

## tartalom

### beköszöntő

Tadeusz Kantor: Az utazás eszméje • 3

### kultusz és kánon

Szász Emese: Tadeusz Kantor színházi poétikája  
(1. rész: A tárgy mint „színész” – a színész mint „tárgy”) • 5

Eugenio Barba: Új szavakkal a régi idők ösvényein  
(Fordította: Regős János) • 20

Regős János: Odin fesztivál Wrocławban • 27

### műhely

Pálfalvi Lajos: A ruhák filozófiája  
(Műfaj és világkép Gombrowicz *Operettjében*) • 37

Milan Mađarev: A felfedezői színház  
(Witold Gombrowicz, Tadeusz Kantor és Nagy József) • 44

### fogalomtár

Végh Attila: Mítosz • 49

### olvasópróba

Tömöry Márta: A befogadó fantáziaképei  
(Gondolatok a *Szentivánéji álomról*) • 55

### nemzeti játékszín

Galántai Csaba: Márkus László munkái a Nemzeti Színházban • 65

Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései  
(1. rész: A szerencse fia) • 75

### arcmás

„A színésznek ezer lelke van” (Olt Tamást Ungvári Judit kérdezi) • 91

### félmúlt

„Bukásunk lesz a vesztetek”  
(Kulin Ferencsel Balázs Attila beszélget) • 99

### kilátó

Kamondy Imre: Új Kantor-kiállítás a krakkói Cricoteka Múzeumban • 110



Tadeusz Kantor a Crocot2 előadásához készített vázlata, 1963, olaj, papír, 38x28 cm  
(forrás: [www.liveauctioners.com](http://www.liveauctioners.com))



# Az utazás eszméje

Kicsi, elhagyatott vasútállomás, peron, sínek, jelzők, állomásfőnök.

A peronon a színészek összeverődött csoportja, csomagokkal.

Nibek\* megviselt esküvői ruhában, örülettől kigúvadt szemekkel, dús, lobogó hajjal.

Lakáj\*, meztelen testén előkelő frakkot visel, valamint keménykalapja és nyitott, fekete esernyője van, a két gyermek csomagként a zsákban.

Nibekné\*, a megboldogult, félig meztelen, csöpög róla a tészta.

Kazdron\* meztláb, félig meztelenül, összegörnyedve, a zsákok és bőröndök, táskák, csomagok tömege alatt, valamint sok kutya.

A színészek zokniban vannak, koncentrálnak, várnak, egy irányba néznek, figyelnek valamit, egyre nyugtalanabbak.

Hirtelen egyikük előre rohan, magával ragadva a sok bőröndöt, átfut valahová, váratlanul a többiek is követik, utána rohannak, a sietségben összekeverednek, maguk után vonszolják a csomagjaikat, rendetlenül, kiabálva, gesztikulálva. Majd újra mindenki vár, egy irányba néz.

A gyerekeket párhuzamosan leteszik a sínekre a zsákokban.

Nibek – az apjuk – szörnyűségesen nevet.

Anyjukból (Nibekné), a megboldogultból, hisztérikus nevetés tör ki, miközben csurog róla a tészta.

Váratlanul visító vonatfütty szeli át a levegőt, vonat közeledik fekete füstfelhőben...

A kocsikból kipotyognak az utasok, a véletlen nézők.

(1969)

T. Kantor

\* S. J. Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című darabjának figurái.



Tadeusz Kantor: reliktum nr.1, 1963, vegyes technika, 195x130 cm (forrás [www.porta-polonic.de](http://www.porta-polonic.de))



# Tadeusz Kantor színházi poétikája\*

## 1. rész: A tárgy mint „színész” – a színész mint „tárgy”

„Ha nem alkotott volna semmi mást, ő maga mint jelenség akkor is műalkotás volna”<sup>1</sup> – mondja Tadeusz Kantorról egyik kritikusja. Rendkívüli tudatossággal építette fel személyének és művészetének mítoszáit, ezért színházáról nem lehet úgy beszélni, hogy életét és azt a történelmi közeget, amelyben alkotott, be ne mutassuk.

Kantor 1915. április 6-án született Wielopolében. Édesapját, Marian Kantort az első világháború alatt az osztrák hadseregbe sorozták be, de a lengyel függetlenség kivívása és a háború vége után sem tért vissza családjához, csak közvetlenül a második világháború előtt. A németek elleni háborúban harcolva 1940-ben a hitleristák letartóztatták, majd az auschwitzi koncentrációs táborba szállították, ahol hamarosan meghalt. Az apa sokszínű alakja majd minden előadásban feltűnik, rajta keresztül személyesen beszél Kantor a háború tapasztalatáról.

Festőként indult, 1939-ben végzett a krakkói Akadémián. A náci megszállás alatt 1940-ben Krakkóban azokkal a festőkkel, akikkel az Akadémián tanult – Krampe, Brzowski, Mikulski – megszervezte az illegális művészcsoportot és a

---

\* Szász Emese egyetemi záró dolgozata megjelentetésének aktualitását az adja, hogy decemberi lapszámunkban kezdjük el közölni Tadeusz Kantor 1988-ban Milánóban tartott előadásorozatát *A színház elemi iskolája* címmel.

<sup>1</sup> Király Nina egy lengyel kritikust idéz az „*Ulyssesnek vissza kell térnie*” című írásában. In: *Tadeusz Kantor: Halálszínház. Írások a művészetéről és a színházról* (válogatta: Király Nina; szerkesztette: Beke László és Király Nina), Budapest – Szeged, MASZK – OSZMI, Prospero Könyvek I., 1994, 113.

Konspirációs színházat, melyben színre vitte Słowacki *Balladynáját* (1942) és Wyspiński darabját, az *Odüsszeusz visszatérését* (1944). 1955-ben Maria Jeremával közösen megalapította a krakkói CRICOT 2 Színházat és színre vitte S. I. Witkiewicz *Tintahal* című darabját, ami a lengyel színházi avantgárd emblemikus előadásává, „manifesztumává” vált. Életében ez után még nyolc előadást hozott létre a CRICOT 2 társulatával, ami nem kevés, ha meggondoljuk, hogy közben képzőművészként is aktív tevékenységet folytatott.

Előadásainak mindegyike egy-egy alkotói korszak összegzése, szintézisre törekvő mű, melyek végső formáját Kantor a színpadi térbe és időbe kivetített képek, emballage-ok, happeningek sorozatából alkotta meg. Második, Informel Színház-korszakának első bemutatója Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című művének adaptációja 1961-ben. Ezt követi 1963-ban a Zéró Színház elnevezéssel fémjelzett korszak előadása, a szintén Witkiewicz-dráma, *Az őrült és az apáca*. Negyedik alkotói korszaka, az úgynevezett Happening-színház 1967-ben kezdődik, amikor megrendezi Witkiewicz *A vízityúk* című drámáját. Az ezt követő Lehetetlen Színház-korszakában még mindig Witkacynál marad, e korszak emblemikus előadása *A szépek és bestiák*. 1975-ben kezdődik híres Halálszínház-korszaka, amikor Krakóban, a Krzysztofory Galériában sor kerül a *Halott osztály* bemutatójára. A „halállal folytatott üzemek” útján halad tovább az 1979-es *Hol van már a tavalyi hó?* című cricotage-ban, valamint a *Wielopole, Wielopole* című rendezésében is, melyet 1981-től számos turné keretében játszanak. 1985-ben nürnbergi felkérésre megrendezi a *Vesszenek a művészek!* című előadást, amelynek lengyelországi bemutatójára 1986-ban kerül sor. 1987-ben születik *A szerelem és a halál gépezete* című produkció, amely a *Tintahal* újra-rendezett verziója. 1989-ben Milánóban és Nürnbergben kerül sor a művészi testamentumnak tekinthető *Soha többé nem térek ide vissza* bemutatójára. Utolsó előadását, a *Ma van a születésnapomat* 1989-ben kezdik próbálni, de ennek bemutatóját Kantor már nem éri meg, 1990-ben, a próbafolyamat közben bekövetkezett halála után csak 1991 januárjában kerül sor a posztumusz premierre. De Kantor nélkül az előadás működésképtelenné bizonyult, és a társulat így nemsokára feloszlott.



Jelenetkép a *Balladynából*, 1943, Archívum Jerzego Turowicza



*Odüsszeusz visszatérése*, 1944, kiállítási rekonstrukció



*A Vízityúk* jelenetfelvétele, Varsó, 1968 (fotó: Eustach Kossakowski)



*Halott osztály*, 1975, Krakkó, Krzysztofory Galéria (fotó: Maciej Sochor)



Jelenetkép a *Wielopole, Wielopole* című előadásból, 1981 (fotó: Maurizio Buscarino)



Jelenetkép a *Vesszenek a művészek!* című előadásból, 1986 (fotó: Maurizio Buscarino)



*Soha többé nem térek ide vissza*, 1988 (forrás: www.news.cricoteka.pl)

Kantor minden előadásában újrafogalmazta művészi hitvallását, ezt bizonyítják az alkotófolyamat közben írott manifesztumai, amelyekben saját életrajzát is folyton újraírja. Mieczysław Porebski így ír erről: „Állandóan javítja, kiegészíti, átdolgozza, antedatálja (szakmai önéletrajzát). Sohasem érzi, és nem is fogja úgy érezni, hogy elkészült vele. Kantor nem rendezi színházi értelemben ezt az életrajzot, újra meg újra átéli, felpróbálja, ízlelgeti. Életrajza nem mindig egyezik a tényekkel, és soha nem lesz befejezett alkotás.”<sup>2</sup>

## A tárgy mint „színész”

*„EMLÉKEZETÜNK legeldugottabb zugában, egy sötét sarokban ott meredezik néhány szegény ISKOLAI FAPAD...*

*a sokat forgatott KÖNYVEK lassacskán elporladnak...*

*két SAROKBAN, a táblára felrajzolt geometriai modellben a megszenvedett büntetések emléke...*

*iskolai WC, a szabadság lehelete...*<sup>3</sup> (kiemelés az eredetiben)

<sup>2</sup> Porebskit, a lengyel kritikust, teoretikust, művészettörténészt Nánay Fanni idézi *Megint Kantor* (Tadeusz Kantor. A képzelet enteriőrje) című írásában. In: *Balkon*, 2005. 07–08. [http://www.balkon.hu/balkon05\\_07\\_08/08nanay.html](http://www.balkon.hu/balkon05_07_08/08nanay.html)

<sup>3</sup> Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 170.

Tadeusz Kantor művészetében kezdettől fogva nagy jelentősége van az egyes színpadon elhelyezett tárgyaknak, rekvizitumoknak, amelyeket manifesztumaiban a „Legalacsonyabb rendű valóság” címkéjével lát el. Már 1961-ben, Witkiewicz *Egy kis udvarházban* című darabjában a szekrény alkotta a színpad terét, s mint egyetlen színpadon elhelyezett tárgy, tulajdonképpen „főszerepet játszott az ember titkainak és ügyeinek feltárásában”.<sup>4</sup> Kantor e tőle idézett mondatban a színészre jellemző cselekvő igével illeti a tárgy színpadi létét: „főszerepet játszott”. Miben rejlik Kantor színházi poétikájában a tárgyak, színpadi rekvizitumok szerepe? Róla szólva meg szabad-e kockáztatni azt a kijelentést, hogy e tárgyak jelenléte nála legalább akkora hangsúlyt kap a színpadi események alakulásában, mint a színészeké?

Kantor művészetében a tárgyak felértékelődése is az *illúzió* és a *realitás* viszonyának radikális újragondolásához köthető. Denis Bablet-nek adott interjújából kiderül, hogy a művész 1943–44 táján fordult a *tárgy* keresése felé, akkor, amikor kiábrándult a „valóság megisméltésén” alapuló festészetből. Ugyanitt leszögezi, hogy a talált tárgyat, tehát a ready-made elvét saját leleményének tekinti, hiszen a dadaistákkal párhuzamosan, de tőlük függetlenül fedezte fel önmaga számára ezt a technikát. Szerinte az egyik döntő momentum a talált tárgyak műalkotássá válásában a kiemeléssel történő „lélekkel telítés” aktusa: „A művész személyisége az, amitől a szemetesláda mellett talált kerék megkapja az öröklét ígérését.”<sup>5</sup> A másik döntő momentum a műalkotássá válás folyamatában a tárgy kommunikativitásától való megfosztása, nem rendeltetésszerű használata. Ebben az új szerepkörben pedig legjobban a *roncs*, a használaton kívül került tárgy funkcionál: „nincs nála kevésbé alkalmatlan dolog; mi több: múltja van. Tragikus. Funkciója csak az emlékezetben éled újjá”<sup>6</sup> – írja Kantor a *Halott osztály* iskolai fapadjáról szólván. Kantor az idézett mondatban a tárgy múltba ágyazottságára és emlékezetben betöltött szerepére reflektál, amely rímel a Jan Assman által tanulmányozott tárgyi emlékezet működésmódjára: „A tér kelléke az Én-t övező, hozzá tartozó dologi világ is, mely az emberhez támaszként és önmaga hordozójaként tartozik. Ez a dologi világ is – eszközök, berendezések, helyiségek, ezek sajátos elrendezése, amelyek mind a *folytonosság* és az *állandóság képzetét keltik* – társadalmilag meghatározott: értékük, áruk és *státuszszimbólum* voltak *társadalmi tény*”<sup>7</sup> (kiemelés – Sz. E.). Úgy tűnik, Kantor is él a tárgyak ilyen kettős meghatározottságával, amikor az emlékezés eszközéül a „legalacsonyabbrendű valóság” e tárgyait alkalmazza, melyek tanúsítják a múlt jelenvalóságát, ugyanakkor preparált, elhasznált voltak a lét végességével szembesít bennünket.<sup>8</sup> Első konzekvenciaként tehát elmondható, hogy a tárgyakat a színpadi eseményekkel szemben betöltött

<sup>4</sup> Tadeusz Kantor: Uo, 57.

<sup>5</sup> Tadeusz Kantor színháza (Le Theatre de Tadeusz Kantor), Denis Bablet filmje, I. rész (05:00-10:00)

<sup>6</sup> Tadeusz Kantor: *Megtévesztő fogalmak*. In.: *Halálszínház*, 182.

<sup>7</sup> Jan Assman: *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Könyvkiadó, 2013, 39.

<sup>8</sup> „A preparált tárgyak kicsúszhattak a világot önkényesen beskatulyázó tudat ellenőrzése alól, s konvencionális gyakorlati jelentésüktől megfosztva kihívássá váltak, hiszen az élők számára mindig kihívást jelent, ha létük végességével szembesülnek” In: Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 170.

metonimikus viszony jellemzi, amennyiben önmagukban hordozzák a múltat, illetve a cselekmény kulminációs pontjait sűrítik magukba.

A tárgyak ez utóbbi, metonimikus szerepe erősödik fel a halálszínház következő állomását jelentő, 1980-tól datált *Wielopole, Wielopole* című előadásban, ahol Kantor saját gyermekkori emlékeit eleveníti meg „képzelete szegény szobácskájában”. „Egy asztal, egy kereszt, egy csontvázszerű ablak, egy pajta kapujára emlékeztető ajtó, egy forgó ágy és egy régi, roskatag szekrény.” A színpadkép illetően leírása már magában hordozza a színpadi események fabuláját. Ebben az előadásban a *Halott osztály* tárgyaihoz képest megnövekszik a megkomponáltság jelentősége: „Meg kell alkotnunk a HELY partitúráját, ami a hely cselekményéből, hangulatából, tulajdonságainak kisugárzásából és láthatóvá válásából tevődik össze. Így megszülethet a hely fabulája, s létrejöhet az előadás autonóm, valós alapanyaga”.<sup>9</sup> Ezen kívül az „Emlékek kliséinek” metonimikus működésmódja is jól szemmel követhető ebben az előadásban, ahogyan például visszatér a *Halott osztályban* már megjelenő ablak. Ott „Az Ablak Mögött Álló Nő” attribútuma volt, és ebben a minőségében a halállal való érintkezésen alapuló viszonyt fejezte ki. Épp ez volt az a határ, „amely elválaszt minket a »másik oldalon« lévő »ismeretlen« világtól... a Haláltól.”<sup>10</sup> A *Wielopole, Wielopoléban* már nem valamely szereplővel összenőve mutatkozik az ablak, ugyanakkor nem is egy díszlet részeként, hanem egy állványon állva, önálló létezőként. Itt is valamely végesség-fogalommal érintkezik ez a térelem Kantor gondolataiban: „Az ablakon túl a messzire futó utca, s a végén a rózsaszín, emeletes ház. E sarok mögött tűnt el anyám, ha hosszabb időre elutazott, (...) ez volt a VILÁG VÉGE.”<sup>11</sup>

Krzysztof Pleśniarowicz szerint Kantor a színészekkel egyenrangú vetélytársává tette a tárgyakat, s szinte kizárólagos joggal ruházta fel őket a színpadi szituáció meghatározásában.<sup>12</sup> A tárgyaknak tulajdonított történetmondó szerep azonban nemcsak a színpad demiurgosának szelekciós tevékenységétől függ, hanem annak a nézőpontváltásnak is betudható, melyet Kantor már a *Halott osztályban*, de legteltesebben a *Wielopole, Wielopoléban* véghezvisz. A hatéves kori emlékeit idézi meg, ezzel egyidejűleg pedig a gyermeki tudatműködést teszi meg a színpadi történések szervező elvévé.<sup>13</sup> Megkockáztathatjuk, hogy a Kantor által kiemelt elemek mellett a tárgyak fabularizációja is ennek a szemléletváltásnak köszönhető, figyelembe véve a bábantropológus Roland Schohn kijelentését: „A gyermeki animizmus tendenciája, hogy élő, intuíciókkal megajándékozott lénynek lássa a

<sup>9</sup> Idézet Kantor magyarul meg nem jelent *Wielopole, Wielopole* c. írásából. Vö. Krzysztof Pleśniarowicz: *A halott emlékek gépezete*. Tadeusz Kantor halálszínháza, Budapest, OSZMI, 2007, 306.

<sup>10</sup> Tadeusz Kantor: *A halott osztály alakjai*. In: *Halálszínház*, 210.

<sup>11</sup> Tadeusz Kantor: *Szoba a gyermekkorunkból*. Uo., 188.

<sup>12</sup> Krzysztof Pleśniarowicz i.m., 200–201.

<sup>13</sup> „A gyermekkori emlékek rekonstrukciója csak azokat a pillanatokat, helyzeteket, »kliséket« tartalmazza majd, amelyeket a gyermek emlékezete megőriz, kiválogat a valóság tömegéből, s ez a választás rendkívül fontos (művészi), mert tévedhetetlenül rátalál az igazra.” Tadeusz Kantor: *A gyermek emlékezete*. In: *Halálszínház*, 190.



Anti-kiállítás, Krzysztofory Galéria, 1963  
(fotó: Tadeusz Charnowski)

dolgokat. Kezdetben minden tárgy, mely aktivitást fejt ki, él.”<sup>14</sup>

Láttuk tehát, hogy a tárgyak metonimikus szerepük által átvehetik a drámai cselekvő szerepét, ez azonban a színész – tárgy viszonyt is alapvetően megváltoztatja.

„A színész testének és mozgásának igazolnia kell minden vonalat, formát, felületet a színpadon”<sup>15</sup> – mondja Kantor. Ez pedig egyidejűleg azt is jelenti, hogy a színész tárgyhasználatával szemben itt elsődleges szerephez jut a tárgy színpadi léte, a hagyományos értelemben vett drámai konfliktus-

ról pedig a tárgyak fabulája és a színpad többi eleme közti „konfliktusra” tevődik át a hangsúly. Ez azonban már a tárgyak szimbolikus szerepéből is adódik.

Amikor Kantor olyan színpadi gépezeteket emel be, mint például a *Vízityúk* című előadásban az egérfogóra emlékeztető kínzógép, *Az örült és az apácában* a székekből összeállított Aneantizációs gépezet, vagy a *Halott osztályban* a mechanikus bölcső, illetve a szülőgép, akkor teszi ezt egyrészt azért, hogy ezek a gépek így vagy úgy kiiktassák a színészi játékból a lelki folyamatot. Egyidejűleg azonban ezek a gépek a halált, illetve a halál/élet dialektikáját szimbolizálják. A székekből összeállított hatalmas, emberi alakot öltő Aneantizációs gépezet hatásmechanizmusa például egyenesen visszavehető a bábok halállal való kapcsolatára. Roland Schohn megállapítja, hogy a bábót a halállal az a pszichoanalitikus tapasztalat is összeköti, amely a túl tökéletes automaták nyugtalanító idegenségéből fakad. „Egy gép, mely mímeli az életet; e szembeötlő tökéletesség, mely egyszerre fedi el és fel kapcsolatot a sötétség hatalmaival, a halál hidegségével és merevségével hat.”<sup>16</sup> Abban, ahogyan a Kantor előadásában használt gépezetek teljesen elnyomják a színészek beszédét, nagyon konkrét módon és ugyanakkor szimbolikusan jelenik meg a létért folytatott permanens küzdelem. Ez az azonban már átvezet bennünket a színész tárgyszerű létmódjának kérdésköréhez.

## A színész mint „tárgy”

Mindaz, ami az előzőekben a tárgy életre keltéséről elmondható volt, az érme másik oldala felől, az élő színész tárgyasulásaként is vizsgálható. Kantor vonzódását a bábhoz mint olyanhoz már az a tény is mutatja, hogy a Cricot 2 társulatának első,

<sup>14</sup> Roland Schohn: *Mémoire de Psychiatrie in Marionnette et therapie* (1979), 42–61. ford.: Tömöry Márta (kézirat)

<sup>15</sup> Tadeusz Kantor: *A színész játéka*. In: *Halálszínház*, 131.

<sup>16</sup> Roland Schohn: *A báb és a halál*. In: i. m.

1955-ös előadását Witkacy *Tintagüles halála* című drámája alapján bábszínházi formában rendezte meg, amely drámához alkotópályája vége felé Kasselban egy nemzetközi csapattal újra hozzányúlt, és 1987-ben immáron *A szerelem és a halál gépezete* címmel, élő színészek bevonásával állította színre. Elmondható tehát, hogy színházi alkotópályáját ezek a különös metafizikával rendelkező színpadi lények keretezik. E két végpont között azonban a színész „tárgyasítása” több fázison ment keresztül.



A rabbi a végítélet harsonájával, Varsó, 1984  
(fotó: Jerzy Borowski)

Kantor – lévén egyszerre képzőművész és színházi ember – folyamatosan a két művészeti ág határmezsgyéjén mozgott, így már az 1960-as években kibontakozó emballage-korszakában az a kérdés foglalkoztatta, hogy miképpen lehetne az embert a kép kétdimenziós valóságának részévé tenni. Később, Witkacy *Egy kis udvarházban* című rendezésében (1961) a már említett módon – egy szekrénybe zsúfolva – kerültek a színészek egy szintre a ruhák és zsákok anyagi világával. Kantor „happening” (*A vízityúk*, 1967) és „lehetetlen” színházi korszakában (*A szépek és bestiák*, 1972) is összekötötte a színészeket bizonyos valós tárgyakkal, amelyből olyan karakterek születtek, mint a Csodarabbi a Végítélet Harsonájával, a Zsákos Ember, a Hátán Deszkát Cipelő Nő, az Ember a Lábából Kinőtt Biciklikerekkel stb.

Ezek a tárgyak úgynevezett *protézis tárgyak*<sup>17</sup> voltak, informel jelmezekként funkcionáltak, és elsődleges szerepet a színész térbeli megformálásában játszottak: „Nem látom akadályát annak, hogy művészi okokból szabadon formáljuk a színész alakját: nagyobb »kiterjesztést«, fokozott térbeliséget, mozgékonyt, változatos, meghatározott irányú feszültséget, szabad, de a darab céljait kiszolgáló elrendezést adjunk neki.”<sup>18</sup> Másrészt e tárgyak által megvalósíthatóvá vált a Kantor által oly nagyra becsült színpadi véletlen ideája. A tárgyakkal egybenőtt színészek cselekvései – akiket a művész Bio-Objektnek nevezett – kívül estek a hagyományos színészi játék körén, mivel a színész csupán elindította, de teljes mértékben nem volt képes uralni a mozdulatokat. Ebből a kapcsolatból fakadtak a feszültségekkel és „meglepetésekkel” teli, élő színpadi situációk is. Kantor Bio-Objektjei tulajdonképpen az avantgárd abbéli törekvésének különleges megvalósulását jelentik, miszerint a színészt a színpadi valóság többi scenikai elemével egyenrangú szereplővé kell tenni. Ez a megoldás már a színész-egzisztencia színpadi halálát előlegezte meg, akkor is, ha Kantor nem kívánta az avantgárd más művészeivel,

<sup>17</sup> A kifejezés Denis Bablet-től származik

<sup>18</sup> Krzysztof Pleśniarowicz művének 198. oldalán idéz Kantor *Az én színházi ideám* című magyarul még nem jelent esszéjéből,

például Oscar Schlemmerrel, vagy a teoretikus Kleisttel és Craiggel ellentétben az élő színész kiiktatását.<sup>19</sup>

Kantor színházának unikális volta leginkább a *Halott osztály*ban érhető tetten, ahol az „Öregember-Diákokat” alakító szereplőket saját gyermekkori énjükkel mint manekenekkel kapcsolta össze.

## A manekenek

„A Maneken mint a „LEGALACSONYABBRENDŰ REALITÁS” megjelenítése.

A MANEKEN mint a KIHÁGÁS létmódja.

A MANEKEN mint ÜRES tárgy.

ATRAPP, A HALÁL üzenete.

A színész modellje.”<sup>20</sup>

Kantor *A halott osztály* manifesztumában ezekkel az attribútumokkal jellemzi báb-jait. Ez az öt definíció a színész tárgyasulásának szempontjából és a színész/maneken viszonyát tekintve számunkra három elemzési irány és színháztudományi diszciplína felé mutat, figyelembe véve a manekenek színpadi működésmódját és a Kantorra ható színházi, kulturális előzményeket, amelyekre manifesztumaiban is reflektál. Ez a három elemzési szempont a következő:

– A maneken mint üres tárgy (képzőművészeti szempont)

– A maneken mint az átmeneti létmódot hordozó tárgy (antropológiai szempont)

– A maneken mint a *nézés tárgyául* szolgáló színész modellje (szemiológiai szempont)

Az avantgárd szellemében alkotó Kantornak művészi hitvallása volt a mindenkittől eltérő saját út keresése. 1967-ben újra feltámadt benne a „legalacsonyabbrendű valóság” eszménye, a legszegényebb tárgyak kifejezőerejébe vetett hit. A ma-



Kantor egy gyermek manekennel, 1980-as évek vége (fotó: D. Simpson)

<sup>19</sup> „A színészi test kapcsolatot teremt a környezet elemeivel-tárgyaival, hangjaival.

A mozgásnak ez az új tapasztalata szétmetszi a testet, a mozdulatok térelemekkel kapcsolódnak a látványban. Ezáltal a színész elveszíti élő voltát.” Vö. Ungvári Zrínyi Ildikó: *Tér-kép*. In: Korunk, 2009. Január

<sup>20</sup> Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, 162.

nekeneket presztízsétől megfosztott tárgyakként tekintette, amelyek mindig is a hivatalos kultúra perifériáján léteztek, a kőszínháztól távol, a vásári bódék közönsége előtt. Ebben a vonatkozásban Kantort éppen a maneken üres anyagsága érdekelte, az, hogy az élő embertől valójában csak a lélek-nélküliség különbözteti meg. Emiatt a manekent a színházban korábban csak látszatkeltésre használták, amelyet Kantor az „alacsonyabb rendű művészi formák”<sup>21</sup> közé sorol, tehát az általa kívánatos esztétikai kategóriába illeszkedik. Az üres tárgy jelentősége egyfelől abban áll, hogy kikezdi a Szellemi Létezés kifejezésének igényét, melyet mindig is a művészet legfőbb céljának tekintettek.

A báb anyagsága iránti vonzalom másfelől abban áll, amit Kantor a századfordulón alkotó, szintén képzőművész indíttatású írótól, Bruno Schulz-tól vett át. Noha Schulz nem írt színpadi művet, az *Értekezés a próbabábukról* című novellasorozata számos színpadi előadást ihletett (*Manekenek*, 1981. Wrocław Opera; Francois Lazaro r.: *Magányosság*, 1988.; Teatr Janusza: *Az élet egy csoda*, 1992.<sup>22</sup>). Ezek bábszínházi formában vagy bábokat alakító színészekkel próbálták színpadra vinni Schulz alapvetését, mely szerint „nincs halott anyag, a halottság csupán látszat, mely mögé az élet ismeretlen formái rejtőznek.”<sup>23</sup> Az először általa használt *maneken* fogalma mégis Kantor nyomán vált híressé. Schulz esszéisztikus novelláiban a családapa kísérletet tesz a próbabábuk életre keltésére: az isteni teremtetést szeretné megismételni az alacsonyabb emberi szférában, illetve erről szerzett tapasztalatait kívánja megosztani családjával és az olvasóval. „Híján van a kezdeményező képességnek, s egyúttal buján fogékony, nőiesen plasztikus, minden impulzust befogadó, törvényen kívüli területet alkot, mely kitárul minden sarlatánság és dilettantizmus előtt (...) Az anyag a legpasszívabb és legvédtelenebb lény a kozmoszban.”<sup>24</sup> – írja. Ezek azok a tulajdonságok a *Halott osztályban* is, melyek által a maneken képes lesz a drámai cselekmény ellenében az anyaghoz kötöttséget és a testiséget a figyelem homlokterébe állítani.

Krzysztof Pleśniarowicz szerint Kantor a bábót vagy tárgyat és az embert összekapcsoló avantgárd művészekhez képest abban hozott újat, hogy a tárgy és a színész viszonyában nem a felcserélhetőséget, hanem a *behelyettesíthetőséget* tette meg kötelező szabálynak. Ennek megfelelően „egyszer az alanyi oldal, másszor a tárgyi oldal vált meghatározóvá, így pedig a »szellem és az anyag örök konfliktusa«”<sup>25</sup> jelent meg a színpadon. Az anyag és a szellem dialektikája egyébként nem csak a tárgy és a színész között, de a *Halott osztály* Witkiewicz-től vett szemelvényeiben a szöveg szintjén is megmutatkozik. Gondolok itt arra, ahogyan a történelmi-mitologikus tudat megjelenítésére szolgáló próbálkozásokban, tehát a szellemi örökség átadására szánt tanórán folytonosan a testiség aspektusa kerül előtérbe,

<sup>21</sup> Uo. 163

<sup>22</sup> Lásd Jan Ciechowicz – Halina Kasjamiuj: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, Gdynia, 1993.

<sup>23</sup> Bruno Schulz: *Értekezés a próbabábukról*. In: *Fahajas boltok* (ford. Kerényi Grécia), Budapest, Jelenkor Kiadó, 1998, 37.

<sup>24</sup> Uo. 37.

<sup>25</sup> Krzysztof Pleśniarowicz i. m. 200.

ami által az előadás humorforrását adó groteszk szituációk keletkeznek. Egyfelől a mitológiából vett toposzok („Kleopátra orra”, „világ köldöke”, „Akhilleusz sarka”) nyomán kerekednek ilyen szituációk: például a *sarok* szó extázisig történő ismételtgetése után a Nő Mechanikus Bölcsővel megharapja a magasba tartott lábat, és így kiált: „De miért csak a sarka, miért nem az egész lába?” Másfelől az ószövetségi idézetekben is a testiség dominál. Például az osztály azt a témát boncolgatja, hogy „Salamon király megszerete sok idegen asszonyt”, miközben az egyik színész lehúzza a nadrágját, és csupasz fenekét mutatja a nézők felé. Egyfajta bahtyini értelemben vett paródiának nevezhető ez: az egymástól legtávolabb eső minőségek összekapcsolása értelmezhető a halál „tetemre hívásaként”, a test halandóságán való felülemelkedés groteszk kísérleteként.

A manekenek nem csak az illúziókeltésre adott művészi reflexióként és az anyagi létmód érzékelhetővé tételével hatnak Kantor színházában, hanem ezekkel összefüggésben mindenekelőtt a túlvilág szférájának megjelenítéseként: „Színházamban a Manekenek erős HALÁL-érzetet és a Halottak szubsztanciáját közvetítő MODELLÉ kell válnia.”<sup>26</sup> A manekenek a Halálszínház két előadásában különböző viszonyba lépve a színészekkel, de mindig a halál szubsztanciáját magukra öltő lényekként jelennek meg. De miben áll a manekenek expresszivitása, ami által a halál hiteles színpadi megjelenítőivé válnak? És vajon kulturálisan kódolt tényezőként kezelhetjük-e lényükben azt, ami miatt az emlékezés lehetetlensége jut érvényre általuk?

Morint idézve Roland Schohn világossá teszi, hogy minden halállal kapcsolatos ábrázolásnak a *képmás* a magja, amelyet azért hoznak létre, hogy a halott szelleme benne éljen tovább. Ennek az alteregónak ugyanakkor az is a szerepe, hogy általa az én – kivetítve önmagát – saját intimitásához közelebb kerüljön. A képmás, vagy esetünkben a szereplők képére formált báb tehát a halál tapasztalata révén segíti az önmegismerést. A manekeneknek ez az aspektusa nyilvánul meg abban, ahogyan az élő Öregemberek gyermekkori halott énjükön, a manekeneken kéri számon a be nem teljesült álmokat: „Saját önismeretük hiányában képesek lennének megtagadni, sőt megölni őket” – mondja Kantor a Denis Bablet-nek adott interjúban. Jól látszik ebben a viszonyban a bábok működésmódja, hiszen az Öregemberek éppen az önmaguk halott gyermekként megjelenő kivetülései láttán jutnak el a felismerésig, hogy az élet hasztalan körforgás. A *Wielopole, Wielopole* című előadásban Kantor megfordítja a *Halott osztályban* megjelenő élő-halott viszonyt, hiszen itt nem az életből a halál felé közelítenek, hanem a halálból térnek vissza a rokonok az emlékezés révén, hogy még egyszer újraéledjenek. Azonban csak gyanús kreatúrákat találhatnak az életben: így lesz az anya egy utcalány, a fotográfus megbecsült özvegye közönséges takarítónő, Kantor nagybátyja, Stasio bácsi pedig egy verklivel kolduló házaló stb.<sup>27</sup> A képmás torzító mivoltát is ellentétes irányú folyamattá teszi Kantor azzal, hogy a halált mint a platóni értelemben vett ideák

<sup>26</sup> Tadeusz Kantor: Uo. 163.

<sup>27</sup> Tadeusz Kantor: *Hiányzó kedveseink kölcsönzöhelye*. In: *Halálszínház*, 189.

világát viszi színre, amelyhez képest az alakok élő voltukban önmaguk paródiájává válnak. „Az emlékezet »kölcsonzott« figurákkal működik. Sötét, középszerű és gyanús kreatúrák ezek, akik arra várnak, hogy »igénybe vegyék« őket, akár egy bejárónőt.”<sup>28</sup> – írja ezekről az alakokról Kantor. S. Kofman szerint a lélek továbbélésére előhívott képmás láttán az énben egyfajta meghasonlás lesz úrrá, ahogyan elfojtja a halál bizonyosságának tudatát. Ebből a meghasonlásból, illetve a színlelés hamisságából születnek a képmás ördögi figurái, akik, hasonlóan Kantor rokonainak kölcsonzott alakjaihoz, az élet karikatúrái lesznek. „Mindig hordoznak valami csikorgót, valami grimaszt, halálos »gépies, művi« jegyet, gúnykacaj, elhúzott, ferde száj, rekedt hang – mindez egyszerre rokon és mégis nyugtalanítóan idegen, az élőben borzongást keltő.”<sup>29</sup> Az elfojtás színtere itt Kantor elméjének kivetülésében egyfajta tudatalatti területként meg is jelenik: a színpad hátulján elhelyezett ajtó mögül bukkannak elő ezek az alakok, majd Kantor rendre visszazárja őket oda. (Tudvalevő, hogy Kantor ismerte és több helyen fel is használta Freud pszichoanalitikus elméletének egyes elemeit). A *Wielopole* esetében tehát az elfojtás nem arra irányul, hogy kikerülje a halállal való szembenézést, hanem hogy uralni tudja az emlékezés lehetetlenségéből fakadó dühöt.

Kantor a halálból az életbe történő átmenet drámaiságát a Halálszínház koncepciójává tette, abban a meggyőződésben, hogy az „autentikus alkotás egyetlen lehetősége és értelme”<sup>30</sup> a lélek megmentésére tett, kérlelhetetlen halállal szembeni kísérletek megmutatása. „A színház olyan hely, amely – mint egy titkos gázlót – feltárja a »túloldalról« a mi életünkbe való »átmenet« nyomait.”<sup>31</sup> – írja. A bábok ebben a koncepcióban tulajdonképpen eredeti kultikus funkciójukba állíttatnak vissza, hiszen, ahogyan Roland Schohn fogalmaz, „a báb minden civilizációban – vallásos keretben – közvetítő szerepet játszik a halottak vagy istenek és a halálfélelemtől gyötört emberek között”.<sup>32</sup> Olyan szertartásokról is tudunk, amelyekben megtörténik a báb és a halál kölcsönös asszimilációja. Ukrajnában például létezik egy temetési szokás, amikor fiatal fiúk zsinórokat kötnek a halott tagjaihoz, és ezzel mozgatják a temetési ceremónia alatt. Az indonéziai Wayang előadásokat pedig szent szertartásként tartják számon, melynek során az élők kapcsolatba tudnak lépni a holtak szellemével, a „dalang” bábjátékos közvetítésével.<sup>33</sup> Schohn a bábok fokozatos profanizálódása nyomán azok művészi tárgyává válását a vallásból a művészetbe való funkcionális átmenet folyamataként írja le: „ahogyan a vallási tartalom elvékonyodott, ugyanolyan mértékben nőtt az esztétikai műgond, mintha a művészet vette volna át a vallás helyét ebben az egyenletben.”<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Roland Schohn fentebb megjelölt művében S. Kofmant idézi.

<sup>30</sup> Tadeusz Kantor: *A színház tényleges értelme*. In: *Halálszínház*, 192.

<sup>31</sup> Uo. 193.

<sup>32</sup> Roland Schohn: i. m.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Uo.

A Kantor elődeként számon tartott Edward Gordon Craig tulajdonképpen a báboknak ezt a szakrális közvetítő szerepét akarta helyreállítani a színházban, amikor a nézői szemlélet tárgyává egyedül az „Isten képmására” teremtett mario-netteket akarta megtenni. Saját bábjait a teremtést dicsőítő ázsiai szertartások leszármazottjainak tartja, ahol hivatásuk eredetileg az, hogy a lét ujjongó ünnep-lésében és a halál előtti tisztelgésben az embert jelképezzék.<sup>35</sup> Míg azonban ez Craignél az élő színész eltávolításával valósult volna meg, Kantor fontosnak tartja az élő színészt ebben a konstrukcióban, hiszen, mint mondja, „csak a halottakkal szembesülve születhet meg (...) annak felismerése, hogy az élők alapvető sajátos-ságai csupán a köztük lévő különbségek hiányából adódhatnak.”<sup>36</sup> Tulajdonképpen profanizálja a bábokat, és a *memento mori* szerepével ruházza föl őket: annak tudatosítására hivatottak, hogy a halottak valaha olyanok voltak, mint ők, most pedig olyanok, amilyenekké egyszer az élők is válnak. Kantor színházában az élő és holt test viszonyának értelmezése az egyiptomi „Gisant-Typ” Élet-kerék Keleten általánosan elterjedt szokásához hasonlítható: a nemrég meghalt ember testét egy csontváz mellé fektették, majd a sort kiegészítették a foszló hullával és az élő ember különböző korú alakmásaival is, így érzékeltetve az élet és halál körforgását, illetve azt, hogy miképpen lesz az élő emberből csontváz.<sup>37</sup>

Kantor ily módon a bábok színpadi használatában azt az újítást vitte véghez, hogy minden aspektusában helyreállította a báb eredeti közvetítő funkcióját, az élet és a túlvilág szférája közti átjárhatóságot. E tulajdonsága pedig alkalmassá teszi a manekenként funkcionáló bábokat arra, hogy – Kantor színházi eszményeinek megfelelően – az előadásban átvegye a konvencionális színész mediális jellegű<sup>38</sup> testének szerepét.

Az előzőekből következően az élő és holt szubsztancia ellentétes pólusainak egymás mellé állítása a színészi játékra nézvést is lényeges következményekkel jár. Jan Kott Kantorról írva fontosnak tarja kiemelni, hogy ebben a színházban nem a manekenek életre keltése a cél, nem a holt anyag fellelkesítése, hanem az élő színészek azonosulása a halál esszenciáját hordozó manekenekkel: „Kantor színházában az élők a bábuk hasonmásai. Az élők a halottak hasonmásai, és ez talán a legfontosabb, amit Kantor mondani akart.”<sup>39</sup> Kantor szavaival élve „modellé válnak” a színész számára azáltal, hogy a halott mellett az élet sokkal inkább szem-betűnő lesz. „Mert az élővel való kontaktusunkban nem vesszük észre a másikban az *embert*, egyszerűen csak beszélgetünk vele”<sup>40</sup> – mondja Kantor. Az előadásnak azokon a pontjain, ahol az azonosulás a forma tekintetében megtörténik a lélek

<sup>35</sup> Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. In: Színház XXVII. évf. 9. szám

<sup>36</sup> Tadeusz Kantor: *Rekapituláció*. In: *Halálszínház*, 165.

<sup>37</sup> Kozáky István: *Haláltáncok struktúrái*. In: *Mauzóleum*, Bölcsész Index Centrál Könyvek, Budapest, 1987, 223.

<sup>38</sup> „A színészi test performatív helyzetben egyidejűleg válik közvetítő testté és közleménnyé” – írja Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhely, 2006, 66.

<sup>39</sup> Jan Kott: *Az esszencia színháza*. In: *A lehetetlen színház vége*, OSZMI, Bp.1997, 476.

<sup>40</sup> *Interjú Ascher Tamással*. In: *Kultúra és közösség*, 1987/1. 36.

nélküli manekenekkel, Krzysztof Pleśniarowicz szerint „a színészek lemondanak a test létének színházi kettősségéről, s helyette a tiszta testiséget jelenítik meg.”<sup>41</sup> Az ő meghatározását pontosíthatjuk a médiaelméletekkel foglalkozó Frank Biocca testmodellje alapján. Szerinte minden, virtuális környezetben részt vevő személyben három test van jelen. A színház esetére lefordítva ezek a színész *objektív teste* (amely mérhető, megfigyelhető); a színész *virtuális teste*, amely kívülről, látványként megkonstruált test, a testre ráírt üzenetek alkotják; valamint a *test-séma*, amely a színésznek a maga testéről alkotott belső reprezentációja.<sup>42</sup> Abban a folyamatban, ahogyan a színészek asszimilálódni igyekeznek az üres maneken-tárgyakhoz, és amelyben az interpretálásra szoruló drámai cselekmény a zéróhoz közelít, kénytelenek lemondani a virtuális test hatalmáról. Drámai alakok híján nincs szükség a társadalmi, kulturális identitást biztosító jelek felöltésére, ellenben felerősödik a színész anyagi létmódja, tehát az objektív test-funkciója, illetve a színész belső test-sémája, önkontrollja.

Kantor mindezt az illúziókeltő játéktípussal szemben a „nemjátzás” („a színész saját alakját demonstrálja, amely az egyetlen valóság a színpadon”<sup>43</sup>) és a „vegetáció” fogalmával jelöli. Utóbbi fogalom a színház egészét az élet/halál tétjének szintjére emeli. „A színészek az erejükkel takarékoskodva, a mozgást a minimumra korlátozva, érzelmeiket leplezve az élet-minimumra törekszenek. (...) Megfeszített figyelem. Annak tudata, hogy minden fokozott életmegnyilvánulás halállal fenyeget.”<sup>44</sup> Ezzel a játéktípussal, testhasználattal éri el Kantor, hogy a színész a halott szubsztancia interpretálására is alkalmas legyen, másrészt, hogy egy egységes, alapvetően képzőművészeti jellegű színpadi konstrukcióba illeszkedjen.

Ugyanakkor mintha ez a testhasználatra vonatkozó leírás a színész egzisztenciális helyzetére is utalna, arra a szélsőséges lelkiállapatra, ami nézői tekinteteknek kitett testének köszönhetően a színészt a kezdetek óta jellemzi. Kantor több helyen megfogalmazza ezt a szélsőséges állapotot: „a színész az ember közszemlére állított póre képmása”, „lemondott a méltóságról és a tekintélyről, kiállítatott a nevetés pellengérére, lebeg a szemétdomb és az örökkévalóság között”<sup>45</sup>; vagy: „volt bátorsága szembenézni Sorsával és Rendeltetésével, s ha még hozzátesszük, hogy »SZEREPÉVEL«, már meg is kaptuk a SZÍNÉSZT”.<sup>46</sup> Kantor retorikájában tehát a színészi egzisztenciához a megaláztatás, ugyanakkor e szerep vállalásának bátorsága kapcsolódik kulcsfogalomként. Nem csak manifesztumaiban tér ki a színész helyzetére, hanem bizonyos színpadi szituációkkal is ezt tematizálja. Az 1986-ban, a milánói Színművészeti Akadémia diákjai számára tartott *A színház elemi iskolája* című előadásainak nyomtatott kiadványában olvasható az egyik előadás kiraga-

<sup>41</sup> Krzysztof Pleśniarowicz: i. m. 248.

<sup>42</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: i. m. 79.

<sup>43</sup> Tadeusz Kantor: *A nem-játzás*. In: *Halálszínház*, 150.

<sup>44</sup> Tadeusz Kantor: *Vegetáció. Takarékoskodás a mozdulatokkal és az érzelmekkel*. In: *Halálszínház*, 153.

<sup>45</sup> Tadeusz Kantor: *A színész társadalmi helyzete*. I. m. 144.

<sup>46</sup> Tadeusz Kantor: *Halálszínház*. I. m. 163.

dott jelenetének értelmezése. Ebben a jelenetben a színészek egyfajta áldozatként, a színpad pedig eme áldozat oltáraként funkcionál. „Nincs az az érzésünk, mintha azért mennének a színpadra, hogy előadjanak valamit. A Ministráns nyersen a színpadra lökdösi őket. Benne van ebben a színész egyfajta mélyebb értelmezése. A művész fájdalmas, de valóságos különbözősége.”<sup>47</sup> Bizonyos pillanatokban úgy tűnik, mintha Kantor az általa megkövetelt játéktípussal maga tűzné ki célul a színész társadalmi méltóságának leépítését, s maga tenné őt a nevetés tárgyává.

Krzysztof Pleśniarowicz írja, hogy a színészi játék alapelvét Kantornál a *dibuk*ról szóló zsidó legenda ihlette. A *dibuk* egy olyan testetlen emberi szellem, aki előzőleg elkövetett bűnei miatt képtelen megnyugodni, és arra lett kárhóztatva, hogy addig bolyongjon, amíg nem talál egy bűnt elkövető emberre, akinek testében végre megnyugvásra találhat.<sup>48</sup> Kantor színészei, azzal párhuzamosan, ahogyan a manekenekkel azonosulva üres testté válnak, kölcsönadják magukat a Kantor emlékezetéből előlépő fantomoknak. A nézők pedig mindebből annyit láthattak, hogy a színészek „idegen», nyomorék nyelven beszélnek, ügyefogyott gesztusokkal szökdécselnek, és úgy viselkednek, mintha egy ismeretlen, ambivalens figura öltötte volna fel a testüket.”<sup>49</sup> Erről a jelenségről mondták azt, hogy Kantor zseniális pszichológus, aki könnyűszerrel tárta fel mindazt, amit a színész rejtegetni akart a világ elől. Mindez Kantor részéről egy autoreflexív elem, amellyel felerősíti a Rousseau óta ismeretes tudást, miszerint a színész teste a nézői tekintet rabja és irányítója, egyidejűleg azonban kikezdi azt a konvenciót, hogy „ez a test a befogadói közösség esztétikai előírásai alapján építi fel magát”.<sup>50</sup> Kantor manekenjei a *Halott osztály*ban mintha a „színészség” azon aspektusait is jelentenék, amelyekkel hagyományosan a színésznek meg kell küzdenie a színpadi szituációban. Azzal a hierarchiával, ami a nézőtéri fény leoltásával keletkezik a színész és a néző között, hogy tudniillik a színészi test látható, de ő maga nem lát. Azzal, ahogyan a színész kivettetett a színpadi térbe<sup>51</sup>, alávett a szövegnek, és nem utolsó sorban a rendező akaratának. Mintha Kantor a színész mindezen terheit is megszemélyesítette volna a manekenek által, akiket nemcsak képletesen szólva, hanem konkrét fizikai valóságukban is cipelnek a színészek.

A *Halott osztály* kontextusában szemlélve: a színpadon álló művész helyzete olyan, mint a tanórán felelni kihívott diáké. A színpadi művésznak igazolnia kell magát „igazságos bírái”, a nézők előtt. „Elfelejtettem, én tudtam, tényleg tudtam, biztosíthatom Önöket, Hölgyeim és Uraim...”<sup>52</sup> – mondja Kantor, jogosan önmagára (is) értve a dolgot, hiszen ez egy olyan színház, ahol akár szemtől szembe kérdőre lehet vonni a rendezőt, aki az ott ül a színpadon...

<sup>47</sup> Tadeusz Kantor: *A színház elemi iskolája* (ford.: Katona Imre), kézirat, 39.

<sup>48</sup> Lásd a *Dibuk* címszó <http://rostaeb-books.com/dibbuk.html>

<sup>49</sup> Krzysztof Pleśniarowicz: i. m. 211.

<sup>50</sup> Jákfalvi Magdolna: *A színész teste női test*. In: *Avantgárd – színház – politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 87.

<sup>51</sup> Uo. 88–89.

<sup>52</sup> Tadeusz Kantor: *Kis kiáltvány*. In: *Halálszínház*, 11.



Kantor az „alacsonyrendű valóság” tárgyai közt, Krakkó, 1960-as évek eleje (forrás: www.balkon.hu)



Rembrandt anatómiai leckéje, happening, Varsó, 1969 (fotó: Eustach Kossakowski)



Kantor a *Ma van a születésnapom* próbáján, Krakkó, 1990 (fotó: Bruno Wagner)



Kantor a *Halott osztály* padjában, Krakkó, 1988 (fotó: Włodzimierz Wasyluk)

## Emese Szász: Tadeusz Kantor's Poetry of Theatre

### Part 1: Object as "Actor" – Actor as "Object"

Emese Szász's paper was originally submitted as a thesis in teatrology at the University of Pannonia, Veszprém, in 2011. Surveying the work of the influential Polish artist, Tadeusz Kantor, the author mainly aims to present the different aspects of "becoming an object". In Part 1 she focuses on the pivotal point of Kantor's radically new artistic view, the relationship between the object and the person, with special attention to the archaic role of the puppet, that is Kantor's "Mannequin", which, similarly to the puppet, functions as a mediator on this stage by validating and representing *interpenetration* between the spheres of the living and the dead. (Part 2 is to be published in the next issue.)



EUGENIO BARBA

# Új szavakkal a régi idők ösvényein

Köszönő beszéd\* 2014. július 1-én abból az alkalomból, hogy Eugenio Barbának az Edinburgh-i Queen Margaret Egyetem díszdoktori címet adományozott.

Minden korszak egy előzőről álmodik, mondta Jules Michelet. Az elmúlt színházi korszakokról ábrándozva, a régi idők ösvényeit újra bejárva találunk rá a magunk technikájára. Szükségét érezzük, hogy olyan kifejezéseket alkossunk, melyek tulajdonunkká válva fel tudják idézni délibábos ábrándjainkat és képzelt hódításainkat. Jó dolog elmerengeni azon, hogyan nevezték egykor a módszereket, de ugyanilyen hasznos, ha rendszeresen újrakereszteljük munkanyelvünk fogalomkészletét.

Manapság a színészek olyan technikákat alkalmaznak, melyek nem a már megrögzült formákat, mintákat követik, célozzák meg, és nem tartják tiszteletben azokat a pontosan meghatározott „játékszabályokat” sem, amelyek az olyasfajta előrekódolt előadástípusokra jellemzőek, mint a balett, a kabuki vagy a katakali. Olyan színházak színészeiről beszélek, melyek mellőzik vagy elutasítják a kodifikált hagyományt és nem egy speciális stilizációt vagy felismerhető előadásmódot képviselnek. Ezek a kivételes küldetésstudattal, elhivatottsággal működő színházak mintha mindig *in statu nascendi* léteznének: a keletkezés stádiumában, a folyamatos újrakezdésre készen, még akkor is, ha már sokéves tapasztalattal rendelkeznek.

Az ilyen színházakat minősítik általában kísérleti, laboratórium-, vagy egyszerűen csoportszínházaknak. Ők egy nagyon fontos, független hagyományhoz

---

\* A beszéd szövege olaszul, spanyolul, dánul és portugálul is megjelent. A fordítás a *New Words for Ancient Path* című angol verzióból készült.

kapcsolódnak. Az új hangok hagyományához, ami egy olyan valóságos ellentmondás, mint a költészetben az oxymoron. Ám ez az inkongruitás ('össze-nem-illés') a modern színháztörténetben lényegi szerepet játszik.

Nyilvánvaló, hogy az új hangok hagyománya nem alkalmazhat ismételtető eljárásokat, olyanokat, melyek a hibázás legkisebb kockázatával biztosítják az eredményt. Mindazonáltal éppen ez az a színház, mely *in statu nascendi* éli folyamatos

az életét mint örök újrakezdő – ez volt az a virulens paradoxon, mely Sztanyiszlavszkijt, Craiget, Copeau-t, Brookot és Grotowskit is inspirálta.

Gyakorta használunk olyan kifejezéseket, mint „testnyelv”, „színházi nyelv” vagy „színész-nyelv”. A *statu nascendi* állapotában lévő színház kontextusán belül a színészi technika tanítása sohasem volt olyan, mint a nyelvtanítás, ami nehéz ugyan, de mégiscsak van egy határozott struktúrája. A latin, a szanszkrit vagy az ógörög kipróbált módszerek révén átadható, idővel bárki megtanulhatja ezeket a nyelveket.

Viszont az örökös újrakezdés színházában a tanítás csupán arra képes, hogy elindítson, inspiráljon egy perszonális folyamatot. Lehet, hogy ez sikerre vezet, de sajnos, minden elszántság és elhivatottság ellenére sem éri el nem mindig a célját.

Itt arra a technikára utalok, mely igazából csak akkor működik, amikor az ember már elsajátította, és visszanezve már elfelejtette, hogy mennyi kudarcot élt át azért a néhány felfedezésért. Ez a fajta technika csak utólag, *a posteriori* szemlélve látszik tisztának és konzisztensnek. Ám ezek a technikák minden esetben egy sajátos mikro-történetet képeznek, egy megismételhetetlen biográfia folyamányai.

Az összes hasonló paradoxon és ellentmondás, mely a színészi technika ideájával kapcsolatos, egyszerre vált ki tiszteletet és elutasítást, szkepticizmust és fetisizmust. A technikának egy olyan sajátos típusával találjuk itt szembe magunkat, melyet az olasz színháztudós, Franco Ruffini a kacsacsőrű emlőshöz hasonlított.

A kacsacsőrű egy emlősállat, de a természete ellentmond a természettudományos besorolásának: egy emlős, mely tojásokat rak, van foga is, meg csőre is, úszóhártyás a lába, mint a kacsának, és van egy kis mérgező sarkantyúja is a hátsó lábain.

A színészi technikáknak is vannak mérgező sarkantyúi. Nem lehet módszeresen, lépésről lépésre haladva megtanítani őket, úgy, ahogyan egy újra használható tudáskészletet vagy egy ételreceptet, egy légi vagy tengeri útvonalat, vagy a teniszezésre általánosan jellemző viselkedésformát. Nem olyasvalamik, mint az úgynevezett „test-technikák”, melyeket akaratlanul is elsajátítunk, pusztán azért, hogy egy meghatározott milióban növünk fel. A színészi technikák nem *test-technikák*, hanem egy *személyiség*, egy különleges és egyedi test-tudat technikái.



De akkor hogyan került tartósan előtérbe a színész-tréning ideája, végig az egész huszadik század során? Honnan származik annak a fajta szakmai stúdiumnak az ideája, mely nem egy formát, egy stílust, egy már előzetesen létrejött színpadi műfajt céloz meg? Netán felelőtlenség volt ez, vagy illúzió?

Ez a dilemma mindig úgy merült fel, mint egyfajta tréning-ellenesség, illetve pedagógiai fikció. Lázadás volt ez, mely a színház lerombolásának szükségletéből fakadt, annak érdekében, hogy feltaláljanak egy újat. A gyakorlatok nem azt a célt szolgálták, hogy egy precízen meghatározható és felismerhető profilú színház típusra készítsék fel a színészt. Ellenkezőleg, a gyakorlatok azt célozták, hogy a színész szabaduljon meg a színpadi viselkedés sztereotípiáitól, a mímelés attitűdjétől és a kliséktől.

A színházban a klisé szó félelmet kelt. Minden gyakorlott színésznek megvan a maga színpadi személyisége, csak rá jellemző, visszatérő viselkedésformája, módszere arra, hogy energiáit kézben tartsa, és színpadi *bioszána*\* ugyancsak felismerhető a ritmusa. Miként különböztesse meg valaki ezt a visszatérésen alapuló felismerhetőséget a közhelyes kliséktől? Ez nem annyira a technika, hanem sokkal inkább annak a kérdése, amit a színész az általa respektált önfegyelemmel kapcsolatosan érez fontosnak. Ennek semmi köze az esztétikához; ez abból a szorongásból fakad, hogy művészileg sterillé, stagnálóná válhat.

A gyakorlatok és a tréningek mindenek előtt *fegyelemre* tanítanak. Ez a szó is félelmet keltő. Automatikus reakcióként azt váltja ki, hogy valaki korlátozza szabadságunkat, gondolkodási szabályokat, egyfajta magaviseletet kényszerít ránk. De a művészetben a fegyelem két különböző folyamat között oscillál, melyek a gyakorlatban összefonódnak egymással: az egyik a tanulás mint cselekvés (latinul: *discere*), a másik a *magunkra szabott*, szigorú szabályok/fegyelem állhatatos tisztelete, betartása.

A huszadik században feltalált gyakorlatok egyszerre fakadtak a kísérletezés és a változtatás vágyából, és a rendteremtés igényéből. Ugyanakkor azt a vágyat is tükrözik, hogy a színészt elvezessék saját belső tájának még feltáratlan zónáiba is.

Az eredmények, amikor felbukkannak, minden egyes individuum számára mások és mások. Elérésüket hosszan tartó gyakorlás előzi meg, gondolkodás és utánagondolás, kimerülés, állandó kísérletezés, tévedések sora. Ennek az időszaknak a végén időnként megjelenhet néhány nyilvánvalóan értékes eredmény. De ez a nyilvánvalóság nem elegendő annak a személynek a számára, aki ezeket az eredményeket a magáévá akarja tenni. Nem elég tudni, hogy *mit* akar megta-



K. Sz. Sztanyiszlavszkij (1863–1938)

\* E. Barba által gyakran használt terminus, mely komplexitásában nevezi meg egy színész színpadi jelenlétének minden összetevőjét (*a ford*).

lálni az illető, ha nem tudja, *hogyan* találja azt meg.

Sztanyiszlavszkij egy nagyon egyszerű hasonlattal érzékelteti ezt a dilemmát. Elmondása szerint egy aranyásónak érezte magát, aki éveken át föld- és kavicshegyeket hordott el. Százszor süllyedt mély kedvetlenségbe, és a százegyedik alkalommal is visszajött belőle. A végén mindössze egy maroknyi nyers arany, amit a magáénak tudhatott és fölmutathatott.

Mindenki felfogja e folyamatos kutatás és erőfeszítés értékét, hiszen az evidencia erejével hat. Ott van az egész az ember markában. De azt is meg fogják érteni, hogy az arany létezéséről és megtalálhatóságáról való tudás nem szükségképpen jelenti annak a tudását is, *hogyan* lehet azt megtalálni. Előbb-utóbb mindenki ráébred arra, hogy az arany megtalálásának technikája 99 %-ban a kőtörő munkája során jön létre, és csupán 1 %-kal járul ehhez hozzá a szerelmes személy makacssága.

A tanulás nem probléma, ami problematikus, az a *nem-tanulás* megtanulása. A tanulásból a tanultságnak az ignorálására és a bonyolultból a bonyolultságnak a kivonására való bátorítás volt az Odin Színház iránymutatója fél évszázadon át.

Azok a módszerek, teóriák és elképzelések, melyek a színészen testet öltő tudást – melyet mi technikának nevezünk – próbálják megmagyarázni, segítenek a víziók előhívásában, és egy ideiglenes személyes nyelv kialakításában. Feltételeznek egy hiteles mitológiát, mely néhány ember számára már működött, és amely így mások számára is működhet. De ezekre a mitológiákra, teóriákra és képzetekre nincs garancia.

Felsorolhatunk számos technikai és művészi szabályt. Viszont amikor egy alkotófolyamattal van dolgunk, minden úgynevezett szabály egyszerre működik egy bizonyos módon, és azzal ellentétesen is. Egy szabály negációja, az a törekvés, hogy a végsőkéig ellentmondjunk neki, időnként sokkal hatékonyabb, mint amikor valaki mindent megtesz, hogy alkalmazza azt.

Bár az általunk használt szavak, melyek a színész technikájáról szólnak, sem nem teóriákat, sem nem recepteket közvetítenek, mégis gyakran rákényszerülünk, hogy álcázzuk őket. Ez az álcázás legtöbbször nem szavaink hitelességét erősíti, hanem csak azt, amit szuggerálnak.

Hajlamosak vagyunk arra, hogy ne bízzunk a szavakban. De amikor a gyakorlatban használjuk őket, egy bizonyos kontextusban, egy olyan közvetlen és tartós munkakapcsolat során, mely lehetővé teszi, hogy a számunkra érthetetlen dolgokat, meg a hibákat feldolgozzuk – nos, ilyen esetben a szavak sohasem pontatlanok. A szavak akkor veszélyesek, amikor azt az illúziót keltik, hogy tartalmuk és irányultságuk egyszer és mindenkorra adott. A szavak egy ideig táplálóak. Ám miközben táplálnak minket, a többi táplálékhoz hasonlóan vírusokkal telítődhetnek. Ha ismételtetjük őket, tápértékük csökkenni kezd: banálissá válnak, és a vírusok támadásba lendülnek.



Emiatt kell gyakran megváltoztatni tevékenységünk terminus technicus-ait, hogy megakadályozzuk azok ellaposodását, kiürülését. Olyanok ezek a szavak, mint a hógolyók. Arra jók, hogy támadjunk velük, de sokáig nem tarthatjuk őket a kezünkben, mintha kövek vagy aranyrögök volnának. Egy hógolyó lehet fegyver, de mint kő mégiscsak vízből van. Íme, egy ellentmondás a terminusok szintjén. Olyanok, mint azok a bizonyos a jégnyilak a krimiben: találnak, behatolnak a szívbe, a szívverés megáll. Aztán nyom nélkül eltűnnek.

Miként lehetünk képesek *technikai* nyelvünket *hatékony* szavakká alakítani át, melyek készek az eltűnésre? Hogyan menekülhetünk a formulák merevsége elől anélkül, hogy elveszítenénk a mesterségünk megkövetelte szigort? Tudnunk kell, hogyan oldjuk fel a régi formulákat az új képzetekben, melyek ösvényt nyitnak belső geográfiánk felé. Tudnunk kell, hogyan nyeljük benzint, hogy aztán tüzet fújhassunk.

Melyik a színész nyelve? A régiek azt mondták: a dialógus. Csak szövegben gondolkodtak, mely könnyen leírható és két vagy több ember által elmondható. De a színész a színpadon mindig dialógusban van. Még egy monológ esetében is megszólítja a nézőket, az isteneket, az apja szellemét vagy éneke egy darabját, melyről úgy érzi, hogy különvált, önmagán belül száműzetésbe került.

A színész extra hétköznapi viselkedése úgyszintén impulzusok és feszültségek szüntelen dialógusa, melynek sokirányú áramlása a nézőben a felfokozott életérzetét kelti. Ezt az *organikus hatást*, mely beköltözik a néző érzékeibe és emlékezetébe, csak a színészen megtestesült tudás hozhatja létre.

Hogyan magyarázhatjuk el szavakkal ezt a folyamatos belső szomatikus–mentális dialógust? Hogyan lehelhetünk új életet nyelvünkbe úgy, hogy az ne veszítse el szuggesztivitását, stimuláló érdekességét, és ne korcsosuljon automatizmussá vagy elvontsággá?

Az indulásnál minden színész három nyelvvvel rendelkezik. De csak ha ennek tudatában van, lesz képes fejleszteni e három nyelv karakterisztikáját. Egybeszövésükkel, felvagy elhangolásukkal dialektikus érzéki és mentális ingerek szimfóniáját tudja megkomponálni.

E három nyelv: a hang szonoritása, a kimondott szavak jelentése, valamint azok a gesztusok és attitűdök, melyek kísérik őket. Mejerhold már rámutatott e nyelvek közül kettőre: a fizikai reakciókra és a szöveg jelentésére. E kettőhöz még hozzá kell tennünk a szonoritás nyelvét, mely könnyen ellentétébe fordítja, ironikus, patetikus vagy agresszív irányba tereli a szavak jelentését.

Ezért szükséges a képzés – a tréning –, melynek célja a hang kifejezőerejének, melodikai lehetőségeinek és érzelmi telítettségének a kiművelése. A hang intonációja olyan zene, mely asszociációkat ébreszt, léggört, hangulatot teremt. A szonorikus nyelv olyan *nem-konceptuális* információt közvetít, mely – akár a felhang a zenében – folyamatosan kommentálja a szöveget.



V. Mejerhold (1874–1940)

A mi „spontaneitásunk”, mindennapi szokásaink és gesztusaink nyelve is keresztülmehet egy tréningen abból a célból, hogy megszabadítsuk az ismétlődő gesztikuláció nyilvánvaló konnotációitól. A szociális és privát személyiségünket jellemző közhelyek nyelvét olyan szellemi és fizikai impulzusok révén revitalizálhatjuk, amelyek többé-kevésbé távoli realitásokat, ellentétes gondolatokat és eszméket kapcsolnak össze, olyanokat, melyek egymással kölcsönösen kibékíthetetlenek. A fizikai képzés és hangtréning révén a színész megismeri a teljes test-tudattal való gondolkodásnak ezt a paradox módját. „Egy csókot adni, mintha az egy tekintet volna, tekinteteket ültetni, mintha azok növények volnának, kalitkába zárni a fákat, mintha a fák madarak volnának, és madarakat öntözni, mintha napraforgók lennének”. Ez a program, melyet a chilei Vincent Huidobro ajánlott költő kortársainak, alkalmazható a színészi test-tudat tréningjére is.

Akárcsak egy oximoron (ellentmondásos képzet, melyet a költő szavainak fekete ragyogása hívott életre), a színész viselkedése is egy *világos rejtély* (*clear enigma*): egyértelmű a maga érzéki és érzelmi következményeit illetően, mégis nehéz racionális fogalmakkal megragadni. A mentális/szomatikus költészet folyamatában (ne feledjük, hogy a görög *poiein* a szó materiális értelmében kovácsolást jelent) a közhelyes fizikai ingerek és hang-klisék *ismeretlenségük folytán hatékony jelekké* (*unfamiliar effective signs*) kovácsolódva szintetizálják az egymástól eltérő szándékokat, s ezzel a nézőt a metaforák és az önéletírás univerzumába juttatják el.

Manapság csak néhány színész tudja, hogy e három nyelv dialógusából miként desztillálhat megannyi sugalmazó árnyék-lényt. Mert ha ezek az árnyék lények manifesztálódnak, a néző úgy érzi, hogy sugalmazásuk

által kérdőre vonatott. A szonoritás, a jelentés és a szomatikus dinamika három materiális nyelve révén három árnyék-lény vetül elő egymással ellentétes irányban. Mindhárom árnyék-lény a maga nyelvén sugall: Švejk, a tigris és az angyal nyelvén.

Švejk nyelve, a Jaroslav Hašek által teremtett és Bertold Brecht által adoptált figura cselekedeteinek igazi értelme elrejtőzik a szavakban. Az ő beszéde az elhallgatás művészete.



A tigris nyelve az azonnali és leplezett veszélyé, melyet a néző időnként anélkül is érzékel, hogy képes lenne magyarázatot adni rá. A tigris egy lépést sem tesz anélkül, hogy ne lenne támadásra készen. Még pihenés közben is képes lecsapni. Mikor mozdulatlan, akkor a legnagyobb a veszély. Az ő szépsége a kegyetlenség. Imádja, ami él, és amit imád, az lesz a tápláléka.

Az angyal nyelvét a legnehezebb leírni. Az etimológia szerint az angyalok tiszta állapotukban üzenethozók. Csak abban a pillanatban léteznek, amikor végzetten terhes feladatukat végzik. Életük a rájuk bízott üzenetben testesül meg.

Az üzenethozó maga az üzenet, és az üzenet leghalványabb árnyalata is lényeges. Az angyal minden egyes jel erejére összpontosít, minden egyes tekintetre, minden egyes szótagra és intonációra, a legkisebb ritmikai modulációra és a legmegfoghatatlanabb csöndre is odafigyel. De annak nincs a tudatában, hogy mit mond ez az üzenet annak a személynek, aki kapja. Nem tesz úgy, mintha interpretálná azt, csak átadja. S mindezt elvakult megszállottsággal tetézi – a maga számára is felfoghatatlanul –, mondván, hogy ő csak egy angyal: egy üzenethozó, aki tisztában van vele, hogy nem tudhatja, van-e értelme annak, amit átad; és azt sem, hogy ez az üzenet mit jelent az egyes néző számára.

Ne gondolják, hogy farkuknál fogva ragadom meg a szavakat, hogy aztán süvítsenek, amint a levegőben megpörgetem őket. Amiről beszélek, az nyilvánvaló. Melyikünk nem élte még át legalább egyszer a színész angyali nyelvét, aki önzetlenül odasúgta nekünk titkaink egyikét?

*Fordította: Regős János*

### **Eugenio Barba: New Words for Ancient Paths**

The text presented is a speech of thanks on the occasion of the Honorary of Doctor of letters bestowed on Eugenio Barba by Queen Margaret University, Edinburgh, on 1st July 2014.

The leader of the 50-year-old Odin theatre summarises the experience of his directorial activity, disclosing the questions and dilemmas of an artist still active. As, he says, “it is good to ponder over the names of ancient ways but, equally, it is useful to re-baptise regularly the terms of our working language”. In his view, theatre is in the state of constant renewal (in statu nascendi). He takes account of the most important questions in this spirit: the relation to codified and independent tradition as well as the problem of teaching and inspiration. With regard to the 20th century idea of theatre training he states that “The exercises didn’t serve to prepare an actor for a theatre with a precise and recognisable profile. On the contrary, the exercises tended to free the actor from the stereotyped stage behavior, mimetic attitudes and clichés.” Finally Barba characterises the language of the actor by a poetic simile: “The language of the angel is the most difficult to describe. As their etymology says, angels are messengers in a pure state. They exist only in the moment when they perform a task loaded with destiny. Their life is embodied in the entrusted message.”



REGŐS JÁNOS



# Odin Fesztivál Wrocławban

(2014. szeptember 2–7.)

## „A színház lett a maszkom”

„Én egy lengyel színházi rendező vagyok” – kezdte pohárköszöntőjét Eugenio Barba, az Odin Színház alapítója, művészeti vezetője, aki társulatával a Grotowski Intézet meghívására, immár visszatérő vendégként érkezett Wrocławba, hogy munkatársaival együtt teljes vértetében mutassa be mindazt, amit ez az ötven éve létező társulat képvisel. „Igaz – tette hozzá –, számomra Varsó és Opole, nem pedig Wrocław adta a legfontosabb, kezdő szakmai impulzusokat, hiszen amikor elhagyni kényszerültem Lengyelországot (mert megtagadták tőle a beutazó vízumot – R. J.), Grotowski épp akkor tette át ide a székhelyét.”

Talán ez volt a szerencséje is, hiszen miközben mélyen megmerítkezett egy akkor periférikusnak számító kis társulat életében, gyakorlatilag – ahogy ő fogalmazott – a „fel-nem-készültség állapotában”, de azért a három év szakmai és társadalmi tapasztalatainak birtokában szeretett volna kezdeni magával valamit. Az egykori ifjú olasz kommunistát a lengyel szocializmus valósága végképp kiábrándította a kelet-európai rendszerekkel kapcsolatos illúzióiból. Abban volt csak biztos – továbbra is baloldaliként! –, hogy neki azt kell folytatnia, ami Opolében félbeszakadt. A színiakadémia által elutasított amatőrökkel fogott neki a színházteremtésnek, ráadásul dél-olaszként, egy idegen északi országban, Norvégiában. „Hol töröknek néztek, hol olasznak, hol arabnak, igaz, mindenütt nyitottan fogadtak. A rasszizmussal igazából csak akkor találkoztam, amikor a Talabot nevű hajón matrózkodtam. Rájöttem, hogy mint külföldi hogyan rejtőzködhettek, hogyan adhatok értelmet, jelentőséget másságomnak. Legyek művész – gondoltam,



# ODIN 2-7/09/2014 FESTIVAL

INSTYTUT GROTOWSKIEGO



Így hát a színház lett az én maszkom, és már nem egy itt élő olasz voltam, hanem egy úgynevezett »Grotowski követő«, jóllehet akkoriban még nem sokan ismerték ezt a nevet, nem beszélve az előadásairól.”

E bevezető előadásban (melyet sorozatban még öt követett, elméleti- és történeti háttérrel adva mindahhoz, amit aztán színészeitől workshopok, demonstrációk, illetve előadások formájában láttunk) színházi krédójának legfontosabb esztétikai és etikai komponenseit taglalta, talán szándékosan is kerülve ugyanakkor, hogy amit mond, az valamiféle átültethető, másolható színházi receptnek, elméletnek tűnjék. Helyette konzekvensen az INSPIRÁCIÓ fogalmával élt, hangsúlyozva, hogy a színházi ember két tüdőlebenye ('two flanks of the respiratory lungs') közül az egyik a történeti hagyomány (chronologic tradition), a másik a személyes történelem (personal-biographical history) levegőjét lélegzi be. Ez utóbbi pedig nem más, mint „a mi személyes holdunk sötét oldala, mely csak a mi számunkra látható, bejárható, topográfijában elődeink nem hagytak nyomot.”

De társulatának ötven éves történetére utalva Barba beszélt egy másfajta oxigénről is, melyet azok a titkos szövetségeseik tápláltak beléjük, akik a szakmán belül és kívül lehetővé tették függetlenségüket, hogy ne kelljen igazodniuk színházi divatokhoz, irányzatokhoz, megrendelőkhöz. „Száz és száz embert tudunk magunk mögött, ők tartották fenn az Odint. Ha egyetlen egy néző jött is ki hozzánk hidegben, hóban a Holstebro határában, már-már a senki földjén álló színházunkba, mi játszottunk neki is, hiszen eljött, hogy megnézze az előadásunkat, szüksége volt ránk!”

Barba szerint a profi színház azért hívja meg a közönséget, hogy valamit – szórakozást, kikapcsolódást, társasági együttléteket, politikát, sztárokat, ideológiát stb. – eladjon a számára. S felhívta a figyelmünket arra, hogy „amikor az ókori görög színházat 'görög színházként' emlegetjük, ne feledjük, hogy az valójában nem görög volt, hanem egy agresszív városállam, Athén intézménye, ahová mindenkinél kötelező volt elmennie. Az egész a hatalom prezentálta, és mi csak ezt ismerjük abból az időből.”

Barba szerint a 19. századig a színházra mint gyakorlati „mesterségre” tekintettek, mely megtanulható, átadható készségekből gazdálkodik, a tanulási folyamat

pedig – hasonlóan a keleti színházhoz – közvetlen megfigyelésen, genealogikus (apa–fiú, mester–tanítvány) tudásátadáson alapult. Hozzátette azt is, hogy az utolsó és mind a mai napig az egyetlen szigorúan kodifikált és átadható előadó-művészeti forma a balett.

Az a folyamat, melynek során a színház úgy-mond művészetté, művelői pedig művészekké avanzsáltak, a 19. század végén kezdődött és a 20. században teljesebben ki, mégpedig éppen annak köszönhetően, hogy bizonyos „mesterek” – magukon is meglepődve – felszakították, feltörték a forma biztosnak tűnő burkát, ezzel mintegy „másolhatatlanná téve” azokat az eredményeket, melyeket színészeikkel, társulatukkal elértek. Hogy aztán mégis a másolás és ezzel a besülés lett az újítások sorsa (lásd Sztanyiszlavkij vagy Brecht úgynevezett módszereit, de nyugodtan ide sorolhatjuk már Grotowskit és Kantort is), az nem meglepő, hiszen az iskola – márpedig a színházat is iskolákban oktatják – mégiscsak a kodifikáltság terepe, és az sem meglepő, hogy a klisék, automatizmusok hívei mindig többségben vannak a kockázatvállalókkal szemben.

Barba kicsit önigazolásnak tűnően jegyzi meg, hogy a huszadik század nagyjai – Appia, Sztanyiszlavszkij, Brecht és Craig – is amatőrként kezdték és folytatták sokáig pályájukat, és váltak mesterekké; olyan tanítványokat tudva a magukénak, akik „figyeltek, inspirálódtak, beépítve és átalakítva, saját BIOS-ukká formálva át mindazt, amit mesterük közelében megtapasztaltak. Ő is így volt Grotowskival, akit most is mesterének tekint, mert nélküle nem tudta volna megtalálni saját útját.

Az, hogy az Odin társulatának tanulóévei a hatvanas évek közepére estek, beérkezésük pedig a 68-as diákmozgalmak idejére és (nem mellékesen) Grotowski világsikerének kezdetére esik (amiben jelentős szerepe volt Barba lelkes színház-diplomáciájának és az Odin nyári Grotowski-szemináriumainak is!), lehetne véletlen egybeesés (de nem az!). Ugyanakkor – mint Barba a kezdetekről szólva leszögezte – ők ma is azok, akik ötven évvel



E. Barba a wrocławwi Odin Fesztiválon

ezelőtt voltak: egy osztályteremnyi méretű térben próbáló kis csoportszínház, melynek számára a színházcsinálás közösséget teremtő és megtartó aktivitás- és életforma, s a különbözőség megragadása a legfontosabb etikai norma és cél – egyéni és csoportszinten egyaránt.

## A hetedik

Aztán este – most már nézőként – asztalhoz ültetnek bennünket, az utolsó vacsora asztalához. A fehér abroszon tört kenyér, poharak, vörösboros palackok. Barba és producere, Anne Savage szertartásosan bort tölt a poharunkba, majd egy verssel kezdetét veszi a kapu rituáléja, *A bálna csontvázában*.

Miután a színészek egyenként bejöttek a térbe, az utolsó beérkező ezzel a szöveggel indítja az előadást:

*If you set out in this world,  
better be born seven times.  
Once, in a house on fire,  
once, in a freezing flood,  
once, in a wild madhouse,  
once, in a field of ripe wheat,  
once, in an empty cloister,  
and once among pigs in sty.  
Six babes crying, not enough:  
you yourself must be the seventh.*

Igen, kedves olvasó, ha kicsit is tudsz angolul, felismered: ez József Attila *A hetedik* című versének első szakasza. És már tudom is, honnan ismerős ez az indítás: a *Kaosmos* című Odin előadásból, melyet '95-ben láthatott a Szkéné közönsége, és amelynek ez a mostani változat valamiféle „remake”-je, csontvázvá csupasztított eszenciája. Az alaphelyzet pedig Kafka *A törvény kapujában* című novellájából ismerős. A darab címe egyébként utal Máté evangéliumának egyik versére is: „A gonosz és hűtlen nemzedék jelet kíván, de nem kap más jelet, mint Jónás prófétaét.” (Máté 16.1.). „A kétségbeesés itt reménynek álcázza magát, a spirituális szélsőség gúnyos szkepticizmusként jelenik meg, a színház nyilvános tere pedig az együtt átélt magány ellentmondásos színterévé alakul át” – írja Barba az előadást kommentálva.

Ami most különös erővel hat rám, az a társulathoz mostanában, tíz évig tartó „színházi bolyongás” után visszatért színész, Tage Larsen szerepe. Mindvégig egy deszkalappal van elfoglalva, egyedüli civilként (vendégként?) ebben a pontosan lekottázott, filozofikus darabban. Mint aki véletlenül tévedt ide. Deszkalapjával úgy bánik, mintha csak azt az instrukciót kapta volna: játsszál vele, ahogy tetszik. Így aztán sok mindent eszünkbe juttat: a mózesi kőtáblát, pallót, az anyagot, mely

formát rejt; falat, mely elválaszt; szárnyat, mely felrepít; terhet, mely lehúz; a vágó titokzatos tárgyát stb... Az előadás végén a színész erre a deszkalapra szögezi fel az *Oxyrhincus Evagéliuma* című előadás egykori műsorfüzetét, melynek borítóján ott a kereszt. Korábban a *Bibliát* szögezték a deszkára, de ez Dél-Amerikában kiverte a biztosítékot. Barba egy későbbi előadásában világossá tette, hogy ezzel az aktussal a *Karamzov* testvérekből Iván poémájára, *A Nagy Inkvizítorra* utalt, melyben a feltámadt Jézust újra keresztre feszítik. Azt is tőle tudtam meg, hogy Tage valóban utólag szállt be a már kész előadásba, és lett ennek az emberi labirintusnak valamiféle magányos zarándokává.



## A hétköznapin túl

Másnap reggel beülök Roberta Carreri workshopjára. Most nézek körbe először, hogy kik jöttek el ide Wrocławba. Sokan vagyunk, szűk a terem. A szemináriumokra és tréningekre az ötven helyre mintegy kétszázan jelentkeztek. Fiatalok a világ minden tájáról, többségük előadást még nem is látott az Odintól, csak hírből, könyvekből ismerik a társulatot és vezetőjét, Eugenio Barbát. Roberta a mozdulat elemi alapjait gyakoroltatja velük: irány, szándék, az egyensúly, mint az ellentétek játéka, a talaj, amin állunk, tompítás, az energiák kontrollálása, a SAT-ok (tréningjünkben mindig az ellenirányból vesz fel energiát a mozdulat), a megállítás (a mozdulatlanág is mindig dinamikával telített). A váratlan ritmus- irány- és intenzitásváltás fontossága, a szem, mellyel nem egyszerűen csak látunk, hanem ami ablak a világra, melyen keresztül belénk is látnak. A rezonátorok, a tónus, az intonáció, melyek a szavakon túlra tágítják az előadás akusztikus terét. És számos más tudás- és tapasztalat-elem, amit oly részletekbe menően ír le work-book-jában (*On Training and Performance – Traces of an Odin Teatret Actress /Routledge 2014 Abingdon/New York/*).

„1602, London. Hideg téli este, Globe Színház. A Fortinbras-t játszó színész az előadás legvégén így szól a didergő nézőkhöz: »The silence is over...« ('Csend mindenütt'). Aztán a halottak felugrálnak, és vad tánc kezdődik a színpadon, jön a finálé. Ez akkoriban természetes része volt az előadásoknak. A tánc, a vad extázis archeológiai értelemben is része a színháznak” – kezdi Barba délutáni előadását. Ebben a korban a színészek még univerzális színházi emberek voltak. Ez a szemlélet vezet aztán újra a 20. század sok kísérletezőjét (Appia, Mejerhold, Grotowski). A mozgás, a tánc, a fizikai elemek, a hang moduláció a szavakkal egyenrangú komponensei lesznek az úgynevezett perszonális táncnak, a személyes energiák és a szellem kiadásának. A színésznő, Júlia Varley a táncról beszélve élesen megkülönbözteti a MOZGÁS-t az AKCIÓ-tól. Míg az előző a táncos anyanyelve, ahol

a *forma* sokszor az extrémításig felfokozott, s tökéletes kivitelezése a legfontosabb, addig az akció esetében az *információ* az elsődleges, az, hogy egy bizonyos határon belül maradjon, nem akarja azt a látszatot kelteni, hogy a test lehetőségeinek a határait kísérti. Ebben a táncban a mozdulatoknak iránya és értelme (eleje, közepe és vége) van, a szöveg, a gesztus beleivódik a zenébe, a tánc magukkal a nézőkkel, az ő figyelmükkel összehangolva zajlik. Az az energia, mely a táncban elsősorban a formate-remtést célozza, az akció esetében belső tereket nyit, és hoz dinamikus kapcsolatba a néző érzékeivel. „Ám a tánc, az igazi tánc az, ami a táncos bensőjében zajlik: tánc a szemekkel, a szöveggel, a tárgyakkal, a többiekkel, önmagammal. Azért csinálók színházat, hogy táncolhassak” – ezt Roberta Carreritől halljuk. A „*Suttogó szelek*” (‘Whispering Winds’) című demonstráción Tage Larsen színész a reneszánsz szobrokról, freskókról szólva teszi hozzá mindehhez, hogy ezek mozdulatlanóságukban is valójában márványba vésett, falra festett táncok.



Julia Varley

## „A rendező a színészek és a nézők ombudsmanja”

Barba második előadásában a rendező munkájáról beszél, akinek elsődleges dolga, hogy színészeivel felépítsen a néző számára egy produkciót. A dolog ott kezdődik, hogy milyen rálátása van egy előadásnak önmagára. A frontális színpadra teljesen rálát a néző, még akkor is, ha figyelmét valamely részlet köti le. Az Odin előadásainál ez nem lehetséges, hiszen többnyire egy játék-folyosón zajlik az előadás, a nézők pedig kétoldalt, egymással szemben és egymáshoz nagyon közel helyezkednek el. Mintha egy hosszú tutajon utazó társaságot látnánk. Ha akarnának, sem láthatnának egyszerre mindent. Az előadást az Odin nézői valamiféle szubjektív montázsként érzékelik, szimultán események soraként, és lehet, hogy ugyanaz a néző ugyanabból az előadásból máskor mást fog fel. A rendező dolga, hogy a proxemika, a zene, a fény, a hang, a mozgás, a tárgyak, az akusztikus és vizuális elemek pontos kidolgozásával létrehozza ennek a szubjektív befogadói montáznak a feltételeit. Az anyanyelvet hozza fel példaként, mely már az anyaméhben rezonál bennünk, és melynek zeneisége, érzelmi, indulati karakterének lenyomata megmarad bennünk, akármely nyelvre is váltunk át a későbbiekben. „Táncolni” csak ezen a nyelven fogunk tudni. Ha ezt elhagyjuk, vagy mondjuk a senki által nem beszélt kopt nyelvet használjuk, akkor a néző számára a kognitív sík teljesen kikapcsolódik, és helyette a többi kap hangsúlyt.

Az a fontos, hogy a sokféle szimultán információ a „hiszek neked – nem hiszek neked” attitűd tengelye mentén a kognitív percepción túlra juttassa el a nézőt. Ehhez pedig a rendező a színészek által hozott anyagból pontos struktúrát és parti-

túrát (score) kell hogy kidolgozzon: elfogad, elvet, átszerkeszt, áthelyez elemeket, amivel manipulálni tudja a nézői percepciót. „Úgy is mondhatnám, hogy itt a rendező a nézők és színészek ombudsmanja” – jegyzi meg Barba.

Amikor Grotowski '69-ben bejelentette, hogy a továbbiakban nem színészekkel akar dolgozni, Barba óriási dilemma elé került. Mit tegyen? Mesterét követve elhagyhatja-e épp hogy beérett, fiatal színészeit? Ezt igazságtalannak érezte. „Mi lesz velük? Talán néhányan új formációkban folytatták volna. De én azt akartam, hogy az én színészeim halálomig velem maradjanak. Ez lehet, hogy már így is lesz – jegyzi meg kaján mosollyal. – Ekkor változtattam meg társulatunk nevét Odin Teatret-ről Nordisk Teaterlaboratorium-ra, ami egy megváltozott tevékenységi kört és csoportdinamikát hozott az életünkbe.”

Este a Wrocław-i Kortárs Színház (Wrocławski Teatr Współczesny) Padlásszínházán a *Nagy városok a Hold alatt* ('Great Cities under the Moon') című koncertszínházukat nézzük meg. Az előadás Brecht szellemét idézi dalokkal, jelenet-töredékekkel és régebbi előadásokból és utcaszínházi akciókból való részletekkel. A műsorfüzet így adja meg az előadás topográfiai koordinátáit: „A Hold égi útján haladva az alatt lángokban álló városokat pásztázza Európa metropoliszaitól Kis-Ázsia városaiig, Hirosimától Halléig, a Császári Kínától Alabamáig. Hangjában hol gúny, hol elképedés, közöny vagy irgalom, hidegség vagy izzás. Szánakozása nem ismer melankóliát és nem nyújt vigaszt sem.” A dalok és jelenetek között egy kanadai békefenntartó katona olvassa fel anyjához írt leveleit (Mostarból, Kabulból, Bagdadból, Csecsenföldről, Srebrenyicából stb.). Ezek a világ válsággócaiban tomboló terrorról, csupa szörnyűségről számolnak be, és mindig azzal végződnek, hogy ő jól van, egészséges és jól érzi magát, és hogy hála istennek, nem kellett „beavatkoznia” az éppen a szeme előtt történő szörnyűségekbe.

Az előadás tengelyében Kattrin (*Kurácsi mama és gyermekei*) jelenete áll. Ez egy idézet Barba legendás *Brecht hamvai* című előadásából. Iben Nagel Rasmussen egy fél szabóollóval és egy vasdarabbal a kezében kapaszkodik fel a templomtoronyra, hogy e fémek egymáshoz csapkodásával figyelmeztesse Halle lakóit a közelgő veszedelemre. Ez itt, ebben az előadásban a színház küldetésének a metaforája lesz, mint ahogy az is, ahogy letaszítják, megerősokolják és megölik őt. Lába közé vízzel teli üveggömböt helyeznek, benne aranyhal. Eléje rózsaszál kerül.

(Barba másnap beszél majd arról – ezt a jelenetet példaként felidézve –, hogy miként kerültek be a tárgyak, jelképek például ebbe a jelenetbe. „Mit nem lehet a színpadon egy az egyben (verisztikusan) bemutatni? Hát például a szexuális aktust, mert pornó lesz belőle. Kattrint megerősokolják? De hogyan? A katonaiskolában, ahová jártam, hálnak (piscin) hívták a férfi nemi szervet. Így került be az aranyhal, melyről eszünkbe juthat az ártatlanság is. A rákövetkező cápadal pedig a maga agresszivitásával kontrázik rá az észre.”)

A következő jelenetben Julia Varley áll föl székéről, hajpántjáról pamutfonalak futnak a háta mögé. Gombolyagokat húzva maga után járja körül a szétterpesztett lábbal fekvő Kattrint. Aztán Tage Larsen jön előre a Bicska Maxi híres dallamára egy tört rejtő sétapálcával és egy nagy vekkerórával a kezében. A tör-botot

beleszúrja az órába, fogantyújára pedig egy papírlapot ragaszt. A katona anyját ezen értesítik fia „hősi haláláról”. Ekkor egyetlen pontfény világítja át hátulról a papírlapot, rajta most egy portré válik láthatóvá. Felismerem: Torgeir Wethal van a képen, az Odin 2010-ben, elsőként elhunyt alapító tagja. Így lesz az Odinnál egy teátrális mozzanat – kapcsolódva az előadás tágabb kontextusához – asszociációiban egyszerre személyes, történetileg konkrét és metaforikus. Aztán jön Roberta Carreri, kezében urna. Rádobja a rózsára, az urna összetörik, a hamvak beborítják a virágot. Partyist fog, söpör: a hamvakból kereszt, ötágú csillag, horogkereszt rajzolódik ki. És szól a fülbemászó zene, a széksor szélén eddig mozdulatlanul ülő két gólyalábas alak örült revütáncba kezd az *Alabama Song* dallamára. A színészek mintha valami csónakban állva eveznének, csúszva siklanak körbe-körbe, kínai tónusban énekelve. Városokat sorolnak: Hirosima, Berlin, Sztálingrád, Varsó, Wrocław, Kabul, Bagdad, Alabama, New York, Damaszkusz... Ez az egész most Brecht egy másik darabját idézi emlékezetembe, a *Szecsuáni jóembert*.

## Az emberek nem ilyenek

Másnap délután Barba még visszatér a tegnapi előadásra, mondván, hogy ez már az Odinnak ahhoz a korszakához tartozik, amikor szabadtéren és zárt térben egyaránt játszható darabokat kezdtek készíteni. Itt egészen más „dramaturgia” jellemzi a színészek és a nézők viszonyát. Míg a zárt térben a nézők idejük egy részét úgymond „felajánlják” az Odinnak, meghívják őket az otthonukba, az utcán a dolog véletlenszerű: a nézők jönnek-mennek közben, ráadásul szabadon választhatják meg azt is, hogy honnan nézik az eseményeket, és a szövegből is lehet, hogy csak hívószavak jutnak el hozzájuk. Az előadásnak így aztán mindent meg kell tennie azért, hogy ott tartsa őket, hogy lekösse és fenntartsa a figyelmüket, de aki csak egy kis időre marad velük, az is kapjon valamit. Ez teljesen más dramaturgiát igényel: kis egységeket, harsányságot, látványos elemeket, kosztümöket, maszkokat, melyek azonnal felhívják magukra a figyelmet. A ritmus a hétköznapitól szélsőségesen eltér: hol lassított, hol felpörgetett.

Az 'Óda a fejlődéshez' (*Ode to Progress*) című előadásuk, melyet aznap este mutatnak be, enciklopédikus foglalatok mindannak, amit az Odin ebben a műfajban alkotott. „Ez a Karnevál nem tesz úgy, mintha hinne a civilizációban – mondja Barba. Kacagásra késztet, de ez az a kacagás könnyekkel küszködik, könnyekre fakaszt, akkor, amikor a legkevésbé számítunk erre.”



Kai Bredholdt workshopja a fesztivál soknemzetiségű résztvevőivel

Elénk táncol itt a legendás Geronimo (Roberta Carreri), a szelídített, bumfordi jeges medve (Kai Bredholdt), Harlequin (Iben Nagel Rasmussen), Saba Királynője, a Halál Nagyasszonya, alias Mr. Peanut (Julia Varley), az öreg szerzetes, aki magányos, öntelt, szomorú, akár egy inkvizítor, és vulgáris, mint egy korrump szent (Tage Larsen). „Az emberek nem ilyenek!” – gondolja a szafarizó Vadász. Beront ide, és puskájával egyenként leszed mindenkit. „A blaszfémiáig menően tisztelik és szeretik színészeink ezeket a figurákat” – írja Barba az ajánlásban.

### „A színház visszaadja emberi méltóságunkat”

Barba a tréning szerepéről szólva most is hangsúlyozza, hogy az nem egyenlő a gyakorlatozással, hogy önmagában nem segít színésszé válni, inkább csak irányt szab benső énünk felfedezéséhez, megismeréséhez, annak a bizonyos „sötét oldalnak” (the dark side of the Moon), a sebeknek, sérüléseknek, görcsöknek, fájdalmaknak a feltérképezéséhez. Színészeik eleinte egymásnak adták át mindazt, amit elsajátítottak egy-egy technikából. Aztán egy bizonyos idő eltelté után már mindegyik színész maga állította össze saját tréningjét, azt, hogy milyen gyakorlatokkal, mennyi időt tölt a próbateremben. „Így másztunk fölfelé egy hegyre, óvatosan, odafigyelve magunkra és egymásra, a reánk leselkedő veszélyekre a világ forgatagától elzárt színházi műhelyünkben. Ilyen helyeken lehet nem célirányosan (nem egy majdani előadást szem előtt tartva) dolgozni, hanem csak úgy, konkrét cél nélkül, a magunk feltérképezése okán.”

A színházi helyzet szociálpszichológiájának alapvető jellemzője, hogy a nézőkkel való együttlét ideje korlátok közé van szorítva. Másképpen szólva, nagyon rövid idő áll rendelkezésre ahhoz, hogy a színész belső tere a nézőével kapcsolatba lépjen. Ezért kell minden elemében intenzívvé tenni ezt a kommunikációs helyzetet. „A színész – anarchista. Rokona azoknak az artizánoknak, mestereknek, akik mindent túlélnek, mert tudnak valamit, mesterek valamiben. – mondja Barba H. M. Enzensbergerre hivatkozva. – Lázadása pedig szimbolikus, akár Antigonéé. A színház visszaadja emberi méltóságunkat.”

Többen, többször is rákérdeznek Barbától arra, hogy jár-e színházba, vannak-e kedvencei.

Mnouchkine-t említi, mint aki a kortársak közül igazán érdeklő, és akinek igyekszik eljutni az előadásaira. „Egyébként – mondja – amióta a régi színház modernné vált, ez önmagában már nem érdekel annyira.” A nagy rendezőkben is



Jan Ferslev kosztümje az utcaszínházi akciókhoz



*Óda a fejlődéshez, Odin Teatret, első bemutató: 1997, r.: Eugenio Barba (fotó: Rina Skeel)*

inkább az életük maga a lenyűgöző számára. Őt leginkább továbbra is a marginális régiók kis színházai, színjátszó csoportjai érdeklik.

„A hatvanas-hetvenes évek nagy generációja azért választotta a színházat, mert az számukra életforma is volt. Lehetséges-e ma ilyen közösségi színházat csinálni? Az biztos, hogy én ma is belevágnék” – szögezi le a mester.

### **János Regős: Odin Festival in Wrocław (2–7 September, 2014)**

The festival in Wrocław in early September was organised to commemorate the 50<sup>th</sup> anniversary of Odin Theatre. János Regős, who did his best for the introduction of Odin



Az új Grotowski Centrum Wrocławban

Theatre to the Hungarian public in the 1980s as artistic leader of Szkéné Színház (Szkéné Theatre), gives a lively account of this event. He quotes the recollections and aesthetic credo of Eugenio Barba in Wrocław and discusses the company members' workshops as well as the presentations by Odin for this very occasion. The paper is made relevant by Eugenio Barba's and Odin's acceptance of the invitation to MITEM in the spring of 2015 by the Nemzeti Színház (National Theatre) on the one hand, and, on the other, by the publication for that event of Eugenio Barba's book (*Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland*), which appeared in sequence in the 2013/2014 numbers of *Szcenarium*.



PÁLFALVI LAJOS

# A ruhák filozófiája\*

Műfaj és világkép Gombrowicz *Operettjében*

Mivel Gombrowicz életművében kiemelkedő fontosságú téma a periféria, a margóra szorított kultúrák emancipációja, több regénye és drámája a posztkolonializmus fogalomrendszerével is értelmezhető. Ehhez nem használhatjuk fel közvetlenül a Nyugat-Európában és Amerikában leggyakrabban idézett alapműveket, mert azokban a harmadik és a legfejlettebb világ konfliktusait vizsgálják. A gyarmattartó birodalom itt nemcsak erőszakkal hódít, lehengerlő kulturális fölényével is rabul ejt, epigoni szerepre, vesztés pozícióba kényszerít, így az alárendeltnek a szellemi gyámságtól, az eurocentrikus világképtől, a „fehér mitológiától” is szabadulnia kell. Mivel az irányzat legfőbb képviselői baloldaliak voltak, a Szovjetuniót patrónusuknak, nem pedig újabb elnyomónak tartották (tagadva ezzel például Közép-Európa kolonizálását).

A posztkolonializmust a kilencvenes években, Ukrajnában kezdték alkalmazni arra, hogy leírják a Moszkva és az európai orosz gyarmatok közti konfliktust. A módszer a hasonló helyzetben lévő Fehéroroszországban is termékenynek bizonyult, az utóbbi másfél évtizedben pedig Lengyelországban művelik a legmagasabb színvonalon, a magyar, a cseh és a szlovák irodalom leírására egyelőre nem alkalmazzák. Az adaptációhoz szükséges legfőbb korrekciókat Ewa Thompson végezte el. Mivel a terjeszkedő Oroszország a 18. századtól kezdve kulturálisan magasabb szinten álló területeket foglalt el (a Baltikumot, a lengyel-litván államot, ősi kaukázusi királyságokat), merőben más helyzet állt elő, mint például Indiában a brit kolonizáció idején. A hódító Oroszország erőfölénye nem párosult szellemi tekintéllyel, nem vált példaképpé, nem teremtett divatot, így szellemi téren be kell vezetni a helyettes hegemon fogalmát. Lengyelország esetében a 19–20. században ez egyértelműen Párizs.

\* Ez az írás a Nemzeti Színházban 2014. szeptember 5-én „Királyok a cselédlépcsőn” címmel rendezett konferencián elhangzott előadás bővített változata.



W. Gombrowicz  
útlevéképe, 1939



David Levine  
karikatúrája, 1988

Gombrowicz számára is a helyettes hegemon a probléma, nem Oroszország, hisz a lengyel szellemi élet fölött Párizs uralkodott, bár 1920-ban, tizenhatéves korában, a visztulai csoda idején komoly következményekkel járó traumát szenvedett el. Pont abban az életkorban volt, amikor önkéntesként már harcolhatott volna a Varsót fenyegető Vörös Hadsereg ellen. A hazafias és felkelő hagyományokat ápoló család férfi tagjai ezt el is várták volna tőle. Gombrowicznak ilyen fiatalon kellett szembenéznie azzal a dilemmával, hogy kockáztatni akarja-e az életét a veszélyben lévő nemzeti függetlenség védelmében, és arra a következtetésre jutott, hogy nem. Ezzel viszont megbukott a kaszt becsületpróbáján.

*Lengyelországi emlékeim* című önéletrajzi művében azt is leírja, hogy 1920 nyarán megállították az utcán a varsói kisasszonyok, és felelősségre vonták, megkérdezték, miért nincs a fronton. Szóval a döntés a nemi szerepekkel való azonosulást is kétségessé tette, a sienkiewiczzi séma szerint ugyanis a lengyel lovag előbb megvédi a hazát, és csak eztán lesz méltó arra, hogy elnyerje a dáma kezét.

Ide vezethető vissza minden groteszk deformáció: a lovagi címre méltatlan Gombrowicz íróként is méltatlanná válik a magas mimézishez illő hanghordozásra. Már kaszton kívüli nézőpontból is ráláthat a kaszt jelrendszerére, kialakul hát benne a távolságtartás (ez pedig kulcsfogalom nála), a paródiához szükséges látásmód.

Az *Operett* értelmezéséhez be kell mutatnunk a gombrowiczzi paródia működését. A paródia kezdeteinél ott találjuk a vígeposzt: ez a műfaj attól komikus, hogy a magas mimézis eszközeivel mesél el kisszerű eseményeket, a tárgy és a világkép sem illik a hangnemhez. A műfaj szinte egyidős az eposzsal, és ugyanolyan kiszámítható.

De milyen mű jön létre akkor, ha a problematika és a világkép a magas mimézisre jellemző (nyomasztó látomás a 20. századi történelemről), a műfaj és a kifejező eszközök pedig az alacsony mimézishez tartoznak? Vagyis a szerző úgy parodizál, hogy igénytelen műfajhoz társít mély értelmű világképet. Gombrowicz a *Don Quijoté*-ben talált példát erre (a harmincas években írt is róla). Cervantes korára a lovagregény a műfaji hierarchia aljára került, ő viszont egy sokkal bonyolultabban értelmezhető hőst helyezett a konvenciórendszerébe, miközben azt is érzékeltette, hogy ez már egyáltalán nem alkalmas a világ leírására.

Visszatérve a helyettes hegemon problematikájához, Gombrowicz 1944-ben, egy argentin lapban közölt egy cikket *Lengyelország és a latin világ* címmel. Azt

várná az ember, hogy a lengyel kulturális öntudatot akarja erősíteni Buenos Airesben, a legnehezebb időkben. Valóban ezt teszi, de mennyire más eszközökkel, mint várnánk! A lengyel–latin összetartozás helyett a távolságtartást hangsúlyozza. Elutasítja a kulturális mintákat meghatározó helyettes hegemón gyámkodását, noha a latin kultúra lengyelországi jelenléte sosem járt együtt a lengyel államiságot fenyegető erőszakkal. Gombrowicz szerint a lengyel kultúra aranykorának tekintett 16. század – amikor megszületett a lengyel dráma, elkészült *A megszabadított Jeruzsálem* fordítása – inkább a tanulás és a mintakövetés időszaka, a lengyel mesetek nagyon felnéztek a példaképeikre.

Ezzel állítja szembe a hanyatló kornak tartott 18. századot, a késő barokk üres, dagályos retorikáját (a gombrowiczi groteszk egyik forrását), „szklerotikus miskulanciáját”. A kolonizáció előtti időszakban „a lengyel már kiszabadult a kultúra uralma alól”, a lengyel nemesben nem volt tanítványi tisztelet, felülről nézett a szolgák közé tartozó művészekre, sőt lázadt a kultúra ellen, így egészségesebb, kreatívabb személyiséget tudott kialakítani. Már pedig aki szerint az ember előbbre való, mint a kultúra, az nem tanítvány, még az iskolai tananyagként elsajátított latinságra is képes volt „szláv bizalmatlansággal” és feudális felsőbbrendűséggel tekinteni. A hibridizált lengyel identitást állítja szembe a helyettes hegemónnal, ez az identitás pedig túl szláv ahhoz, hogy latin legyen.

Argentínában már két periféria nevében támadta a centrumot, tagadva azt, hogy lehet egységes stílus, identitás; számára a hibrid a norma. „Nem érezzük olyan spontán módon a latin kultúra igazságait, mint az olaszok, ezért arra a tényre akarok támaszkodni, hogy semmilyen igazság sem fejezi ki az egész embert, és az ember mindig nagyobbak bizonyul minden róla mondott igazságnál.” A 18. századi lengyelek a maguk kisszerű, anarchista módján kivívták az emancipációjukat, Gombrowicznak a 20. század közepén hasonló problémára kellett egyetemesebb megoldást találnia.

*A Naplójában* szklerotikus salonként írja le Párizst, noha ekkor még őrizte vezető szerepét. Az *Operettben* az irodalom elkötelezettségét hirdető párizsi szellemi vezért is az elbukó lakájforradalom szárnalmas figurái közé helyezi. Gombrowicz meg is fizetett azért, hogy szembe mert szállni az ideológiai fanatizmussal. Alf Sjöberg rendező 1965 novemberében állította színpadra az *Yvonne-t* a stockholmi Királyi Drámai Színházban, 1966 decemberében pedig az *Esküvőt*, akkora sikerrel, hogy a Nobel-díjról döntő bizottság is felfigyelt Gombrowiczra, aki így igen közel került a legnagyobb irodalmi elismeréshez. Most viszont megírta a szerzőnek, hogy nem kerülhet színpadra Stockholmban a „reakciós” *Operett*, számolnia kell



Jovita Mormul plakátterve az *Operetthez*

a társulat baloldali elkötelezettségével. Ekkor fordult el Gombrowicztól a '68-as nemzedék, s a mellőzés egészen a nyolcvanas évekig tartott.

Természetesen nem azért ábrándult ki a baloldal Gombrowiczból, mert bármi-féle jobboldali eszmét is azonosított volna a műveiben (bár nyilván sérelmesnek találta a 20. századi történelem antitotalitárius interpretációját, mely szerint a haladás erői nem szabadságot, hanem rabságot hoznak). Inkább attól rökönöd-hettek meg, hogy Gombrowicz vilásképe mennyire távol áll a társadalom ideológiai felfogásától. Hősei átéli a metafizikai bizonyosságon és tekintélyen alapuló világrend pusztulását. Újat teremtenek helyette, de náluk nem a történelmi determinizmus vagy valami más, hittételként elfogadott ideológiai konstrukció lép a hagyomány és a vallás helyébe, hanem az emberközi játék, amelyben állandóan érvényüket veszítik, majd újjáalakulnak „a valóság megértésének vagy értékelésének formái”. A gombrowiczi vilásképp nemcsak a lerombolt világrenddel, hanem az új ideológiákkal is szembeállítható, hisz azok sem természeti törvényeken, hanem az emberközi térben terrorral, ravasz rituálékkal, manipulációval másokra kény-

szerített hiedelmeken alapulnak. Voltak olyan olvasói, akik már a háború előtt felfigyeltek a *Ferdydurke* antitotalitárius vonatkozásaira. 1975-ben mutatták be Lengyelországban az *Operettet*, és az ezt követő másfél évtizedben pontosan azt értékelte a legjobban a lengyel közönség – nyílt színi tapssal meg-megszakítva az előadást –, amit Nyugaton elutasítottak: „az egyéni szabadság és szuverenitás” melletti kiállást.

Gombrowicz egy olyan diagnózissal is elképesztette az uralkodó trendekhez alkalmazkodó értelmiségieket, amelyet csak egy kívülálló fogalmazhat meg. A marxista professzor ugyanúgy operettfigura, mint Himaláj herceg, a szklerotikus szalon tartozéka, nem pedig kívülről jött lázadó. Gombrowicz egyik igen fontos lengyelországi értelmezője évtizedeken át Jan Błoński volt, aki 1961-től 1966-ig a Sorbonne lengyel lektoraként Párizsban dolgozott. Ő figyelt fel arra, hogy Gombrowicz az *Operett*ben hevesen támadja Párizst.

A formátlanság és éretlenség országaiból, Lengyelországból és Argentínából érkezett jövevény Párizshoz köti mindazt, amitől viszolyog a régi Európában (a Diorból képzett Fior is ilyen utalás). Gombrowicz szemében a „párizsi” a formák rabszolgája, állandó szerepjátásra kényszerül, újabb meg újabb jelmezeket kölcsönöz. Unalmas, mert őt nem szolgálja, hanem leigazza a kultúra, roskadozik „a jelek súlya alatt”.

Vajon ez a forradalmárookra is vonatkozik, vagy csak a szolgálatukba állt ideológusokra? A professzort meglovagoló Hufnágelről már a szerzői összefoglalóból megtudhatjuk, hogy „se nem gróf, se nem lóbarát (...) ő egyszerűen Józef, a herceg volt komornyikja, akinek már korábban felmondtak, s most agitátor és forradalmár”. A komornyik tipikusan olyan foglalkozás, amely a konvenciók rabjává teszi az embert, gondoljunk csak Kazuo Ishiguro *A főkomornyik szabadsága* című



Jan Błoński (1931–2001)  
történész, kritikus

regényére és a belőle készült filmre. Ishiguro Gombrowiczhoz hasonlóan a kívülálló pozíciójából írja le a hanyatló, degenerálódó birodalom pusztulását. A komornik alakját középpontba állítva felfoghatatlanul egzotikusnak és életképtelennek mutatja azt a kultúrát, amely teljesen megbénítja logikátlan vastörvényeivel az emberi egzisztenciát. Mintha mindketten a Nyugatot orientalizálnák.

Gombrowicznál a volt komornik „bábszerű üressége” Charme gróf, az impotens nőcsábász lárvaszerű léténél is ijesztőbb. A gróf beleszületik az operett konvenciórendszerébe, e világ minden élvezetéből részesül, a komornik viszont idomítás útján sajátítja el azt (az *Operett*ben pórázon vezetik a csirkefogókat, a lakájok a nyelvükkel fényesítik a cipőt), el vannak zárva előle a főúri élvezetek, állandó önuralomra kényszerül, ráadásul neki kell kordában tartania a lakájsereget. Az alávetettek társadalmá leképezi az urakét. Mivel a komornik áll az élén – ő Himaláj herceg megfelelője a plebsben –, logikus, hogy ő vezeti a forradalmat. Ez viszont azt jelenti, hogy a forradalom nem a kismizmizettek lázadása, a szolgaság megszüntetéséért, vagyis nemes célokért folytatott harc. A komornik akar a herceg helyébe lépni, hogy aztán az úri társaság likvidálása után a lakájokon uralkodhasson. Természetesen nem ugyanolyan jelmezben, mint trónfosztott elődje.

Vagyis Hufnágelnek semmi köze azokhoz, akik a csudalánykához hasonlóan „szabadságról, meztelenségről, felelőtlenségről” ábrándoznak. Az állig begombolozott volt komornik a végzet foglya. Maszkot visel, de mikor megszabadul tőle, „rémisztő az arca, letörölhetetlen nyomokat hagyott rajta a maszk”. Mivel a jövőt szolgálja, ugyanúgy kötődik a történelemhez, mint a grófok. Nem emberként, hanem „eszmeként” létezik. Hufnágel vágója csak az abszurdumig fokozott hajszá, „a maszkok versenye, melyet a herceg vezet”. A volt komornik azért küzd, hogy az ő jelmezét ismerjék el a felsőbbrendűség kifejezőjének.

Nem hozhat megújulást, csak a maszkokat és a jelmezeket cserélheti rémesekre. A konvenciók uralma ettől még változatlan marad. De abban a bizonyos jelmezbálban nem csak a forradalmi erők tombolták ki magukat. Miután Albertinka nemet mondott az öltöztetésre, a két főúri nőcsábász egyéb ötlet híján azzal folytatta a verbalitásban és gesztusokban kimerülő párbaját (felelevenítve a *Ferdydurke* grimaszpárbaját), hogy elengedte a pórázon tartott két csirkefogót. A bálozók közé vegyülve rögtön meg is szegték az érintés és a lopás tilalmát, így a kiéleződő konfliktusok, akárcsak a regényben, itt is groteszk tömegjelenetekbe torkollottak, amelyben „minden formát megtörnek és megzavarnak”. Ők vetköztették le és lopták el Albertinkát, nekik köszönhető az ifjúság és az alsóbbrendű szépség, a meztelenség diadala.

Ha az *Operett* az arisztokrata tábor és a lakájsereg összecsapására és az utóbbi győzelmére korlátozódna, akkor Gombrowicz nem lépne túl a lengyel romantikus drámán, Zygmun Krasiniński *Pokoli színjátékán*. A balsej-



Z. Krasiniński (1812–1859)

telmekkel küszködő, bosszúvagyó Hufnágel a forradalmárokat vezető Pankrácyra emlékeztet, és hozzá hasonlóan ő is képes hideg fejjel, cinikusan gondolkodni. Pankrácy tábora is legyőzi az arisztokratákat, mégsem hozhat megújulást, mert bosszúvagyó és más aljas szándékok motiválják őket. Bár a vezér vakon hisz abban, hogy új erkölcsöket hozhat, nem tud túllépni a régi világon. Az ellenfelének van igaza, amikor azt mondja: „Láttam, új ruhába öltözve hogy járnak új körtáncukat a világ minden bűnei”. A győzelem után paradox módon ő is elbukik.

Az *Operett* fináléjában reményt veszve kóborol a gróf és a báró. Bohócnak álcázzák magukat, mögöttük jön „a két Csirkefogó, fekete álarcban, sírásónak öltözve, fekete koporsót hoznak”. Aztán a többi fontos szereplő is előkerül, mind konstatálják, hogy elvesztették azt, amiben a legjobban hittek. A jelenet haláltáncná kezd alakulni, mindenki elmondja, hogy a koporsóba helyezné azt, ami a legdrágább volt neki. Az ellentétes eszmék hívei itt már ugyanúgy vesztesek. Hufnágelnek ezek az utolsó mondatai: „Hadd helyezzem belé / Reményem, harcom és győzelmemet / A proletárok ezeréves kínját / A proletárok ezeréves harcát / És örökös galoppomat!” Fior pedig a ruháktól búcsúzik: „Elátkozom az emberi ruhát / A maszkot, mely belénk marta magát / És összevérzett – átok a divatra, / A nadrag- és blúz-kreációkra átok / Túl mélyen ivódtak belénk!” Majd a „szent embermeztelenséget” is koporsóba tenné. A többi szereplő kórussá alakulva ismétli utána a zárómondatot.

A koporsó köré gyűlt, kórussá alakult szereplők az Ősökre, a temetői kápolnában játszódó jelenetre emlékeztetnek. De nem ez az első utalás Mickiewicz drámájára. Ugyanebben a művében, a szenátor bálján fontos szerepet tölt be egy énekelt jelenet. A zenekar menüettet játszik a *Don Giovanniból*. Ha Gombrowicz az operett és a történelem összekapcsolására építette a művét, akkor Mickiewiczről azt mondhatjuk, hogy az opera eszközeit is felhasználta abban a kulcsjelenetben, amelyben megmutatja, hogyan tárul fel a történelem mélyebb értelme, hogyan avatkozik be az isteni gondviselés, jelezve, hogy hamarosan véget ér az ártatlanok

sz szenvedése, a bűnösök pedig elnyerik büntetésüket. A szenátor bálján két kórussá alakulnak a vendégek, a bal az est pompájáról énekel (az *Operett*ben is használt lengyel-francia keveréknnyelven fogalmazza meg a társasági élet közhelyeit), a jobb pedig a gyalázatot panaszolja. A fordulatot az jelzi, hogy a zenekar átvált a kormányzó áriájára. A zene mellett „a történelem vihara” is azt fejezi ki, hogy természetfölötti erők hajtják végre a jogos büntetést.

Az Ősökben azért veszik körül éjszaka a koporsót, hogy a kobzos vezetésével folytatott rítusban egyesülve megismerjék az emberi egzisztencia természetfölötti dimenzióját. Többek között egy lány tisztítóútzben vezeklő lelkét is megidézik, aki könnyű földi életére panaszskodik, amely nem jutott el a beteljesülésig. Ezt



A. Mickiewicz (1798–1855)

a felszálló pillangóval szimbolizálja. Charme és Firulet így énekel a jelenet kezdetén: „Kis pillangóm, csak el ne illanj! / Elkaplak, hálóbba kerülsz! / Kis pillangóm, bár gyorsan illansz / Hálóból meg nem menekülsz!”

De az *Operett*ben másfajta beavatás vár a szereplőkre, mert a koporsóban egyszer csak megszólal Albertinka, aki még mindig meztelenségre vágyik. És mikor kiemelkedik a koporsóból, az „örökifjú meztelenséget” köszöntő Fior megváltásról, majd „köznapi üdvről” beszél.

A koporsón táncoló Albertinka mindenkinek visszaadja az ifjúságát és az elveszett reményeket. A szereplők boldogan énekelnek és táncolnak. Ez nem forradalom, hanem a világnak valóban megújulást hozó szaturnália, az ifjúság és a termékenység ünnepe, amely elsöpör minden tilalmat és társadalmi hierarchiát. Mint a kései regényeiben, itt is átlépünk a mitológiába. De tekinthetjük ezt valódi happy endnek? Jan Błoński szerint a finálé kétarcú, az egyik azt mondja, hogy az emberiség története bohózat, a másik pedig azt, hogy az emberiség örök életű, mert mindig újakezdheti.



Kemény György: *Gyerekkori önarckép*, 1968, vegyes technika (forrás: [www.parizs.balassiintezet.hu](http://www.parizs.balassiintezet.hu))

## Lajos Pálfalvi: The Philosophy of Costumes

### Genre and Worldview in Gombrowicz's *Operetta*

Gombrowicz's oeuvre, *Operetta* included, has the emancipation of periphery, of marginalised cultures, as its central topic, according to the author. That is why he introduces two current questions as new standpoints for analysis. One is the political and cultural category of postcolonialism and the surrogate hegemon. The other approaches the formation of Gombrowicz's parodistic attitude from personal biography and cultural history. With regard to the reception history of *Operetta* Lajos Pálfalvi highlights the writer's critical stance on social ideologies in general and the leftist ideas of the '68 generation in particular. He quotes Jan Błoński, who argues that Gombrowicz vehemently attacks Paris, the old and-new surrogate hegemon of Polish people: "in his eyes the »Parisian« is a slave to forms, constrained to play roles all the time, hiring ever newer costumes. Being not served but subjugated by culture, sinking »under the burden of signs«, he is boring." In his analysis of the play, Lajos Pálfalvi voices the same recognition, of vital importance again to the European citizens of today. In the light of the finale this work is to be interpreted as a combination of historical comedy and "a saturnalia bringing rebirth, the festival of youth and fertility, sweeping away all prohibitions and social hierarchy".



MILAN MAĐAREV



# A felfedezői színház

Witold Gombrowicz, Tadeusz Kantor és Nagy József\*

Witold Gombrowiczot prózáiban és drámáiban is mindenekelőtt a forma tökéletlensége foglalkoztatja. Felfogása szerint ugyanakkor, ha létrejött egy művészi forma, az egy alkotói folyamat végét is jelenti, miáltal megszülethet egy attól mérőben különböző, újabb formai szerkezet. Gombrowicz azon ritka alkotók közé tartozik, akik túl azon, hogy kompromisszum nélkül vállalják művészi hitvallásukat, életformájukkal is hitelesítik azt. Irodalmi létezése valójában egy individualizáció felé tartó útként is felfogható, amelyről saját múltjába visszatekintő *Naplójában* számol be, élénk tárva az önmagára ismerésnek azt a folyamatát, amely megszabadítja őt az immár saját védjegyeként számon tartott *forma* béklyóitól.

Ha belépek egy számomra ismeretlen lakásba, először a könyvespolcokra téved a tekintetem. A kiválasztott és sajátos módon elrendezett könyvek ugyanis sok mindent elárulnak a házigazda jelleméről, szellemi horizontjáról. Nehéz volna megmondani, mely címszavak, és milyen elrendezésben voltak fellelhetők Gombrowicz könyvtárában. Azt viszont biztosan tudjuk, hogy Gombrowicz a nagy francia író, Francois Rabelais szellemi örökösének vallotta magát. Ami pedig összeköti őket, az pedig nem más, mint vonzalmuk a groteszkhez és az olykor karikatürisztikus túlzások iránt. Jan Kott, az ismert lengyel teoretikus is alátámasztotta ezt *A lehetetlen színház vége* című esszéjében. Egy grimaszpárbajt ír le a fiatal költő, Czesław Miłosz és a regényíró Jerzy Andrzejewski között, akik Gombrowicz *Ferdidurke* című kultikus regényéből kölcsönözték e furcsa párbajnemet, míg Gombrowicz Rabelais művéből, a *Gargantua és Pantagruel* második könyvéből

\* A Nemzeti Színház *Királyok a cselédlépcsőn* címmel 2014. szeptember 5-én rendezett konferenciáján elhangzott előadás rövidített, szerkesztett változata.



Groteszk komédiák és rögtönzések, VII. tábla, színezett litográfia, München, R. Piper és Tsa. kiadása, XIX. sz.

merítette ehhez az inspirációt. Itt ugyanis Panurge mint Pantagruel tanítványa a híres angol tudóssal, Tomastes-szel folytat grimaszpárbajt, a szavak és gondolatok fennköltségét ily módon is felülírva.

„Önmagában is furcsa paradoxon, hogy Gombrowicz, a 20. század egyik legkiemelkedőbb lengyel avantgárd drámaírója tulajdonképpen nem volt »színházi ember«, nem járt előadásokra, még a saját bemutatóra sem, és mint a tűztől, úgy félt minden kísérletezéstől és újítástól, ami drámai szövegeinek színpadra állítása során felmerült.”\*

A továbbiakban két olyan előadásra térek ki, melyeket a BITEF-en (Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál) mutattak be, és melyek valamiképpen Gombrowicz szövegei által ihletődtek. Az egyik ilyen előadás Tadeusz Kantor *Halott osztálya* (XI. BITEF, 1977), a másik pedig Nagy József *Filozófusok* című darabja (XXXVII. BITEF, 2003).

A *halott osztály* ötlete akkor pattant ki Tadeusz Kantor fejéből, amikor a hetvenes évek Jugoszláviájában járva, Eszék utcáin sétálva megpillantott egy régi falusi iskolát, mely magányosan állt az új betonépületek között, mintha eltévedt volna az időben. Amikor benézett az iskola egyik ablakán, Kantort egy realitásában is szurreális látvány nyűgözte le: egy (nem)létező osztállyal való találkozás, mely egy időn túli szeánsz lehetőségét hordozta. Egy spirituális együttlét élménye, melynek során a médium közvetíthet a jelenlévő élők és a holtak között. Az előadásban a színészek így kaphattak olyan modell-szerepeket, amelyek „felkínálkozhattak” a

\* Zoran Đerić: *Незасићенје: пољска драматургија XX. века – 'Telítetlenség: a XX. század lengyel dramaturgiája'*, Pozsarevac, 2006.



A *Halott osztály* filmplakátja,  
r.: Andrzej Wajda, 1976

művészeknek, akik valójában Kantor és a nézők voltak. Másként szólva: a színészek Kantor fantázia-műhelyének szellemei, alkotó gondolatainak hordozói lettek.

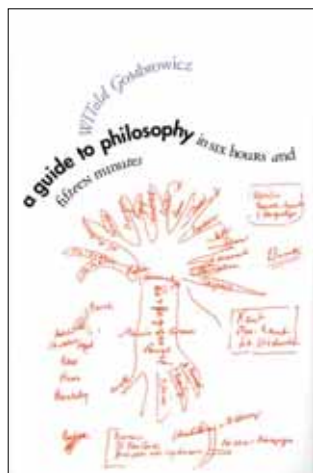
Vitold Gombrowicz *Ferdidurke* című regényében „visszaküldi” harmincéves főhősét a középiskola padjába, Kantor a *Halott osztályban* visszavezényli középkorú, de már halott tanulóit a gyermekkorba, míg Nagy József a *Filozófusok* második részében négy, szintén középkorú diákot invitál meg a tanító, a „mester” által, ki, a szabad természetbe.

A *Halott osztályban* Kantor az egyetlen élő figura a színpadon, de őt is hatalmába keríti az elmúlás jelenléte, amit egy báb-alteregő szimbolizál. A színészek tekintetükkel időről időre Kantor felé fordulnak, aki viszont hozzájuk is érhet.

Ez a kölcsönviszony arra utal, hogy nem csak a halott osztály létezik Kantor gondolati erőterében, de fordítva is igaz: ő maga csupán a halott osztály függvényeként lehet jelen a játéktérben. Mindez azt sugallja, hogy az élet a halál előszobája, de ugyanakkor a halál is előszobája lehet egyfajta életnek.

„Ma szerintem az egyik legsarkalatosabb problémát egy olyan zárt tér létrehozása jelenti, mely teljességgel hozzáférhetetlen. Ezért találtam ki a „halál színházat” mint fogalmat. Számomra egy műalkotásnak elérhetetlennek kell lennie, akár az elmúlásnak, mely az ember számára elérhetetlen tapasztalat, hisz amint megszűntek a tapasztalat, már nincs, aki befogadja.” (*Tadeusz Kantor*)

A halott osztály eltűnik, majd visszatér a játéktérre, de a színészek alteregói, a bábok mozdulatlanul várnak, ilyenformán tagadva meg az élet utánczását. Övéké



W. Gombrowicz: *Filozófiatörténet hat óra tizenöt percben*, Yale University Press, 2004



Hommage 'a Bruno Schulz, 2011  
(fotó: Jakub Grzywak – Mariusz Kubielas)

tehát a „finálé”. Kantor távozik, a bábok elfoglalták helyüket a padokban, melyeken szétdobálva ott láthatók a *Halott osztály* tanulóinak halotti bizonyítványai. Messziről ugyanakkor diszkrétén hallani zsongásukat. Jönnek...

Elméleti és gyakorlati kutatásaim nyomán, melyeket doktori értekezésem elkészítése során végeztem, arra jutottam, hogy Nagy József autopoetikája, melynek eredménye egyfajta *egyetemes színházi nyelv, a művészet nélküli művészet* fogalmi rendszerére épül. Az 1987-től 2003-ig született előadásai pedig a posztmodern, illetve posztdramatikus színházi folyamatokat követik, miközben meg is újítják azok filozófiáját. Ehhez kapcsolható az az epizód is, hogy a felkérést, melyet Orleansból kapott egy Tadeusz Kantornak szentelt előadás elkészítésére, Nagy József elutasította ugyan, de felajánlott helyette egy hommage-t, melyben Kantor szellemét (is) megidézi. Az előadás címe Bruno Schulz-nak és Witold Gombrowicz-nak a filmet és a filozófiát összekapcsoló ideája alapján a *Filozófusok* lett. Nagy József a XXXVII.



A *Filozófusok* előadásának díszlete, egy jelenetképe, illetve plakátja a Grande Halle de la Villette-ben tartott előadáshoz. Bemutató: Centre Chorégraphique National d'Orleans, 2001, r.: Nagy József

BITEF műsorfüzetében leírja, hogy Gombrowicz „még annak idején szervezett egy filozófiai konferenciát, melynek témája az volt, hogyan is látja ő a filozófiatörténetet hat óra tizenöt percben. Az ezután írt és kiadott jegyzetfüzet adta nekem az ötletet a címre illetően”. De inspirálta őt Bruno Schulz egyik levele is, melyet az író Stanislaw Ignacy Witkiewiczhez írt, nem csupán a címhez adva ötletet, de az előadás központi figuráinak és témájának a megnevezéséhez is: „*egy filozófus és négy tanítványának története*”.

Az előadás két évig tartó elkészítése során kerültek szintézisbe Nagy Józsefnek a grafika, a fotográfia és a film terén végzett kutatásai. A *Filozófusok* expozíciója egy szeánszra invitálja a közönséget (a *szeánsz* egyébként Kantor *Halott osztálya*-nak az alcíme is). A kör alakú játéktér külső körére helyezett videó-installációban 24 televízió képernyőjén 24 harminc perces videó-film látható. A közönség maga dönti el, meddig tartózkodik egy-egy képernyő előtt. A huszonnégyes számot nem véletlenül választotta a rendező, hiszen egy-egy állónak látszó filmkép 24 filmkockából áll. Ezeket kockáról kockára haladva az emberi szem képtelen egymástól megkülönböztetni, csupán az elmozdulást érzékeli. Nagy József ezekben a filmekben keveri az álló- és mozgóképeket, egyfajta imaginatív teret hozva létre. Az idő „megnyúlik”, a fiziológiai realitás révén tágítva ki az érzékelés hétköznapi dimenziót, ami a nézőben egy meditatív állapotot hoz létre.\* Nagyon hasonló ez a *Halott osztály* hatásmechanizmusához: képzeletünk képernyőjén Kantor diákjai is még mindig ott ülnek padjaikban, saját kortalanságukban, egy újabb rendezőre, felfedezőre várva...

Szerb nyelvből fordította: Verebes Ernő

---

\* A produkció teljes terjedelmében megtekinthető az interneten: [www.numeridanse.tv/fr/video/1047\\_les-philosophes](http://www.numeridanse.tv/fr/video/1047_les-philosophes). A műleírást ennek alapján pontosítottuk (a szerk.).

## **Milan Mađarev: The Theatre of Discovery**

Witold Gombrowicz, Tadeusz Kantor and József Nagy

This essay is an abridged and edited version of the one presented by Milan Mađarev at the conference organised by the Nemzeti Színház (National Theatre) (*Királyok a cselédlépcsőn /Kings on the Backstairs/*) on 5<sup>th</sup> September, 2014. The author examines the autopoietic attitude connecting the oeuvres of the three outstanding 20<sup>th</sup>-century stage writers: the Polish Witold Gombrowicz and Tadeusz Kantor as well as the Hungarian Nagy József/Jozef Nadj from the Yugoslav territories and working in France, too. Through them the successive process of 20<sup>th</sup> century theatrical thought is outlined, which he believes started with the grotesque attitude of Gombrowicz and continued to be depicted in Kantor's *The Dead Class* and *Philosophers* by Józef Nadj, who, by the turn of the century, arrived at the concept of *art without art* while elaborating his own *universal theatre language*.



VÉGH ATTILA



## Mítosz

*„Széphaju Démétért, kegyes istennőt dalolom most,  
őt s széplábu leányát, kit Hádés ragadott el,  
mert neki adta a messzetekintő mennyköves isten.”*

*„...S vitte magával a védekező és sírva kiáltó  
lányt aranyos szekerén; éles hangon kiabált ő,  
apját hívva, a legmagasabb Kronidést, a legelsőt.  
Nem hallotta meg isten sem, sem földi halandó,  
hogy sikított a leány, sem a dústermésű olajfák,  
csak barlangjából Persaios lánya, a gyengéd  
gondolatú Hekaté, kit fényes fátyola díszít...”*

*„S akkor eképp szólalt meg a fényesfátyolu Rheia:  
»Jőjj, lányom, hisz a messzetekintő mennydörgő Zeusz  
hív el az isteni néphez s mind megigérte, amit csak  
el nem enyészők közt választasz a tiszteletedre.  
S elrendelte: a körbefutó évből a leány csak  
egyharmadrészt töltsön a ködlő éji homályban  
és kettőt nálad meg a többi nagy égilakónál.«”*

Ha azt mondom: Hellasz, azt mondod: pantheion. A görög szellem születésénél istenek bábáskodtak. Ez a szellem történetekben gondolta végig, mondta el, értette meg az emberi létezés mindörökre érthetetlen csodájának mozzanatait. A megszülető irodalom azután természetes ozmózissal vette föl, szívta magába ezeket a történeteket. A mítoszok mibenlétének próbálunk most utánajárni, követve útjukat a tragédia színpadáig.

Az isteni történetek méltóságteljesen hömpölygő lávájának sorsszerűen az eposz öntőformája felel meg. A homéroszi mű gyönyörködtet: fölszíkraztatja a világ minden apró csodáját, de tablóképének minden színes részlete tükrözi az Egyet. Ez az archaikus gondolkodás. E gondolkodás az arkhéval, a dolgok eredetével tartja a kapcsolatot, amely kapcsolat csak annyiban lehet zaklatott, problematikus, amennyiben Ananké, aki rövid pórázon sétáltatja létezőit, lazít a száron. Persze a lazulásnak ára van. (Ahogy Anaximandrosz írja: a létezők jóvátételét és büntetést fizetnek létrejöttükért, az idő rendje szerint. És ha már képesek megúszni a büntetést – tehetjük hozzá mindehhez –, hát az a legnagyobb büntetés.) Amint az Olümposz megrendül, ahogy életre kel a demokrácia szelleme, az eposz nyugalmas, létalapozó magasztossága már nem képes kifejezni a kor hangoltságát. A jóvátétel és a büntetés mértékét majd a tragikusok srófolják föl, például éppen azzal, hogy kérdéssé teszik.

Szabó Árpád Szophoklész műveiről írva Aiasz példáját hozza föl, hogy szembeállítsa egymással az eposz derűs, illetve a tragédia komor világát. Az *Iliászban* Aiasz és Hektór története még harmonikusan, szinte lelki szeretetlakoma képében jelenik meg. Az egymás ellen küzdő hősök a harcban megfáradva úgy döntenek, hogy egyelőre megelégednek a döntetlennel. Ennek örömére ajándékot cserélnek: Aiasz Hektórnak adja bíborövét, amaz pedig kardját ajándékozza ellenségének. Az emberi küzdelem fölött meghajlik az aithér: a magasabb, isteni rend burája alatt megmutatkozik, hogy ami igazán fontos, az egészen más, mint hogy leöljük egymást egy nőért. (Még akkor is, ha a nő elrablása szintén a rend megsértését jelenti.) Ilyen a homéroszi eposz fényteli, magasztos piktúrája.

Mennyire másképp használja ezt a történetet Szophoklész, mondja Szabó. Itt nem a baráti ajándékváltás, hanem a tárgyak bosszúja a betartandó értelemirány. Szophoklész *Aiaszában* a megőrült főhős végül kardjába dől: Hektór kardjába. A harctéren eltemetett viszály újraéled és gyilkol. Hektór holttestét pedig lábánál fogva annak övével – az Aiasztól kapott bíborövvel – kötözi harci szekéréhez Akhilleusz, mielőtt körbevonszolja a harctéren. Ilyen a tragédia zaklatott, viszályok sújtotta világa.

A tragédia nem az aithérből alászállt, lepárolt levegőt lélegzi. A tragédiaköltő a nyugalmasan fénylő isteni bura alatt az orráig sem látna. Devecseri Gáborral egyetértve azt mondhatjuk: a költői forma mítosszal akar megtelni, a mítosz pedig formába kívánczik, de a mítosznak otthont adó tragikus forma már nem csak az istenvilág retortája. Devecseri a tragédiáról írott tanulmányában Antigonét idézi meg. Az ő története sokféle szempontból vizsgálható, de nekünk most az a mozzanat a legfontosabb, amelyet (Kerényi Károly nyomán) Devecseri főlemlít: hogy tudniillik Antigoné alakja Perszeophonééval olvad össze. „Ó sír, ó nászszoba” – jajdul föl a lány, és indul a siralomházba, hogy megfizesse tartozását Anankénak. A tragédia e pillanatában a korabeli néző fejében megjelent az elrabolt, az anyját a Hádész sötétjéért odahagyó Perszeophoné képe. A sír és a nászi ágy, az abszolút sötétség és a baldachinos ragyogás bennünk élő képe Antigoné panaszos mondatával egymásba olvad. Ám ez a megfelelés már nem az eposz mindenén túli, isteni

egységéből szűrődik alá, hanem bilincsként kattann. A lélek békéje itt már katharsizst kíván: a tragédia nézőjét fel kell zaklatni, hogy szelleme megtisztuljon, hogy megindultságában ezt a hátborzongatóan otthontalan világot – amely könyörtelesen elpusztítja Antigonét – otthonossá felejtse.

Itt talán érdemes beiktatnunk egy exkurzust a felejtésről (amely talán több is, mint puszta kitérő). Feltűnt nekem, hogy naponta több tucat kérdés, probléma merül föl bennem, de ezek túlnyomó többsége nem úgy csitul el, hogy választ vagy megoldást találnék rá, hanem egyszerűen elfelejtődik, belesimul a mindennapi csöndbe. Ezt talán azt jelenti, hogy felejtés és emlékezés nem egymás antagonistái, hanem szümploké (összefonódás, ellentétek héraikleitoszi illeszkedése, ölelkező harc) tanúi vagyunk. A 'felejtési' jelentésű *lanthanein* (amely infinitívussal a Léthé tulajdonnév áll kapcsolatban) és az emlékezést jelölő *anamnésisz* ambivalens kapcsolata villan föl előttünk akkor is, ha Platón hagyománykezelési attitűdjével szembesülünk. Platón elhatárolódik a mítoszoktól. Legélesebben a *Phaidrosz*ban, ahol Szókratész kijelenti, hogy az efféle történetek semmire nem tudják tanítani őt, de az olyan súlytalanabb kérdésekben, amelyekben amúgy sem érdemes filozófus módjára rágódni, jobb, ha egyszerűen elfogadjuk, amit a mítosz a lelkünkre köt. Platón írásai ugyanakkor újra és újra érintik a mítoszt, akár a tó fölött vadászó fecske szárnya a víztükröt. Az *Állam* hosszadalmas dialógussorozatát például a pamphüliai Ér mítoszának előadásával zárja le.

A kollektív emlékezés parancsa a mítoszok észben tartását írja elő, ám a filozófusnak el kell felejtene ezeket, ha meg akarja tisztítani önmaga előtt a logosz, azaz a gondolkodói kérdezős útját, amely út az ideákhoz, tehát az ontológiailag tökéletes emlékezéshez vezet. Homérosznál a müthosz a jól formált beszédet jelenti, szemben az ergonnal, a jól formált tettel. Körülbelül Platón óta van érvényben a müthosznak a logosz ellenében való meghatározása. Müthosz és logosz a filozófia kibontakozása óta a dolgokról való beszéd két alapvető létmódja. A müthosz (melynek szótári jelentésfelhője: szó, beszéd, elbeszélés, szóbeszéd, hír, üzenet, párbeszéd, tanács, intelem, gondolat, szándék, terv, döntés, mondás, közmondás; mese, legenda, mítosz, mesebeszéd, hazugság, példázat) a reflektálatlan beszédet jelöli. Azt a beszédet tehát, amely nem törekszik és nem is képes rá, hogy saját előfeltevéseit átvilágítsa. (Platón a mitikus beszédet éppúgy értéktelennek tartja a megismerés szempontjából, mint a költők alkotásait. Az ő *Phaidroszával* tör be a szellemi életbe a kételkedés levegője a mítoszokkal kapcsolatban, mondja Kerényi Károly, hiszen a hinni vagy nem hinni kérdését ebben a dialógusban teszi föl először valaki. Addig a mitológemákat az emberek nem elhitték, hanem szellemi élettérként beélték.)

Nagy Pál a himnuszsköltészetéről írott, Kolozsváron 1909-ben megjelent munkájában kijelenti, hogy Homérosz azért nem szőtt bele himnusokat a műveibe, mert a gyönyörködtetést célzó eposzsal nem csengett volna össze a mitikus hang, hiszen „gyönyörködtetést nem kelthetett volna, ha csak visszatetszést nem, hogy szentet profánnal kever”. Az isteneket magasztaló ének származási helye az áldozati szertartás, amelynek sikeres végbemenetelét jelezte egykor a felhangzó himnusz-szerű dal.

A mítosz újabb és újabb elmondása, a kezdetekkel való kapcsolattartás állandóan megismételt kollektív aktusa az isteni, örök világgal való kapcsolatáról úgy gondoskodik, hogy a mindenk fölé álló, időtlen világot áttemeli e világ időbeli hármasságába, emberiesítve a hátborzongató, idegen mindenséget. A hatalmas, kiszámíthatatlan erők az *emlékezés*, a *gondolkodás* és a *remény* hármasságában lennek otthonra. És a mítoszban otthonra talál az ember. Ebből a társadalomalapító otthonosságából rázza ki a lassan öntudatra ébredő logosz. A gondolkodás kiszakad a hármasság öleléséből, reflektálni kezd önmagára, és ezzel párhuzamosan odahagyja az emlékezést és a reményt. Platón még nem tud elszakadni a mitikus képektől, de már vágyik rá. (Talán ezzel függ össze, hogy Platón kritizálja az írást, „a felettség művészetét”, de mindezt írásban teszi. A mítosz, a beavatás, a szakralitás előszóban beszél. A dolgok mibenlétének kutatói (a ti esztin és a to ti én einai filozófusai), a logosz emberei írnak.

Sok minden életre kel, sok minden elvész a logosz uralma alatt. A mítosz az emberi élet eredendő, szavakba foghatatlan sokrétűségét igyekezett képekbe fogni.



Perszephoné, márvány,  
i. e. 480–60,  
Pergamon Múzeum, Berlin

Ezek a képek könyörtelen isteneket ábrázolnak, hiszen az embert életének e megmagyarázhatatlan, feloldhatatlan sokrétűsége gyötri. Nem véletlen a görög istenek kettős aspektusa: Apollón egyrészt a szennyezetlen fényisten, a művészetek atyja, másrészt az Olümposz gyilkológépe, a szörnyű pusztító. Artemisz a természet, az erdei vadak, a születés istene, de a gyötrelmek és kínzás ura is. A görög istenek a legmélyebb lelki valóság, a gyönyörű sokrétűség borzalmas lelki otthontalanságának képviselői, akiket a logocentrizmus lassan száműz az emberi életből. Emlékeztetők azért maradnak. Ilyen a tragédia, amely a mítoszt kiszabadítja a logosz fogságából, a beszédet áttemelve egy köztes szellemtérbe. A költők így lehetnek a Múzsák közvetlen tanítványai, akik az embereknek továbbadják a lélek mélységének: csodájának és borzalmának ősi, az istenek elméjében megőrzött

tapasztalatát. A tragédiaköltők, ezek a lélekvezetők olyan nyomokat helyeznek el a jámbor nézők életidejében, amelyek észrevétlenül elindulva azok visszatárlhatnak mélyebb, ősbibb önmagukhoz.

Próbáljunk most rekonstruálni egy ilyen utazást! Legyen a nyom Antigoné jajszava, lélekvezetőnk pedig legyen Kerényi Károly *Prótagonos Koré* című tanulmánya. Az első lépésen, Antigoné és Perszephoné lelki azonosításán már túl vagyunk. Perszephoné ismét két ellentétes elvet, egymást kizáró létmódot egyesít alakjában: ő egyszerre lánygyermek és feleség. Élete egyik felét emitt, az anyjával tölti, a másik felét odalent, Hadész nejeként. Perszephoné alakja folyamatos egyenes adásban közvetíti a felnövő lány lelki megrázkódtatásának képét: ahhoz, hogy feleség lehessen, mint lánygyerekeknek meg kell halnia. De ebben a mítoszban élet és halál megfordítva

is egymásba játszik, hiszen Perszephoné számára éppen hogy a feleség-lét jelenti a halált, s az anyával-lét az életet. Az élet megszelídíthetetlen, mindent lebíró erői megjelenítettnek, mítoszba foglaltatnak, és a mítosz állandó továbbmesélésében kopnak elviselhetővé, míg végül, teljesen elkopva átadják a helyüket a másfajta, természettudománynak és/vagy pszichológiának nevezett mitológiáknak.

A mítosz, ez a saját előfeltevéseit szóba nem hozó, saját világszemléletét meg nem kérdőjelező, önmaga számára cseppet sem problematikus beszédmód a görög világban akkor kezd erodálódni, amikor a gondolkodás megtanul relativizálni: amikor kiderül, hogy például a barbárok is emberek, akik meglepő módon saját szemlélettel és kultúrával bírnak. Kikezdi a mítoszt egyfelől a filozófia, másfelől a szintén ekkortájt emancipálódó, egyre sokrétűbb költészet.

A szabaddá váló gondolkodás nyelve pedig mindinkább elszakad a mitikus beszédtől. A korábbi bölcsek az élőszó erejével végezték a tanítást, a beavatást. A platóni dialektika sem kizárólag abban az értelemben jelent kiválasztást, hogy a dialektikus filozófia módszere az igaz és hamis nézetek szétválogatása (dialegó = kiválasztok), hanem abban az értelemben is, hogy a beavatást élőszóval végző mester maga választja meg, ki hallgathatja mondandóját. (És a mester még kiválasztottakból álló hallgatósága előtt is megválogatta szavait, folyamatosan fölmérve, milyen témában mekkora tudást bízhat rájuk.) Az írás elterjedésével ez a szociális arisztokratizmus már nem tartható, hiszen az írást akárki elolvashatja. És az írott szöveg esetén, szociálisan antidialektikus jellegének felismerése könnyen odáig mehetett, hogy az írás már az igaz és hamis nézetek szétválogatására is alkalmatlannak tűnhetett. Platón még berzenkedik az írás ellen, de az utána következő filozófusok e fenntartásokkal már mit sem törődnek; a mitikus nyelvtől mind jobban elszakadó, az istenvilágtól eltávolodó filozófia nyelve szövegnyelvként szilárdul meg.

A szent megszólalástól elvont tudományos és köznyelvet a tragédia vezet vissza forrásához. Abban a korban, amikor az ősi szemlélet repedezni kezd, és a görög felvilágosodásnak nevezett paradigmaváltás szétbontja a mitikus világképet, a tragédia nem egyszer explicite is témává teszi a régi kor letűntét. De lehet, hogy helyesebb volna a forráshoz való visszavezetés képe helyett inkább őrzésről beszélni: azzal párhuzamosan, hogy a dithüramboszköltők a vallásos jellegű csodálatot műveikben áttolják a művészi szép területére, egy ellentétes folyamat is zajlik. Az őrzés folyamatos jelene ez: a tragédiától semmi sem idegen, ami mitikus. A szerzők ezt nem pusztán azzal érik el, hogy a kardal nyelvét mindvégig az ősi dór dialektusban tartják, hanem azzal is, hogy az örök, isteni, mitikus beszédet, amelyről az



Perszephoné és Hádesz, terrakotta dombormű, Nemzeti Múzeum, Reggio Calabria



Oidipusz Kolónoszbán, ókori vázákép

írásbeliség a nyelvet leszakította, részben visszaszolgáltatók az időtlenségnek.

Ennek egyik záloga a jós alakja. A görög jós nem a mai tenyérjőssel vagy jövendőmondóval azonos. Ő nem azt mondja, ami lesz, hanem azt látja, ami van. Azért látja, mert az ő isteni pillantása egyszerre mér föl múltat, jelent, jövőt. Nem véletlen, hogy Teiresziasz vak. Amit ő lát, ahhoz nem kellene szemek. A sötétség lényegét csak vakon lehet meglátni. Idézzük

csak föl a Kolónoszbán végső nyughelyére érkező vak Oidipusz alakját! Utolsó mozdulatával elengedi lánya, Antigoné kezét. Tettét azzal indokolja, hogy a végső sötétségbe egyedül kell megtalálnia az utat. Az az út ugyanis csak vakon látható.

Antigoné pedig itt, Kolónoszbán elengedi apja kezét, ahogy Démétér Perszephonéét, és megáll a lánylét és árvalét határán. Valamivel később pedig, amikor Antigoné sorsában nászi ágy és sírbolt összevillan, a lánylét és a halottlét határán megállva a megtört lány alakjába ismét belevillan Perszephoné, s a tragédia színpadának háttérében lüktető mítosz megint előtör, hogy figyelmeztesse a halandókat, micsoda borzalmak között élnek csodákkal teli életük.

### **Attila Végh: Myth**

Man finds himself at home with Greek myths on gods because he can experience the diversity, the simultaneously horrible and wonderful quality of his spiritual reality through these stories, the essayist argues. From this “society-founding familiarity” man is expelled by logos, which creates self-awareness and accomplishes itself in literacy, the science of reflection and scepticism which made an inroad into Greek thought by Plato’s *Phaedrus*. Contrary to this, *muthos* is unreflected discourse which “attempts not and is unable to transilluminate its own presuppositions” or to question its own view of the world. Although the paradigm shift called Greek enlightenment decomposes the mythic worldview, this process is not unidirectional. Myth is liberated from the captivity of logos by tragedy, passing down the experience of the soul’s depths preserved in the minds of gods, in the wake of which man may find his ancient self, as Attila Végh summarises his analysis of cultural history.



TÖMÖR TY MÁRTA

# A befogadó fantáziaképei

Gondolatok a *Szentivánéji álomról*

*Mottó:*

THESEUS: Az effélének a legjava is csak árnyék, s a legrossza nem rosszabb, ha képzelődé pótolja.

HIPPOLYTA: Csakhogy a mi képzelődésünk ám, nem az övék.

Előre bocsátom, hogy szeretem a grúzokat.

Személyes a kötődésem hozzájuk. 1962-ben történt, hogy az októberi forradalom 45. évfordulójának ünneplése kapcsán számos küldöttség érkezett hazánkba.

A Kaffka Margit Gimnáziumban már mint új választók fogadhattuk a leningrádi pedagógus-küldöttséget. Kedves, nagydarab nők voltak, olcsó konfekció ruhákban, de mikor távozásakor igazi szőrmebundáikba bújtak, hercegnőkké váltak a szemünkben. Tán ennek az ünnepnek a farvizén érkezett Gelénesre, kis falunkba, ahol akkor szüleim éltek, egy innen elszármazott vöröskatona, Varga Berti bá', aki magával hozta grúz nejét is. Apám vitt el hozzájuk, segítsek tolmácsolni. Másnapra influenzába estem, így ők jöttek el meglátogatni engem a parókiára. A néni szép ősz hölgy, fínom illata volt, pókháló vékony gyapjúkendőbe burkolózott, belépéskor keresztet vetett. Lázasan fordítottam: Ordzsinikidzében élnek, a néni tanítónő, de hiszi, hogy egy az istenünk. Apám tudott a katolikoszról, a főpapjukról. A látogatás végén egy váratlan fordulattal felvetették apámnak, meghívnának, s tán örökbe is fogadnának, mert nincs gyermekük. Szüleim persze nem engedtek el – de a lelkemben Grúzia azóta is megmaradt titkos, álombéli menedéknak.

(Később moziüzem-vezető barátnőmmel rákaptunk a grúz avantgárd filmekre, Joseliánira, Paradzsanovra. Beégtek szívembe a hegyek előterében termő szőlőfák, és a boros amforák, melyekbe létrán másznak le szüretkor, meg a hosszú asztalnál

idrogáló grúz hercegek Piroszmanisvili képein. A Margitszigeten, jegyszédőként, láttam a grúz állami népi együttes fergeteges fegyvertáncait is.)

Felfokozott érdeklődéssel mentem hát a MITEM idején megnézni a grúz *Macbethet* a Nemzetiben. Modernista formalizmusa helyenként kevésbé tetszett, de ahogyan a királyi pár kapcsolatát a középpontba helyezte, az megfogott. Meg a boszorkány-bohócok! A grúz rendező – David Doiashvili – mostani nemzetibeli *Szentivánéji álom* rendezése viszont átütő dinamikájú, varázslatos – ám a végén mellbevágó, ambivalens érzéseket kiváltó a befejezés.

Ami elsőre megfogott, az a hihetetlenül olajozott, drámai eszközként kezelt masinéria. Az, ahogy Puck, a tündér-varázsló kötött ritmusban lépeget felénk, s közben aláépül a tér – nagyon koncentrált antré. S tetszett a bátor, néha akrobatikus, dinamikus játék; a szólók, a duók, az összmunka az egész csapatnál. Kiemelkedők az egyéni alakítások: Nagy-Kálózy Eszteré, Horváth Lajos Ottóé, és nemkülönben az ifjú szerelmeseket alakító fiatal színészeké.

A nyers, modern keretjátékban ugyan mindent megtesz a rendező, hogy elidegenítsen, úgy a tárgyhasználattal mint a játékmóddal (forgószekek, mikrofonos showmenkedés). A pisztolyhős, macsó Theseus kötélen vonszolja a legyűrni kívánt, lázongó Hippolytát. Ez mindjárt jelzi azt a szuverén rendezői koncepciót, melyben az álom logikája érvényesül, és a szerelem mélylélektanát, pszichodramáját a demonstratív képszakadásos jelenetelési technika teszi érzékletessé.

Doiashvili saját bevallása szerint a darabot eddig négyszer vitte színre. Az angliai vendégrendezés, mint elmondta, hagyománykövetőbb volt. E mostani magyarországi rendezése a grúziai előadás áttranszponálása magyar közegbe, magyar színészekre, két verzióban is. Az első ráfutás Gyulán, az idei Shakespeare Fesztiválon volt – ott jött létre a szikárabb forma, mely a Nemzeti színpadi lehetőségeiben való tobzódás jegyében bővült, módosult. A rendező a 16 éven felüli fiatalokhoz kívánt szólni. (Ezt célozzák a mai kort jelző applikációk, a nála már obligátnak tekinthető toloszék, a pisztoly, a *Formidable* című dal<sup>1</sup> stb.)

Ha a recepcióesztétika, a befogadás-elmélet szerint a műalkotás nem más, mint olvasat<sup>2</sup>, miért ne indulhatnék ki én is a saját olvasóként, majd nézőként szerzett benyomásaimból, élményeimből, melyek újra és újra végiggondoltatták velem e művet?

A Shakespeare-szöveget – mármint Arany János fordítását – kamasz koromban elolvasván nagyon elevennek találtam. Prágai főiskolás koromban, cseh színpadon láttam először élőben a darabot, a brünni főiskolások hamvas, diákpoeónokkal teli előadásában. Ott a bergamaszka tánc se hibáztatott.

Később, 1990-ben Szász Zsolttal együtt a cseh külügyminisztérium függőkertjében láttam ismét, szabadtéri nyári színházi feldolgozásban. Ez a különleges

<sup>1</sup> Paul Van Haver dalszövege, a *Formidable*, előadta Stromae.

<sup>2</sup> Lásd erről legutóbb Szőnyi György Endre kultúra meghatározását *A hatalom ikonológiája* – a 450 éves Shakespeare és a szegedi szabadtéri játékok című előadásában, mely a 2014. március 27–28-án Szegeden rendezett *Tér, művészet, szellemiség* című tudományos konferencián hangzott el.

előadás, melyet a Prágában akkreditált külképviseletek tisztségviselői számára celebráltak, a frissen felszabadult köztársaság első öröme volt a világ számára. Zubolyt Bobo Klepl<sup>3</sup> barátunk alakította, a mesteremberek amatőr zenekara egy hungarocell tömbön egyensúlyozott a kerti tavon, Heléna és Hermia a szökőkút jéghideg vizében verekedtek. A nézőket a kert egyik szintjéről a másikra a játékmester vakus fotómasinával kísérte a pezsgőt felszolgáló népes lakájsereggel együtt. Puck időről-időre a park fáinak lombkoronájában tűnt el és fel.

A bábos feldolgozások közül az első Jiří Trnka zseniális bábfilmje volt 1959-ből, melyet a főiskolán is levetítettek nekünk tananyagként. A hemzsegő szárnyas tündérek fűrtjei, melyek élő uszályként követik Titániát, mint egy méhkirálynőt – mára tán kissé édeskésnek tűnnek. A shakespeare-i szöveg helyett persze a műfajnak megfelelően narratív mesét kapunk, a cseh költő, Jozef Kainar szellemes megfogalmazásában. De mégis talán ez a film hordozza máig legteljesebben Szent Iván éjszakájának varázsát – a természet, az emberek és a város egylényegűségét. A faragott Ámor varázsvesszeje által eltalált, kivirágzó kőoszlop, a lüktető, lélegző erdő az állat és ember-világ alakváltozataiként jelentek meg: Puck nyúllá bucskázik, majd az athéni ifjak másává változik, vonzza, bolonddá teszi őket, pókhálóba ragasztja, virággá változtatja a lesújtó bunkót, ekhós tükörijátékot űz a fiatalokkal. A vadászó amazonkirálynő az üldözött őz nyomán a pázsiton alvó szerelmesekre lel.<sup>4</sup> A kézművesek a város harsonás ünnepi készülődése előtt menekülnek az erdőbe. Oberon vigyázó szeme, tekintete áthatja a teret – jelen van ez a tekintet a filmbeli végső színi előadáson is. Puck itt sem szűnik ámítani Zubolyt, felsejlik a bumfordi báb fejében az elmondhatatlan álom, Titánia alakja. S láthatók a szarvak is Oberon fején, az Erdők Uraként viselt szarvasbika szarvai. A színészcsapat csetlése-botlása csupa gegg, ahogy árnyképük megjelenik a függönyön..

Jozef Krofta cseh bábrendező két *Szentivánéji álom*-előadása is bennem él. Az egyik a drezdai UNIMA világfesztiválon 1985-ben volt látható, szuper bábosokkal. Alulról világított színpadon játszották a Hradec Králové-i Drak színészei. Mirka Kostřalbová természetes Titániája mintegy lebegett – lábát kezekkel imitálták –, és Oberon kecskebőrös szatírja a kelta ősiszteneket idézte. Jan Pilař a legemberibb Oberont testesítette meg, s a kézműves-amatőr trupp tagjai emlékeinkben mindörökké beleragadtak a csirizbe.

Pár éve Kroftának a Budapest-Bábszínházban rendezett előadásán Oberonék rock-sztárok voltak, a szerelmesek biciklin üldözték egymást, golfütőkkel verekedtek, és a parkfenntartó műkedvelők Pályi János, Schneider Jankó és Ács Norbert alkotta csapata brillírozott mesteremberekként.

Legutóbb Mendelssohn zenéjére a Kolibri Bábszínház készített egy *Szentivánéji álom*-verziót. Kivetítővel, terepasztalon mozgatott bábok szerepeltek benne, ezt kombinálták az élőszínházi játékkal.

<sup>3</sup> Csak az érdekessé kedvéért jegyzem meg, hogy e kiváló cseh komikusnak grúz az édesanyja.

<sup>4</sup> Akár regeli őseink a meotiszi ingoványban.



Szentivánéji álom, Jiří Trnka bábtervei és a film képkockái, 1959

Ennél is frissebb a Színházművészeti bábos hallgatóinak etűdsora a Pyramus és Thisbe témára, mely úgy hat, mint egy vidéki amatőr csoport önmagukról szóló rögtönzése.

A *Szentivánéji álom* látható mozifilmen is. A kozmikus költői szöveg megjelenítése a filmrendezőknak máig is kihívás. Max Reinhardt 1935-ben készült hollywoodi filmjében Oberon az árnyak királya, eget beborító palástja az éjszaka metaforája, ami némi baljós, fenyegető aspektussal is bír. Mellette Titánia és tündérnépe a telihold ragyogó fényét, csáberejét csillogtatja sziporkázva.

A Royal Shakespeare Company és a Filmways 1968-as Peter Hall rendezése is a Pyramus és Thisbe kastélyszínházi előadásával zárul, a lépcsőkön ülő, zajosan tettést nyilvánító szolganéppel, s a naiv mese igazát hirtelen felérző, elnémuló urakkal, kik a színpadra beülve a darabhoz az Erzsébet-kor modorában elménc megjegyzéseket fűznek – bizonyítékul arra is, hogy Shakespeare minden réteghez szóló össznépi szerző. Ebben a filmes verzióban a nász megszentelésének rítusa sem maradt el.

\* \* \*

A *Midsummer Night's Dream*, a *Nyáréji álom*<sup>5</sup> eredetileg egy esküvőre írott alkalmi mű, lényegében beavatási játék, a szerelem házasság általi megszentelésének rítusával megoldva.

Vitatják, mikor íródott, s azt is, melyik főúri pár által rendelt nászajándék ez a költő részéről. Mindenesetre 1594-ben rendkívül nedves nyár volt Angliában, amit Titánia is panasszal említ. A Shakespeare kutatók szerint az ünnepi alkalom 1594 végén, illetve 1595 elején lehetett. Ekkor keletkezett az alapmű, végső formáját Dover Wilson Shakespeare-kutató 1598-ra teszia, amikor is Southampton gróf, a költő régi pártfogója és barátja feleségül veszi Elizabeth Vernont, Essex unokahúgát.<sup>6</sup>

A fennmaradt kettős zárás is erre utal, meg a pár körbe szentelése a nászkor. Puck kettős epilógja a második, színpadi verzióhoz készült. Dover Wilson bebizonyítja, hogy Shakespeare eredetileg 55 szabályos verssort írt egy lapra, s az átdolgozás során ezt 29 sorral bővítette, a betoldásokat a kézirat margójára írta<sup>7</sup>.

A címbe foglalt 'Nyárközép-éj', azaz a Szentiván-éj az év kiemelt, ünnepi ideje. A hagyomány szerint ezen az éjjelen a paradicsomi ártatlanság – azaz a bűnről nem tudás – őseredeti állapotába hull vissza a világ, mintegy az álomidőbe, az illúziók rajzásába, amikor kusza rémálmok nyűgözik le az embert. Ez az álom feloldoz a gátlások alól, de megköt varázsigékkel, elbűvöl „tündér csalmatokkal” – uralma estétől „reghajnalig” tart, ahogy Arany idősebb kortársa, a nyelvújító Bugát Pál mondaná. Mint ahogy Shakespeare is beépíti művébe saját korának a néphitben még eleven ősi hiedelmeit, varázsigéit, figuráit. A játék szimbolikusan négy nap alatt zajlik. Mivel Janus, a kétarcú isten e nap emblémája, az idő oda-vissza folyik,

<sup>5</sup> Arany előbb így fordítja, majd *Szentivánéji álom*ra kereszteli.

<sup>6</sup> *Magyar Shakespeare tízkör*, Gondolat, Bp., 1984, 546.

<sup>7</sup> E betoldás tartalmazza a híres sorokat: „Szent örületben a költő szeme / Földről az égre, égből földre villan, / S míg ismeretlen dolgok vázait / Megtestesíti képzeletje, tolla / A légi semmit állandó alakkal, / Lakhellyel és névvel ruházza fel.” (Uo.)

és mint az már ilyen szent alkalmakkor lenni szokott, külön napnak számít az estétől éjfélig s az éjfélről reggelig számított időszakasz. (Shakespeare nagyon is tisztában van mindezzel – nem téved itt sem.)

Költőnk antik, mitikus környezetbe, Athénba helyezi a párválasztásra koncentrált cselekményt, a városalapító attikai hős, Theseus idejébe, aki épp a legyőzött amazon királynőt, Hyppolitát készül feleségül venni. Az ő nászra való készülődésük adja a keretet. Mégis a költő varázsos angol erdeje, a bolyongó szerelmesek közege a valódi drámai, pszichikai játéktér.

Háromszintes világ ez. A tündéréké – Oberon, Titánia, Puck, a nemtők – van fent, a földi nagyuraké –Theseus, Hippolyta, Egéus, a zord atya s a négy ifjú szerelmes – a középső, s alul, a harmadik szinten van a kézművesek amatőr színháza, Pyramus és Thisbe történetével.

S itt érdemes elgondolkozni, hogy ez a babiloni tárgyú „lamentábilis komédia” mért került ilyen súllyal a némelyek szerint lazán összefércelt, minden pszichikai mélységet nélkülöző alkalmi játék végére? Már Székely György felhívja a figyelmet Shakespeare egyik kedvelt színpadi fogására, tudniillik hogy számos művébe beemeli korábbi idők színi hagyományait, egy-egy műfaját: némajáték a *Hamletben*, báli tánc a *Rómeóban*, egy iskoladráma-idézet *A lóvátett lovagokban*. Ezekkel szabadon bánik, néha direkt módon, máskor távolságtartó iróniával, betétszerűen vagy szerves dramaturgiai funkcióban<sup>8</sup>. Itt ez a betét olyan, mint egy szatírtjáték az antik trilógiák végén, maga a parodia sacra. S mivel nászünnepre készült a mű, nem maradhatnak el a jótékony varázsigék, rítusok sem.

A fent említett szintek közt „liftezik” Puck, akiben nagyerejű kelta–brit szellemerők szunyadnak – hisz ő a vásott Robin pajtás, az ősi, kecskelábú szellem seprűvel<sup>9</sup>. A *Rómeó és Júliában* a haldokló Mercutio által megidézett mondabeli Máb királynő pogány álomvilágának tréfacsinálója, akinek kedvenc szórakozása a zavarkeltés, a „nagy összevissza”.

S most lássuk végre a grúz rendező olvasatát. Nem egyedi lelemény, de újítás a kettőzés: ugyanaz a színész alakítja Oberont és Theseust, illetve Titániát és Hippolytát, valamint Philostrat és Puck szerepét. A végső jelenetben egybe is kopírozza őket.

A szerelmesek párcseréinél a színen díszlet-kubusokat alkalmaz, ezekbe állnak be a szereplők, nevüket is felírják, hogy a nézők számára is leképezzék az oda-vissza változó vonzalmakat, ahogyan „kavarnak”, fejüket más-más lyukon dugdosva ki.

Az előadásban Heléna, mint egy fúria, lázálmait adja elő: bizonyára megölték kedvesét – az elképzelt áldozat körvonalai a padlón, kötélből kirajzolva. Mikor a fiúk szerelmükkel üldözik, felháborodásában rappelni kezd.



<sup>8</sup> I. m. 566. (*Színjátéktípusok és a shakespeare-i életmű*)

<sup>9</sup> [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Puck\\_1629.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Puck_1629.JPG)

Titánia hatalmas, pirosra színezett fehér textilből terít nászi ágyat. Zubollyal folytatott meghitt légyottját látva Oberon föld alá süllyed kínjában.

A shakespeare-i játék itt is Pyramus és Thisbe történetének mesteremberek általi színrevitelében kulminál. E szerelmi történet kvintesszenciája, a jelképes orosz-lán a pusztító szerelmi szenvedély megtestesítője, mely végső soron a hősök halálát okozza. E mélyértelmű példázat mindenkit megrendít. Hatására még a gúnyolódó úri közönség is elcsendesül. A mesteremberek előadása színház a színházban.

Doiashvili rendezésében Theseus, Hippolyta és a fiatal szeretők – mint nézők – forgószékeket hoznak, kiülnek elének. S időről időre felénk kifordulva kommentálják a játékot. Shakespeare ezzel a jelenettel a maga korának tartott görbe tükröt: kiderül belőle, hogy már kortársai sem értették a középkori népszínház óriási leleményeit, szimbolikus gondolkodását – például a holdember megjelenítését –, ostoba módon a realizmust hiányolják: „Az embert a lámpába kellene dugni; különben hogy lehetne holdbéli ember?”

E mostani posztmodern előadás derivációja: Zuboly, az amatőr színész kikapcsintva a nézőtérre az amazon királynőben, Hippolytában az álmában birtokolt Titániára ismer, és neki játszik. A szerepösszevonások ebben az előadásban ezt a bizarr csavart is lehetővé teszik. Kozma András, a dramaturg, illetve maga a rendező talán az álomból ébredő takács ígéretére épít, amikor e pszichodrámat rápakolja a jelenetre, gyengítve a parodia sacrát: „Rábeszélem Vackort, csináljon egy nótát erről az álomról, e legyen a címe: Zuboly álma (...) hogy minél tetszősb legyen, Thisbe halálán fúvom el” (*Arany János fordítása*).

Az, hogy a színész a saját életét játssza, s ezért hálnia kell, újkori találmány (lásd a *Bajazzó* című operát). Oberon–Theseus is le akarja lőni Zubolyt, a színészt. A jelenet általánosítható üzenete, hogy a színház varázsa – akár a Holdember lámpásának fénye – felvillantja az elfojtott álmokat, felszínre hozza a mélyebb, elemi igazságokat. És a következmény: a két ifjú pár is mintegy az álomba visszazuhanva újra párt cserél, s az amazon Titánia szuverén nőként, szabadon kísétál a történetből.

Oberon bosszúterve Theseusra fordul vissza. Az első felvonás két nyers jelenete is ezt a véget készíti elő. Philostrat elidegenítő interjúja a szereplőkkel, Hippolyta, az ara kötélén rángatása, Theseus agresszív hősködése a pisztollyal köthető ide.

A záró jelenetben a magára maradt Puck, majd a szövegét átvevő Theseus váratlanul Shakespeare LXVI. szonettjét kezdi citálni, ítéletet mondva a korra: „Fáradt vagyok, ringass el, ó, halál...” Philostrat–Puck felülkerekedve rajta öngyilkosságba kergeti urát. És eldördül az a bizonyos pisztolylövés. A nász gyászünneppé változik. Szórt fényben a halott Theseus–Oberon hever – az ekküklémán.

Mi nézők döbbenetben ülünk. Puck visszatér az epilóg-töredékkel: ez csak álom, álom – ismétli. S lemegy a függöny. S míg kikászálódunk a sorból, teljes erővel hangzik föl újra a túlhangosított *Formidable*<sup>10</sup> című francia nóta, mely a nő és férfi közötti meg nem értés mai kínjairól szól.

Ez van. Mára érvénytelenné vált volna e mű shakespeare-i üzenete, világképe?

<sup>10</sup> „Félelmetesek voltunk, és én igen szájalmas voltam...”

A rendező átrajzolta Theseus-képbe tán beleillik ez a végső megoldás, de Shakespeare poézisével szemben igazságtalan. S az athéni vezér szájába adott bölcs és költői szövegeinek is merőben ellentmond ez a patetikus öngyilkosság.

Egy 16 éves felülieknek szánt ifjúsági előadásban a magam részéről veszedelmesnek találom ezt a direkt, kiábrándult gesztust. Az eredeti műben a költő a fiatalok és az élet pártján áll, mert bár Puck megcseréli, kísértésbe hajszolja a szeretőket, ezzel végső soron a választás lehetőségét adja meg a számukra.

Mégis mi lehet a magyarázat e mord kedélyváltására? A rendező pozitív indulata Oberon–Theseus öngyilkosságával netán a zsarnokság végét vizionálja? Vagy a nemek harcának újabb fejezetét, a nők fölénybe kerülését jósolja? Emlékezzünk rá: a klasszikus görög tragédiákban az irány éppen ennek a fordítottja volt: az amazónok, a harcos nők után a férfiurolom ideje jött el, gondoljunk például a *Médeióra*.

Valóban végleg elavult, vállalhatatlan volna a házasság, mely a nemek közötti kompromisszum intézménye, és ezért a darab végén ma nincs mit ünnepelni? Tény: a nők szaggatják az istrángot, s a férfiak is nehezen tűrik e szerepaváros helyzetet, a kizökkent időt...

Az előadásban Arany János fordítását jórészt leváltja a modernebb nyelvezetű Nádasy Ádámé. A dramaturg és tolmács Kozma Andrásnak hála a rendező ugyanakkor ráérezett Arany költői értékeire, s fontos passzusokat beemelt az előadásba.

Arany Nagyszalontán, Petőfi által felkérve fogott bele a *Midsummer...* fordításba. (Petőfi is siet *Coriolánus*-fordításával, érzi, hogy kevés az ideje, a *Rómeó és Júliával* már csak az első jelenet végéig jut el, a folytatást elsodorja a forradalom.)

Azt olvasom Mészöly Dezsőnél a *Magyar Shakespeare tükörben*, hogy Arany nem nyugodott addig, míg „nyelvgyakolati próbafordítását”<sup>11</sup> (Arany János fogalmazása) színpadról nem hallotta. Arany, a kiugrott eminens diák, a kajla vándorszínész, a vidéken eltemetett nótárius kulisszákat eszkábál, szereplőket toboroz, mesterlegényekkel, úri amatőrökkel vesződik, s előadatja Szalontán a *Szentivánéji álmat*... Ő festette még a dekorációkat is – emlékezik fia, Arany László. „Ez a szenvedélyes színházi érdeklődés bezzeg nem ártott meg fordításai költőiségének” – fűzi hozzá Mészöly Dezső.<sup>12</sup>

A Pyramus és Thisbe rész tehát valódi, kipróbált színházi szöveg. Midőn az akkori Nemzeti megbízta a mű fordításával, Arany arra hivatkozott, hogy elázott, összepenészedett a szöveg, ezért újra kellett fordítania (előbb németből, majd angolból). Vállalkozása sikert aratott. Hazánkban Shakespeare születésének 300. évfordulóján játszották először a Nemzetiben a *Szentivánéji álmat*. Teltház volt – de a kritika kissé fanyalgó – igazán csak a fordítót, Aranyt dicsérték, illetve még Oberon és Puck alakítóit, Egressyt és Szerdahelyit.

A mű tündérvilága egyébként már Vörösmartyra is hatott, le is akarta fordítani. Az olvasmányélmény érezhető a *Csongor és Tünde* nemtőinek jeleneteiben.

<sup>11</sup> A „szellemhonosítást” még Egressy javallja, s 48-ban a nagy triász, Arany, Petőfi, Vörösmarty rá is mozdul. Lásd erről: *Magyar Shakespeare tükör*, 33.

<sup>12</sup> I. m. 470.

A *Szentivánéji álomban* megjelenő mágikus cselekményekkel a magyar népi hagyományban fellelhető hajnali harmatszedés, a kutak tisztítása, a tűzgrás, a párok összeéneklésének (szentivánéji hosszú ének) szokása vethető egybe, és ide köthető a középkorból fennmaradt dramatizált népének, a *Virágok vetélkedése* is. Csupa pozitív, életmegújító cselekvés, irányultság. Ez adja a fordító Arany stabil nyelvi és etikai hátterét.

A darab mostani rendezésében nem jelennek meg Titániának a számár-Zubolyt szolgáló tünderei Babvirág, Pókháló, Mustármag, Moly (a korábbi színházi konvenció szerint bájos gyerekek adták őket<sup>13</sup>). Babvirág Aranytól talán a babvarázssra utal. Mustármag – emésztést segítő – kicsi, de erős; a Pókháló – foglyul ejti a poszméhet, azaz rovarcsapda, a Moly a ládákból őrzött ruhák elemésztője. Mindeme neveknek valami halálra utaló vonzatuk is van.

A Szentivánéj mint kiemelt idő innen nézvést felfogható a kozmikus halál-álom és a személyes álmok mint kis halálok ötvözeteként. Puck a darab végén nemcsak a mesteremberek játékára reflektál ebben a szellemenben, hanem a mitikus cselekmény egészére is, miközben rituálisan le is zárja azt:

*Már az éjnek e szakán  
Nyitva minden sírverem:  
Jár a lélek mind a hány,  
Népesül a cinterem.  
És mi, hármas Hekaté  
hintájával kik futunk,  
Mint az álom, mint az éj:  
Most tündérek, vigadunk.  
Szent e hajlék, e küszöb –  
Csitt egér! egy hang se több –  
Engem küldtek seprővel,  
hogy porát söpörjem el.*



A világ legtitkosabb könyve, a Voynich kódex, nem ismert „növények” ábrázolásával

Oberon ezt követő megszólalásában az éteri erotikát csodálhatjuk. S irigyelhetjük Shakespeare-től azt a nyelvet és azt a kort, amikor áldó szavakkal, mágikus cselekedetekkel még békét, egyensúly-állapotot lehetett teremteni:

*Most e házban szélt veszünk,  
Napköltéig itt leszünk. –  
A fő-ágyhoz legelébb!  
Hintsen áldást rá e nép:  
Hogy a sarj, mi ott terem,  
Legyen boldog, végtelen.*

<sup>13</sup> Az 1968-as Peter Hall-féle előadásban, az akkori kort jelző, hippire vett szerelmeseket félmeztelen, kórista gyerekhad figyeli, követvén a zöldesztre festett, maszkos démonvilágot.

Mind a három ifju pár  
 Hű legyen, míg földön jár;  
 Soha tőlük származót  
 Ne gyalázzon testi folt.  
 (...)  
 Fűharmattal szentelünk;  
 Minden tündér jó velünk,  
 Kiki szentel egy szobát,  
 S megáldjuk e palotát:  
 Lakja mindig béke, csend,  
 S legyen áldott ura bent.

(Arany János fordítása)



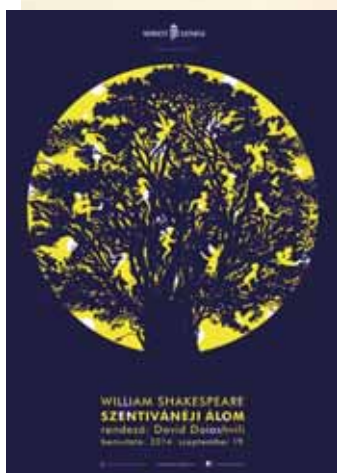
Richard Dadd (1817–1886): *Puck*, 1841,  
 olaj, vászon, 62×62 cm

Titokzatos, rejtélyekkel teli ez a mű – csábít a rejtvényfejtésre, az új megközelítésekre. Ám nagy kérdés, hogy a mitikus tudat kiiktatásában meddig érdemes elmennie az interpretátornak. Hiszen a globális éghajlati változások következtében ma már egyre nyilvánvalóbb, hogy a civilizált embernek mihamarabb vissza kell szereznie a pogány szellemvilág urának jóindulatát. Mert Titánia, Oberon és Puck játszadozása, civódása a kéjsóvár és hatalomvágyó emberrel korántsem tét nélküli: ahogyan a régiek gondolták, kihat az egész természetre, az időjárásra és a földi teremtmények sorsára is.

## Márta Tömöry: The Imaginative Images of the Recipient

### Thoughts on *A Midsummer Night's Dream*

Apropos of Doiashvili's staging of *A Midsummer Night's Dream* at the Nemzeti Színház (National Theatre), dramaturge Márta Tömöry evokes in a personal and analytical essay her memories of reading and performance in connection with the play, including not only live theatre presentations but also its puppetry as well as film adaptations. She discusses the origins and the history of the play as well as its mythic and ritual layers,



which have a strong effect even today due to the 19<sup>th</sup> century Hungarian translation by János Arany (while she mentions that the director made use of the translation by Ádám Nádasdy, too). Besides speaking highly of Doiashvili's directorial concept, she voices her doubts via questions concerning the denouement of the presentation, the suicide of Theseus–Oberon. She points out that although this closure mirrors genuinely the existential crisis of modern man, by it the director abandons the quality of initiation inherent in the Shakespeare drama, the gesture of the sanctification of love, which is traditionally associated with the midsummer night mating ritual of the youth.



GALÁNTAI CSABA

# Márkus László<sup>1</sup> munkái a Nemzeti Színházban

„Én most az ellenszerezés nemes művészetében fogom gyakorolni magam” – nyilatkozta Márkus László igazgatói kinevezésekor A Reggel újságírójának.<sup>2</sup>

Márkus Lászlót, az Operaház főrendezőjét 1932. október 15-én bízták meg a Nemzeti Színház igazgatásával. Ideiglenes kinevezésének előzményeihez tartozik, hogy Hevesi Sándort – a személyét ért támadások miatt – saját kérelmére a szezon végéig szabadságolták. Az évad tervezését nagymértékben befolyásolta e kései kinevezés. „Ez még nem az én szezonom, most csak a névjegyemet kívánom leadni”



– nyilatkozta Márkus.<sup>3</sup> A napirenden lévő kormányváltás is közrejátszott abban, hogy csak október közepén állhatott munkába az új igazgató. Október elsején alakult meg a Gömbös-kormány, melynek vallás- és közoktatásügyi minisztere Hóman Bálint lett. Az új miniszter személyesen ismerte mind Hevesit, mind Márkust, hiszen a századelőn működő Thália Társaságnak mindhárman tagjai voltak: Hevesi Sándor mint rendező, Márkus László mint dramaturg, Hóman Bálint mint a Társaság egyik jegyzője.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Márkus László (1881–1948) a huszadik század első felének nagyformátumú művészegyenisége: újságíró, kritikus, drámaíró, díszlet- és jelmeztervező, színházi rendező, filmrendező, főiskolai tanár.

<sup>2</sup> „Drukkol?” „Sokkal jobban tudom, mi vár reám, semhogy ne drukkolnék.” Interjú Márkus Lászlóval. A Reggel, 1932. október 17. 9.

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> Csathó Kálmán Márkus és Hóman köztudottan jó kapcsolatáról szólva megemlíti, hogy a színházban voltak, akik úgy vélték, nem csak barátságban, hanem rokonságban



Bónyi Adorján és Márkus László 1933-ban az igazgatói irodában

Márkus neve, akárcsak néhány évvel korábban az Operaház művészeti igazgatójává történő kinevezésekor,<sup>5</sup> egy konfliktusokkal terhelt szituációban merült fel. Szakmai tekintélye és személyiség jegyei alkalmassá tették arra, hogy egy szellemi és morális válságban lévő társulatot felrázzon. Ám korántsem arra törekszik, hogy mindenkinek elnyerje a tetszését, amikor beköszöntőjében határozottan állást foglal a sztárrendszeren alapuló színházi struktúra ellen.

„A színház nem statisztál szólóprodukcióknak, hanem egységbe foglalja az egyéniségek teljesítményét. [...] Nemcsak a színház van a színészért, hanem a színész is a színházért. Akarom a Nemzeti Színház nagy együttesét, de az csak úgy képzelhető, ha a legnagyobbak is ebbe illeszkednek a kitűzött cél szolgálatára.”<sup>6</sup> Ismerünk történeteket, miként „zsarolta” egy-egy sztárszínész a korábbi igazgatót. Magyar Bálint intézménytörténeti monográfiájában említi, hogy „a színész népszerűségét, személyi súlyát avval méri le, meddig függetlenítheti magát a színházi törvényektől.”<sup>7</sup> Nem csoda hát, hogy az új igazgatónak a sztárrendszer felszámolására tett kísérlete a vezető színészek körében negatív visszhangra talált. Márkus elsőként azzal a színésznővel került konfliktusba, aki három elsőrendű tag fizetését kapta. Bajor Gizi, aki kormánykörökben nem egy személy bizalmát bírta, felpanaszolta a direktort a miniszternél, s január elsejétől fizetés nélküli szabadságot kért tőle.<sup>8</sup> Márkus László

---

is vannak. [In.: A régi Nemzeti Színház, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1960. 270.] Családfakutatásom eredménye bizonyítja, hogy Márkus László távoli rokona volt Hóman Bálint feleségének, Dáni Borbálának. Hóman anyósa (Jurenák Berta) és Márkus nagybátyjának anyósa (Pokomándy Sarolta) első unokatestvérek voltak. Márkus Hómanhoz írt leveleiből kiolvasható, hogy kapcsolatuk baráti volt. Ám megjegyezném, hogy Márkus első, minisztériumi protektora ifj. Wlassics Gyula báró volt, aki ugylai Nyegre László, Máramaros vármegye főispánjának a leányát vette feleségül. ifj. Wlassics családi kötelékének is betudható, hogy a vármegyéből érkező tehetséges, ambiciózus fiatal emberek pályáját megkülönböztetett figyelemmel kísérte, így a Máramaros-szigetről származó Márkus Lászlóét is.

<sup>5</sup> ifj. Wlassics Gyula báró kormánybiztos, majd főigazgató 1924 júniusának végén művészeti igazgatóvá nevezte ki Márkust. Kinevezésekor a művészi munkát már megbénította az intézmény szinte reménytelen gazdasági helyzete. Februárban a minisztérium létszámleépítést írt elő az Opera számára. Wlassics nyárra toltta ki a B-listázást. Ennek a kellemetlen feladatnak a végrehajtása Márkusra várt.

<sup>6</sup> Márkus László beköszöntője. 1932. október 20. Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története II.* Bp. 1938. 811–813.

<sup>7</sup> Magyar Bálint: *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917–1944)*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 175.

<sup>8</sup> Bajor Gizi levele Hóman Bálinthoz. OSZK Kézirattár. Fond 15/217. Megjegyzendő, hogy Bajor Gizi Hevesi igazgatósága idején is több esetben követelőző hangot ütött

Hóman Bálinthoz írt leveleiben többször is kifejtette negatív véleményét a sztárrendszerről, Bajor Gizire utalva pedig megjegyezte, hogy nem kíván egyetlen művésznőnek sem a menedzsere lenni. Azt is jelzi a miniszternek, hogy csak hosszabb távon lehetne helyrehozni a múlt rendszer végzetes szakmai mulasztásait, mégpedig fiatal színészek nevelésével és együttesbe állításával. Márkus direktori beköszöntőjében azt is tudatja a társulattal, hogy a színház törvényeinek betartását számon fogja kérni; az első emlékprobán teljes szereptudást, udvarias és baráti hangot kér mindenkitől. Felhívja a figyelmet arra, hogy a munkában való elmélyedés könnyítése érdekében a próba alatt ne tartózkodjanak idegenek a nézőtéren.<sup>9</sup> Mindezeknek a hangsúlyozásából következtetni lehet a korábbi laza munkamorálra, mely időnként kaotikus állapotokat eredményezett. Márkus saját esztétikai elveit alárendeli az együttes munkának, mert mint vallja: „a Nemzeti Színház nem lehet egyéni meggyőződés kiszolgálója.”<sup>10</sup> A Nemzeti Színház és a közönség viszonyát is meghatározza, amikor célként jelöli meg: „a színházat újra életprogrammá kell tenni.”<sup>11</sup> Ez idő tájt írja *A színház etikája* című tanulmányát<sup>12</sup>, amelyben az erkölcsöt a művészet alapkövetelményként határozza meg. Az önző érvényesülésre törekvő sztárrendszer ellenében a fegyelmezett és kiegyensúlyozott együttes munka mellett tesz hitet, s vallja, hogy a színház altruista szolgálat.

Márkus képzőművészeti indíttatásából fakadóan először a színpadtechnikai lehetőségeket vizsgálja, a műhelyeket veszi szemügyre. Az e területen tapasztalható hiányosságokra hívja fel a miniszter figyelmét, amikor felterjesztésében ötven-hatvanezer pengő beruházási hitelt kér.

A műsor megújításának legfőbb akadálya a bérletrendszer, amely negyven új darab bemutatására és tíz ifjúsági premierre kötelezi a színházat. Ez azt jelenti, hogy hetenként új produkciót kell létrehozni, de néhány előadás után félre is lehet tenni az elkészült díszleteket, jelmezeket. A Nemzeti Színház Kamaraszín-



Bajor Gizi Agiaris szerepében

---

meg. *A Nemzeti Újság* (1930. dec. 11. 7.) *Bajor Gizi és a Nemzeti Színház afférja* címen beszámol a művésznő egy kirohanásáról. Bajor ekkor is felső politikai köröktől vár megoldást a problémájára.

<sup>9</sup> Csathó Kálmán említi, hogy Márkus a *Csongor és Tündét* és a *Széchy Máriát* (A murányi kalandot) egyaránt zárt ajtók mellett próbálta. [A régi *Nemzeti Színház*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1960. 270.]

<sup>10</sup> *Nemzeti Újság*, 1933. június 23. 9.

<sup>11</sup> *A színházat újra életprogrammá kell tenni*. Márkus László nyilatkozik a közelebbi és távolabbi terveiről. *Nemzeti Újság*, 1932. december 11. 25.

<sup>12</sup> Márkus László: *A színház etikája*. Szabó és Uzsaly Nyomda, Győr, 1934.

háza az alacsony költségvetés mellett nem volt fenntartható, ezért a színház az 1931–1932-es évad végén megvált a Paulay Ede utcai intézménytől, ami egyben azt is jelenti, hogy a Márkus által megkezdett évadban – miközben nagy előadás-számot várt el a kultúráért felelős tárca a színháztól – eleve kevesebb játszóhelyen lehet előadást tartani.

A minisztérium történelmi dráma írására ösztökélő pályázata nem járt sikerrel. Miközben vezető politikai körök olyan művek színrevitelét sürgetik, amelyek vagy meg sem íródtak, vagy éppen színvonaluk nem üti meg a bemutathatóság mércéjét, Márkus a miniszterhez írt jelentésében kifejti, hogy a nemzeti irodalom fogalma nem szűkíthető le csak a hazafias célzatú történelmi drámára. „Hitem szerint a hagyomány nem valamely mozdulatlan, dermedt forma, viszont az újszerűség nem okvetlen érték. A nemes és tevékeny hagyomány éppen abban ismerhető fel, hogy alkalmas irányítást ad az új dolgok értékeléséhez” – vallja a haladó konzervativizmus szellemében.<sup>13</sup>

Márkus egyéves igazgatósága alatt mindössze két darabot rendez a Nemzeti Színházban. December 5-én mutatják be Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjét*, Weiner Leó muzsikájával.<sup>14</sup> „Szín, fény, zene, tánc és vers költői versenye” – fogalmaz a Nemzeti Újság tudósítója. A leírásokból tudjuk, hogy Márkus rendezése Vörösmarty költeményének kettős motívumát, a tündérajátékot és a népmesét egyformán érvényre juttatta. A légies káprázatot, a fantasztikus hangulatok csodás látványosságát s a nép naiv elképzelését, és sokszor egészen primér humorát egyformán képes volt megmutatni. Csongort Abonyi Géza, Tündét Várady Aranka, Balgát Kiss Ferenc, Ilmát Somogyi Erzi, Mirigyet Márkus Emília<sup>15</sup> alakította. A másik, Márkus László által rendezett mű *A murányi kaland* volt. Móricz Zsigmond Széchy Mária és Wesselényi Ferenc szerelmét tárgyaló történelmi vígjátékát 1933. február 24-én mutatta be a Nemzeti társulata. Móricz Széchy Mária jelleméből nem a hősnőt emeli ki, hanem az érdekéért küzdeni tudó, szerelemre vágyó szépasszonyt. Schöpflin Aladár a történelmi pátosz páncéljától megszabadított Széchy Máriát ábrázoló darab színrehozatalát bátor kezdetnek tartja a Nemzeti Színház részéről. „Rendezés és előadás szinte igazgatói programnak tűnik fel, az eddiginél szabadabb hang megütésének; a kockázat bátorságának.”<sup>16</sup>

Márkus László ekkortájt kezd el foglalkozni Bessenyei György Ágisával, ám úgy véli, nem színpadra való a mű. Azonban Ágis figurája felkelti az érdeklődését, ezért Plutarkhosz elbeszélésére építve maga írja meg *Ágis tragédiáját*. Szomorújátékának cselekménye Spártában zajlik, a Krisztus előtti harmadik században.

<sup>13</sup> Nemzeti Újság, 1933. június 23. 9.

<sup>14</sup> Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Z.: Weiner Leó. K.: Zsolt Nándor. D.: Upor Tibor. J.: Nagyajtai P. Teréz. R.: Márkus László. Bemutató: 1932. december 5. A *Csongor és Tündét*, amelynek Horthy Miklós névnapja alkalmából díszelőadás jellege volt, végignézte a kormányzó is a családjával.

<sup>15</sup> Márkus Emília és Márkus László között a névazonosság ellenére nem volt rokoni kapcsolat.

<sup>16</sup> Nyugat, 1933. 6. sz.

A városban két király uralkodik. Az egyik a konzervatív gondolkodású Leonidas, aki az előkelő polgárookra támaszkodik. A másik Ágis, aki vissza akarja állítani Lykurgos ősrégi, puritán törvényeit, hogy e törvények segítségével megerősítse a népet, s új, erős, katonás nemzedéket neveljen, amely felszabadítja Spártát a Macedón fennhatóság alól. Felesége, Agiaris óva inti, hogy ne vegyen a vállára ekkora felelősséget, ám párthívei unszolására megfosztja jogaitól uralkodótságát, megszünteti a duális királyságra épülő rendszert, és hozzálát, hogy reformjait keresztülvigye. Úgy érzi, hogy egy új isten, Spárta új istene jelölte ki őt erre a miszsióra. De csakhamar ráeszmél, hogy nem álmodozhat tovább, a hatalommal élni is kell, sokszor kegyetlenül és kíméletlenül, gyakran olyankor is, amikor tudtán kívül csak párthívei érdekét szolgálja. Hogy a törvényeknek érvényt szerezzen, meghozza a tőle telhető legnagyobb áldozatot; nyomorék gyermekét a Taigetoszra viszi, s feleségét, az „idegen” asszonyt száműzi. A végső összeomlás közeledik. Leonidas régi hívei fellázadnak, martalócok garázdálkodnak az utcákon, Ágisnak végeznie kell ellenfeleivel. Ám amikor elébe hozzák Leonidast, egy pillanatra felébred a lelkiismerete, és meginog: joga van-e kivégeztetni volt uralkodótságát. S ez a pillanat a veszte. Az ingadozó, gyenge király ellen fellázad a nép, s a lázadásból Leonidas kerül ki győztesen. Ágisnak sikerül Apollón templomába menekülnie. Nincs más választása, mint a halál. A tragikus végű király sorsában csak felesége, Agiaris osztozik; mindketten kiisszák a méregpoharat, s összeölelkezve Apollón oltára alatt várják a halált. A nép rájuk gyűjtja az új templomot, amelyet Ágis Spárta új istenségének emelt.

Márkus Lászlónak nem ez volt az első színpadi műve. 1911. október 13-án mutatta be a Nemzeti Színház *Attila* című drámáját. A zamatos magyarsággal és költői zengzetességgel megírt darabot Hevesi Sándor rendezte. A Márkus-mű képzőművészet és líra találkozásából fogant. Márkus László vallomásából tudjuk, hogy Zrumetzky Dezső kalotaszegi poémái és Kós Károly Attila haláláról készült rajzai ihlették a mű megírására. Márkus álmodta meg a színpadképet is, Kémény Jenő és Ujváry Ignác készítették el a díszletet. Száznál is több statisztával – többek között a Színiakadémia növendékeivel – folytak a próbák. A kísérőzene ősi keleti és régi magyar motívumokból állt össze. A dráma különlegessége, hogy maga Attila nem jelenik meg, hanem a hatásból, melyet környezetére tesz, kell megmérnünk nagyságát. „Ama nagy turáni barbár mítoszát akartam megírni” – nyilatkozta a szerző –, „aki homályban burkoltan trónolt Európa országai felett, és akihez bűvös, ismeretlen erő vonzotta a távoli nyugat árja barbárjait ellenállhatatlanul. Ezt a rejtelmes barbár szentséget próbáltam megírni, és próbáltam egy emberbe komprimálni a nyugati barbárság Attila felé vonzó vágyakozását.”<sup>17</sup>

Újabb színpadra írt művének, az *Ágis tragédiájának* bemutatójára csak 1936-ban – Németh Antal igazgatósága idején – kerül sor. Az idő és a távolság gyakorta hozza rendbe a kapcsolatokat. Így történt ez most is; Bajor Gizi játszotta Agiarist. Márkus tervezte a jelmezeket, a díszleteket, s ő maga állította színpadra a szomorú-

<sup>17</sup> A szerző a darabjáról. Magyar Színpad, 1911. október 13. 1.



Titkos Ilona (Telonis)  
és Uray Tivadar (Ágis)

játékot. A díszlettervein expresszív, dőlt vonalú épületelemeket – párkánytöredéket, oszloprészleteket – láthatunk.<sup>18</sup> A fekete padozat, mely a terveken kontrasztot alkot az égővörös gerendákkal és az aranszínű, zömök oszlopokkal, a Nemzeti Színház műsorkísérő füzetében, valamint a Színházi Életben megjelent képeken hiányzik.<sup>19</sup> A fotókat látva állíthatjuk, hogy Márkus híven követi saját szerzői helyszínmegjelölését. „Pár kisebb-nagyobb kőkocka szerte, egyik asztalnak is használódik, rajta fatáblán pár érett füge és egy ezüsttükör.”<sup>20</sup> A fehér színű kockák üléshelyként funkcionálnak. A háttérben oszlopok és lépcsők kontúrjai. Szinte díszletlennek tűnik a színpad. A tériképzés a játék mozgalmasságát szolgálhatta, azt, hogy a színész érzelmi megnyilatkozásai a térben tisztábban vetülhessenek ki. Uray Tivadar (Ágis), Titkos Ilona (Telonis) és a többi színész szecesszióhoz köthető jelmezekben láthatók. Márkus a hanghatásoknak kiemelt szerepet szánt. A képek szüneteiben szavalókórusok

által régi görög kórusok strófái és antistrófái hangzottak fel, s ők szólaltatták meg a nép hangját is stilizált ritmizálással a színpad mögött. A tömeg hangjainak beáradása a színpadra, a hangzás különös és súlyos szerepe a drámai akció színezésében egészen modern megoldás a Nemzeti színpadán. Ez a megoldás a mű alaphelyzetét teszi még erőteljesebben érzékelhetővé; a nép hangját, hol dörögve, hol tompán, alapmorajként szinte egyvégteben hallani. A jelenlévők is folyton a népről beszélnek, miközben Ágis valójában sohasem találkozik a nagybetűs néppel, csupán manipulált embercsoportokkal. Az igazi nép képe csak a bukása előtti vízióban tűnik elő. A kórust Abonyi Tivadar tanította be, a zenét Polgár Tibor, a Rádió zeneszerzője szerezte, aki így nyilatkozott saját munkájáról: „Kilenc zeneszámot írtam a darabhoz, s igyekeztem bennük a nagy jelenetek hangulatát aláfesteni. Mint ahogy a darab nyelvezete mai, mai a muzsika is. Stilizált rövid zeneszámok, nem önállóan, hanem teljesen a drámához idomulva szólalnak meg, alátámasztva és a zene hatásán keresztül felfokozva a dráma feszültségét, kihasználva a zenének azt a csodálatos lehetőségét, hogy a szó és a játék határán túl is van még mondani-valója.” A Protestáns Szemle újságírója lehet, hogy az operaigazgató Márkusnak akarta a drámaíró Márkus munkáját ajánlani, amikor észrevételezte, hogy „megrövidítve a legragyogóbb operaszövegnek beillenek ez a gyönyörű magyarsággal, nagy

<sup>18</sup> OSZMI, Szcenikai gyűjtemény. Leltári szám: 53.7295., 53.7296., 53.7299.

<sup>19</sup> Vajda M. Pál felvételei a Nemzeti Színház 1936-os műsorfüzetében, valamint a Színházi Életben (1936. 8. sz. 8-11. lap) láthatók.

<sup>20</sup> Ágis tragédiája. A Színházi Élet melléklete. 1936. 10. sz. [119–146.]

költői lendülettel megírt szöveg”<sup>21</sup>. Dénes Zsófia, az Ünnep kritikusa úgy véli, hogy Márkus „tökéletes összehangoló munkát végzett. Itt egybecsendül minden: a megejtően szép színpadi kép, amely elvont jelzések és színpáprázatok erejével hat, a szavaló kórusok ritmusa és tragikus aláfestő-zenéje, végül az illúziót keltő színészek játéka, amely egyéni árnyalással telíti a szerepeket.”<sup>22</sup>

A szereposztást azonban Schöpflin Aladár és Bisztray Gyula is elhibázottnak tartja, mint ahogy a szomorújátékot sem fogadja kitörő lelkesedéssel mindegyik kritikus. Márkusnak, aki színházelméleti írásaiban az együttjátszást hirdette, úgy tűnik, ezúttal nem sikerült a játékban összhangot teremtenie a Nemzeti Színház régi és új stílust képviselő színészei között. Erre Bisztray Gyula hívja fel a figyelmet. „A Nemzeti Színház régi és új tagjai együtt, de nem együttesben játszottak. A klasszikus játék stílusát Bajor Gizi mintegy zsinórmértékül képviselte.”<sup>23</sup> Schöpflin szereplőkre bontva fogalmaz: „Hiba volt Ágis szerepét Uray Tivadarra bízni, akiben nincsenek meg azok a hangok, és nincs meg az a tartás, amely ehhez az alakhoz szükséges. A másik legfontosabb szerepben, a papnőében Titkos Ilona minden tűz nélkül, belsőleg hidegen játszik, beszéde szavalat, lélek nélkül, mozgása modern estélyi ruhához illő, nem görög jelmezhez.”<sup>24</sup> A kritikusok mindenekelőtt azonban a dráma gyengéit sorolják fel, melyek között megemlítik az alakok vázlatosságát, a dikció uralmát, amit Rédey Tivadar ekképp fogalmaz meg: „alakjai inkább »közírói« körültekintéssel beszélnek, semmint egyéni érintettséggel.”<sup>25</sup> Zlinszky Aladár az Akadémiai Értesítőben hasonló véleményen van: „a tragédia pátosza végül csak a dictio pátoszává silányul”.<sup>26</sup> A dramaturgiai hiányosságokat érintve Schöpflin Aladár megjegyzi: „a cselekmény nem annyira a



Ágis, Márkus László jelmezterve Uray Tivadar számára



Telonis, Márkus László jelmezterve Titkos Ilona számára (az OSZMI Szenográfiai gyűjteményéből)

<sup>21</sup> Protestáns Szemle, 1936. 3. sz. 141.

<sup>22</sup> Ünnep, 1936. február 14. 7. sz. 319.

<sup>23</sup> Bisztray Gyula: *Színházi esték 1930–1940*, Könyvnap, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. 1942. 140.

<sup>24</sup> Nyugat, 1936. I. 245.

<sup>25</sup> Napkelet, 1936. 198.

<sup>26</sup> Egy év magyar drámairodalma. Akadémiai Értesítő, 1936. XLVI. kötet 268.

dolgok belső logikája szerint halad, hanem kívülről belehelyezett motorokkal.” S mert a végén hiányzik „a hősnak erkölcsi fölemelkedése a bukásban”, nem történik meg a katarzis.<sup>27</sup> Az aktuálpolitikai áthallások sem biztosították a tartós sikert, nem egész két hét múlva, hét előadás után lekerült a darab a műsorról. A Nemzeti Színház három hónappal korábban mutatta be Shakespeare *Athéni Timonját*. Bisztray Gyula az Ágis-előadás korai elhalását részben az *Athéni Timon* egyidejű előadásaival magyarázza, hiszen „azonos közönség számára két antik tárgyú tragédia kissé sok a jóból”<sup>28</sup>.

Márkus az *Ágis tragédiája* szövegkönyvét elküldte a Bécsben tartózkodó Vályi Félixnek<sup>29</sup>, aki 1937. február 9-én kelt válaszlevelében azt javasolja neki, hogy írja át amerikai színpadra. Recepttel is szolgál a biztos sikerhez; át kell dolgozni a drámát gengsztertörténetté. Mindenekelőtt igazi amerikai stílus címet kell adni a műnek, melyre ötlete is van: „The Dictator goes to Hell” vagy „Dictators at work.”<sup>30</sup> A darab külföldi sorsáról nem tudunk, bár kétséges, hogy a szerző elfogadta volna a Vályi által javasolt – a mű szellemét alapjaiban érintő – változtatásokat.

1933. június 14-ei keltezésű az az okmány, melyben Hóman Bálint július elsejei hatállyal három évre szóló időtartamra kinevezi Márkus Lászlót a Nemzeti Színház igazgatójává.<sup>31</sup> Márkus egy héttel később azt nyilatkozta A Reggel újságírójának, hogy csak a költségvetés jóváhagyása után és attól függően tudja kialakítani a jövő évadot. Mindenesetre tervei között szerepelt Meskó – Barna: *Hallali*, Török Sándor: *Idegen város*, Kállay Miklós: *A roninok kincse*, Sík Sándor: *István király*, Pekár Gyula: *Félbemaradt tánc*, Bálint – Ujházi: *Tékozló fiú*, Bethlen Margit: *Cserebogár*, Nyíri Tibor: *Hajsza*, Kürthy György: *Családi boldogság*, Garamszeghy – Balázs Á.: *Matyólakodalom*, Folkmann Ferenc: *Bábel* című műve. Herczeg Ferenctől és Móricz Zsigmondtól is várt darabot. Márkus látja, hogy nem születnek meg a várva várt remekművek, s az évadterv összeállításakor, a bemutatandó darabok védelmében fogalmazta meg azt, hogy nem helyes, ha a magyar termést mindig a legjelentősebb alkotásokhoz mérjük, mert akkor könnyen kiselejtezhethetünk egyébként vállalható irodalmat is. Véleménye szerint hiba volna, ha ezt tennék a jó átlaggal, mely bátor irodalmi mozgalmat is teremthet. Ugyanakkor a külföldi avantgárd irodalmat azért mellőzi, mert az a politizáló és társadalmi propaganda szolgálatába szegődött, minélfogva elveszítette szabadságát.

Márkus László nem kívánt az általa képviselt szakmai nívv alá menni, nem akart megalkuvó beamter vezető lenni. Június végén kelt jelentésében közli Hóman Bálint miniszterrel, hogy a jelen költségvetési tervezet mellett nem

<sup>27</sup> Nyugat, 1936. I. 244-245.

<sup>28</sup> Bisztray Gyula: *Színházi esték (1930–1940)*. Könyvnap, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. 1942. 139.

<sup>29</sup> Vályi Félix publicista, filozófiai és szociológiai író.

<sup>30</sup> Vályi Félix Márkus Lászlóhoz írt levele az OSZK Kézirattárában, Márkus László kéziratot hagyatékában található.

<sup>31</sup> Az okmány az OSZMI Kézirattárában található. Ltsz.: 55.1559.1.

tudja tovább vállalni a színház vezetését. Eme kitérő után az Operaházban folytatja munkáját. A Nemzeti Színház kormánybiztos-igazgatója Voinovich Géza lesz.

Nem elvetendő az a gondolat, hogy bizonyos személyek csapdaszituációt akartak teremteni Márkus számára. Ő maga úgy véli, hogy a nehéz helyzetben lévő Nemzeti élére való kinevezése mögött valójában az Operaházból történő eltávolítása állt. Hóman Bálinthoz írt leveleiben történik erre utalás.<sup>32</sup> A Társadalmunk című lap egy meg nem született interjút közöl vele. Ebben a volt igazgató elpanaszolja, távozásának oka az, hogy nem biztosították a színház működéséhez szükséges szubvenciót, s így nem volt remény arra, hogy terveit megvalósítsa. Az indoklás önmagában helytálló, ám a nyilatkozat Márkus szellemiségétől idegen stílusban látott napvilágot. Legfőképpen az interjú megjelenésének időpontja szokatlan, merthogy több mint fél évvel az igazgató távozása után, 1934. január 13-án látott napvilágot az írás. Márkus olvasói levélben fejezi ki értetlenségét; őt a Társadalmunktól egyetlen egy újságíró sem kereste meg.

Egy figyelmet keltő incidens is történt vele ez idő tájt. A Pesti Napló 1934. augusztus 14-ei száma arról számol be, hogy egy részeg nyilaskeresztes a Simplon Kávéház teraszán megtámadta Márkus Lászlót, az Operaház főrendezőjét. A szabósegéd felelősségre akarta vonni Márkust a három héttel korábban megjelent, szélsőséges megnyilvánulások ellen tiltakozó *Eszmetábor* című írása miatt.<sup>33</sup> A fizikai atrocitást – a következő években – a „láthatatlan front” illetve „Nemzeti Front” cégről íródott fenyegető levelek is követik.<sup>34</sup>

Amikor elvállalta a Nemzeti Színház igazgatását, Márkus tisztában volt azzal, hogy színházi koncepciójának véghezviteléért kemény harcokat kell folytatnia. S talán nem is volt túl optimista a jövőjét illetően, hiszen úgy vállalta el a Nemzeti Színház igazgatását, hogy fenntartotta magának a jogot ahhoz, hogy szükség esetén visszatérhessen az Operaházba. Direktorsága ideje alatt is bejár a dalszínházba, ahol rendezőként három bemutató is fűződik a nevéhez: Richard Strauss *Egyipto-*

<sup>32</sup> Márkus, miután felmérte, hogy a költségvetésre vonatkozó előterjesztése nem kap zöld utat, arra kéri Hómant, hogy helyezze vissza őt az Operaházba. „Lehet, hogy ezzel zavarom Kertész K. Róbert cirkulusait, akinek az Operánál egyes kedvenceivel meszszebbmenő tervei vannak, és aki engem mindenáron bele akar kényszeríteni ebbe a Nemzeti Színházi öngyilkosságba.” OSZK Kézirattár. Hóman Bálint levelezése. Fond 15. Megjegyzés: Kertész K. Róbert 1923-tól h. államtitkár, a m. kir. vallás és közoktatásügyi minisztérium művészeti ügyosztályának főnöke. 1934-ben c. államtitkári ranggal nyugdíjazták.

<sup>33</sup> Márkus László: *Eszmetábor*. Pesti Hírlap, 1934. július 22. 10.

<sup>34</sup> Márkus Lászlóhoz a „láthatatlan front”. OSZK Kézirattár. Márkus László kéziratos hagyatéka. Egy, 1938-ban Hóman Bálinthoz írt levelében, melyben az Operaház vendégkarmesterének, az orosz zsidó Issay Dobrowennek szakmai érényeit, s ezért nélkülözhetlenségét hangsúlyozza, szintén utal a Nemzeti Front leveleire. „Úrügy a Dobroven jelenléte, de a mozgóerők nem annyira Dobroven ellen, mint másod és harmadrendű »mellőzött zsenik« érdekében uszítják azt a zavaros társaságot.” OSZK Kézirattár. Hóman Bálint levelezése. Fond 15.

mi *Helénája*<sup>35</sup>, Offenbach vígoperája, *A banditák*<sup>36</sup> és *A fehér vitorlás*<sup>37</sup> című dalmű. Azonban az Operaházba való visszatértekor nem érezte magát egzisztenciális biztonságban. Miután 1935 nyarán Németh Antal került a Nemzeti Színház élére, Márkus régi barátságukra hivatkozva arra kéri őt, hogy vegye maga mellé munkatársnak, mert majd beleőrül az „operai heccekbe”, s attól tart, az lesz a sorsa, hogy visszakerül a „magánszínházak művészi nyomorúságába.”<sup>38</sup>

Erre azonban nem kerül sor, mert az Operaház igazgatójának, Radnai Miklós-nak korai halálát követően Márkus Lászlót bízzák meg a dalszínház vezetésével.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> *Egyiptomi Heléna*. Dalmű 2 fv. Z.: Richard Strauss. Sz.: Hugo von Hofmannstahl. Bemutató: 1932. október 31.

<sup>36</sup> *A banditák*. Vígo. 3.fv. Z.: Jacques Offenbach. Sz.: Meilhac és Ludovic Halévy. Bemutató: 1933. április 1.

<sup>37</sup> *A fehér vitorlás*. Dalmű 4 fv. Z.–Sz.: Isidore de Lara. Bemutató: 1933. május 24.

<sup>38</sup> Márkus László levele Németh Antalhoz. OSZK Kézirattár. Németh Antal levelezése. Fond 63/2063.

<sup>39</sup> Márkus László 1935 novemberétől 1944 júliusáig igazgatta az Operaházat.

## Csaba Galántai: László Márkus's Works at the Nemzeti Színház (National Theatre)

László Márkus (1881–1948) was a great artist in the first half of the twentieth century: journalist, critic, dramatist, set and costume designer, stage and film director, college professor, director and general manager of the Opera House between 1923 and 1935 and between 1935 and 1944, respectively. In the 1932/1933 season he filled the post of general manager of the Nemzeti Színház. First treating this one-year period, the paper highlights Márkus's “progressive conservatism” and opposition to the cult of stars. Then the plays staged under his directorship are discussed: *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tünde*) by Mihály Vörösmarty and *A murányi kaland* (*An Adventure In Murány*) by Zsigmond Móricz. The playwright's pieces are next reviewed: *Attila* (1911), with its stage setting designed by himself, and *Ágis tragédiája* (*The Tragedy of Agis*)

(1936), an adaptation of an 18<sup>th</sup> century work by György Bessenyei, both put on stage at the Nemzeti Színház. Finally, the author takes into account the circumstances which made László Márkus, despite his ambitious plans, refuse his three-year appointment by Bálint Hóman to the head of the Nemzeti in 1933.





BALOGH GÉZA



# A kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései

## Első rész: A szerencse fia

Ő volt a háború után újrainduló színházi élet üstököse. Váratlanul, imponáló felkészültséggel robbant be a gyökerestől átszervezett magyar színjátszás élvonalába. Hamarosan az ő rendezései jelentették a szovjet példa nyomdokain lépegető színházművészet kimagasló teljesítményeit.

Színházrajongó korosztályom számára ő volt a példakép. Mivel gyerekkoromtól színházi pályára készültem, korán elkezdtem a színházba járást. Sokszor az életko-



Gellért Endre (1914–1960)

romnak egyáltalán nem való előadásokat is megnéztem. Tízévesen már nemcsak a *Légy jó mindhalálígra* vittek el szüleim a Nemzeti Színházba, de a *Sári bírót* meg a *Veszélyes forduló* című izgalmas krimit is láttam. Még *A kaméliás hölgy* felújításán is ott lehettem. Persze akkor még nem tudtam, hogy valaki *rendezte* is ezeket az előadásokat, de a híres színészek valóságos jelenléte elbűvölt. Öt évvel később pedig már barátaimmal együtt láttam – többször egymás után – az *Ármány és szerelmet*, a *Hamletet*, a *Ványa bácsit*, a *Fáklyalángot* és Gellért Endre többi híres rendezését. *A revizort* például nemcsak azért néztük meg többször, mert mindkét szereposztásra kíváncsiak voltunk, de mert – mint

diákszínjátszók – mi magunk is előadtuk a darabot. Ekkor már jól ismertem Gellért nevét. Azt hiszem, valahol a lelkem mélyén olyan szerettem volna lenni, mint ő.

Ezért is jelentett sokszorososan torokszorító izgalmat, amikor jelentkeztem a Színművészeti Főiskolára. A színész főtanszak második és harmadik felvételi vizsgáján a tanszékvezető Gellért Endre elnökölt. Alaposan meggyötört, nemcsak újabb és újabb verseket kért, de mivel tudta, hogy két hónappal korábban a Madách Gimnázium diákjaként Ádámot játszottam *Az ember tragédiájában*, a dráma valamennyi fontos monológját végigmondatta velem. Ahogy újabb és újabb kívánságait igyekeztem teljesíteni, kétségbeesésem egyre nőtt. Nyilvánvaló volt, hogy kétségei vannak a képességeimet illetően, ezért próbál minél jobban megismerni.

Amikor mégis a főiskola hallgatója lettem, időnként megjelent a színészmesterség órákon. Váratlanul jött. Ilyenkor megfagyott a levegő. Ijesztő tekintete egyszerre volt szúrós és dermesztő. Úgy éreztük, keresztüllát rajtunk. Itt nincs mellébeszélés. Fölmész a színpadra, és azonnal lebuksz, mert minden illusztrálást, csalást, hazugságot észrevesz. Az osztály legjobbjaiból ez dacot, a gyengébbekből rettenetes görcsöt váltott ki. Bennem egy világ omlott össze. Irtózatossá vált az egész akkori Színművészeti Főiskola légköre, és ezért akkor elsősorban őt okoltam. Azt láttam, hogy – tisztelet a kevés kivételnek – a többi tanár is fél tőle, megpróbálja utánozni, az észrevételeit túllicitálni. Mindenki hasonlítani akart rá. Még Simon Zsuzsa<sup>1</sup> is görcsösen igyekezett megfelelni azoknak az igényeknek, amelyeket Gellért kivételes képességei támasztottak az intézménnyel szemben. Ma már tudom: nyomasztotta őket, hogy annyival különb náluk.

Egyszer mégis megtörtént a csoda. Az egyik színészmesterség órán valakinek a szabvány-helyzetgyakorlata után Gellért felrohant a színpadra, és azt mondta: ennek így semmi értelme. Lássuk, hogy csinálná a jelenetet Chaplin! Néhány másodperc múlva könnyeztünk a röhögéstől. Nem paródiát mutatott be, hanem eljátszotta Chaplin szerepét. Pontosabban: egy zseniális rendező *megmutatta*, mi az, hogy stílus. Közben feltört belőle káprázatos humora, amelyet addig nem ismertünk. Ez a kis etűd arcátlan lázadás volt a szigorú dogmák és a „szocialista realizmus” ellen. És ezt a kor legkiválóbb *realista* rendezője mutatta meg nekünk.

Akkor persze mindezt nem értettem meg. Csak azt láttam, hogy egy szigorú, szikár, kivételes művész tud valamit, amit eddig gondosan eltitkolt. Aztán elfelejtettem az egész Chaplin-epizódot, mert – mintha mi sem történt volna – visszatért a szigorú és rezzenéstelen arcú tanár gondosan kidolgozott szerepébe. Számomra pedig egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a helyzetem reménytelen. Amikor a rostavizsgán eltanácsoltak, őt gyűlöltem a legjobban. Hetekig megjelent álmodban, jéghideg,



Simon Zsuzsa (1910–1996)

<sup>1</sup> Simon Zsuzsa (1910–1996) színész, rendező, színházigazgató, pedagógus. 1950 és 1956 között a Színművészeti Főiskola főigazgatója.

mindent látó tekintetével, kimért, indulatmentes, higgadt modorával, pontosan megfogalmazott, kegyetlen észrevételeivel, megfellebezhetetlen igazságaival.

Jó fél évvel később egyszer üzent Horváth Terivel<sup>2</sup>. Terikével közel laktunk egymáshoz, az akkori Gorkij fasor (ma Városligeti fasor) és a Bajza utca sarkára beszéltünk meg találkozót. Gellért tanár úr üzenete az volt, hogy a következő tanévben színházrendező szak indul, és ha még nem mondtam le a színházi pályáról, jelentkezzem. Micsoda? Hogy van ez? Addig észre sem vett, levegőnek nézett, most mégis eszébe jutottam? Talán egy szó sem igaz az egészből, az üzenetet Terike találta ki. Mikor ezt kimondtam, élesen felcsattant, kikérte magának, hogy ilyen magánakcióval gyanúsítom. Az üzenet egyébként nem játszott különösebb szerepet az életem további alakulásában, hamarosan külföldön folytattam rendezői tanulmányaimat. Csak azért érdemel említést, mert jellemző adalék Gellért furcsa, rejtőzködő, talányos lényéhez. Jó fél órát sétáltunk Horváth Terivel, aki nagy rajongással beszélt róla, és mindarról, amit neki köszönhet a pályáján. Mire elbúcsúztunk, szertefoszlott Gellért iránt táplált ádáz gyűlöletem. Egy ideig úgy éreztem, sikerült néhány rendhagyó tulajdonságát megfejtenem. Pedig az életéről, családi hátteréről, háború előtti színészi pályájáról és egész titokzatos lényéről vajmi keveset tudtam.



Horváth Teri (1929–2009)

\* \* \*

Felhőtlen, boldog gyerekkora és ifjúsága volt. Szeretetlenben, nagypolgári jómódban eszmélt a világra, mit sem sejtve a körülötte dúló világrengető eseményekről. A főváros legfelső intellektuális rétegének szelleme és támogatása segítette, hogy zökkenőmentesen jusson el a vágyai beteljesülését jelentő színházi pályára, amely jóval később kivételes sikert és dicsőséget hozott számára.

Az első világháború kitörésének évében, 1914. október 1-jén, vagyis a Mérleg jegyében született. A Mérlegek az asztrológusok szerint olyan emberek, akiknek az egyensúly megteremtése a legfontosabb az életben. Uralkodó bolygójuk az esztétikumot, az iránykeresést, a szépérzékét is szimbolizálja. A kínai horoszkópban megfelelője a Ló; az e jegyben születettek jó lelkiállapotban elszántak, alaposak, körültekintők, de szorongásaikat legyőzve is képesek felszámolni hibáikat. Általá-

<sup>2</sup> Horváth Teri (1929–2009), az 1945 utáni lázas népi tehetségkutató buzgalom egyik kivételes felfedezettje a főiskola elvégzése után néhány évig tanársegéd volt a színész főtan szakon. Annak drukkoltunk, hogy a mesterség tanár ne jöjjön be az órára, mert akkor vele dolgozhatunk. Varázslatos lénye és mindenre fogékony tehetsége a szerényebb képességű hallgatóknak is szárnyakat adott. Egy-egy vele töltött órán többet tanultunk, mint néhány tekintélyes professzor több hónapos irányításából.

ban független, magabiztos személyiségek – mondja róluk a több ezer éves bölcs kínai tapasztalat.

Az édesapa, Gellért Oszkár<sup>3</sup> a Nyugat vezető költőinek egyike, hírlapíró. 1903-ban a Magyar Génius<sup>4</sup> szerkesztője, 1904-től a Pesti Hírlap munkatársa. 1918-ban Károlyi Mihály, majd a Tanácsköztársaság sajtóirodájának vezetője, amiért 1919 őszén letartóztatják, vád alá helyezik, de később felmentik. 1920-tól a Nyugat társszerkesztője. 1945-ben belép a kommunista pártba. Ezután írt versei gyakran szólnak az országépítésről és a békeharcról.

1907-ben megnősül, felesége Horváth Gizella okleveles tanítónő, dunántúli származású, ízes beszédű gazdalány és harcos amazon<sup>5</sup>. A házasságlevél szerint a zsidó származású költő ekkor felekezeti nélküliségnek vallja magát. 1920-ban felveszi a római katolikus vallást. Négy fiúgyermekük születik. A legidősebb, Oszkár vegyésznek készül, de később a

Nyugat kiadóvállalatának alkalmazottja. 1945 után a Művelt Nép<sup>6</sup> című lapnál, majd a Gondolat Könyvkiadónál dolgozik. Nehézsorsú öccse, Tibor a Goldberger gyárban szövőmunkás, a Hungária nyomdában szedőtanonc, korrektor a Hírlapkiadó Vállalatnál, majd önkézeivel véget vet életének. A harmadik a sorban György. Ő jogot végez, a hetvenes években a Legfőbb Ügyész egyik helyettese.

A legkisebb, Endre az 1920/21-es tanévtől a Röck Szilárd utcai, majd a Margit körüti elemi iskolába jár. Ezután a Markó utcai patinás Berzsényi Dániel gimnázium diákja. Kiváló tanuló, különösen a matematikában és a fizikában nyújt kimagasló teljesítményt, de gyakran emlegeti legkedvesebb tanárai közt Vajthó Lászlót<sup>7</sup> is.

A Gellért-fiúk gyerekoszobája a Nyugat szerkesztősége, de a hétvégeken ott-hon is vidám az élet. Karinthy az *Így írtok ti* első kiadásában<sup>8</sup>, „feleségezett Gellért Oszkárnak” titulálja barátját. Azt is megírja a két versparódia elé biggyesztett rövid életrajzban, hogy rendkívül indiszkrét költő: nyíltan bevallja, hogy viszonyt folytat a feleségével<sup>9</sup>. A gyerekek felváltva lovagolhattak a híres vendégek – Babits, Kosztolányi, Móricz vagy Osvát Ernő – térdén, de a legjobban annak



Gellért Oszkár (1882–1967)

<sup>3</sup> Gellért Oszkár (1882–1967)

<sup>4</sup> Magyar Génius (1892–1903) képes családi hetilap. 1902-ben Osvát Ernő (1876–1929) vette át, és irodalmi, művészeti hetilappá alakította át.

<sup>5</sup> A szóbeszéd szerint amikor egy zugújságíró megrágalmazta férjét a lapjában, az esernyőjével verte meg a nyílt utcán.

<sup>6</sup> 1947 és 1948 között, majd 1950-től 1956 októberéig működő kultúrpolitikai folyóirat.

<sup>7</sup> Vajthó László (1887–1977) irodalomtörténész, író, a magyar iskolatörténet legendás alakja. Számos jeles költő, író és művész volt a tanítványa. 1930 és 1944 között hatvanhárom könyve jelent meg. Francia és német klasszikusokat is fordított.

<sup>8</sup> (1912)

<sup>9</sup> Célzás 1911-ben megjelent *Ofélia térdeim* című kötetére, amelynek erotikáját ízléstelennek bélyegezte az egyik kritikus. A későbbi kiadásokból ez az „életrajz” kimaradt.

örültek, ha Tersánszky – akit a háta mögött Savanyú Józsi bácsinak, szemtől szembe Kakuk Marcinak szólítottak – játszott nekik a citeráján vagy a furulyáján. Endre az iskolában előszeretettel utánozta tanárait, de ha megkérték, egy-két költő-paródiát is szívesen bemutatott osztálytársainak. Később ezeket a magánszámait otthon is előadta, a modellek nagy derűtségére.

Ebből az időszakból származik az a történet, amelyet Gellért Oszkár írt le két évvel Endre fia halála után: „1929 kora őszen, egy kora délutáni órában fölhívott telefonon Móricz: küldjük el hozzá legkisebb fiamat, Endrét, szeretne valamit elolvastatni vele.

Este kilenc óra tájt lehetett. Endre fiam akkor tizenötödik életévében járt. A feleségem aggódott. Egyszer csak csöngött a telefonunk. Móricz beszélt:

Bandi éppen most indult haza. Ne haragudjatok, hogy ilyen sokáig foglalkoztam vele. Tudod, arra gondoltam, hogy a *Légy jóban* az egyik fiúszerepet vele játszatom. De a fiad alkata nem alkalmas rá. Egy olyan vasgyúró diákra lett volna szükségem. A te fiad pedig sovány és vékony. Igazi Nyilas Misi alak, ahogyan én elképzeltem, amilyen én voltam. Hát kedvemre volt, hogy olvastassam vele a Nyilas Misi szerepét. Remekül olvasta. Mit, olvasta? Eljátszotta, meg is rendezte az egész darabot, ahol neki volt szerepe. Jaj, ha tudtam volna előbb. És ha a gimnázium engedné! Dehogy játszatom színésznővel. Adhatok egy jó tanácsot. Színészi és rendezői pályára adjátok a fiatalokat. Én holnap, nem, még ma, fölhívom Hevesit, hogy a fiatalokat kérje ki az iskolából, vegyen részt a próbákon rendszeresen. Gondolom, Hevesi szívesen fogadja majd.

S így lett, hogy Endre fiam, amikor csak a gimnáziumi órákról elengedték, Hevesi Sándorral a Nemzeti Színház próbáira sietett. S így lett, hogy amikor megkapta a színjeles érettségi bizonyítványát – különösen matematikából jeleskedett – és én szerettem volna, hogy fölvegyék az Eötvös Kollégiumba: boldog volt, hogy nem sikerült, és beiratkozott a Színművészeti Akadémiába.”<sup>10</sup>

A történet többször is előbukkan. Elhangzott Móricz Zsigmond halálának húszadik évfordulóján, majd *Móricz Zsigmond és Bandi* címmel megjelent a Népszabadságban. Mégis igaza van Molnár Gál Péternek, aki Gellért Endréről szóló könyvében kétségbe vonja az állítás hitelességét. „Túlontúl kerek a történet – írja. – Éppen valóságosságában valóságútlen. Legendakovácsolás. Egy tizenöt éves fiúban meglátni a majdani színpadi rendezőt: túlzás. [...] Az aggastyán-anya halott



Móricz Zsigmond 1921-ben.  
A fényképen Gellért Oszkárnak  
szóló dedikáció

<sup>10</sup> In: Gellért Oszkár: *Száz az ezerekből*, Bp., 1967. 175-176.

fiára emlékezvén szépít cseppet az emléken.”<sup>11</sup> A történetben persze lehet azért igazságtartalom. Az alkalmi „gyerekszínész” segítsége nyilván megfelel a valóságnak. A kísérlet Móriczra vall, és Gellért Endre későbbi Móricz-rendezései szempontjából sem elhanyagolható. Még színészi adottságainak felismerése is figyelmet érdemel. A folytatás azonban sántít; Gellért Endre soha sehol nem tett említést arról, hogy Hevesi próbáin valaha is részt vett volna. És az is az apa óvatosságát bizonyítja, hogy az esetet csak fia halála után kezdte terjeszteni, aki azt már sem megerősíteni, sem megcáfolni nem tudta.

Valószínűbb, hogy gimnazistaként Gellért Endre nemigen foglalkozott még a gondolattal, hogy a színházi pályát válassza hivatásul. Az irodalmi szalonokra emlékeztető otthon levegője és apja példája inkább a költészet felé vonzotta. Egy kötetre való verset írt ifjú éveiben. Hogy erről mi volt a költő-apa véleménye, nem tudhatjuk. Különösebb biztatást aligha kapott, hiszen nyomtatásban egyetlen verse sem jelent meg. Ha érdemesnek tartotta volna fia valamelyik zsengejét a publikálásra, könnyűszerrel elhelyezte volna valahol. Hogy erre nem vállalkozott, azt bizonyítja, hogy nem látott benne tehetséget a versíráshoz. Az Eötvös Kollégiumra való utalás csupán annak bizonyítéka, hogy a jó eszű és kiválóan tanuló fiút – a reáltárgyakban nyújtott kimagasló teljesítményei ellenére – a bölcsészet felé kívánta terelni.

Gellért Endre életútjának máig homályos pontja, hogy pályaválasztását milyen szándékok motiválták. Az otthoni környezet mindenképpen szerepet játszhatott a színház iránti vonzalma eluralkodásában. A Nyugat szerkesztőségében és a család társasági összejövetelein egyaránt mindennapos téma lehetett egy-egy érdekesebb színházi bemutató. Az apa íróbarátai között többen tartottak rendszeres kapcsolatot a színházakkal, ami Gellért Oszkáról mondható el legkevésbé. Bár emlékirataiban<sup>12</sup> megemlíti, hogy gyerekkorát az Aréna úron (a mai Dózsa György úton) töltötte, gyakran megfordult a Feld Színházban<sup>13</sup>, és az ott látottak hatására egy időben maga is kacsintgatott a színészi pálya felé, később azonban semmiféle kapcsolata nem volt a színház világával. De fia döntése ellen, miszerint a Színművészeti Akadémiára kíván jelentkezni, feltételezhetően semmiféle ellenvetése nem volt.

1932 szeptemberében Gellért Endre felvételt nyer a Színművészeti Akadémia előkészítő évfolyamára.

A szervezeti felépítésében és időtartamában többször átalakított intézmény 1893 óta három tanéven keresztül képezte a színész-növendékeket, amelyből az első évfolyam előkészítőként működött. Oktatási szemléletét 1929-ig alapvetően Paulay Ede színjátszási és színésznevelési elvei határozták meg. 1928 januárjában Hevesi Sándor javaslatára reformbizottság létesül, amely a színészképzés alapvető

<sup>11</sup> Molnár Gál Péter: *Emlékpróba*. Bp., 1977. 158.

<sup>12</sup> *Kortársaim, emlékezések*, 1954, *Egy író élete 1-2*, 1958, 1962.

<sup>13</sup> Feld Zsigmond (1849–1939) 1879-től bérelte a Városliget szélén épült Városligeti Színkört, amelynek vezetését később fia, Feld Mátyás (1876–1953) vette át. 1952-ben a Dózsa György átépítésekor lebontották.

megújítását tűzi ki céljául. A bizottság első ténykedése, hogy visszavonja Császár Imre<sup>14</sup> régóta elavult színészetelméleti tankönyvét. A *színész alkotása* című művét egykor szóról szóra be kellett biflázni a színököndékeknek, akik ennek ellenére lelkesedtek érte. Módszeréből a versek elmondásán keresztül megtanulhatták, miként lehet élő beszéddé varázsolni színpadon az írott szöveget.

A színészképzés új tanterve az 1929/30-as tanévben lép életbe. Az átmeneti időszakban Sebestyén Károly<sup>15</sup> áll az intézmény élén, majd Ódry Árpád lesz az igazgató. 1937-ben bekövetkezett haláláig a második világháború befejezéséig terjedő időszak legjelentősebb eredményei az ő igazgatása idején születnek meg a színésznevelés területén. A régi tanári gárda tagjai közül egyedül Gál Gyula<sup>16</sup> marad a tantestületben, a többiek helyére újak érkeznek: Hettyey Aranka<sup>17</sup>, Fáy Szeréna<sup>18</sup>, Góth Sándor<sup>19</sup>, Nagy Adorján<sup>20</sup> és Kiss Ferenc<sup>21</sup>.

A drámai és vígjátéki gyakorlatot Hettyey Aranka osztályfőnök mellett Nagy Adorján, Góth Sándor, Kiss Ferenc és Gál Gyula tanítja az 1932-ben induló osztályban. Hettyey Arankára így emlékezik fél évszázad távolából Gellért egyik osztálytársa, Gobbi Hilda: „Egyszer Schiller *Ármány és szerelem* című darabját



Órdy Árpád 1932-ben  
(forrás: stefan2001.blogspot.hu)

- <sup>14</sup> Császár Imre (1864–1933) 1887-től a Nemzeti Színház színésze, 1894-től a Színiakadémia tanára.
- <sup>15</sup> Sebestyén Károly (1872–1945) irodalomtörténész, tanár, kritikus, műfordító, filozófus. 1907-től esztétikát, dramaturgiát és költészetet tanít a Színiakadémián. A konzervatív irodalmi irányt képviselő színibírálati elsősorban drámaelemzések.
- <sup>16</sup> Gál Gyula (1866–1945) vidéki évek után a Vígszínház alapító tagja, majd 1901-től a Nemzeti Színház művésze. Ugyanebben az évben kinevezik az Akadémia tanárává.
- <sup>17</sup> Hettyey (Hettyei) Aranka (1876–1953) 1914-től a Nemzeti Színház tagja, egy időben Jászai Mari utódját látták benne. 1924 és 1941 között a Színiakadémia tanára.
- <sup>18</sup> Fáy Szeréna (1865–1934) Jókai pártfogoltjaként 12 évesen vették fel az Akadémiára. 1880-ban már a Nemzeti Színház tagja. 1925-től 1934-ig drámai és vígjátéki gyakorlatot tanít.
- <sup>19</sup> Góth Sándor (1869–1946) pályája java részét a Vígszínházban töltötte, 1935-ben Németh Antal a Nemzeti Színházhoz szerződött, de két év múlva már ismét magánszínházaknál játszott. 1931 és 1939 között a Színiakadémia tanára.
- <sup>20</sup> Nagy Adorján (1888–1956) 1918-tól a Nemzeti Színház tagja, 1925-től 31 éven át a Színiakadémia, illetve a Színművészeti Főiskola tanára.
- <sup>21</sup> Kiss Ferenc (1893–1978) 1919-től megszakításokkal 1944-ig a Nemzeti Színház meghatározó egyénisége. 1933-tól 1944-ig az Akadémia tanára, majd igazgatója. 1944 októberében a Nemzeti Színház igazgatója lett. Háborús bűnösként 1945-ben a Népbíróság kilencévi börtönbüntetésre ítélte. Szabadulása után a győri és a szegedi színháznál játszott.

tanította. Kiosztotta a szerepeket. Tízen voltunk, lányok. Hettyey felmérte a helyzetet; a csinosabbjára, szelídebbjére rámutatott: »Te Lujza vagy, te is Lujza vagy, te is Lujza«. Az érettebbjére, az asszonyosabbra pedig rábiccentett: »te pedig a Lady leszel, te is, te is«. – Rám nem mutatott, egyedül rám nem, azt hittem, kifelejtett. Fölnyújtottam a kezem: ugye én is a Ladyt, tanárnő kérem? – Elmosolyodott, és kedves, mulatságos hangján csak ennyit mondott: »No nem, fiacskám, te majd a *Csongor és Tündében* a Mirigyet!.«<sup>22</sup> A Színművészeti Főiskola centenáriumára kiadott emlékkönyv egyik tanulmánya pedig ezt írja róla: „Hettyey Aranka évtizedes tanárkodása súlyos tehertétel az iskolában. Mint a Nemzeti drámai hősnője majdnem csupán a »méltóság« megjátszásában látja feladatát, pedagógiája üres pózokba merevült, elavult deklamálást hagy örökölni a növendékeire. Bizonytalan instrukciói nyomán sehogy sem áll össze sikeres vizsgaelőadás; erősen szubjektív ítéletei néha bajt kevernek, s tövist hagynak az érzékeny művészeltekben.»<sup>23</sup>

A többiekéről jobb véleménnyel van a szerző. Fáy Szerénáról azt írja, hogy „maga a megtestesült belátás és értelem. Tízéves tanári működése mind a beszéd-, mind pedig a színjátszásoktatásban gazdag sikerrel jár.” Még a hírhedten rossz pedagógus Kiss Ferencről is a legnagyobb elragadtatás hangján ír: „Szenvedélyes temperamentuma növendékeit is magával ragadja. »Üres járat«-ot, ellanyhulást nem tűr az óráin, az ifjú művészen rejelő minden lehetőséget felszínre hoz; instrukciói megnyitják a fantáziát, és a lényegre világítanak rá. Szó sincs arról, mintha mindez csak az ösztön munkája volna. Kiss tudatos pedagógus; a vizsgaelőadásokhoz adott instrukcióit növendékeivel bejegyezteti példányaikba – a *Bánk bán* ily módon ránk maradt rendezőkönyve jól átgondolt és lelkiismeretesen végigvitt pedagógiáról tanúskodik.»<sup>24</sup>

A húszas évek végén bekapcsolódó új tanárok közül a legjobb véleményt Nagy Adorjánnal kapcsolatban fogalmazza meg. Gellért évfolyamának is számos vizsgaelőadását rendezte, és ő az egyetlen a háború előtti gárdából, aki 1945 után is a Főiskola tekintélyes pedagógusa. Már 1931-ben cikket ír a Nemzeti Színház évkönyvébe a színésznevelésről. A néhány oldalas eszmefuttatás elején Shakespeare-t idézi: „Shakespeare, a színészek legalaposabb és így legkegyetlenebb ismerője a *Hamlet* III. felvonásának 2. színében világos, tiszta szavakkal szögezte le:

1. »Szavald a beszédet lebegve a nyelven.«
2. »Illeszd a cselekményt a szóhoz, a szót a cselekményhez.«
3. »A természet szerénységét által ne hágd.«

Senki sem tudná szabatosabban kijelölni a színésznevelés célját, de ezt a célt már több mint három évszázada kitzúzte Shakespeare, a magyar színészet is ismeri már vagy 120–140 éve, és a célhoz vezető út ma is bizonytalan, vitás. Vitás és bi-

<sup>22</sup> Gobbi Hilda: *Közben*. Bp., 1982. 36.

<sup>23</sup> Csillag Ilona: *A százéves színésziskola*. Az azonos címen megjelent kiadvány bevezető tanulmánya. Bp., 1964. 41. (Az „évtizedes” jelző téves, hiszen ugyane könyv adattára szerint Hettyey tizenhét évig volt az Akadémia tanára.)

<sup>24</sup> Uo. 42.

zonytalan nemcsak azért, mert szakirodalmunk csekély és hiányos, de főleg azért, mert az ilyen tárgyú írások minden gyakorlati alátámasztást nélkülöznek.”<sup>25</sup>

Ezután ismerteti a színpadi beszéd és mozgás legfontosabb szabályait, majd befejezésül megfogalmazza művészet-pedagógiai hitvallását:

„Szokás-mondás, hogy a haladás feltétele a differenciálódás. Ennek az elvnek az alapján az egyéni színpadi beszéd és mozgás alapjait külön-külön és eleinte egymástól függetlenül kell tanítani, és pedig lehetőleg rávezetéssel, az egyszerűről haladva az összetetthez.

És a differenciálódás elvét szem előtt kell tartani a színésztanárok foglalkoztatásánál is. [...] A nevelés: a művészet csodálatos ölelkezése a tudománnyal. A mi színésznevelésünk tudományos alapja még nem épült ki teljesen, nem is épülhetett. Sok még a tennivaló! Hosszú még az út! Amit itt leírtam, ma még álom. De az »álmolátókat« igazolta mindig a jövő, noha legtöbbször nem érték meg.”<sup>26</sup>

Az évfolyam tanárai voltak továbbá: Kéky Lajos<sup>27</sup> (színésztörténet, irodalomtörténet, lélektan), Galamb Sándor<sup>28</sup> (drámatörténet, esztétika), Tolnay Pál<sup>29</sup> (színpadtechnikai ismeretek), Szentpál Olga<sup>30</sup> (tánc), valamint Mihó Ernő (ének), Walton Róbert (német nyelv), Garzó Miklós (francia nyelv) és Fodor István (vívás).

A korszak legjelentősebb alakja természetesen az új igazgató, Ódry Árpád, akiről így ír Csillag Ilona tanulmánya: „Művészi és pedagógiai magatartását a válság tudata hatja át; minden sejtjében érzékeli a környező világ bomlását s talán a fenyegető végkatasztrófát, a háborút is. E zűrzavarban azonban pacséri Ódry Árpád nem talál rá a tájékozódás útjára, s az elkerülhetetlen végzettel szemben csak a tiszta emberi szó melegét, általános humanizmust és a művészet világ- és emberformáló hivatásába vetett hitét tudja felmutatni. Ezt szeretné átplántálni növendékei szívébe is, mert bennük, az ifjúságban lát egyedül valamiféle kibontakozási lehetőséget.”<sup>31</sup> Ha



<sup>25</sup> A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának zsebkönyve. Bp., 1931. 54.

<sup>26</sup> Uo. 57–58.

<sup>27</sup> Kéky Lajos (1879–1946) tanár, irodalom- és színháztörténész. 1909-től 1941-ig tanított az Akadémián.

<sup>28</sup> Galamb Sándor dr. (1886–1972) tanár, dramaturg, színikritikus, színházigazgató, rendező, irodalomtörténész. 1935 és 1945 között az egyesületi színiiskola igazgatója, 1938-tól 1948-ig a Színművészeti Akadémia tanára.

<sup>29</sup> Tolnay Pál (1891–1985) az első magyar színháztechnikai mérnök, 1926-tól az állami színházak főmérnöke.

<sup>30</sup> Szentpál Olga (1895–1968) mozgásművész, koreográfus.

<sup>31</sup> A százéves színésziskola, 43.

eltekintünk a jó szándékú színháztörténész dagályos stílusától, amely az ötvenes-hatvanas évek írásainak kényszerű velejárója, az Ódry nemesi származásán finoman ironizáló és az „osztálykorlátait” szemére hányó kötelező fordulatoktól, akkor a szerző őszinte tiszteletét és rajongását is felfedhetjük az idézetben. Az írás egyszerre jellemzi Gellért Endre főiskolai tanulóéveinek korát, és az ötvenes évek légkörét. Egyelőre mégis megkíséreljük a hangsúlyt arra a három tanévre helyezni, amely döntően befolyásolta Gellért gondolkodását, ízlését, pályájának további alakulását.

Egy-egy művészetoktatási intézmény évfolyamainak jelentőségét mindig utólag lehet igazán megítélni. Abból, hány jelentős egyéniség tudott nagy ívű pályát befejezni közülük, hányan maradtak a pályán, és hányan merültek feledésbe. Gellért Endre „erős” évfolyamba került. Társai közül Szörényi Éva<sup>32</sup>, Gobbi Hilda, Fónay Márta, Móricz Lili<sup>33</sup>, Perczel Zita<sup>34</sup>, Básti Lajos, Horváth Ferenc<sup>35</sup> azok, akik megszívték Ódry intelmeit: „a sztárpálya útjain nem lehet eljutni a színművészet mélységeibe.”<sup>36</sup> Gobbi Hilda könyve többeket felsorol az egykori diáktársak közül, akik később eltűntek a közönség szeme elől: Király Katót (Király Ernő<sup>37</sup> és Solti Hermin<sup>38</sup> lányát), Dán Klárát, Szilassy Ibolyát<sup>39</sup> és másokat.

Gellért Endre akadémiai tanulóéveit több szempontból kellene megvizsgáljunk. Mennyire hatottak rá a tanultak? Mennyire voltak sikeresek a kezdeti lépései? Mit adtak hozzá későbbi rendezői egyéniségének kialakulásához az ott szerzett tapasztalatok? Hogyan vélekedett tanáiról? Az ilyen és hasonló kérdésekre nehéz egyértelmű választ adni, hiszen csak feltételezésekre, spekulációkra szorítkozhatunk. Későbbi ismereteink alapján azt gondolhatnánk, hogy Gellért rendkívül elmélyülten vetette bele magát a színesi játékkal kapcsolatos ismeretek megszerzésébe. A róla szóló történetek azonban ezt cáfolni látszanak. Gimnáziumi

---

<sup>32</sup> Szörényi Éva (1917–2009) a Nemzeti Színház kiemelkedő drámai színésznője a negyvenes és ötvenes években. Szerepei közül Éva, Melinda, Titánia, Desdemona évtizedekre összeforrta a személyével. Gellért számos rendezésében játszott. 1956-ban családjával elhagyta Magyarországot, és az Egyesült Államokban kezdett új életet.

<sup>33</sup> Móricz Lili (1915–1999) Móricz Zsigmond lánya. Nem fejezte be akadémiai tanulmányait. Miskolcon kezdte pályáját, majd a Vígszínház tagja lett. Számos fővárosi és vidéki színpadon játszott.

<sup>34</sup> Perczel Zita (1918–1996) Ő sem fejezte be tanulmányait, mert 1934-ben szerződtette a Nemzeti Színház. Egy évvel később már a Vígszínház tagja volt, majd külföldön folytatta pályáját. Igazi sikereit filmszerepekben aratta.

<sup>35</sup> Horváth Ferenc (1913–1993) vidéken kezdte pályáját, majd 1945-ben a Nemzeti Színház tagja lett. 1949-ben a Bányász Színház, illetve a Honvéd Színház igazgatója. 1953-tól a Madách Színház tagja. Színesi tevékenységének fontos része a versmondás.

<sup>36</sup> Elhangzott Ódry 1930/31-es tanévzáró beszédében.

<sup>37</sup> Király Ernő (1884–1954) a Király Színház, majd a Fővárosi Operettszínház ünnepelt bonvivánja.

<sup>38</sup> Solti Hermin (1889–1966) a múlt század húszas-harmincas éveiben népszerű dizőz és kupléénekesnő.

<sup>39</sup> *Közben*, 35.

csínytevései, tanár- és költő-paródiái az Akadémián tovább formálódtak. Humora, amelyet az ötvenes években oly gyakran próbált leplezni, ekkor még gátlástalan és gyermekes tréfákban teljesedett ki. A főiskolán sokat emlegették, hogy Nagy Adorján egy-egy fegyelmi tárgyalás után felháborodva idézte fel a nagytekintélyű tanszékvezető diákkori tanár-bosszantásait, melyeknek ő maga is gyakran volt a céltáblája. Egyik többször megismételt „magánszáma”, amikor Hettyey Aranka kiküldte valamiért az osztályból, és ő nem tudott kimenni az ajtón. Hol a kilincset nem találta (mivel a másik oldalon kereste), hol pedig elromlott a zár, és hiába veselkedett neki hol az egyik, hol a másik vállával, az ördögi nyílászáró szerkezete nem akart engedelmeskedni. Gellért halálra vált arccal próbált úrrá lenni a képtelen helyzeten. Az osztálytársak fuldokoltak a visszafojtott nevetéstől, a nem éppen erős humorérzékkel megáldott tanárnő pedig döbbenet figyelte a számára teljesen felfoghatatlan jelenetet.

Az efféle történetek persze nem jelentik azt, hogy ne vette volna komolyan a feladatait, hiszen mindvégig a legjobb tanulók között tartják számon. Az akadémiai évek egyébként balszerencsésen kezdődnek. Az első („előkészítő”) tanév második felében betegség miatt kénytelen megszakítani tanulmányait. Már-már úgy tűnik, évfolyamot kell halasztania, de a tanári testület május 26-án úgy határoz, hogy engedélyezi számára a pótvizsgát. Indexe bejegyzése szerint a pótvizsga valamennyi tantárgyból jelesen sikerül, így szeptemberben az első évfolyam rendes hallgatójaként folytathatja tanulmányait.

Az előkészítő évfolyamot még Váradi Antal<sup>40</sup> idejében vezették be, hogy a felvételi vizsga esetlegességeit korigálni lehessen. Váradi idejében egy ideig nem is volt felvételi vizsga, minden jelentkezőt felvettek, és csak az előkészítő évfolyam tapasztalatai alapján alakították ki a hallgatók végleges létszámát. Ódry igazgatása idején az előkészítő év tananyaga változott leginkább. A színpadi beszéd oktatását például a korábbi szokásoktól eltérően nem versekkel, hanem könnyed prózai szövegekkel alapozták meg, hogy a hallgató felszabadultabb színpadi jelenlétét elősegítsék. A versmondás tanítására csak a második félévben került sor. Az új programot segítette elő az 1930-ban *Próza és vers* címen kiadott új szöveggyűjtemény, amely a régi tanterv versei mellett számos prózai anyagot tartalmazott Pázmány Pétertől Molnár Ferencig.

Az előkészítő év színjátszásra vonatkozó követelménye pedig: „megteremteti az alkalmat ahhoz, hogy a növendék gesztussal, arckifejezéssel bizonyítsa, hogy képes érzések átélésére és élmények tolmácsolására. Nem a szavakhoz kell keresni játékot, hanem az indulatokhoz a legmegfelelőbb szavakat”<sup>41</sup>. Ezekre az alapokra épül az I. és II. évfolyam drámai és vígjátékgyakorlata. A tantárgy az együttes munkára helyezi a hangsúlyt, elsődleges célja az egyéniség fejlesztése és a stílusok megismertetése.

<sup>40</sup> Dr. Váradi Antal (1854–1923) író, drámaíró, színészpedagógus. Paulay ajánlására 1887-ben hívják meg az Akadémia tanárának, amelynek később titkára, majd 1896-tól 1906-ig igazgatója. Tankönyveket írt az intézmény számára.

<sup>41</sup> *A Magyar Királyi Országos Színművészeti Akadémia 1930/31-es évkönyve.*

A nyilvános vizsgaelőadásokon a főszerepeket természetesen lehetőleg a másodévesek játsszák, de az elsőéveseket, kivételes esetben az előkészítőöket is felléptetik, ha a darab szereplőinek létszáma szükségessé teszi. Négyhónapos betegsége miatt Gellért az 1932/33-as tanév kilenc vizsgaelőadása egyikében sem vesz részt. Első nyilvános szereplésére csak 1934. január 31-én kerül sor; a *Szentivánéji álomban* osztják rá Ösztövré szerepét. Gál Gyula ezúttal hetedik alkalommal rendezi növendékeivel a darabot.

Gál Gyula a régi iskola „szavaló” színészeként kezdte a pályát, Császár Imre vezérkönyvén nevelkedett, de később a modern gárdához csatlakozott. A modern irányzatokat eleinte vizsgaelőadásaiban is igyekezett érvényre juttatni. Még 1910-ben üres színpadon, táblára írt helyszíni utalásokkal „Shakespeare-színpadra” rendezte meg növendékeivel *A makrancos hölgyet*, részben Hevesi hasonló kísérletei hatására. Tanári munkájában nagy súlyt helyezett a technikai készség fejlesztésére. Később merev iskolát csinált saját módszeréből. Az egyik róla szóló pletyka szerint kórusban tanította be a szerepeket, és a hallgatónak a begyakorolt hangsúly- és mondatsablonok alapján kellett szavalniuk a szövegeket.

A *Szentivánéji álom* esetében sem sikerül ragaszkodni ahhoz az elvhez, hogy az elsőévesek csak epizód szerepeket kapjanak, hiszen Szörényi Éva játssza Titániát, aki pályája során a Nemzeti Színház több felújításán alakítja majd a tündérkirálynőt. Az osztálytársak közül Básti Lajos<sup>42</sup> Philostrat, Horváth Ferenc Orrondi, a lányok pedig a tündérek és manók csapatában röpködnek.

Shakespeare vígjátékával párhuzamosan zajlanak Zilahy Lajos *Süt a nap* című színművének próbái Kiss Ferenc vezetésével. A darabot még Hevesi igazgatása idején, 1924-ben mutatta be a Nemzeti Színház Kiss Ferenc (Sámson Mihály) és Bajor Gizi (Sárrika) főszereplésével, hatalmas sikerrel<sup>43</sup>. Gellért egy néhány mondatos szerepet játszik az előadásban. Gál Gyula a rendező-tanára a két héttel később bemutatásra kerülő *Bizáncnak* is, amelyben Gellért Laszkarisz, az ifjú császári tengernagy. Herczeg Ferenc színműve egyetlen napon, a bizánci császárság összeomlásának végnapján játszódik reggeltől éjszakáig, és valamennyi alakja jól körvonalazott, határozott jellem. Laszkarisz jelentős epizód szerep, mindhárom felvonásban az események fontos alakítója. Részt vesz a Konstantin ellen szőtt árulásban, rajong a császárnéért, és keresi helyét a Mohamed győzelme utáni világban. Ha kell, ölni is hajlandó, leginkább hátulról, orvul egy sötét sikátorban. Egyszóval: olyan szerep, amelyben észre lehet venni egy ismeretlen színinövendéket.

Az 1933/34-es tanévet Rákosi Jenő *Magdolna* című színműve zárja. Gál Gyula ebben egy jelentéktelen és névtelen epizódot bíz rá.

A következő évadban tizennégy bemutatót tartanak, ebből Gellért kilencben vesz részt. Hauptmann *Hannale*<sup>44</sup> című színművében Hanke, „szegényházbeli em-

---

<sup>42</sup> Ekkor még Beregi Lajos néven.

<sup>43</sup> Száznyolcvanegy előadást ért meg; 1937 szilveszterén felújították. Az előadás játék-mestere ekkor Kiss Ferenc volt.

<sup>44</sup> A darab eredeti címe *Hannele mennybemenetele* (Hanneles Himmelfahrt, 1894).

ber”, a vele egy műsorban játszott *Kacagó nők*<sup>45</sup>-ben Móricz Lili partnere, Maurice. A *Phaedra*-ban Hippolytos, Molnár Ferenc *Ibolya* című vígjátékában a zeneszerző, Oscar Wilde *Az eszményi férjében* Lord Goring. Alfred Sutro címéhez híven háromszereplős vígjátékában, *A háromszögben*<sup>46</sup> a szerető, bizonyos Meér Andor. Sardou és Najac *Váljunk el!*-jében Gratignan Adhemár, Hartleben<sup>47</sup> *A Lórijában* a címszereplő Fónay Márta mellett Pubi, Zilahy Lajos *Házasságszédelgő* című vígjátékában Sárkány, Géraldy Róbert és *Marianne*<sup>48</sup> című kétszemélyes művében az egyik címszereplő.

Jellegetes az évad műsora, amely a kor divatját tükrözve próbál figyelni a színészmesterség ismereteit bővítő klasszikus feladatokra. Meghökkenítő, hogy Hauptmann naturalista drámáját egy sikamlós vígjátékkal teszik egy műsorba. Nyilván mindkettő rövidített változatban került közönség elé Hettyey Aranka irányításával, és a növendékek sokoldalúságát volt hivatva bizonyítani. Ugyanez mondható el a *Phaedra* és Molnár Ferenc összeillesztéséről, amelyet Nagy Adorján rendezett. Ő állította színpadra *Az eszményi férjet* és a hasonló hangvételő *Váljunk el!*-t is. *A háromszöget* Góth Sándor alakította át azzal a nyilvánvaló céllal, hogy a társalgási stílus kiváló szakértője a vígszínházi iskolát vigye közelebb növendékeihez. Az évadzáró feladatokat ismét Nagy Adorján és Hettyey Aranka állította színpadra.

A legnagyobb erőpróbát kétségtelenül Racine tragédiájának eljátszása jelentette. Elsősorban Gobbi aratott kirobbanó sikert és kapott nemzeti színházi szerződést a címszerepért, de Básti Lajos Theseus- és Gellért Hippolytos-alakítása is elegendő muníciót biztosított a pálya indulásához: Bástit Bárdos Artúr hívta a Belvárosi Színházhoz, Gellért pedig vígszínházi szerződéssel indulhatott el a színészi pályán. A kritikák mindhármuk teljesítményében a szép beszédet és a nemes indulatot dicsérik.

*Az eszményi férj* – ha egy vizsgálódásról lehet ilyet mondani – közönségsiker. A szösszenetnyi kritikák jóindulatú közhelyei minden szépet és jót elmondanak a közreműködőkről. A legjellemzőbb megállapítás, amely Gellért későbbi pályáját is meglepő éleslátással jellemzi, a Géraldy-darabhoz kapcsolódik. Így hangzik: „A zúgó izgatottságot megszüntette a piros függöny, amely lassan szétment és a *Hajnalban, délben, este*<sup>49</sup> jól ismert és még mindig szép díszletei közt elcsendesültek Géraldy finom mondatai, amelyek színességükkel, drámaiságukkal egy szép és tehetséges fiatal színésznőnek, Váry Gyöngyi-

<sup>45</sup> Daniel Darc vígjátékát 1879. október 10-én mutatta be a Nemzeti Színház. 1888-ban felújították. Az Akadémia vizsgálódásai között gyakran szerepelt.

<sup>46</sup> Alfred Sutro (1863–1933) a századfordulón népszerűvé vált társadalmi színművek jellegzetes képviselője.

<sup>47</sup> Otto Erich Hartleben (1864–1905) német drámaíró, novellista, lírikus. A naturalizmus nemzedékének egyik jellegzetes szerzője. *A Lóri* (Die Lore, 1896) című színjátékát 1920-ban mutatták be Magyarországon.

<sup>48</sup> *Robert et Marianne*, 1925, magyarul Kosztolányi fordításában került színpadra.

<sup>49</sup> Dario Niccodemi kétszemélyes komédiája (*L'alba, il giorno e la notte*, 1921.)

nek<sup>50</sup> adtak alkalmat, hogy kiverekedje a nézőtér elismerését. Gellért Endre volt a partnere, aki arra született, hogy – partner legyen: szerény, de természetes és elhithető játéka nagyszerűen kiemelte a vele együtt játszó színész nő mozgalmasságát, eleven alakítását.”<sup>51</sup>

Akadémiai éveiről és tanáraitól Gellért ritkán nyilatkozott. Hettyey Arankával kapcsolatban inkább csak hátborzongató tréfákat engedett meg magának volt osztálytársai kétségbeesésére. Nagy Adorjánt bizonyára becsülte, bár az ő tanári és tanszékvezetői működése alatt „Dóri bácsit” már inkább csak kegyeletből tartották. Gál Gyulától elleshette a részletes jellemrajzok technikai virtuozitását. Nemcsak a Nemzeti Színház klasszikus iskolájában volt járatos, de a Vígszínház társalgási stílusát is jól ismerte. Kiss Ferenc tanítási elveiről viszont lesújtó véleménye lehetett. Növendékei egybehangzóan állították, hogy egyetlen „módszere” az előjátás volt. Amikor feladott egy verset, és azt a következő órán meghallgatta, minden növendék produkciója után a fejét csóválta. A súlyosabb eseteknél indulatosan hozzátette, hogy: „nem jó.” Aztán amikor az utolsó hallgató is lejött a dobogóról, komótosan felcammogott, és ő is előadta a feladott verset. A végén hosszú hatásszünetet tartott, majd ennyit mondott: „na, ugye mindjárt más?” Olyan történetek is vannak, róla, hogy egy-egy „produkciója” után a könnyeit törölgetve mutatta diákjainak: „Ide nézzetek! Igazi könnyek!” Majd büszkén hozzátette: „Akkor sírok, amikor akarok!” Ezek természetesen anekdoták, ma úgy mondanánk: „sztorik”, de a színházi anekdoták sohasem hazudnak, legfeljebb túloznak. És mindig jellemzőek.

Gellért egy alkalommal Góth Sándort emlegette. A történet nem vígszínházi emlékeivel kapcsolatos (Gellért tagsága idején Góth a Nemzeti, majd a Belvárosi és a Művész Színház tagja volt). Egy hozzászólásában a következőket mondta róla: „Küzdeni kell színészeinknek a naturalista csökevények: a *hangátvétel*, s az úgynevezett *egyszerűség és természetesség* ellen. Ez a hangátvétel a felszabadulás előtti színház legfőbb jellegzetessége. Vegye át a hangot – mondta Góth Sándor –, azaz folytassuk úgy, ahogy a partner abbahagyta. Miért kell ezt így csinálni? – töprengtünk akkor. S a válasz nem sokban különbözött jó egynehány mai kritikusunk álláspontjától: a stílusegység miatt. Ma már tudjuk, hogy ez a hangátvétel az ellentétek elsímítását célozta és célozza ma is, drámaiatlan és hazug egyszerre.”<sup>52</sup>

Igazi mély benyomást a harmincas évek tanári gárdájából csakis Ódry gyakorolhatott rá. Gyanítható, hogy eszményképül választotta színészként, később pedig rendezőként és pedagógusként. Gellért tanári és tanszékvezetői magatartásában sok volt Ódry mágikus személyiségéből. Mestere és példaképe talán abban is nagy szerepet játszott, hogy rendező akart lenni. Ódry 1931-ben lett a Nemzeti Színház főrendezője. Rendezői munkásságáról az utókor nem sokat tudhat, a kora-

<sup>50</sup> Az akadémia elvégzése után négy évig a Vígszínházban játszik naivszerepeket. További sorsa ismeretlen.

<sup>51</sup> A forrás megjelölése nélkül idézi Molnár Gál Péter *Emlékpróba* című könyvében, 16.

<sup>52</sup> Elhangzott a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. Színházi Konferenciáján, megjelent a Színház- és Filmművészet 1950. október–novemberi számában.

beli kritikák egy-két sztereotip jelzővel intézték el ezt a tevékenységét. De az a szerep, amelyet Gellért tanárként játszott, nagyon hasonlít mindarra, amit Ódryról tudni lehet. Nyugodtan ábrázolhatunk. Ma már Ódry egyetlen tanítványa sem él, aki cáfolhatna bennünket.

„Ódry már 1929-től tanít az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémián, de igazgatói kinevezését csak egy évre rá, 1930-ban kapja meg – olvashatjuk Csillag Ilona róla szóló könyvében. – A növendékek a várva várt messiást látják benne, mert – beiktatása emberi és művészi fejlődésének csúcspontjára esvén – ő akkor a legnagyobb tekintélynek örvendő, a legszélesebb skálán alkotó színművész, aki mint Shakespeare, Ibsen és a korabeli drámairodalom színpadi tolmácsolója, egy vitathatatlanul modern szemléletű művész eszményeként lép a porondra a kissé »akadémikus« Akadémián. Beiktatása alapvetően változtatta meg a módszert és a tananyagot egyaránt.”<sup>53</sup> Bár néhány egybeesés megfigyelhető a szerző korábban idézett tanulmánya és az Ódry-monográfia megállapításai között, érdemes megfigyelni a stílus változásait az eltelt két évtized során. Mindkettő „a kor foglalatja és rövid krónikája”. Itt már nyoma sincs az ötvenes évek végén még kötelező dagályosságának és osztályöntudatnak, amely merőben idegen a jeles színháztudós személyiségétől.

Ódry színészképzési elveinek sarkpontja a műveltség iránti igény felébresztése. 1930-as tanévnyitó beszédében ezt mondja: „A felvételi vizsgák a színészpályára való készülésnek elszomorító képét mutatták. Hazánk költészetéről, művészetéről, irodalmáról ilyen keveset tudni nemcsak színészpályára készülők, de mindenki részéről menthetetlen a közömbösség. Ezért azt a szigorú mérlegelést, amelyet a felvételi vizsgán nem alkalmaztunk, az átmeneti vizsgákon feltétlenül meg fogom követelni. [...] A diploma meggyőződés nélkül üres akta. Hazánknak mai helyzetében nincsen szüksége arra, hogy polgárai, különösen művészei üres aktákat lobogtassanak.

Ezért a diploma kiadását a legszigorúbb követelményekhez kötöm. Ezek között az első helyen a színészi hivatottságot értem, de még emellett sem engedem el a magyar irodalom- és költészetben való teljes jártasságot. És művészettörténetünk ismeretéből annyit, amennyit egy magasabb iskola végzett növendékeiktől elvárni kell.”<sup>54</sup>

Gellért Endre 1935. május 31-én színészi oklevelet kap az Akadémia elvégzéséről. Ősszel beiratkozik a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karára, művészettörténet szakra. Húsz évvel később akár ő is hasonló szavakkal búcsúzhatott volna tanítványaitól. Még inkább aktuális volt a két évvel későbbi, 1932. május 30-i záróbeszéd, amelynek elhangzásakor már Gellért Endre is jelen volt:

„Amikor ma az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia hatvanhetedik évzáró ünnepélyére összegyűltünk, lehetetlen behunynunk szemünket az

<sup>53</sup> Csillag Ilona: Ódry Árpád. Bp., 1982, 196.

<sup>54</sup> In: *A Magyar Királyi Országos Színművészeti Akadémia értesítője*. 1931.

előtt a tény előtt, hogy körülöttünk világválság reng. Talán nagyszerű jövődőt készít elő ez a világválság, talán újabb küzdelmeket jelent. De nem ok arra, hogy az ember, »az élő állatok mintaképe«, semmi egyébbe ne legyen alkalmas, mint hogy elragadtassa magát a félelem és aggodalom által. A természetben sem az ember, sem semmiféle más erőjelenség nincsen berendezve a legnagyobb feszültségnél többre, és ennél fogva minden válságnak meg kell szűnnie. Mégis, az önök tekintetéből, fiatal barátaim, akik ma elhagyják intézetünket, úgy látom, mintha nyugtalan kérdések fordulnának felénk az öröm, a vállalkozás lázas vágya helyett. Én semmi csüggedést nem érzek, mégis úgy érzem, jobb sors a válságba beleszületni, mint belenyugodni.”<sup>55</sup>

Gellért Endre azonban nem búcsúzatott így a kommunista diktatúra legsötétebb éveiben végzett tanítványaitól. Ezért inkább megpróbált kimaradni a körülötte zajló eseményekből.

---

<sup>55</sup> In: *A Magyar Királyi Országos Színháztudományi Akadémia értesítője*, 1933.

## **Géza Balogh: The Outsider**

### **The Rise and Dread of Endre Gellért**

#### **(The Son of Fortune. Part I)**

The first part in a planned series of seven on a decisive figure in 20<sup>th</sup> century Hungarian theatre history, Endre Gellért, who was born exactly a hundred years ago and died at an early age in 1960, is published in this issue. Géza Balogh, the author of this monographic enterprise approaches the director's oeuvre not only from the standpoint of a theatre historian. The later puppet director remembers in a subjectively toned introduction the shock he experienced in his youth when he, a first-year student of acting, was warned off the actor's career by Endre Gellért in the mid-1950s. He uses vivid images to describe the contradictory personality of his professor, his professional strictness and irresistible humour which characterised him as a pedagogue and director alike. Then he discusses the childhood and youth of Endre Gellért, evoking the figure of the father, Oszkár Gellért (1882–1967), one of the leading *Nyugat* (West, a literary movement) poets. He relates how the boy excelling in science subjects changed his mind to choose a career of acting. Then he gives a detailed account of who and in what manner they taught at the Academy of Drama. By invoking the figures and memoirs of several teachers and students beside Endre Gellért, the author emphasises that the pivotal point of director Árpád Ódry's (1876–1937) training principles was raising the demand for education, and that students at the Academy were not only familiar with the classical school of the Nemzeti Színház (National Theatre) but also acquired the “conversational style” of Vígszínház in that time.



## „A színésznek ezer lelke van”

Olt Tamást Ungvári Judit kérdezi

Egyfajta modern reneszánsz embernek nevezhető Olt Tamás színművész. Játsszik, ír, rendez, zenét szerez, a színházat igyekszik minden létező nézőpontból megélni, megvizsgálni. Sajátos utat járt be, színészetet tanult a franciaországi Nizzában, bölcsészetet az Eszterházy Károly Főiskolán, majd Kaposvárott, az egyetem 2003-ban indult színész-szakán diplomázott. 2006-tól 2011-ig Nyíregyházán játszott, ezután Debrecenbe szerződött. Olt Tamás a 2014/2015-ös évadtól a Nemzeti Színház társulatának tagja.

– Szüleim a kaposvári színházban ismerkedtek meg egymással, ahol édesapám gyakorlatos színészként dolgozott a hetvenes években, édesanyám pedig csellista volt, és egyszer csak összeakadt a tekintetük a színpadról, illetve a zenekari árokból. Így már a felmenőimnek köszönhetően is megvolt a színházi kötődésem, bár amikor megszülettem, már egyikük sem ott dolgozott. A színház mindig is vonzott, bár éppen nemrég hallgattam meg egy olyan felvételt, amelyen öt évesen azt kiabálom, hogy erdész akarok lenni és kunyhóban szeretnék lakni. A színészet iránti vágy a gimnáziumi évek alatt vált egyértelművé. Teljesen másként képzeltem persze ezt az egészet, akkor még csak a felszínét láttam, a csillogást, a varázslatot. Amikor színművészetis lettem, akkor jöttem rá, hogy miről szól ez igazán, és szerettem bele végleg. A budapesti főiskolára nem kerültem be, felvettek viszont a nizzai Sophia Antipolis Egyetem színész szakára. Mint középiskolás kéttannyelvű gimnáziumba jártam, franciául érettségiztem. A Francia Intézetnél lehetett pályázni különböző ösztöndíjakra, így egyszerre megpályáztam a Sorbonne-t és a nizzai egyetemet is, mindkettőre felvettek, végül ez utóbbit választottam. Egyszer ugyanis már átutaztam Nizzán, és akkor megfogadtam, hogy itt fogok élni, mert ez maga a



A nizzai Sophia-Antipolis Egyetem főépülete

paradicsom. Nem bántam meg, ennél csodásabb helyet nem is tudok elképzelni. Teljesen másként élnek ott az emberek, ahol minden megvan, a tenger, a hegyek, a síkság, más az ott élők habitusa, életstílusa is, számomra ez a tapasztalat komoly muníciót jelentett. Nem fejeztem be ott az egyetemet, hazajöttem, és az Eszterházy Károly Főiskolán is jártam egy évig magyar–francia szakra (ahová még akkor jelentkeztem, amikor nem tudtam, hogy felvesznek-e Nizzába). Utána kiderült, hogy Babarczy László Kaposvárott szervez színész szakot az egyetemen. Oda azért jelentkeztem át, mert olyan impozáns névsora volt az oktatóknak, mint a dramaturgián Spiró György vagy Gyarmathy Ágnes, az Oscar-díjas *Mephisto* tervezője, és olyan rendezők, mint Mohácsi János és Ascher Tamás. Így végül Kaposvárott fejeztem be a színi tanulmányaimat. Eleinte voltak szakadékok a többiek és köztem, hiszen – bár a legtöbben már dolgoztak színházban – más volt a szakmai és az élettapasztalatunk. Világlátottabb voltam, ami nekem nagy előnyt jelentett. Aztán később elmosódtak ezek a különbségek.

– *Mennyire volt nehéz egy másik nyelvi közegben tanulni a színészmesterséget? Hiszen az nagymértékben nyelvfüggő.*

– Ez az egyetemi szak Franciaországban akkor már a bolognai képzési metódusra épült, vagyis három plusz két évfolyamos volt. Az elején még nagyon sok elméleti órán kellett részt vennünk, együtt a másféle színházi és előadóművészetekhez kapcsolódó szakokon tanulókkal. Az első évben így még kevés színészmesterség órán vehettem részt. Tartottak kifejezetten nyelvi felzárkóztatókat a külföldieknek, de nekem szerencsére nagyon hamar sikerült belejönnöm a beszélt nyelvbe. Rá voltam kényszerítve, mert nem beszélt magyarul senki, de a francia nyelvű érettségi is sokat segített. Volt olyan évfolyamtársam, aki fél év után csodálkozott rá, hogy én magyar vagyok, addig nem is derült ki ez a számára. Az addig általam tanult irodalmi nyelv viszont kicsit háttérbe szorult. Az elméleti tárgyakkal azért nem volt problémám, mert a francia oktatási rendszer akkoriban más volt, ott már létezett a többfajta érettségi, és amivel ott az egyetemen foglalkoztak, azt mi itthon már a gimnáziumban elsajátítottuk. A gyakorlati órákon az első évben ott is, akár az itthoni színművészetin, még csak kisebb emocionális ráhangolás folyik, a mozgásra, a színpadi létezésre irányuló gyakorlatok vannak. Inkább a nyelvi

sajátosságok miatt volt más minden, hiszen a nyelv, a hanglejtés, a szavak, a mondatok hangsúlyozása teljesen más, mint nálunk. Több jeles francia művésztől hallottam például egy-egy verset szinte teljesen ugyanúgy elmondani, egyszerűen azért, mert a nyelv ritmikája így kívánja meg.

– *Mi az, ami a franciaországi képzés fókuszában áll?*

– A kortárs francia színházasnak annyiféle változata van, annyira sokrétű ott is ez a szakma, hogy rengeteg stílus, elképzelés, gondolkodásmód él egymás mellett, nehéz volna hát általánosítani. Ma már nálunk is más a helyzet, mint korábban. Él még ugyan az úgynevezett realista színház, de egyre nagyobb tere van például annak a fajta mozgásszínháznak, amely nem tesz különbséget a táncos és prózai színész között, hiszen a prózai színésznek is használnia kell a testét a színpadon. Tíz éve még ez ott előrébb tartott, mint nálunk. A kaposvári képzésben is próbáltak már újítani, Uray Péter és más neves mozgásművészek tartottak például kurzusokat. A franciáknál a mozgásművészet mindig fontos volt, de ma már nálunk is egyre meghatározóbb, és nemcsak a rendezések során fordítanak erre nagyobb figyelmet, hanem a képzésben is. Jó példa erre, hogy éppen most végez az első, kimondottan ilyen jellegű képzésben részesült osztály a színművészeti egyetemen. Van azért másféle különbség is a franciaországi és a magyar viszonyok között, például a munkához való hozzáállást illetően. Nálunk még mindig hivatás-ként fogjuk föl ezt a mesterséget. Ott, ha tízkor vége van a próbának, akkor vége van, nem beszélgetnek utána egymással a színészek, nem akarják megváltani a világot egy-egy ital mellett, befejezik a napot, és hazamennek. Persze lehet, hogy csak ott volt ez jellemző, ahol én jártam. Nagyon nagy a különbség abban is, ahogyan fizetik a színészeket, és ezt nemcsak az összegre értem, hanem a módszerre is. A színházi törvény (ami nálunk sokáig váratott magára) ott sokkal jobban védi a színészt; ezt úgy kell érteni, hogy két próbafolyamat, két szerep után már nem vállalhat rögtön még egy harmadikat is a színházban, mert a törvény előírja számára a kötelező regenerációs időt. Tehát ott sokkal inkább figyelembe veszik, hogy ez a szakma az embert fizikálisan és mentálisan is nagyon igénybe veszi, a szénbányász után jövünk, nem sokkal lemaradva... A regenerációs időt Franciaországban akkor is fizeti a színház, ha csak darabra szerződött oda a színész.

– *Milyen szakmai és emberi hozadéka volt a franciaországi tanulmányoknak? Alkotóként mit tudott profitálni a frankofón kötődésből?*

– Azt a fajta emberi habitust sikerült elsajátítanom, hogy nem idegeskedem azon, amin nem érdemes, és azt a pozitív hozzáállást is eltanultam tőlük, hogy igyekezzek mindenben meglátni a szépet. 1999–2000-ben mentem ki Franciaországba, amikor még itthon nem voltunk olyan „fejlettek”, ezért nekem ott minden új volt, és fűtött a kíváncsiság. Emlékszem arra, ahogyan felfedeztem a tenger illatát. Az ember először csak a sós párát érzi meg. Mindennap kijártam, és úgy egy hónap után már elkezdtem érezni a rétegelt illatot. Két hónapomba telt, amíg rájöttem, honnan olyan ismerős ez az illat, öblítő-illata volt a tengernek. Gondolom, a nizzai gyerek megszagolja otthon az öblítőt, és azt mondja, ennek tengerillata van... A nyelvtudás nagyon hasznos még ma is, ennek köszönhetően köny-



Christian Paccoud-val Debrecenben,  
a Csokonai Színházban

nyebben tudtam együtt dolgozni Silviu Purcărețével vagy barátságba kerülni Christian Paccoud-val Debrecenben. Alkotóként is mindenképpen hozott többletet ez a kötődés, mert például az *Absinth* című előadásom szüzséjét is ennek köszönhetem. Ebben az a hamisítatlan francia környezet, bohém életérzés jelenik meg, amit Hemingway fordulatával élve a „vándorünneppel” adunk át a közönségnek,. Ebből az atmoszfé-

rából táplálkozik az *Absinth*, ami eredetileg sanzonestnek indult, aztán szerelmes karcolat vagy abszurd, vagy nem is tudom, mi lett belőle, s végül a „derűs zuhanás” alcímet kapta. A Saint-Germain-des-Prés levegője, az abszinttal és pastis-szal átítatott, füstszagú helyek, a Pigalle és a macska, aki/ami Lautrec-re emlékeztetően az egész történetet végigkíséri – ezek adják a környezetét, háttérét, atmoszféráját ennek a furcsa játéknak. Nyelvezetében is megidézi ezt a világot: olyan ritka szavak jelennek meg benne, amelyeket néha mi is használunk, de egyfajta választékosságot jeleznek, mint például a „fotój”.

– A Csokonai Színházban bemutatott *Absinth* hűen idézte föl a két háború közötti európai avantgárd szürreális színpadi poétikáját. Ez a poétikus, szürreális látásmód a jellemző önálló színpadi műveinek világára?

– Nem titok, hogy az *Absinth*ot Boris Vian ihlette, tehát kimondottan célom volt egy ilyenfajta világ megteremtése. Nagyon szeretem, ahogyan ő ír, ami az *Absinth*ban úgy jelenik meg, hogy magától értetődően beszélgetünk és iszogatunk egy macskával, vagy hogy zuhanás közben meg-megállunk, ha kedvünk szottyán, és ezen nem csodálkozunk egy pillanatig sem. Attól lesz valami igazán szürreális, hogy teljesen egyértelműnek, mondhatni reálisnak tűnik benne minden történés.

Az *Öngyilkosok klubja*, a másik darabom, amit Beregszászon mutattunk be, pedig inkább groteszk vagy abszurd, mintsem szürreális. A színházban, ha akarom, szellemekkel lehet parolázni, éppen ezt szeretem benne a leginkább. Arról beszélni, amit látunk, és úgy, ahogy mindenki látja, ehhez „nagymesternek” kellene lenni, én pedig nem vagyok az. Nem tudnék íróilag naturálishan ábrázolni, ehhez nagyon sokat kellene



Jelenetkép az *Absinth*-ból, Csokonai Nemzeti Színház,  
Debrecen, 2013, írta, rendezte: Olt Tamás  
(fotó: Máthé András)

tudnom. Egyelőre inkább az a fajta játék izgat, amelyben bármi megtörténhet. Nem szeretem a túlsúfolt színházat sem, szerintem az a jó, ha a színészi játék és a lelemény áll a középpontban. De nagyon fontos számomra a szöveg is, és az, hogy egy kicsit emeljük magunkat a hétköznapoktól.

– *A nizzai tanulmányok, az egri bölcsészkar azért jelzi azt is, hogy az érdeklődése nem egysíkú...*

– Igen, azt nagyon fontosnak tartom, hogy aki színházzal foglalkozik, annak magába kell szívnia akkora alpműveltséget, hogy ne kelljen mindennek utána olvasnia. Persze így is kell még olvasni, de szükség van egy műveltségi bázisra, például elhelyezni korban a szerzőket, vagy tudni róluk a legfontosabbakat. Sőt, úgy tartom, az alpműveltségnél jóval többre is szüksége volna egy színésznek, hiszen ő végső soron mégiscsak a kultúra terjesztője.

– *Mekkora a deficitje ezen a téren Magyarországnak?*

– Az internet, az okos telefonok korában és főleg a fiatalabb generációk körében nincs igény erre a fajta humán alpműveltségre. A kultúrával foglalkozók feladata, tehát a mi dolgunk lenne ezen a helyzeten javítani. Ezért is örülök nagyon, hogy közreműködhetek abban a kezdeményezésben, amit a Magyar Versmondók Egyesületével és még más szervezetekkel közösen indított a Nemzeti Színház, hogy létrehozzunk egy edukációs honlapot Radnóti költészetéhez kapcsolódóan. Ehhez készül egyik korábbi műsorom dalaiból egy duplalemezes CD is, ki-mondottan azzal a céllal, hogy a fiatalok körében népszerűsítsük a költészetet. Ezt a honlapot remélhetőleg az iskolák is tudják majd használni: lesznek beépített modulok, amelyek a közösségi portálokhoz kapcsolódnak, verseket tudnak majd megosztani, illetve a mobilokon is használhatják ezeket az alkalmazásokat. Ezek azok az új eszközök, amelyeken keresztül a fiatal generáció megszólítható. Szarka Tamást is sikerült megnyerni ennek a kezdeményezésnek, Hobo is fog mondani rajta verset. Úgy gondolom, hogy nekünk, színházcsinálóknak ezen értékek terjesztése feladatunk kell hogy legyen. A nevelés nagyon fontos, és ha elérnénk, hogy szórakoztatva tudunk nevelni, az lenne a non plus ultra!

– *Nemcsak az érdeklődése sokrétű, hanem a színház mindenféle területén kipróbálta már magát: ír, rendez, játszik, zenét szerez. Természetesnek tartja, hogy egy „színházcsinálónak” mindenbe bele kell kóstolnia?*

– Azt szokták mondani, hogy aki mindenhez ért, az nem ért semmihez. De nekem a kaposvári képzésem is ilyen volt: egymást rendeztük, írni mindig szerettem, ez nem elhatározás kérdése volt, hanem egyszer csak beindult. Az történt, hogy összeszólalkoztam egy számomra fontos emberrel, aki azt mondta, hogy amikor elolvasta a *Szabad ötletek jegyzékét*, József Attila számára a hitelét vesztette. Én viszont úgy gondolom, hogy a művészt nem szabad abból az aspektusból megítélni, hogy magánemberként hogyan él, hogyan tekint önmagára. Ebbéli felindulásom hatására írtam meg első rövidke darabomat *Ülni, állni, ölni, halni* címmel, amit aztán Nyíregyházán a barátaimmal be is mutattunk, és ez a produkció annyira megtetszett a színház vezetőségének, hogy játszhattuk is. Eljutottunk vele a POSZT-ra, más fesztiválokra. A többi jött magától: egy kolléganőm megkért, hogy

írjak neki, ezután a színház kért fel arra *A lélek hossza* című, Radnótiról szóló darabra, amelyből a dalok most CD-re kerülnek. Aztán előjöttek már olyan gondolatok is, amelyekről én szerettem volna beszélni. Az MMA-tól nagyon megtisztelő írói ösztöndíjat kaptam, a három tervből kettő (*Öngyilkosok klubja; Tetszetek volna forradalmat csinálni!*) már meg is valósult, a harmadik most készül. Nagyon szeretem az írást is, teljesen más, mint a színeszet vagy a rendezés, de fontos része az életemnek. Az alkotás, a teremtés, a nyomhagyás – ez érdekel ebben az egészben. Nagyon jó érzés látni, ha ott sírnak vagy nevetnek a nézők, ahol terveztem, jó érzés látni, hogy ha csak egy gondolatot is, de elültetek valakiben. Mi más lehetne a célja egy magamfajta embernek, mint kicsit jobbá tenni ezt a világot?

– *Legújabb vállalkozása, a Váci Dunakanyar Színház hogyan illeszkedik ebbe az életprogramba?*

– A váci születésű Góczán Zsolt gyermekkori álma volt, hogy legyen egyszer színház Vácott, amihez megtalálta partnernek Kis Domonkos Márkot, aki Bakos-Kiss Gábor osztálytársa volt az egyetemen. Vállalkozásuk először befogadó színháznak indult, de Kis Domonkos Márk már akkor, két évvel ezelőtt megálmodott egy nemzetközi fesztivált

is a visegrádi országokra alapozva, amit idén már másodszor sikerült tető alá hozniuk. Az első fesztiválon szerepeltünk a Csokonai Színház *Absinth* produkciójával, és részt vettem a workshopon is. Az ideit már én tartottam, a végén pedig megszületett egy előadás a négy ország színészeinek részvételével. Debrecenből elhoztuk a másik darabomat, a *Hét randit* is, és megkértek, hogy az első bemutatót én rendezzem.

Ez volt a *Minden kezdet nehéz, hát még a versenyzongora* című romantikus vígjáték.

Vidnyánszky Attilának egyébként nagyon megtetszett ez a kezdeményezés, hogy megpróbálunk a semmiből létrehozni egy színházat, ugyanúgy, ahogy annak idején Beregszászban ők is tették. Ezért a Nemzeti Színház, ahogy csak tudja, segíti a Vácott megvalósuló produkciókat, díszlettel, próbahellyel támogat minket. Nagyon nemes a cél, és már befogadó színházként is jó nézőszámokat sikerült elérnünk. A saját társulat kialakításához saját bemutatók kellene, ebben a sorban volt az első az enyém, aminek nagyon örülök. Legközelebb színészként térek vissza, Bakos-Kiss Gábor rendezi Mrožektól az *Özvegyeket*, ebben vállaltam szerepet. Amivel csak tudom, támogatom ezt a gyermeket, aki már megszületett és közös erővel nevelgetjük. Ez azért is fontos, mert lényegében szerelemből hoztuk össze, és ez mindig emlékezteti az embert arra, miért is foglalkozik a színházzal egyáltalán.

– *Minek tartja magát elsősorban: színésznek, rendezőnek, írónak?*



*Tetszetek volna forradalmat csinálni!*  
Vác, Dunakanyar Színház, 2014, r.: Olt Tamás

– Egy pályája elején járó színésznek tartom magam, hiszen ezt is holtig kell tanulni. Színésznek, aki szeret írni és rendezni, de semmiképpen nem mondanám magamat írónak vagy rendezőnek.

– *Egy színpadi színész esetében a régi értelemben véve már nem beszélhetünk sztárkultusról. Mégis mi lehet vonzó ma ebben a hivatásban?*

– Az ember, ha jól csinálja, akkor újra és újra át tudja élni azokat a dolgokat, amelyek egy átlagember életében kevésszer vagy ritkán, vagy egyáltalán nem fordulnak elő. Estéről estére át lehet élni az első szerelmet vagy egy gyermek születését, vagy akár a halált is, a miérteket, a hogyanokat. Lemegy a függöny, és a következő este újra átélhetek valami igazán lényegeset. A színésznek ezer lelke van, és nem a csillogás vagy a taps miatt lehet irigyelni, hanem azért, mert mindent meg tud élni újra és újra, akár százszorosan is.

– *Az előbbieken felsoroltakon kívül még verseket is ír. A költészethez való vonzódás mennyire játszott szerepet abban, hogy Vidnyánszky Attila társulataihoz csatlakozott?*

– Legelső darabomat, az *Ülni, állni, ölni, halni* címűt éppen egy Vidnyánszky-előadás hatására írtam meg. Még Nyíregyházán voltam akkor, amikor a *Liberté* '56 című produkciót láttam, és először találkoztam azzal a fajta költői színházzal, amit Attila képvisel. Akkor még nem tudtam megfogalmazni, hogy mi is ez pontosan, de óriási hatással volt rám. Hirtelen néző lettem újra, ami nagyon ritka, tudniillik az, hogy az ember nem szakmai szemmel nézi az előadásokat. Itt ez történt, és olyan hatással volt rám ez az este, hogy egy éjszaka alatt megírtam ezt a József Attiláról szóló életrajzi darabot. Nyilván nem utánózni akarom Vidnyánszky Attila stílusát, az előadásaim sem olyanok, mint az övéi, minden területen próbálom megtalálni a saját kifejezőmódomat, de óriási hatással volt rám, hasonlóan Mohácsi Jánoshoz. Mert bár a két rendező színházi nyelve nagyon különböző, ugyanolyan összetett és elementáris erejű. Sokrétűek, használják a humort, hiszen nem lehet csak fekete vagy csak fehér valami, a tragédiában is lennie kell humornak és a vígjátékban is fontos a drámai töltet. Később láttam a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadást, amit aztán nem is tudom, hányszor néztem meg, mert az megint egy teljesen újszerű színházi gondolkodás eredménye, költői színház a javából. Egyébként valóban nagyon szeretem a költészetet, fiatalon még publikáltam is. Persze nem vagyok költő, bár írok még verseket most is, csak nem reklámozom. A honlapomra időnként felrakok ezt-azt, de nem küldözgetem sehova, ezek valójában csak kis „lélek-metszetek”, amiket elolvashat, aki kíváncsi rám.

– *Az ön számára mit jelent a költői színház?*



*Ülni, állni, ölni, halni*, Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 2014, r.: Olt Tamás.  
A fényképen Mercs János (fotó: Máthé András)

– Elsősorban azt, amit Jászai Mari már a múlt század elején megfogalmazott, és ami a Nemzeti színpadán legutóbb el is hangzott a *Fekete ég – A fehér felhők* című előadás első részében: „A színpad nem az élet hű ábrázolása, a színpad több, mint az élet. Magasabb rendű élet. Az élet java. A jóból és a rosszból a java.” Abban hiszek én is, hogy a színház mindig több, mint a hétköznapi élet: emelkedett, szakrális létezési mód, mely mindig túlmutat önmagán.

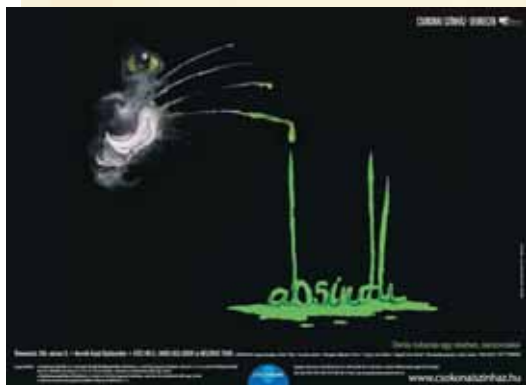


*Fekete ég* – háborús előhang; Molnár Ferenc: *A fehér felhő*, Nemzeti Színház, Budapest, 2014, r.: Vidnyánszky Attila, a képen elől Olt Tamás (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

## “The Actor Has a Thousand Souls”

### An Interview with Tamás Olt by Judit Ungvári

The young actor contracted by the National Theatre in 2014 had the opportunity to experience the dissimilarity between training at home and abroad because he started his studies in France. Differences in mentality and practice characterising the two theatrical traditions are vividly described and mention is made for example of the respect and regulation of the acting activity in France granted by legislation on performing arts. Having graduated in dramatic arts from Kaposvári Egyetem (Kaposvár University), Tamás Olt tried his hand at writing for the stage, composing music and directing, too. In the



interview he declares his feelings for the mother tongue and poetry as well as today's young actors' ambition of cultural transmission. Finally he talks about his view on poetic theatre and Attila Vidnyánszky's stagings. He also mentions his recent work and activity as organiser, teacher and director at Dunakanyar Színház (Danube Bend Theatre), Vác.



## „Bukásunk lesz a vesztek”

Kulin Ferencsel Balázs Attila beszélget

Folyóiratunk ezzel a beszélgetéssel indítja útjára *Félmúlt* című új rovatát, melyben a hatvanas években szocializálódott „nagy generáció” képviselőit szólaltatja meg pályakezdésükről, életútjukról, művészi és/vagy politikai hitvallásukról, a rendszerváltozást követő negyedszázad közéleti tapasztalatairól. Balázs Attila, rovatunk munkatársa olyan ma is aktív, kiemelkedő személyiségeknek teszi fel kérdéseit, akik íróként, rendezőként, színészként szoros kapcsolatban állnak a színházi élettel.

**Balázs Attila:** *Beszélgetőtársam író, drámaíró, irodalomtörténész, kritikus, nem utolsósorban politikus. A maga szerény mentegetőzésével kavargatja itt a költői nevű budai Angelika presszóban a teáját, hogy sajnos vannak még helyek, ahová nem látogatott el, vannak még mélységek, melyekbe nem kukkantott bele. Egyebek mellett hasonlítunk abban is egymásra, hogy mindketten olyan rendszerben nőttünk fel, ahol nem volt üdvös dolog a vallásgyakorlás, és eltiprásáig virágzott két egymáshoz hasonló haladó szellemű folyóirat a határ két oldalán (megjegyzés: a másik oldal a jugoszláv oldal), amelyekhez életünk egy-egy szakasza fűződött. Ezekről azonban később. Kezdjük a gyökereknél.*

**Kulin Ferenc:** Annak ellenére, hogy a Rákosi-korszakban gyalázatos dolgokat műveltek az egyházakkal és a hívő emberekkel, nem mondhatom, hogy ki voltunk űzve a templomból. Szüleim Nagyszalontáról jöttek, egy szintiszta kálvinista városból, ahol nem pusztán a felekezeti hovatartozásuk kötötte őket a református hagyományhoz. Intenzív vallásos életet éltek, többen presbiterek voltak a felmenőim között, hagyomány volt tehát a családban a vallási értékek ápolása. Emlékszem, gyermekkoromban a pomázi gyülekezethez tartoztunk, lehetett járni hittanra, jártam is, sőt, testvéreimmel felváltva mi húzgáltuk a harangkötél végét, amikor

már elértük. Zongorázni tanultam, így harmóniumon is játszottam, kísérgettem a zsolnárokat, egyházi énekeket. Mondhatom hát, hogy a teológiai érdeklődésem túl többféle érzelmi kötődésem is van ehhez a hagyományhoz. Ennyit arról, hogy honnan jöttünk.

B. A.: *És most száguldunk a Mozgó Világ felé, amely egészen más tapasztalatokkal gazdagította alanyunkat, azaz Téged. A magam részéről tudom, hogy a testvérlap, az újvidéki Új Symposium kulturális folyóirat szerkesztése nem csak szerkesztés volt anno a hetvenes években, a nyolcvanasok elején, hanem valóságos életforma. Próbáljuk meg itt beilleszteni ebbe a történetbe a Mozgót. Illetve majd a prófétai „Bukásunk lesz a vesztetek” címet, mint egy remek szállóigét!*



K. F.: Ahhoz, hogy én a hetvenes évek közepén a M. V. szerkesztőségébe kerüljek, az is kellett, hogy akkor én már párttag legyek. Persze, nem azért léptem be a pártba, hogy szerkesztő lehessenek. Az igazság az, hogy tizennyolc éves koromtól huszonvalahányig lázadtam a családi tradíciók ellen, meg az egyházam ellen, és valami nagyon önálló útra akartam térni. Ennek a lázadásnak volt végül is egyik fejleménye, hogy az egyetem elvégzése után, a pásztói gimnáziumban beléptem a pártba. Amikor az ELTE Bölcsészkarának a reformkori tanszékére kerültem, a főnökömmel, Pándi Pállal (aki a korszak egyik emblemikus figurájaként emelkedett ki az átlagból) kialakult kapcsolatomban arra figyelmeztetett, hogy nem sok közöm van a „hithű” marxista-kommunistákhoz. Előbb a M. V. helyettes főszerkesztőjeként, később főszerkesztőjeként felerősödött bennem a bizonyítási kényszer, hogy engem nem lehet úgymond felhasználni politikai célokra. Ez egy újabb lázadást jelentett, amellyel a családomnak tartoztam elsősorban.



B. A.: *Akkor most a folyóiratról – mindennek tükrében. Az ellenzéki hátszeléről.*

K. F.: A lap szellemiségében tulajdonképpen már az indulásától kezdve ellenzékiinek számított. Nem azért, mert mi, szerkesztők ilyenné akartuk formálni, hanem mert kide-

rült, hogy a fiatal író- és művésznemzedék már nem akart integrálódni a „létező szocializmus” rendszerébe. Ezt politikai szinten persze nem tudták vagy nem akarták tudomásul venni.

B. A.: *Ugorjunk, hisz hosszú, ugyanakkor jórészt ismert ez az út. Érdekes, miként ugyanakkor a maga módján szomorú, hogy Bibó István okozta a Mozgó Világ vesztét.*

K. F.: Közvetlenül igen, ám már korábban is szinte mindegyik szám megjelenése után jött valami feddés. Hol figyelmeztetés, hol fegyelmi. Hol betiltási kísérlet. Ha ez nem ment, akkor a terjesztését állították le, közben mindannyiunkban megérett az érzés, hogy nincs miért alkudozni. Akármit csinálunk, abba belekötnek. Ha leírjuk a lapban, hogy szegénység van itthon, akkor hoznak egy politikai döntést, hogy a magyar sajtóban a szegénység szót nem szabad leírni. Ehelyett a *hátrányos helyzetű* kifejezést kell használni. Ezzel kapcsolatban fogalmazott úgy Czakó Gábor, hogy aki hátrányos helyzetű, az a leghátrányosabb helyzetű...

B. A.: *Bocs, a kortárs magyar irodalom egyik jeles yuppie képviselője szerint immár ki kellene üzni valahogy a József Attila-i szegénység, a nyomorúság fogalmát a magyar irodalomból, mint az öreg ördögöt. Hisz már oly unalmas!*

K. F. (nevet): Tanulságos. Nos, lényeg az, hogy jóban voltam ifj. Bibó Istvánnal, aki felajánlotta, hogy az édesapjának a halála előtti vasárnapi ebédeknél magnóra vett előadásait átengedi nekünk. A sorozat *Az európai társadalomfejlődés értelme* címen állt össze egyetlen publikációvá, melyet azután, visongva a gyönyörűségtől, nyomdába adtunk.

Aczél elvtárs rögtön úgy reagált, hogy a megjelenés szóba se jöhet. Erre az volt a válaszom: csak letilthatják, én nem vonom vissza. Azt javasolta, hogy legyen legalább egy kerekasztal-beszélgetés, ahol akadémikus történészek értelmezik marxista szellemben a Bibó-szöveget. Lezajlott a beszélgetés, megmutattam Aczélnek, mire az asztalra csapott, hogy ez így sem jelenhet meg. Ugyanakkor rá kellett döbbernem, nyilván rémületére, hogy nem csak egy lázadó ifjú generáció gondolkodik immár ilyen renitens módon, hanem több

nagytekintélyű tudós is. Ekkor le akart mondani, amire nemmel válaszoltam. Kétségtelen, hogy Bibó több helyütt valóban kíméletlenül bírálta a marxizmus alaptételeit, s miután nem láttam be, hogy miért ne tehetné, jött a leváltás. Több mint húsz évig biztos voltam benne, hogy neki, Aczélnek köszönhetem ezt, s csak a rendszerváltás után olvashatóvá vált dokumentumok derítették ki, hogy közvetlenül Kádár János intézkedett a M. V. ügyében. Már 1983 őszén megérlelődött bennem az elhatározás, hogy mindezt feldolgozom: megírom a Kőlcsey-drámát, és azt a címet fogom neki adni, hogy *A bukásunk lesz a vesztetek*. Nem az lett a címe, viszont a Kőlcsey-drámát is tartalmazó kötetemé igen.

B. A.: *Az Új Symposium összeomlása Újvidéken hasonlóképp következett be, ilyen értelemben valamiféle testvérség érzete jött létre közöttünk. Az istenek intézik felülről a sorsunkat, mint a görög drámákban.*



Az Új Symposium szerkesztősége a lap megszűntésekor, 1983-ban. Balról jobbra hátul: Csorba Béla, Sziveri János, Losonczi Alpár, Balázs Attila, Szügyi Zoltán, Radics Viktória, Maurits Ferenc; elől: Mák Ferenc, P. Nagy István, Faragó Kornélia, Fenyvesi Ottó és Bicskei Zoltán. Those where the days my friend... (B. A.)

K. F.: Igen, egyidejű volt ez, sőt, nem csak mi jártunk így, Szócs Gézáék ügye is akkor robbant ki Romániában. Nem mellékesen volt abban igazság, amire Aczél György hivatkozott a maga stílusában, hogy: értse meg, Kulin elvtárs, nem arról van itt szó, hogy nekem mi tetszik, vagy nekünk, hanem arról, hogy nem pakázhatunk itt mi a KGST-ben meg a Varsói szerződésben az elvtársakkal, tessék inkább megbarátkozni a gondolattal, hogy itt valamiféle alkalmazkodásra van szükség. Erre persze azt találtam válaszolni, hogy mást se csinálunk egyfolytában, mint alkalmazkodunk. A csatlós államokban egyébként tényleg működött valamiféle egyeztetési kényszer. Jugoszlávia természetesen nem ebbe a kategóriába tartozott, mert nem volt tagja ennek a közösségnek, de a tény, hogy ugyanakkor, ugyanolyan érvekkel történt a leszámolás, ami mégiscsak arra utal, hogy itt össze voltak hangolva az intézkedések. Szegény megboldogult Sziveri Jancsi, az akkori főszerkesztőtök gyakran járt nálunk, ahol egymás keblére borulva sírtuk el bánatunkat.

B. A.: *Sziveri János azóta, mint Kölcsey, drámai hőssé vált, ám ez most más lapra tartozik. Vissza tehát. Némelyest már lerágott csont a Mozgó–Sympo-ügy, de nem szabadna ezt az egészet elfelejteni, ugyanis számos tanulsággal szolgálhat, ugyanakkor több aspektusában máig homályos. Például léteznek olyan teóriák, amelyek a függönyön átnyúló, egyeztetett intézkedésekről, úgymond közös rendezésről szólnak, ha így vesszük. Hallottál-e ilyesmiről?*

K. F.: Valószínű, hogy így volt, de hiteles dokumentumot erről nem olvastam. Az viszont utólag feltűnt, hogy kísértetiesen összefügg a Mozgó indulása meg a betiltása. Két olyan nagy politikai döntés volt mindkét esemény hátterében, amely már nem a Moszkva–Budapest vonalat jellemezte, hanem a Budapest–Washingtonét. Magyarország ekkor (1974-ben) kezdte el felvenni a hiteleket. Akkor kapott a Kádár-rendszer engedélyt arra, hogy kezdjen kiépíteni egy kísérleti gazdaságot. Gazdaságtörténész barátaimtól, Vass Csabától és Bogár Lászlótól tudom, hogy olyannyira a csőd szélén állt az ország, hogy a nyugati hitelfelvételek nélkül összeomlott volna. A hitelfelvételek viszont ahhoz voltak kötve, hogy a kommunista kormány valamiféle látványos gesztust tegyen a kultúrpolitikában. A szólásszabadság és hasonlók, a sajtószabadság területén... Tökéletesen nem volt teljesíthető, de azért valami mégis történt. Ez a valami volt többek között a M. V. indítása. Sokáig nem értettem, hogy amikor a bajok kezdődtek, egyszerűen miért nem tiltották be rögtön a lapot. Ma már tudom: mert nem kaptak volna hiteleket. És miért jött a betiltás nyolcvanháromban? Mert akkorra már a Nyugat elérte, amit akart. Beléptünk a valutaalapba, az úgynevezett washingtoni konszenzust aláírtuk, nem érdekelte őket tovább a kultúra. Nem is az lehetett a célja Washingtonnak, hogy itt szabadon szárnyaljon a szellem, hanem az, hogy belecsalja ezeket az országokat az adósságszappdába.

B. A.: *Az Új Symposion bukását mi odaát úgy éltük meg, mint valóságos tragédiát. Közben valamiféle katarzist éreztünk, ha nem is minden szempontból hasznosat és gyönyörteljeset. Sziveri Jánost a gyászos végkifejlet arra készítette, hogy belevigye a politikumot a költészetébe, másokat másra, amit a hatalom cinikusan segélykérő pa-*

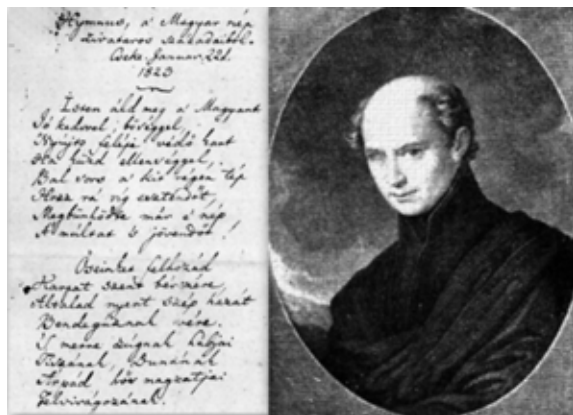
lackpostázásnak nevezett. *No de félre, említetted a Kölcsey-drámád. Műveid hogyan épültek rá – kissé bővebben – erre a bukás-élményre?*

K. F.: Egyetemista koromtól próbálkoztam az asztalfióknak írni különféle jeleneteket, sztorikat. Figurákat megrajzolni. Az első nagy ambícióm az volt, hogy Janus Pannoniusról csináljak egy történelmi játékot, és ezt elmeséltem Ruszt Józsefnek, aki akkoriban a Kecskeméti Színház igazgatója volt. Ruszt nagyon biztatott, hogy írjam meg. Megírtam, megmutattam neki, mire megdicsért, és azt mondta, hogy bemutatja. Nem mutatta be, mert közben leváltották, azonban telt-múlt az idő, és egyszer csak azzal lepett meg, hogy szívesen rendezne belőle egy tévés játékfilmet, és ha benne vagyok, próbáljam meg átalakítani a darabot. Az ötletei alapján meg is csináltam, meglett a film, sikere is volt, többször is vetítették az évek folyamán, ahogy később a Kölcseyt is. Az első tehát a Janus Pannonius volt *A békíthetetlen* címmel. Annak is az az ihlető gondolata, hogy hogyan is működik a bizalom a hatalom és az értelmiség viszonyában. Azzal, hogy ezt Mátyás és Janus kapcsolatában próbáltam megragadni, azt akartam kifejezni, hogy érteni vélem a Mátyás-féle hatalmi koncepciót, ugyanakkor érzelmileg azonosulni csak a vele szemben lázadó költővel vagyok képes. Ezt a vonzalmat a lázadó poéta iránt nem annyira politikai tapasztalataim magyarázták, sokkal inkább azok a boldog órák, amelyeket Janus költészetének köszönhettem.

Kellemes meglepetésként ért, hogy a hivatalos kritika azért a politikai üzenetet is felfogta. Például a Népszabadságban Zappe László azzal vágta le a darabot, hogy az egy átlátszó rendszerkritikai parabola akart lenni. Bosszantott ugyan, hogy többet nem értett meg belőle, de meg is nyugtatott, hogy rossz a lelkiismeretük.

B. A.: *Az általában jó érzéssel jár, ha nem is mindig a következményeiben.*

K. F.: A következmények akkor még nem tűntek vészjóslónak. „Janusi” lázadásom akkor annyiban merült ki, hogy önként távoztam a Mozgó Világ szerkesztőségéből, de egy év múlva visszahívtak főszerkesztőnek. Ekkor, 1980-ban kezdődött a második „mozgós” korszakom, s ez zárult le az 1983-as vesztés ütközetünkkel, amikor is kirúgtak. A Kölcseyben már ezt az élményt dolgoztam fel. Nemcsak politikai értelemben volt mögötte több és mélyebb indulat, mint a Janus mögött. Irodalomtörténészként akkor már évek óta foglalkoztam Kölcseyvel és a reformkorral, így hát jobban ismertem ezt a hősmet, mint Janust. Az alapképlet hasonló, mint *A békíthetetlen* esetében. Más is persze. Különbözik tőle nyersanyagában is, amennyire a romantika különbözik a reneszánsztól. És itt már többről volt szó, mint a költő és a hatalom konfliktusáról. Kölcsey nem egyszerűen poéta volt,



A Himnusz kézírata és szerzője



A kép rendezői bal sarkában Alexa Károly (ma *Életünk*-főszerkesztő) kuporog. Fölötte szemüvegben Margócsy István (ma *2000*-szerkesztő). Jobbra fölötte Könczöl Csaba, már nem él. Mellette guggol Szkárosi Endre. Ha Szkárositól jobb felé haladunk, fölötte Csoóri Sándort látjuk, aki mellett Gergely András áll. Jobbra tőle Kulin Ferenc, aki épp Zalán Tibor vállát fogja. Háttal Ambrus Lajos áll (ma a Kortárs főszerkesztője). Kulin Ferenc fölött Pályi András látható, fölötte Esterházy Péter és Szörényi László (az Irodalomtudományi Intézet volt igazgatója). Zalán Tibor és Kulin Ferenc között Gorondy-Novák Sándor

hanem egy politikai alternatíva professzionális képviselője is, s ezért az ő bukásában már nem a művész idealizmusa maradt alul az úgynevezett reálpolitikával szemben. Amikor „mozgós” dühömet megint drámaírással próbáltam levezetni, az érzelmi töltetű Kőlcsey-élménymnél erősebb volt már bennem a politikai indulat. Hogy nem is tudtam jól palástolni, azt két tanulságos reflexió is bizonyította. Évekkel később, amikor a darabom a tévé képernyőjére került, főlhívott Aczél György, és megkérdezte: „maga írta, maga írta”? Igen, válaszoltam. Erre ő: „ne érzékenykedjék, Kulin elvtárs, ne érzékenykedjék!”

B. A.: *Maga megbolondult, maga megbolondult, hogy mindent kétszer...?*

K. F.: Alig hiszem. Ez a telefonhívás inkább azt jelentette, hogy nem sokat tanult a történelemből. Hinni próbált abban, hogy meggyőzhet a saját igazáról. Aztán Király Istvántól, aki nagyhatalmú irodalomtörténész, irodalompolitikus és kritikus volt, kaptam egy baráti levelet, amelyben kioktatott, hogy én teljesen félreértem a szocializmust.

B. A.: *És mi volt az elképzelése, hol történt a félrehallás?*

K. F.: Teljesen nyilvánvalónak találta, hogy én a metternichi kancelláriát maradtalanul azonosítom a kormánnyal, és a magyar reformpolitikuskok Bécshez való viszonyát azonosítom az ő Moszkvához való viszonyukkal, ami szerinte nem volt



jogos. Nem tudtam, hogy sírjak-e vagy nevessek, mert amit mondott, az nekem egyszerre jelentett kudarcot és sikert. Kudarcot, mert ő is parabolaként értelmezte a drámát, és sikert, hiszen bevallotta, hogy a hatása alá került. Mindenesetre alkalmat adott, hogy kifejtsem neki: én nem hasonlóságokat, nem párhuzamot, hanem folytonosságot látok történelmünk múltbeli és „jelenkori” léthelyzetei között, s ezért szükségszerű, hogy régebbi korok látletei alapján a mi nemzedékünk is magára ismerjen. Egyszóval én tulajdonképpen dokumentumdrámát írtam, s nem tehetek róla, hogy mikor mit lehet kiolvasni belőle.

B. A.: *Nem fordult meg a fejedben, hogy ez a mű mind tematikáját, mind mondanóját illetően olyasvalami, amit az ország első színházában kellene színpadra állítani?*

K. F.: Soha nem fordult meg a fejemben, hogy a Nemzeti Színházban játszhatják,<sup>\*</sup> de az igen, hogy a Vígszínházban, mert amikor a fiatal drámaírók zalai seregszemléjén első díjat nyertem, Radnóti Zsuzsa jóvoltából itt kaptam egy féléves ösztöndíjat. Egy ideig reménykedtem benne, hogy színpadra kerülök, de aztán másfelé sodort az élet. Később írtam még egy drámát, ezúttal Bessenyeiről. Ő is író, Mária-Terézia mellett testörködik, aztán hazakerül stb., tehát valahol ugyanaz a képlet, mint a Janusé és a Kölcseyé, csak más megvilágításban. Ez az írásom tizenkét évig lapult a fiókomban, s csak a közelmúltban mutattam meg András Ferencnek, aki azt tervezi, hogy tévéfilmet csinál belőle. Most itt tartunk.

B. A.: *Ha élcelődnék, mondhatnám, hogy bukást tehát csak a folyóirattal éltél meg, nem a színházban. Bukott hát a Mozgó Világ, évekkel később jött az általad mintegy beharangozott rendszerváltás, amelynek te a politikában, a közéletben nem csupán közeli tanúja, hanem egyik mozgatója voltál. Nos, sokan sérelmezik épp a színház berkeiből, hogy a rendszerváltás közben/után a javak újraosztása történt, és új törvények születtek, szabályok módosultak, s az életet jelentő deszkák valahogy kikerültek a figyelem centrumából.*

K. F.: Nem mentegetem a mundér becsületét, mert teljesen igazuk van azoknak, akik azt mondják, hogy nem figyelt kellően a rendszerváltás idején a kultúrpolitika a színházra. Tudomásul veszem, hogy ez a kritika jogos az én

<sup>1</sup> Kulin Ferenc Kölcsey-dramáját a 2015 januárjában a Nemzeti Színház felolvasó-színházi formában tervezi bemutatni.

szerepemet illetően is, hiszen ha valaki három évig elnöke a Kulturális Bizottságnak, mentsége nem lehet, legfeljebb magyarázzkodhat. Nos, az általam vezetett bizottság majdnem két évig a médiatörvénnyel volt elfoglalva éjjel-nappal. Ez azt jelentette, hogy hetenként voltak kulturális bizottsági ülések, és létre kellett volna hozni a kétharmados törvényt, melynek alapján a magyar kormány megpályáztatja és kiosztja a kereskedelmi tévé- és rádió-csatornákat. Ez a médiaháború, ami első-sorban az MDF és az SZDSZ között zajlott, minden időmet, energiámat felemésztette. Egy parlamenti irattárostól tudom, hogy a bizottsági ülések jegyzőkönyvének terjedelme több mint tízezer oldal. Haszontalan szélmalomharcnak bizonyult az egész, hiába csináltam azzal az illúzióval, hogy a médiatörvény lehet a rendszerváltozás első, szimbolikus értékű sikere.

B. A.: *És aztán hogy alakult tovább?*

K. F.: A médiaháború közepéig úgy nézett ki, hogy győzni fogunk. A szocialistákkal együttműködve, akiket a bizottságban akkor Kósa Ferenc filmrendező vezetett, el is jutottunk a törvényszöveg kidolgozásáig, és már ott tartottunk, hogy a következő héten benyújthatjuk a kormánynak, majd a plenáris ülésre, amikor is a szocialisták visszarendelték Kósát a delegáció éléről. Gellért Kis Gábort küldték be helyette, aki bejelentette, hogy felmondják az eddigi megállapodásunkat, és a következőkben kizárólag a szabaddemokratákkal együtt fognak javaslatokat beadni. Nemcsak az dőlt el ekkor, hogy nem lesz médiatörvény, de az is kiderült, hogy a kulisszák mögött már ekkor, 1991-ben létrejött a szocialisták és a szabad demokraták koalíciója. Miközben a nyilvánosság előtt bennünket vádoltak, hogy lepaktáltunk az MSZMP jogutódjával, ez az alku közöttük váratlan volt és meghökkentő.

B. A.: *A színház meg árván maradt, mint Szabó Magda trianoni árvája. Vagy mint Twist Olivér.*

K. F.: Igen, mert a médiatörvény „elvézése” után azonnal neki kellett rugaszkodnunk a közoktatási, a felsőoktatási és az akadémiai törvényeknek. Nyilvánvaló, hogy a színház ügyében a kulturális tárcának lett volna mit tennie, de azt is tudni kell, hogy ez az időszak a gazdaság és a szociálpolitika összeomlásának az időszaka volt, amikor szó szoros értelmében a csőd szélére került az ország. Infláció, munkanélküliség és a többi, s olyan lehetetlen helyzetbe kerültünk, hogy humánpolitikai ügyekre vagy kulturális célokra semmiféle többletet nem tudtunk előteremteni. Kilencvenben, tehát az első év szeptemberében az akkori pénzügyminiszterünknek meg kellett mutatnia Washingtonban a következő költségvetési tervet (ne felejtjük el, hogy a hitelezőink voltak!), és azzal jött haza – a frakcióülésen sírva mondta el –, hogy semmiféle béremelést, kulturális és egészségpolitikai helyzetjavító intézkedést nem tervezhetünk. A hitelezőink úgy vélekedtek, hogy ha van pénzünk, azt akkor fizessük csak szépen az adósságok törlesztésére. Megérttek mindenkit, aki úgy érezte, hogy a politikának kellett volna segíteni a helyzetén, de azt is tudom, miért volt a kormány tehetetlen.

B. A.: *Kállóy Molnár Péter színművész, költő kifakadását olvastam a minap. Mondani sem kell, az egységes, mindent átfogó és megregulázó, az egzisztenciális kérdéseket is rendező jogszabályokat hiányolta a színházról törvényből elsősorban.*

K. F.: Nem akarom megkerülni a kérdést, de nem hiszek a mindent átfogó és megregulázó törvényekben. Az a médiatörvény például, amely 1996-ban végül is megszületett, papírforma szerint megfelelt az alkotmányosság, a nemzetközi egyezmények és a jogállamiság szellemének. Az a minőség viszont, amit a köz- és a kereskedelmi médiumok a törvény védőernyője alatt produkáltak, a pártállami idők teljesítményét is messze alulmúlja. Amióta nem vagyok gyakorló politikus, nem látok bele a jogszabálygyártás kulisszatitkaiba, nem tudom tehát megítélni, mennyiben múlik a képviselőkön s mennyiben a szakmán, hogy a szellemi élet belháborúinak véget vessen valamiféle békeszerződés. Egészen biztos, hogy van itt teendőjük a politikusoknak is, de azt gondolom, hogy amit ők tehetnek, az csak a szükséges, de nem elégséges feltétele a „végső” megoldásnak. Nem számíthatunk ugyanis arra, hogy a rendszerváltás során szembenálló táborokba tömörült magyar értelmiség viszálkodása belátható időn belül „elvézrik (majd) a csatákon”. Abban azonban hiszek, hogy a pártpolitikai ütközetek színterét és a „szellemharcok” terepét el lehet különíteni egymástól, s arról is meg vagyok győződve, hogy ennek a profiltisztításnak a sikeréért ma az úgynevezett jobboldali értelmiség tehet többet.

B. A.: *Akkor is, ha minden oldalról politikai támadások érik?*

K. F.: Igen, mert ma a jobboldal van abban a helyzetben, hogy a politikai támadásokra ne csak politikai válaszokat adjon. Induljunk ki abból, hogy az az áldatlan állapot, amelyben élünk, immár negyedszázados múltra tekint vissza. S az önmagában is példátlan a magyar történelemben, hogy egy politikai fordulat után ilyen hosszú ideig el se kezdődjék a konszolidáció. Hogy miért van ez így, arra sokféle feleletet lehet adni. Lehet ennek a kommunizmus örökségéből, s lehet a jelenlegi nagyhatalmi erőviszonyokból levezethető magyarázata, az azonban biztos, hogy vannak olyan okai is, amelyek kizárólag magunkban keresendők. Vagyis abban, hogy nem tettünk kellő erőfeszítéseket arra, hogy megpróbáljunk legalább olyan kérdésekben közös nevezőre jutni, amelyek nem érintik közvetlenül a pártpolitikát és a napi politikát. Ilyen az esztétikum kérdése, és e fogalomkörön belül az irodalmi, művészeti, színházi jelenségek sokasága. Tehát azt az erényt kellene megpróbálni türelemmel gyakorolni, hogy legalább beszéljünk arról: miért gondolkodunk bizonyos értékekről másképpen, mint az ellenfelünk. Már csak azért is érdemes erről diskurzust folytatni, mert ha őszinték vagyunk magunkhoz, be kell látnunk, hogy az esztétikai és a világnézeti kérdésekben tapasztalható ellentétek nem a pártpolitikai törésvonalak mentén húzódnak.

B. A.: *Amikor azt mondod, hogy „ne csak” politikai válaszokat adjunk a bennünket érő kihívásokra, azért nem zárod ki a politikai válaszokat sem.*

K. F.: A mindenkori ellenzéknek tisztában kell lennie azzal, hogy amióta a közoktatás és a kultúra finanszírozását az állam vállalta magára, egyetlen kormánytól



sem várható el, hogy kultúrpolitikai döntéseiben ne érvényesítse a saját értékel-fogását. A kérdés csak az lehet, hogy a kormányok végrehajtókat vagy partnereket keresnek-e a szellemi életben, felelősségük gyakorlása során. Én biztató jeleit látom annak, hogy ma az utóbbiról van szó. Ha nem így látnám, nem vállaltam volna el a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóiratának főszerkesztői tisztségét.

B. A.: *De hiszen maga az Akadémia is kormányhivatalnak minősül a másik oldal szemében...*

K. F.: Aki vette a fáradságot, hogy elolvassa az intézmény működését szabályozó törvényt, nem gondolhatja ezt. Ugyanazokra az elvekre épül, mint a Magyar Tudományos Akadémia statútuma.

B. A.: *És mit felelnél azoknak, most már függetlenül az Akadémiától, akik szerint a Nemzeti Színházba is befészkelte magát a politika. Túlságosan beleült ott a székbe, nem lehet kiebrudalni, közben az indulatok egymásnak feszülnek a különféle világlátások mentén, meg a kőszínház meg nem kőszínház mentén, az újítoók és hagyományőrzők színes, szétválaszthatatlannak tűnő gubancában. Mit lehet tenni?*

K. F.: Visszatérnék egy korábbi kérdésedhez. Ha van felelőssége a mindenkori kulturális kormányzatnak abban a tekintetben, hogy milyen tananyagot tanítat az iskolákban, akkor az iránt sem lehet közömbös, hogy mi történik a nemzeti kultúra tradicionális értékeivel. Ne felejtjük el, ez esetben nem hatalom-technikusok avatkoztak be drámaelméleti kérdésekbe, hanem a nemzeti elv létjogosultságát valló és a nemzeti érdekeket a világpolitika minden fórumán képviselő kormány vette komolyan, hogy van egy olyan színházunk, amelyiknek a nevében is benne van a *nemzeti* szó. Én az ellenzék helyében nem vitatnám el a kormányoknak azt a jogát, hogy egy-egy elektronikus médium, egy-egy könyvkiadó és kulturális intézmény vezetőit közvetlenül nevezhessék ki, s maguk vonják le a következtetést, ha döntésükkel szembe mennének a közvéleménnyel. Ha tehát olyan műhellyé válik a Nemzeti Színház, amely a maga esztétikai értékrendjét nem kívánja a színházi világ egészére rákényszeríteni, ha nem korlátozza az alkotás szabadságát, a művészet szabadságát, viszont deklarálja azt, hogy milyen módon értelmezi a *nemzeti* szót, és a *nemzeti eszmét*, nem kell benne a politika trójai falovát látni. Tekintsük inkább olyan kísérleti színháznak, amelynek működése révén majd a kultúra lesz képes befészkelni magát a politikába.

## “Our Downfall Is to Be Your Ruin”

### Attila Balázs’s Interview with Ferenc Kulin

*Szcenáriumi* is launching a series of interviews in its column “Recent Past” with the desire to introduce through the representatives of “the great generation”, socialised in the 1960s, the political processes and cultural epoch-makers that have determined the theatre world in Hungary to this day. The interviewer in the series is Attila Balázs (b. 1955), a leading author, dramaturge, radio editor, who moved to Hungary from Újvidék (Novi Sad), Voivodina right after the fall of communism. His first interviewee, Ferenc Kulin (b. 1943), an outstanding figure in our intellectual life since the beginning of the 1970s, is a writer, dramatist, literary historian, reviewer, even a politician as well as the editor-in-chief of the MMA (Hungarian Academy of Arts) quarterly, *Magyar Művészet* (*Hungarian Art*) currently. A central topic of the discussion is the period between the middle 1970s and 1983, when a new generation of opposition intellectuals had its voice heard through the journal *Mozgó Világ* (*Moving World*). As a former colleague and later editor-in-chief of this journal, Ferenc Kulin gives an account of the economic processes as well as the Western loans to the country on the verge of bankruptcy, which – as it later transpired – were granted provided that the communist government made a spectacular gesture of some sort in culture policy. It is evident today, he says, that the launch of *Mozgó Világ* was owing to that bargain, to economic policy in the background, just like its ban in 1983: “...by then the West had achieved what they wanted. We joined IMF, signed the so-called Washington Consensus, so they were no longer interested in culture. It could surely not have been the aim of Washington to see intellect soar high here. Instead, it set up a debt trap for these countries.” Then Kulin answers questions concerning his literary ambitions, giving details of the role which his experience of public life and work as a literary historian, with the 19<sup>th</sup> century Hungarian Reform Age in its focus, played in the creation of dramas about Janus Pannonius, Kölcsey and György Bessenyei. Finally, the question of the present situation of theatre in Hungary is discussed. According to Attila Balázs, this field, together with the entire-

ty of human culture, got ignored after the so-called political transition. As former president of the parliamentary Cultural Committee, Kulin alludes not only to “the period being that of the collapse of economy and welfare politics”, but also to the protracted delay of the creation of the media act, the clashes between political parties and the conflicts within Hungarian intellectual life. It is timely to make a distinction between these two spheres since “differences in matters of aesthetics and worldview do not overlap with differences in party politics”. He emphasises the responsibility of the current cultural policy in what is happening to the traditional values of national culture. The interview is rounded off by Ferenc Kulin’s striking answer reflecting on debates around the status of the National Theatre: “Let us consider [the National] an experimental theatre which prompts culture to nestle into politics.”





KAMONDY IMRE

# Új Kantor-kiállítás a krakkói Cricoteka Múzeumban

## Kantor mint képzőművész „Demiurgosz”

Krakkóban, a Visztula partján idén ősszel új múzeumot avattak fel. A különleges formájú modern épület elsősorban Tadeusz Kantor életművét, a 20. század színházára és képzőművészetére gyakorolt hatását mutatja be – több szinten, más-más tematika szerint. A legnagyobb teremben a régi előadásokból kiragadott díszletelemek, kollekciónak önmagukban is erős jelentést hordoznak. A Cricoteka Múzeum külső formavilága utalás Kantor egy bizonyos korszakára, az *emballage* technikájára, amikor tárgyak szisztematikus becsomagolásával hozott létre a művész szürreális és metafizikus tereket. A teremben több kisméretű képernyőn lehet megnézni a régi előadásokat. A régi felvételeken a bábok néha előbbnek tűnnek, mint a színé-



Az új Cricoteka Múzeum a Visztula partján

szek, és sokszor nem lehet eldönteni, melyik a báb és melyik a színész. Ha én tervezném a vetítést, kifeszítenék egy lepedőt a régi bérházakra jellemző öreg porolóállványra, és arra vetíteném a filmeket. Néha bejöhethetne egy színész, és rácsaphatna a vászonra a felvonások között. A régi színházi közvetítés ritkán magával ragadó! Kántor az egyetlen kivétel, aki talán a képzőművészi attitűd miatt még ma is izgalmas, modern.

A színháztörténeti múzeumban megnéztem néhány Kántor-előadást, köztük a legendás *Halott osztályt*, ezek a produkciók ma is elevenen hatnak, ellentétben sok más színházi felvétellel. Az objecteket, installációkat a monarchia korszakára jellemző csíkos sorompók választották el a nagyteremben. Kedvenc tárgyamat, a fürdőkádás nőt valószínűleg Kántor is kedvelhette, mivel le is fotózták

vele többször – ebben a műben van a legtöbb talány és titok. Kántor tárgyai mindig költőiek, mivel teljesen új jelentésekkel ruházza fel azokat. A bábukat, díszlet-elemeket nézve eszembe jutottak Leonardo és Kempelen Farkas mechanikus mozgó szerkezetei is. Kántor egy mániákus demiurgosz, a kelet-európai mikrokozmosz mágikus szürrealistája, alig ismerek nála érvényesebb művészt, aki a kelet-európai létezés abszurd és fenyegető, szorongató világát hasonlóan markánsan fogalmazta volna meg. A kiállítás több installációján érződik a holocaust irracionális, apokaliptikus valóságának a művészre tett maradandó hatása, de ez sosem didaktikus, direkt, leginkább Pilinszky János hasonló tematikájú versei vagy Örkény és Kafka novellái juthatnak róla eszünkbe. Hátralé a teremben van egy installáció, ahol üres darócsák lógnak vaskeretben, itt érezhető leginkább a holocaust megidézésnek szándéka. De Kántor soha nem önsajnáló és soha nem hatásvadász, inkább minimalizál, tömörít és lecsupaszt, ahogyan gyakran az előadásaiban is ezt teszi.



A múzeum kiállítási enteriőrje (forrás: flickrhivemind.net);  
A *Vizityúk* előadás elhíresült fürdőkádja;  
A cikk szerzője a *Halott osztály* relikviái közt

## Az élő maszkot ölt, a bábuk életre kelnek...

Kántor groteszk, szarkasztikus humora minden installációjában tetten érhető, érezhetően bennük van a kelet-európai lét totális kiszolgáltatottsága. Az elmúlt században háborúk és diktatúrák vagy forradalmak között éltünk, olykor pincében

vagy szétlőtt szobákban, törött bútorok között, ahol már szinte természetes, hogy az ember egy vasfürdőkádban talál menedéket! A ballonkabátos bábu-nő arcán mégis ott a derű, tekintete csodálkozó, mintha azt kérdezné: „Hogyan kerültem én ide?” És mintha azt válaszolná: „Ha már itt vagyok, megpróbálok jól érezni magam. A jég hátán is megélek, egy fürdőkádban is elalszom, ha kell.”

A német megszállás alatt volt egy titkos pince, ahol Kantor társulata a kijárási tilalom alatt is partizán jellegű lakásszínházi előadásokat tartott. Egyszer életük kockáztatásával díszletelemeket húztak kézikocsin a stúdió felé, amikor megállította őket egy SS-járőr, Kantor megkérte a fiatal tisztet, hogy segítsen nekik áttolni a téren a kerekes kocsit. A katona segített nekik, és azután szerencsére megállt a kapuban, nem kérdezősködött arról, hogy mire használják a fura tárgyakat. Ha tudta volna, akkor biztosan letartóztatja őket. Ez a jelenet benne lehetne bármelyik Kántor-előadásban is; valamilyen formában bizonyára feldolgozta, dramatizálta is később ezt az élményét is. A *Halott osztály* bábjai különböző karakterek, van, aki mereven előre néz, van, aki felfelé néz a semmibe, és van, aki enyhe mosollyal kifelé néz az ablakon. A sorsuk közös: ugyanabban a szürreális álom-„osztályban” vannak gyermekként összeláncolva.

## A valóság álomszerű és végtelenül abszurd!

Elpusztult gyermeki énünk felfedezése „kegyetlen gyászmunka”. A vetítőteremben látható előadásban a színészek hol túlzó gesztusokkal, hol nagyon merev arckifejezéssel és mozgással játszanak. A színészek hátukon viszik saját tárgyasított árnyék-énüket (selbs), a bábokat. Az élő ember sokszor maszkot ölt, a halott bábu meg gyakran elevenné válik! A szereplők egyre inkább szoborszerűek lesznek: létezésük, sorsuk időn és téren kívülreked, s az egyetlen valóság maga az emlékezés lesz, mely közös kelet-európai és saját személyes sorsunkkal szembesít. A bábuk felveszik ünnepi rituális testtartásukat, és derűs nyugalommal néznek a végtelenbe, mintha (akárcsak Gauguin híres festményének a címében) ez lenne a homlokukra írva: „*Honnan jöttünk? Kik vagyunk? Hová megyünk?*”

### **Imre Kamondy: A New Kantor-Museum at Cricoteka Arts Centre, Krakow**

A new museum was opened in Krakow, on the bank of the river Vistula this autumn. It presents Tadeusz Kantor's work and influence on 20<sup>th</sup> century theatre and art at many levels, organised into different themes. The author reporting on the event imparts his personal impressions as well, which betray his personal attachment to Kantor's oeuvre.