legnagyobb lengyel íróknak), most érkeztem Opoléba. Olvastam a könyveit, és igen nagyra tartom őket. Arra gondoltam, hogy meglátogatom önt az otthonában...” „Legyen a vendégem, jöjjön egyenesen hozzám”, válaszolta az író, aki már aludt, de nagyon boldog volt, hogy egy ilyen híres ember hívta föl. Aztán Falkowski fölhívott egy másik helyi író, megismételve ugyanezt a történetet: „Jerzy Andrzejewski vagyok, épp most érkeztem Opoléba. Olvastam az ön könyveit stb., stb...” És kapott még egy meghívást. Ezután visszahívta az első író: „Ide figyeljen, épp most találkoztam össze az egyik kollegánkkal (helyi író, no. 2), és amikor megmondtam neki, hogy épp úton vagyok önhöz, ő meg volt döbbenne. Úgy tűnik, hogy ön szüntelenül kritizál engem és a könyveimet...” Író no. 1 tiltakozott, hogy ez rágalom, és hogy ő feltétlen csodálója Andrzejewski műveinek. „Rendben, akkor jövök az ön házába.”, felelte Falkowski-Andrzejewski, aki azon nyomban újra felhívta író no. 2-öt, és elismételte neki ugyanezt a sztorit.

Egy órán át váltogatta a telefonhívásokat, így állt bosszút a két, meglehetősen ellenszenves entellektüelen.

Még mindig emlékszem arra a lehangoló étteremre; a padlót cigarettacsikkek borították, a *bigos* áporodott káposztaszaga mindenütt, a sűrű füstös hangulat, az a néhány álmos, félig részeg vendég, és Grotowski meg én majd' megszakadtunk a röhögéstől, hogy micsoda megátalkodott képzelőtehetsége és igazságérzete van ennek a Falkowskinak⁷. Ez a jelenet mindannyiszor eszembe jut, valahányszor Grotowski guruságát vagy humortalanságát emlegetik. Ahogy felidéződik egy másik emlék is. Autóstoppal jöttünk vissza Opoléba egy közeli városból, ahol a Teatr 13 Rzędów műsorfüzetét nyomták. Baktattunk az országot szélén és vadul integettünk minden elhaladó autónak. Egy ZIM, ez az orosz nomenklatura számára gyártott autó állt meg, és a Kommunista Párt opolei titkára dugta ki a fejét az ablakon. Grotowski és én azonnal komoly és felelősségteljes arckifejezésre váltottunk: sajnos lekéstük a vonatunkat. A ZIM-ben csak Grotowski számára volt hely, úgyhogy én egyedül mentem tovább, elgondolkozva a párttitkár megdöbben arcán, Grotowski színlelő képességén és Karen Blixen bölcsességén: „Meg foglak ismerni téged, nem az arcod, hanem a maszkod alapján”.

Lüktetés, ritmus, mozgás

A színházról is beszélgettünk. A tapasztalatok, szövegek és életrajzok egy jól meghatározott körére tértünk vissza újra és újra. Ebben ott található Sztanyiszlavszkij (minden mennyiségben), Mejerhold (jóval kevésbé), Vahtangov (akiről



Turandot, Moszkva, 1922, r.: J. B. Vahtangov

azt gyanítom, hogy előadásai a leginkább hatottak Grotowskira), Dullin (akinek az improvizációról szóló írását Grotowski igen nagyra értékelte) és Delsarte (akinek az introverzióról és extroverzióról szóló tanításai beépültek a tréningbe). Egy másik kapcsolódási pont Marcel Marceau pantomimje volt. Grotowski 1959-ben látta őt Franciaországban, és egy lelkes cikket közölt róla. Néhány pantomimgyakorlat is részévé vált a tréningnek⁸.

⁷ Falkowski hirtelen halt meg néhány évvel később, amikor épp egy rádió stúdiójába rohant. A boncolás kimutatta, hogy a szíve valósággal kettéhasadt. Amikor Grotowski beszámolt erről nekem Holstebróban, mindketten ugyanazt fűztük hozzá: milyen szerencséje volt, hogy futás közben érte a halál.

⁸ Amikor 1963-ban Marceau Wrocławban járt, hogy meglátogassa Henryk Tomaszewski egyik színésznőjét, megpróbáltam rábeszélni, hogy jöjjön át Opoléba. Sajnos Marceau

Számtalanszor hivatkozott olyan lengyel művészekre, mint Witkacy, Iwo Gall és a Reduta laboratórium, melynek két alapítóját, Juliusz Osterwát és Mieczysław Limanowskit jófajta humorral korholta azért, hogy egyenruhába bújtatták színészeit és ragaszkodtak az önmegtartóztató életformához, miközben éjszaka persze kisurrantak színház-kolostorukból, hogy átadják magukat az élvezeteknek. De ez az ironia a csodálaton alapult. Sokszor beszélt nekem a Reduta egykori színésznőjének, Halina Gallowának a segítőkészségéről és tudásáról, akit első előadásában, Ionesco *Székekjében* rendezett, amit a krakkói Teatr Poezji mutatótt be 1959-ben. Nagyon kötődött Irena és Tadeusz Byrskihez is, akik támogató levelet írtak, amikor 1960-ban a kritikusok ízekre szedték az épp varsói turnén lévő két első produkcióját, Cocteau *Orfeuszát* és Byron *Káinját*⁹.

Az első másfél évben ritkán került szóba az ázsiai színház. Tengerészkedésem idején láttam néhány előadást Szingapúrban, Honkongban, Sanghajban és Kalkuttában. Szinte semmire sem emlékeztem; nem hagytak nyomot az emlékezetemben. Grotowski 1962 augusztusában három hétig Kínában járt, és számos benyomással, sok-sok információval tért vissza. Megjegyezte, hogy a Pekingi Operában a színészek egy-egy akciót a megcélzott befejezési ponttal ellentétes irányban indítanak el. Ha balra akarnak elmozdulni, akkor egy lépést jobbra tesznek, s csak aztán indulnak el a jobb oldalon lévő cél felé. Ez a megfigyelés hatékony munkaeszköz lett, amit „kínai elvnek” kereszteltünk el, és ugyanezen név alatt került be az Odin Színház terminológiájába és gyakorlatába is. Grotowskira

ellenállt a kísértésnek, hogy meglátogasson olyasvalakit, akit nem ismer. Jacques Lecoq ezt a pantomim iránti rajongást vetette Grotowski szemére. Valahányszor csak találkoztam Lecoq-kal, sosem tudta megállni, hogy el ne mondja, mennyire meglepte őt annak a jelenetnek a banalitása, amikor *Az állhatatos hercegben* a színészek „a széllel szembe mennek”.

⁹ Sok kritikus különös hangsúlyt helyezett a színészek alacsony, csaknem amatőr szintű technikai felkészültségének bírálatára, vö. Zbigniew Osiński *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsó, 1980. Zbigniew Osiński ma professor a Varsói Egyetemen; nagy érdeme, hogy ebben a könyvben megörökítette Grotowski életének és munkásságának emlékezetes eseményeit, mégpedig a jelentős és lényeges részletek teljes gazdagságában. Sajnos a könyvnek csak egyetlen fordítása létezik Amerikában, az is teljesen torz a vágásoktól, és a kronológiai jegyzetek kivonatolására korlátozódik. Osiński mint fiatal egyetemi tanársegéd 1963-ban érkezett egy napon Opolébe, miután látta az *Akropolis-t*. Néhány napig maradt, nyomon követte a Teatr 13 Rzędówban folyó munkát, és mindig újra eljött, valahányszor csak egy kis ideje volt. Ettől kezdve követte Grotowski útját Lengyelországban és külföldön. A Teatr-Laboratorium felbomlása és Grotowski azon elhatározása után, hogy először Amerikába, majd Olaszországba megy, Osiński volt az, aki gondozásba vette a történelmi helyeket Wrocławban, és nem kis bátorsággal és áldozatkészséggel létrehozta az Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych nevű intézményt (Központ Jerzy Grotowski Munkásságának Tanulmányozására valamint Kulturális és Színházi Kutatásokra). Ez nem csak ennek a színháznak az alap-archívuma, hanem számos magas színvonalú nemzetközi előadás, találkozó és szeminárium támogatója is.

ugyancsak nagy hatással volt a Dr. Ling hang-specialistával való találkozása Sanghajban. Dr. Ling megmutatta neki, hogy a színész beszéd közben miként ellenőrizze a gégefő zártságát vagy nyitottságát. Ez az ellenőrzési forma bekerült a hangtréningbe, és részletesen le is írtam 'Az elveszett színház keresése' (*In Search of Lost Theatre*) című könyvem 142. oldalán.

A helyzet valamennyit változott az 1963 júliusától decemberéig tartó indiai utazásom után. Autóval mentem Európán, Törökországon, Iránon és Pakisztánon át. A különféle általam látott indiai színházak közül a Keralában látott kathakali volt rám a legnagyobb hatással. Három héten át tanulmányoztam, lejegyezve a fizikai gyakorlatokat, azokat, amelyek a szem és az arcizmok mozgására irányulnak, valamint a testtartás és a járásmód gyakorlatait. Minderről beszámoltam Opoléba való visszatérésemkor, és egy rövid időre ezekből a gyakorlatokból is hozzátettünk a tréninghez.

Grotowski és én gyakran hivatkoztunk az ázsiai színházra, de tudásunk többnyire cikkekből és könyvekből származott. Azt a konstellációt, melynek alapján annak idején tájékozódunk, az archetípusok, a transz, a sámánizmus, a hindu és buddhista filozófia bizonyos irányzatai és a Wielka Reforma (Nagy Reform) hagyományai alkották, vagyis az európai színház megújítóinak a huszadik század első harminc éve alatt szerzett tapasztalatai.

Grotowski nem nagyon ismerte a klasszikus ázsiai színház különféle formáit. Világlátásában az indiai filozófia néhány aspektusa meghatározó szerepet játszott, áthatotta léthez való viszonyát és színházi gyakorlatát is. Ez nyomon követhető volt a dramaturgia vagy a technikai kompozíció legkisebb részleteiben is. 1992-ben Pontaderában hosszan beszéltem erről a meglátásomról Grotowskinak, azzal ugratva őt, hogy a kritikusok és egyetemi emberek az ő ázsiai színházzal való kapcsolatának milyen komplikált, imaginárius jelleget tulajdonítanak. Szerintem csak



Yan Yaoglou, Pekingi Opera, 2009

egy dolog érdekelte: India, illetve inkább a hinduizmus. Grotowski megerősített ebben, és elmondta, hogy ezt az India iránti „titkos elhivatottságát” édesanyjának, Emiliának köszönheti, aki „hindu vallású” volt. És újra beszélt nekem Paul Brunton 'Kutatás a titkos Indiában' (*A Search in Secret India*) című könyvéről, melyet édesanyja olvastatott el vele nyolc vagy kilenc éves korában, amikor Nienadówkában voltak menekültként a második világháború idején. A Ramana Maharishi életéről szóló fejezetek különösen mély benyomást tettek rá. 1976 decemberében Grotowski édesanyja társaságában egy negyedik, utolsó utazást tett Indiában, és együtt látogattak el az Arunachalára, arra a hegyre, ahová Maharishi visszavonult.

A hinduizmus hatása első színházi lépéseitől fogva jelen volt Grotowskinál. 1960-ban, huszonegy évesen, egy évvel azután, hogy a Teatr 13 Rzędów igazgatója lett, így írt:

Ha egyetlen terminussal kellene meghatároznom színházi kutatásunk mibenlétét, akkor Siva táncára utalnék. (...) Kísérlet ez arra, hogy a valóságot a maga összes aspektusával, sokarcúságával magába szippantsa, miközben mégis kívül maradjon, távolságot tartson. Másképpen szólva ez a forma tánca, a forma lüktetése, a színházi konvenciók, stílusok, színjátszási hagyományok áramló és osztódással szaporodó sokfélesége. De ugyanakkor ellentétekből megalkotott konstrukció: intellektuális játék az indulatok közepette, komolyság a groteszkben, gúnyolódás a fájdalomban. A tánc az, ami lerombol minden színházi illúziót, minden „élet utánczást”, és ugyanakkor táplálja (bár sosem elégíti ki) a vágyat az önmagunkba való visszavonulásra, a maga teljességében ölelve fel és fogadva be az emberi sorsot. (...)

Az ősi indiai színház, akárcsak a japán és görög színház, rituálé volt, mely azonosította magát a tánccal, a mimmel és a cselekvéssel. Az előadás nem a „valóság ábrázolása” (egy illúzió létrehozása) volt, hanem a valóság „tánca”, egy mesterséges alkotás, hasonlatos egy „ritmikus látomáshoz”, mely felidézi a valóságot. (...)

Van egy mitológiai idézet, amelyben Siva így szól: én név nélküli, forma nélküli, cselekvés nélküli vagyok. Én lüktetés, mozgás, ritmus vagyok (Shivagita). Az általunk keresett színház lényege a „lüktetés, a mozgás és a ritmus”¹⁰.



Siva, a tánc királya, XI. sz., bronz, Madrasz

¹⁰ Zbigniew Osiniński *Grotowski wytycza trasy*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Varsó, 1993, 122–123. Ez a gondolat 1960 szeptemberében hangzott el a Teatr 13 Rzędów Baráti Körben, a *Shakuntala* próbái idején. Grotowski ezt a szöveget mutatta be akkor, amikor ugyanezen év októberében rendezői vizsgát tett a krakkói színművészeti iskolában.

Siva tánca, amelyről Grotowski beszél, nem metafora. A létezés személyes víziója, mely a színészi technika szintjén mint organikuság (lütetés és ritmus) válik foghatóvá, a dramaturgia szintjén mint az ellentétek egyidejűsége (a gúny és apoteózis dialektikája); az esztétika szintjén pedig olyan előadásként jelenik meg, mely elutasítja, hogy a valóság illúziójával szolgáljon, és megkísérli újraalkotni az összehúzóadásokat, a kitágulásokat és a kontrasztokat: az Ő „táncát”.

Grotowskival magunk között kétféle technikáról beszéltünk, és ezeknek a „technika 1” és „technika 2” meghatározást adtuk. A „technika 1” a hang- és fizikai lehetőségekre vonatkozott, valamint a pszicho-technika különféle módszereire, melyeket Sztanyiszlavszkij óta ismerünk. Ezt a „technika 1”-et, mely összetett és bonyolult is lehet, a *rzemioslo*, azaz a színházi mesterség révén lehet elérni.

A „technika 2” azt a célt szolgálta, hogy valamennyiünkben felszabadítsuk a „spirituális” energiát. Ez egy gyakorlati ösvény volt, hogy önmagára összpontosítsa az én-t, és – a szubjektivitás legyőzése révén – utat nyisson a sámánok, jógik és misztikusok által ismert régió felé, ahol minden individuális lelki erő integrált formában van jelen. Mélyen hittünk a színésznek azon képességében, mely által bebocsátást nyerhet a „technika 2”-be. Elképzeltük az előtte álló utat, feltártuk a hozzá legjobban passzoló lépéseket, melyek segíthetnek behatolni az illető egyén belső energiáinak sötét éjszakájába.

Ha ma meg kéne határoznom, hogy mi volt Grotowski attitűdje aktív élete során mindvégig, legyen az a színház, vagy annak perifériája, akkor a szanszkrit *sādhanā* terminust kellene használnom, mely semmilyen európai nyelvre nem fordítható le, és szimultaneitást jelent: szellemi kutatást, módszert és gyakorlatot.

Sosem beszéltünk Artaud-ról. Nem ismertem őt, és valószínűleg Grotowski sem. Először Raymond Temkine-től hallottam róla, amikor 1963 húsvétján Opolébe látogatott. Ez már csak azért is furcsa, mert 1958–59-ben francia irodalmat hallgattam az Oslói Egyetemen, és ezen belül is a 20. századra specializálódtam. Igaz, Artaud-t sem mint költőt, sem mint író-t nem tartották számon, és legendája is csak akkor támadt, amikor Gallimard 1961 és 1964 között megjelentette összes műveinek három első kötetét, benne színházi kiáltványainak és szövegeivel.

Miközben iszogattuk a teát és szívtuk az Extra Mocne-t, ezt a Gauloises-hoz hasonló cigarettát, Grotowskival megbeszéltük az aznapi próbákat, a színészeket érintő különböző problémákat, és megoldásuk lehetséges módozatait. Grotowski részletekbe menően elmagyarázta nekem döntései okát, vagy azt, ha bármiféle változtatásra és beavatkozásra került sor. Rámutatott, hogy miért viselkedett egy bizonyos módon az egyik színésszel, és hogy miért nem alkalmazta ugyanezt a módszert egy másiknál. Tisztában volt minden egyes személy pszichológiai „make-up”-jával, és aszerint rendezte őket. Nem az volt a kérdés, hogy valamely szerep kapcsán hogyan dolgozzon rajtuk pszichológiailag, hanem inkább az, hogy miként lehet önkéntelenül előhívni belőlük bizonyos jellemvonásokat és személyes energiákat a színpadi cselekvés árnyalása érdekében.

E probléma egyik megoldási kísérleteként jött létre a tréning. Az *Akropolis* első próbái során (1962 áprilisában) Ewa Lubowiecka (az egyik színésznő, aki még

az előadás elkészülte előtt kiszállt) folyton átcsúszott az érzelmes hangfékvésbe. A cselekmény Auschwitzban játszódott, és Grotowski semmi szín alatt nem akart szentimentalizmust látni az előadásban. Azt találta ki, hogy megdermeszti a színészek arcát, mintha csak kövek volnának – köztük Ewa Lubowieckáét is, akinek rendkívül kifejező arca volt –, így alkotva meg a maszkokat, smink alkalmazása nélkül, pusztán az arcizmok kifejezőerejére támaszkodva. Az egész előadás alatt az arc egyetlen kifejezésbe merevedve maradt, ami a „muszlimok” képzetét keltette, ahogyan az auschwitzzi foglyokat nevezték, amikor eljutottak a túlélés legvégső szakaszába.

Egy olyan „maszk” keresése kezdődött, mely Grotowski szerint rögzíteni fogja az illető színész személyiségére jellemző reakciót. Egy sor gyakorlattal, és anélkül, hogy célját bármikor is felfedte volna, Grotowski minden egyes színészt különböző módon irányítva bírt rá arra, hogy haragos kifejezéseket és gúnyos mosolyokat produkáljon, szolgálatkészen és alázatosan nézzen, mutassa meg félnék és kihívó arckifejezéseit. Ezek organikus erővel, lenyűgöző érzelmi hatással bírtak, és minden mesterkéeltségük ellenére semmi sem emlékeztetett bennük a grimaszra.

A próbák alatt külön idő volt biztosítva a „maszkok” megalkotására. Ez később azáltal is megnövekedett, hogy a színészek olyan járásmódok és egyensúlytalan pozitúrák gyakorlására kaptak engedélyt, amelyek a foglyok viselkedésének jellemzésére szolgáltak. Olyan elemek is bevezetésre kerültek, melyek csak közvetve kapcsolódtak az előadáshoz: akrobatika, kompozíció, légzés- és hanggyakorlatok. Ez a próbáktól elszeparált speciális idő a *ćwiczenia* ('gyakorlatok') nevet kapta. A dologban az volt a bámulatos, hogy ezek a gyakorlatok – aminek aztán mélyreható történelmi következményei lettek – a próbák után is folytatódtak, és önálló létjogosultságra tettek szert.

A színészek már a *Shankutala* készítése idején is csináltak gyakorlatokat, melyek a munkafolyamatból nőttek ki. Ugyanez történt a *Kordiannál* is. De ezek mindig pragmatikus jellegűek voltak, az előadás céljait szolgálták, és el is hagyták őket, mihelyt az illető darab próbái befejeződtek. Csak az *Akropolis* után történt meg az, hogy a színészek folytatták a gyakorlatokat, melyek aztán önértékűvé váltak, és többé nem rendelődtek alá az adott előadás támasztotta igényeknek.

A színészek minden nap összejöttek a színházban, hogy tréningezzenek. Az *Akropolis*-hoz közvetlenül kapcsolódó gyakorlatokat elhagyták, másokat átalakítottak, és újakat is tettek hozzá. Grotowski minden színészt megbízott, hogy legyen a felelőse egy-egy sajátos területnek, és váljék annak ösztönzőjévé és tanácsadójává is. Zygmund Molik volt felelős a hanggyakorlatokért (a híres rezonátorok), Rena Mirecka a plasztikai gyakorlatokért és kompozícióért, Zbigniew Cynkutis a ritmusért (amit a lódzi színházi iskolában tanult), Ryszard Cieślak pedig az akrobatikáért. Abban az időben különösen nagy hatással volt rám Rena Mirecka és Zygmund Molik technikai tudása.

A gyakorlás és az alakulások nyomán megváltozott a gyakorlatok jellege és elnevezése. 1964-ben a különböző tréning-egységek, a maguk oktatóival együtt,

az alábbi módon lettek meghatározva „Az elveszett színház keresése” (*In Search of Lost Theatre*) című tanulmányban (117. oldal): fizikai és ritmikus gyakorlatok – R. Cieślak; plasztikai és szemgyakorlatok – A. Jaholkowski; hang- és légzésgyakorlatok – Z. Molik; arcgyakorlatok – R. Mirecka¹¹.

A *ćwiczenie*, a gyakorlat fogalma már a kezdet kezdetén fontossá vált Grotowski és Flaszen számára. Tökéletes szó volt ez, mely a semleges és tömör felszín mögött gazdag jelentéstartalmat rejtett. A fogalmat először nyilvánosan 1963-ban, az *Akropolis* előadását követő *Doktor Faustus*-hoz készült programfüzetben használták. Van egy rész a programban, mely a „Színházi gyakorlatok” címet viseli, és nem ad magyarázatot a tréningre, annak módszerére vagy céljára, hanem részleteket idéz az opolei színházról írott lengyel vagy külföldi cikkekből. Ezt egy meglehetősen sokatmondó, aláírás nélküli jegyzet vezeti be, melyet majdnem bizonyos, hogy Flaszen írt:

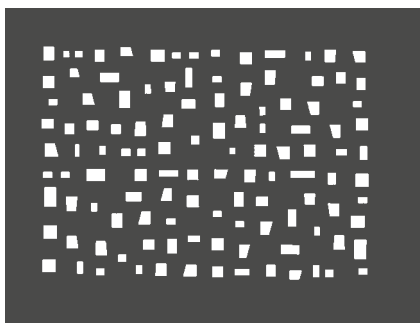
Itt most néhány cikk részletet szeretnénk közre adni a Teatr-Laboratorium 13 Rzędów munkamódszereiről és előadásairól. Ezeket SZÍNHÁZI GYAKORLATOK címszó alatt gyűjtöttük egybe, minthogy ez az a fogalom, melyet a mi belső színházi zsargonunkban használni szeretünk a 13 Rzędów munkatechnikájának a meghatározására. Kétségtelen, hogy a SZÍNHÁZI GYAKORLATOK fogalma nem különösebben megnyerő, de megvannak a maga pozitív oldalai. Hangsúlyozza azt a konkrét jelleget, mely a mi módszerünk megkülönböztető sajátja. Segít hangsúlyoznunk azt a tényt, hogy számunkra ez a módszer egy úthoz, egy ugródeszkához hasonlatos, és nincs benne semmi doktriner jelleg; hogy nálunk a munkamódszer elválaszthatatlan a színész tréningjétől; hogy számunkra egy-egy szerep, egy-egy előadás nem önmagában vett cél, hanem inkább egy gyakorlat, felkészülés egy még bonyolultabb gyakorlatra, korábban ismeretlen területekre való behatolás. Sőt mi több, a SZÍNHÁZI GYAKORLATOK fogalma egy általunk mulatságosnak talált párhuzamot is megenged – az „operationes spirituales” allúzióját hordozza; de ez már anekdota.



¹¹ 1968-ban, a *Towards A Poor Theatre* ('A szegény színház felé') című könyvben Grotowski a következő magyarázatot fűzi az 1964-es gyakorlatokról adott leírásomhoz: „Ebben az időben egy pozitív technikát, vagy más szóval egy bizonyos tréning módszert kerestem, amely objektív módon egy olyan alkotói képességet tud adni a színész kezébe, amely az ő képzeletében és személyes asszociációiban gyökeredzik. Ezeknek a gyakorlatoknak bizonyos elemeit az elkövetkezendő időszakban is megőriztük, de a céljuk megváltozott. Valamennyi gyakorlat, mely pusztán a »Hogyan lehet ezt megcsinálni?« kérdés megválaszolására szolgált, eltűnt. A gyakorlatok most a tréning személyes formájának kialakítására szolgáló pretextusokká váltak. A színésznek fel kell fedeznie magában azokat az ellenállásokat és akadályokat, melyek alkotói feladatának útjában állnak. Így aztán a gyakorlatok ezeknek a személyes gátaknak a legyőzéséhez szolgálnak eszközként. A színész többé már nem azt kérdezi magától: »Hogyan tudom ezt megtenni?« Ehelyett azt kell tudnia, mit ne tegyen meg, mi az, ami akadályozza. (...) Ezt értem én *via negativa* alatt: a kiküszöbölés folyamatát.”

Intelligentibus pauca. Az „*operationes spirituales*”-ra (‘szellemi műveletekre’) való célozgatással Flaszen Loyolai Ignác aktív meditációira és „spirituális gyakorlataira” utal, egy olyan gyakorlatra, melyet már Eisenstein emlegetett Sztanyiszlavszkij módszerével kapcsolatban. Flaszen itt éppen csak érinti a témát, elkerülendő a kommunista cenzorokkal való összecsordulást, akik igencsak érzékenyek voltak az efféle „idealista” és „misztikus” hozzáállásra. De egyértelműen rámutat a tréning egymást kiegészítő potenciális lehetőségeire: a színész mesteremberéhez hasonló munkájára önmagán, és az ezzel együtt járó operatio spiritualis-ra. Minden bizonnyal ez a koncepció állt Grotowski 1970 utáni különféle tevékenységeinek a centrumában, akkor, amikor már felhagyott a színházi előadások létrehozásával, és azokkal a kutatásaival, melyek szigorúan csak a színészre és a nézőre irányultak.

Fordította: Regős János, lektorálta: Durkóné Varga Nóra



Eugenio Barba: Land of Ashes and Diamonds

My Apprenticeship in Poland (Part 4)

Eugenio Barba (born in Italy, 1936) is the founder of the Odin Theatre and the International School of Theatre Anthropology, both located in Holstebro, Denmark. His book, *Land of Ashes and Diamonds*, appeared in English in 1999 but has not yet been published in Hungarian. It consists of twenty-six letters written by Jerzy Grotowski mainly in the 1960s to the young author who was at the time a pupil of the famous director. The memoirs based on one time diary entries were conceived as an introduction to this volume, disclosing the personal experiences of Barba during his studies in Poland. However, these memoirs may also be read, in the first place by the young generations of our day, as an authentic document of the times making the bygone era of socialism visible through the eyes of an originally left-winger student from a Western European country. The previous chapters of Barba’s book appeared in *Szcenarium* in serial form. Part 4 is published in the present issue, translated by János Regős.



BARTHA LÓRÁND

Az utazó jelen csapata

Ariane Mnouchkine magyarul

A Krétakör 2010-ben kiadta magyar nyelven Fabienne Pascaud újságíró-nő beszélgetőkönyvét, amely Ariane Mnouchkine-nel készült tizenhat beszélgetésből áll, *A jelen művészete* címmel. A ciklus tartalmának befogadásában nagy segítséget nyújtanak az olvasmányos fordítás (Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi és Khaled-Abdo Szaida munkája) mellett a következetes és jól szerkesztett láb- és végjegyzetek (Vatai Éva, Limpek László), a különleges, négyzet alakú formátum, valamint a Saródy Eszter által tervezett, jól megkomponált borító. Ennek a hátulján levő fülszövegből idézek: „Ariane Mnouchkine [...] fél évszázados színházi munkásságát, alkotók nemzedékeit inspiráló tevékenységét bemutató számos kiadvány közül az első magyarul megjelenőt tartja kezében az olvasó.” Ez egyrészt jó hír, ugyanis eszerint már három éve magyarul is olvashatunk az 50 éve pályán levő, a 70-es, 80-as évek

színházát meghatározó rendezőnőről, másrészt meg elsomorító, hogy a magyar szakma és színházi könyvkiadás ennyire nehezen vesz észre bármit is, ami nem a megszokott hazai színházi struktúrát képviseli. A Napszínházról, amely Franciaországban érettségi tétel, ezúttal is egy független alapítvány és produkciós iroda, a Krétakör szól magyar nyelven.

És jól teszi, mert a könyv rendkívül tartalmaz, s számos kulisszatitkot rejt, amelyek közelebb visznek Mnouchkine elbűvölő személyiségéhez és világlátásához, úgy, hogy közben belekóstolhatunk egy próbafolyamat nehézségeibe, egy kalandos avignoni fesztiválon való részvételbe, álmos reggelekbe és az előadások ünnepi rituáléjába. A bensőséges baráti beszélgetések folyamát Fabienne külön címeikkel és rövid felvezetőikkel egészíti ki, amelyek leírják az aktuális környezetet, vizuálisan is elhelyezve az olvasottakat. A találkozások alatt lassan bontakozik ki és válik kerekké a Mnouchkine-kép. Ezalatt arányosan tudhatunk meg információkat a színház alakulásáról, a társulat felépítéséről, Ariane felfedező- és gyűjtőutazásairól, illetve az alkotói energiákról.

Ennek a társulatnak és egy ilyen múltú színháznak talán a legizgalmasabb rezdülései az alkotás pillanatait, amelyekről részletesen beszél Mnouchkine. Folyamatos befelé figyellel és belső utazásokkal próbálják elérni azt az állapotot, amikor már nincsenek görcsök, nincs egy külső nyomás, és felszabadulnak a legbelső alkotói energiák. Ennek feltétele Mnouchkine szerint egy olyan biztonságos környezet megteremtése, amely teret ad a belső utazásnak, az oda-vissza játéknak, az inspiratív együtt létnek. Ez az utazás akkor válik értékessé,

ha képes a jelen törékenységgel szólni. Így válik Mnouchkine társulata az utazó jelen csapatává, ahol a rendezőnek az a dolga, hogy helyzetet teremtsen a belső utazásokhoz, illetve megérezze azokat a ritka pillanatokot, mikor az utazás egyesül a jelen pillanatával, hogy majd ezeket a kis rezdüléseket szője előadássá. Ebben a titokban rejtőzik a Théâtre du Soleil egyedisége, és ez a képesség teszi Mnouchkine-t nagy vezetővé egy 25 nyelven beszélő, 35 nemzetből érkező, 75 főből álló társulat élén.

Sugárzik a lapokról Mnouchkine karizmája, amellyel nemcsak a színház iránti érdeklődésből, hanem pusztán kíváncsiságból is érdemes találkozni. És ez a találkozás létre tud jönni egy olyan világpolgárral, aki egyszerre orosz, angol, zsidó és francia, aki egyszerre szerelmes a színházba, társulatába és élettársába, aki

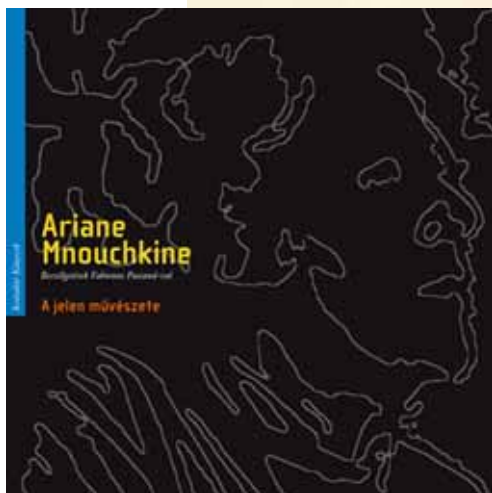
beutazta Közel- és Távol-Keletet, keresve a költői egyszerűséget. Olvasóként szembesülhetünk egy igazán nagy művész önkeresésével: „Minden próbatérem ajtajára ezt kéne felírni a színészek és a rendezők számára: Ha félsz a szenvedéstől, ne lépj be.” Egy olyan színházcsinálóval ismerkedhetünk meg, aki képes elhelyezni magát a Történelemben, képes együtt rezdülni az aktuálpolitikával, képes 382 bevándorlónak szállást adni néhány napra, képes egy hónapon át éhségstrájkolni a bosnyák civilek meggyilkolása ellen, képes egy életet a színház szolgálatában, egy társulat nagyasszonyaként leélni.

Ariane Mnouchkine: *L'art du présent, Entretiens avec Fabienne Pascaud*. Paris, Éditions Plon, 2005; *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val*. Budapest, Krétakör Alapítvány, prae.hu, 2010.

Lóránd Bartha: The Team of the Travelling Moment

Ariane Mnouchkine in Hungarian

Lóránd Bartha, the young stage director from Transylvania, recommends the Hungarian translation of a volume which appeared in French in 2005 (Ariane



Mnouchkine: *L'art du présent, Entretiens avec Fabienne Pascaud*) to the Hungarian public. It was published as *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val* ("Art of the Moment," a book of interviews with French critic Fabienne Pascaud) by the Krétakör Alapítvány (Krétakör Foundation) in 2010. This is the first, belated news of Mnouchkine's influential oeuvre and world-renowned stage ensemble on the Hungarian book market, as the stage director critically remarks while he speaks in acknowledgement of the team work which made the publication of this professionally high standard work possible.