

tartalom

beköszöntő

Végh Attila: Álmodj, olvasó! • 3

kultusz és kánon

Tadeusz Kantor: A színház elemi iskolája, 3. rész
(Fordította: Katona Imre) • 5

fogalomtár

Végh Attila: Csodálkozás • 23

műhely

Csáji László Koppány: Ukhéstoplódnákumarsozlázdok – és a hunok
(A hunokhoz és Attilához kapcsolódó
identitásdiskurzusok Magyarországon) • 29

Somfai Kara Dávid: Teátrális elemek
a közép-ázsiai muszlim sámánok szertartásaiban • 40

nemzeti játékszín

Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései
(4. rész: A pedagógus) • 46

félmúlt

„Az érték továbbadható”
(Fehér Tiborral Ungvári Judit beszélget) • 68

„Felcsaptam hátizsákos vendégrendezőnek”
(Árkosi Árpáddal Regős János beszélget) • 76

kilátó

Jöhet a finomhangolás!
(Kiss József, Crespo Rodrigo, Benedek Gyula
az új előadó-művészeti törvényről) • 92

Nagy Péter István: Emberarcú színház
(Demcsák Katalin könyve a commedia dell’artéről) • 100

Incipit prologus sancti theononi-
 presbiteri i parabolas salomonis
 ungar epistola quos sicut sancti
 ungar immo carta non dividat: quos
 xpi uedit amor. Comētiōs in oster-
 amos. ⁊ zachariā maladiā quoq;
 positiōs. Scripsisse: si licuisset pre ual-
 didine. Miris solacia sumptuū
 notariōs utros et librariōs sustenta-
 no: ut uobis possintū nōi desudet
 ingenuū. Et ecce te later sequēs arte
 diuisa pōtētiū: quali aut equū sit me
 uobis rursū alijs laborare: aut
 in ratione dati et accepti cuijs; p̄ter
 uos obnox? sim. Itaq; lōga egrota-
 tiōne fradus: ne p̄tinis hor anno re-
 tēre: ⁊ apud uos iudicis esset. uidui
 opus uonini urō conseruau: inter-
 pretatiōne uidelicet nū salomonis vo-
 luminiū: mālloch qd̄ hēbrei p̄bolas
 uulgata editiō p̄bia uocat: coletq;
 que p̄ter eccliam latine d̄ignatore
 p̄sum? dicitur: s̄rastrim qd̄ i lingua
 n̄ram uerit̄ canuicū cāncoy. fecerit et
 panarros. ihu filij s̄rach liber: ⁊ ali?
 p̄seudographus. qui sapientia salo-
 monis inscribit. Quos priore hebra-
 icum rep̄ti. nō eccliam ut apud la-
 tinos: sed p̄bolas p̄notari. Qui iūdi
 eccliam et canuicū canicoy: ut
 similitudinē salomonis. nō solū nu-
 mero librorū: sed etiā materias gene-
 re conuacit. Hecū duo apud hēbreo?
 nūq; est: quia et ipse filius grecam
 eloquētiā redoler: et nōnulli scriptos
 uerē hūc esse iudei filiois affirmāt.
 Hicud ergo iudith ⁊ thobie ⁊ macha-
 b̄reū libros legit quidē eos eccliam: sed
 inter canonicos scripturas nō recipit:
 sic ⁊ her duo volumina legat ad edi-
 ficatiōne plebis: nō ad auctoritatem
 eccliamicoy dogmatū d̄firmandam

Si cui sane septuaginta interpretum
 magis editio placet: habet ea a nobis
 olim emendata. Neq; mi noua sit cu-
 dim? ut uerba d̄struam? Et tamē cū
 diligētissime legerit: sciat magis urā
 scripta intelligi: que nō in tecū uas
 mālula coauerit: sed statim de prelo
 purissime emēdara esse: suū sapere ser-
 uauerit. Incipit parabole salomonis



Parabole salomonis
 filij dauid regis isrl:
 ad sciendā sapienti-
 am ⁊ disciplinā: ad
 intelligendā uerba
 prudentie et suscipi-

endā meditatiōne dōctōne: iusticiā
 et iudiciū ⁊ equitatē: ut deat paruulū
 astutia: et adolescenti sciētia et intel-
 lectus. Audiō sapies sapientior rē: ⁊
 intelligis gubernacta possidebit. An-
 aduente parabolam et interpretatiō-
 nem: uerba sapientū ⁊ enigmata eoy.
 Timor d̄ni p̄cipiū sapientē. Sapien-
 tiam atq; dōctinam stultū despiciūt.
 Audi fili mi disciplinā p̄ris tui et ne
 dimittas legem m̄ris ue: ut addatur
 grātia capiti tuo: ⁊ torques collo tuo.
 Fili mi si te laudauerit p̄ccatores: ne ac-
 quiescas eis. Si dixerit ueni nobiscū
 insidiemur sāguini. abscondam? rēdi-
 culas tua iulionem frustra. deglutiamus
 tū sicut infernus diuener? ⁊ inter-
 gum: quasi d̄cedēnt in lacū: omne
 p̄ccolā s̄btannā rep̄ient? implebim?
 domus n̄ras spolijs: s̄ctam m̄ter no-
 b̄scum: marcupiū sit unum omniū
 ur̄m: fili mi ne amibules cū eis. Pro-
 hibe pedem tuū a semitis eoy. Pedes
 tui illoz: ad matū n̄rū: ⁊ s̄ctmāt ut
 effundant sāguinem. Frustra autem
 iactē t̄re ante oculos p̄ccatoz. Ipsi q;
 contra sāguinē suū insidiemur: et

Álmodj, olvasó!

A szellem mai emberei (de talán mindig így volt ez) olyan különös lények, akik egy álomban találkoznak más álmodókkal, és bennük rokonaikra ismernek. A rokonság minden gondolata: séta a porladó Gutenberg-szigeten. Állnak a lelki rokonok, nézdelik a messzi semmit, hallgatva a tenger mormolását. A szárazulatot harpadáló tenger azt morogja: „járkálj csak, halálraítélt”.

Igen, posztmodern korunkban a sziget-metafora inkább illik a „betűs álmodozások” egyre rezignáltabb lovagjaira, mint a galaxis monumentális képe, kozmikus narratívája. Ebben az elszigeteltségben, amely mindannyiunkat kiűz a szellemtelenség köznapai tereiről, egymásra találhatunk mi, akik ragaszkodunk ahhoz, hogy – ellentétben azzal, amit a tömegmédiá ordít – legyen sorsunk. Nem kell ehhez galaktikus pátosz.

A világegyetem állítólag véges, de határtalan. Az irodalom végtelen, de határolt. Határait az általános elhülyülés jelöli ki. A hülyeség tengere öleli a szigetet, amely azonban még mindig nem teljesen lakatlan. (Gyanítom, nem is lesz az soha.)

A kitűnő filozófus, *Peter Sloterdijk* szerint a humanizmus rejtett témája az ember megszelídítése, melynek eszköze az olvasás. Eszerint a humanizmus expanziójának célképzete az az álom, hogy a Föld népe megszelídíthető, hogy az írástudás elterjedése egyre beláthatóbb szellemi magaslatok, valamint a végső, össznépi béke felé emeli az emberiséget. Nos, a Föld népe nagyjából már meg volt szelídítve, amikor a tömegmédiá megkezdte hódító hadjáratát. A televízió elterjedését néhány gondolkodó úgy üdvözölte, mint a képi-mágikus gondolkodás újjászületését a fogalmi-rationális mentalitás gyarmatbirodalmában. Tévedtek. A televízió nem a régi-új mágikus világlátást hozta el, nem az archetipikus képek, szimbólumok uralmát, nem az emberlét rációon túli, misztikus megalapozását, csak a racionalitást alulról szagoló bambulók nemzedékeit nevelte ki. Az életélmény nem hogy nem nyert el valamiféle új közvetlenséget a képek uralma által, de a lehető legközvetettebb lett. Az élmény végső közvetettségét úgy nevezzük: virtuális valóság. Felsőneve: informatikai társadalom. Ebben élünk ma.

Mit lehetne tenni, hogyan védhető az irodalom, az olvasás, a nyomtatott szellemi termékek szigete a virtuális dagály ellen? Angliában néhány ember kitalálta, hogy a médiában olvasásra buzdítja a tömegeket. És megszületett a program:

The Big Read. Ennek lényege az, hogy a buta angol embernek, aki bekapcsolja a tévét, okos angol emberek azt mondják: kapcsolja ki. A szófogadó tévépolgár erre kikapcsolja, és nyomban kezébe vesz egy könyvet. Az első oldal után rádöbben, hogy még tud olvasni. Nosza, elolvassa. És látja, hogy olvasni jó. Hogy a papír tapintása, a lapozás hangja, a könyv illata olyan dologszerűségről ad hírt, amely a szellemi gyönyörködésnek az érzékszervek közös élményében ágyaz meg. A könyvet, folyóiratot lapozgató olvasót mély nyugalom tölti el: belemerül saját szellemébe. A monitor, az okostelefon, az e-book ezt a komplex élményt nem közvetítheti.

A könyvolvasás angol mozgalmát megpróbálták lemásolni nálunk is, de csak annyi derült ki, hogy a gyerekkora óta semmit sem olvasó hatalmas tömeg leginkább az *Egri csillagokra* emlékszik. Mégsem reménytelen a helyzet, mert a helyzet sosem reménytelen. Itt van például ez a *Szcenárium*: a színház ablakait kitarja, szellőztet. Hiszem: újabb és újabb turistákat csalogat a porladó, de évezredek óta az ég által őrzött, megtartott partra. Csak innen, a szigetről látni: itt az életre ítélt laknak.

Végh Attila



„Tengeri koncert”, Tadeusz Kantor happeningje 1967-ben, Łazy település mellett
(fotó: Eustachy Kossakowski, Modern Művészetek Múzeuma, Varsó)



TADEUSZ KANTOR

A színház elemi iskolája (3. rész)

6. lecke

1986. június 30.

Az *Esküvő* című előadás első próbája során a játéktér mélyén kinyílt az udvarra vezető ajtó, és a résen keresztül hirtelen azt láttuk, hogy a sötét színpad mögött ott van a napfényes táj, az égbolt, a zöldellő fák...

Meghökkenítő volt, de korántsem a konstruktivizmus „szellemében”.

Úgy tűnt nekem egy pillanatig, mintha ez a véletlen azoknak a fiataloknak a válasza volna, akiket hidegen hagy a konstruktivizmus érthetetlen szigorúsága.

Amikor később hevesen kifakadtam, hogy emlékezetükbe kellene vésniük azoknak a művészeknek a testamentumát, akik egy ÚJ SZÉPSÉGÉRT folytatott harcban estek el, érzékelttem a részükről bizonyos tartózkodást.

Az az „ú j s z é p s é g” mivé változott át?

Mostanra!

A forradalom szellemének alig maradt nyoma. Az uniformizálódott technicizmus. Nem tudom, miért jutott eszembe egy másik kitáruló ajtó.

A *Felszabadulás* című drámájában Wyspiański tárta ki a színpad hátsó ajtaját.

A rabság tragikus sötétségére.

De a lecke mégiscsak lecke. Tartanunk kell magunkat a tárgyhoz.

Az esküvői menet az említett ajtón át lépett a színre, a kulisszák felől.

De kulisszák már nem voltak, mert az ILLÚZIÓ bennük találta volna meg utolsó menedékét. Az illúzió – ellenség!
Meg kell semmisítenünk! Ha nem is teljesen, hiszen az lehetetlen, mindenesetre LIKVIDÁLÁSÁNAK FOLYAMATA
ÉS HOGY BELÉFOJTSUK A SZÓT – FONTOSABB,
MINT A BEMUTATÁSRA KERÜLŐ TÉMA: az E S K Ü V Ő.
Ezért a színészek a nézőtérén ülnek majd, vagy éppen előkészülnek a transzformációra, az előadásban betöltendő szerepükre.
Az események egy templomban zajlanak: ezt a templomot a nézők szeme láttára kell „létre hozni”. Nem szabad elrejtteni semmit!
A nézőtérén történik meg a k e r e s z t ö s s z e á l l í t á s a:
félúton a színjáték és a praktikus művelet között.
Aztán a Püspök és a Ministráns felviszik a keresztet a színpadra.
Keresgélnek, hogy hová helyezték.
A színpadon összeáll az esküvői menet. Egy lejtős dobogón.
A Menyasszonyt begyömöszölik egy malterrel szennyezett v a s t a l i c s k á b a.
Erőszakkal. A helyzet ellentmond az élet valóságosságának.
A konvencionális szertartás gunyoros interpretációja ez.
A konstruktivizmus szellemében.
A Vőlegény hátul marad. Megfeledkeztek róla.
A Vőlegény Anyja szüntelenül sír.
Nem válik meg székétől, mely a konstrukció afféle paródiájaként tanúsítja, hogy a színházban a konstruktivizmus sem nélkülözheti a komikumot.
A szék olyan furmányosan lett megalkotva, hogy a sírdogáló Anya minden leülési kísérletére összeroskad, és szinte darabokra esik szét.
Míntha valami „konstruktivista” bohóctréfa kelléke volna. Nyilvánvaló, hogy valahányszor a földre esik, az Anya folytatja a sírást.
A leesés miatti szipogás „hitelteleníti” a másikat, vagyis azt, ahogyan egy anya sír a gyermeke esküvőjén bárhol a világon.
A Menyasszony Húga ugróst játszik egy karikával, s közben énekelget hoppsza... hoppsza... hoppsza...
A Ministráns húzni kezdi a kötelet, de nem a harangot kondítja meg vele a harangtoronyban,
hanem transzmissziós szíjként egy b i c i k l i k e r e k e t hoz mozgásba.
Ám ennek ellenére harangszót hallunk.
A fonák ceremóniát a Püspök vezeti.

Folytonosan visszatérek a konstruktivizmusra való reflexióimhoz.
Ez az irányzat nagy hatást gyakorolt a színházra és a drámára.
Szétrombolta a hagyományos színpad avitt és beszűkült világát,
s az e m b e r s z a b a d k é p z e l e t é n e k végtelen horizontját nyitotta meg.

A konstruktivizmus a f o r r a d a l o m szelleméből sarjadt,
és abból a hitből, hogy a régi, megkövült világ megújul, nagyobb formátumra tesz szert,
s hogy az emberiség fejlődése iránti bizalomból fakadóan a művészetnek
az új világ felépítésében vezető szerepe lesz.

Az ember akkoriban fanatikusává válhatott, és megérte neki, hogy azzá váljon.

Noha a könnyebb érthetőség kedvéért itt nem csekély

történelmi leegyszerűsítéssel élek, mindazokat

a forradalmárokat, akik az akkori m ű v é s z e t e t megalkották, a továbbiakban
k o n s t r u k t i v i s t á k n a k nevezem,

cselekvési módszereikben és művészi eszközeikben pedig testet ölteni látom magát
a k o n s t r u k t i v i z m u s t.

A konstruktivizmus a művészet felszabadítását követelte az élet
naturalista REPRODUKÁLÁSÁNAK járma alól.

Ez a felszabadulás szükséges feltétele volt

a FÜGGETLEN, AUTONÓM MŰALKOTÁS létrejöttének,

MELY A HIERARCHIÁBAN AZONOS SZINTEN ÁLL

A TERMÉSZETTEL VAGY ISTENNEL.

AZ EMBERI MŰALKOTÁS NEM A TERMÉSZET MŰVE,

ÉS NEM IS „ISTENI” MŰ.

Olyan nagyra törő elképzelés volt ez, hogy megért minden áldozatot,
beleértve az életáldozatot is.

A konstruktivisták újszerű műve az élet szerkezetével szemben,

ahol minden a hétköznapi normákat követi,

a maga autonóm szerkezetének megfelelően épült fel,

amelyben a meglepő okozatiság, a hathatós váratlanság törvényei érvényesültek,

s az események menetét, melyek az életben

a pragmatizmus és a kicsinyes okozatiság szűk medrébe szorultak,

a szabadság viharos tágassága változtatta meg.

Az UR-MATÉRIÁNAK, az élet elsődleges anyagának

rejtelmes, felderítetlen tartományai voltak ezek.

Egyre erősebb támadás indult a konvenciók ellen, melyek

bitorolták a jogot, hogy a maguk korlátolt módján,

arasznyira sem jutva előre, az életet m e g m a g y a r á z z á k.

MA, A FOGYASZTÁSNAK EBBEN AZ ELKORCSOSULT ÉS EGYRE

UNIVERZÁLISABBÁ VÁLÓ TÁRSADALMÁBAN

A KONSTRUKTIVISTÁK FORRADALMI LELKESEDÉSÉT,

HARCÁT, MELYET ÉLETRE-HALÁLRA FOLYTATTAK,

HOGY A MŰVÉSZET KIVÍVJA GYŐZELMÉT

A GYAKORLATI ÉLET

ELTOMPULT ÉS NATURALISTA VILÁGA FÖLÖTT –

FELVÁLTOTTA A MŰVÉSZETI PIAC,

ÉS A KÖZVÉLEMÉNY ÚGY TEKINTETT RÁJUK, MINT EGY LETŰNT

KORSZAK KÉPVISELŐIRE.

ABBAN A HELYZETBEN, AMIKOR A POLGÁRI PRAGMATIZMUS
SZELLEME CIVILIZÁCIÓNKBAN SZAKADATLANUL ÚJJÁSZÜLETIK,
SZÜKSÉG VAN RÁ, HOGY MEGMENTSÜK A FELEDÉSTŐL
A KONSTRUKTIVISTÁK TANÍTÁSÁT,
ÉS VILÁGOSAN LÁSSUK LÉNYEGI CÉLJUKAT,
MELYET MÉG TALÁN
ŐK SEM ISMERTEK FEL TELJES EGÉSZÉBEN.
SZÓ VOLT VALAMIRŐL, AMI ROPPANT JELENTŐSÉGŰ, ÉS AMI AZ
EMBERISÉG TOVÁBBI FEJLŐDÉSE ÉRDEKÉBEN MÉRHELETLENÜL FONTOS:

A DOLGOK VEELEJÉIG HATOLNI,
BEHATOLNI AZ ÉLET ŐSRÉTEGEIBE.
MÉG MINDIG EZ AZ, AMIRŐL SZÓ VAN.
ÉS EGYRE INKÁBB !!!

A NYOMORÚSÁGOS, BESZŰKÜLT MATERIALIZMUST,
A NEVETSÉGES HIVATALOSKODÁST,
A MESTERKÉLT „HIGH LIFE” ÉLETSTÍLUST
LEPLEZZÜK LE KÖNYÖRTELENÜL –
HITELTELENÍTSÜK IRÓNIAVAL, GÚNNYAL, PROVOKÁCIÓVAL
KORUNK MISZTIFIKÁLT APOKALIPTIKUS CIRKUSZÁT,
EMLÉKEZETÜNKBE IDÉZVE A KONSTRUKTIVISTÁK ÉS
A NAGY FRANÇOIS VILLON ÁLLÁSPONTJÁT!

AZ ELSŐ RENDSZER: SEMATIKUS

Emberek lépnek a templomba. Páronként. Ünnepelesen.

Feltehetően egy temetés szemtanúi leszünk.

De már érkezik fehér fátyolba öltözve a Menyasszony. Ettől a pillanattól biztosan tudjuk, hogy itt e s k ü v ő lesz.

Két alternatív lehetőség kerül itt egymáshoz közel,

ami ellentmond konvencionális felfogásunknak. E s k ü v ő é s t e m e t é s!

Szerelem és Halál.

Mindenki az oltárhoz járul. A két család körbeveszi a jegyeseket.

A pap a két fiatal egybekelését szentesíti.

Az örök rítus a sematikus szavaknak és gesztusoknak

szinte tragikus jelentést kölcsönöz.

Orgonaszó. Jókívánságok. És mindenki elhagyja a templomot.

A sztereotip helyzet egyszerű s é m á j a ez.

Az ehhez hasonló, megszokott sémákból igen sok van: születés, halál, esküvő,

temetés, lakoma, háború, civakodás, udvarlás,

társalgás, lopás, rablás stb.

A MÁSODIK RENDSZER: NARRATÍV

A mi kultúránk dramaturgiája hozzászoktatott bennünket ahhoz, hogy a sematikus rendszer mellé *i l l e s s z ü n k m é g e g y e t k i e g é s z í t ő k é n t*. A MÁSODIKAT.

A privát élet rendszerét, mely sokkal bonyolultabb.

Olyan ez, mintha egy privát házba hatolna be az ember,

és felfedné annak életét. El is lehetne ezt mesélni,

és akkor egy elbeszéléssel vagy egy regénnyel lenne dolgunk.

Lehetne drámaivá is alakítani, s ily módon egy drámát kapnánk. Egy színdarabot.

A későbbiekben ezzel a *r e n d s z e r r e l* még foglalkozom.

Fel fogom vázolni és el fogom mondani annak a háznak, sőt annak a két háznak, két családnak a történetét, leleplezem titkaikat.

Zárójelben ugyan, de be kell vallanom, hogy soha nem lévén

a színházi konvenciók akadémikus ismerője, ha elolvastam vagy láttam egy darabot,

mindig is az volt az elsődleges benyomásom,

hogy a színház tapintatlanságot követ el, amikor kitergeti a kíváncsi

és szenzációéhes publikum

szeme láttára a családi titkokat, a privát tragédiákat

vagy a szégyellni való és nevetséges gyarlóságokat..

A HARMADIK RENDSZER: KONSTRUKTIVISTA

Most szeretném ismertetni a *h a r m a d i k r e n d s z e r t*, mely összefügg az *e l s ő v e l*.

Ez a rendszer figyelmen kívül hagyhatja a *m á s o d i k a t*,

annak „privát” *s z ö v e t é t*, a „magánügyi” (tragédiákat, köznapi drámákat és eseményeket, „beteges” részleteket), szenzációkat,

melyek annyira fel tudják kelteni a közönség kíváncsiságát,

s amelyek – ezt én is elismerem – az első,

szinte „hivatalos”, száraz sémának hús-vér elevenséget kölcsönöznek.

A konstruktivisták (megismétlem: a terminust leegyszerűsítve használom) a maguk következetes szigorával leszögezték, hogy ez a „privát” narratív rendszer

egy kicsinyes, alacsonyrendű és korlátolt pragmatizmus kifejeződése volt,

mely a felszín, a látszat bemutatására szorítkozva

az élet lényegét nem képes megragadni.

A konstruktivisták szerint ezt a felhámot le kell szaggatni,

hogy *f e l t á r j u k* az élet *m é l y e b b r é t e g e i t*.

Azt a mélyen rejlő valóságot, melyet én *UR-MATÉRIÁNAK*, az élet

ŐS-ANYAGÁNAK,

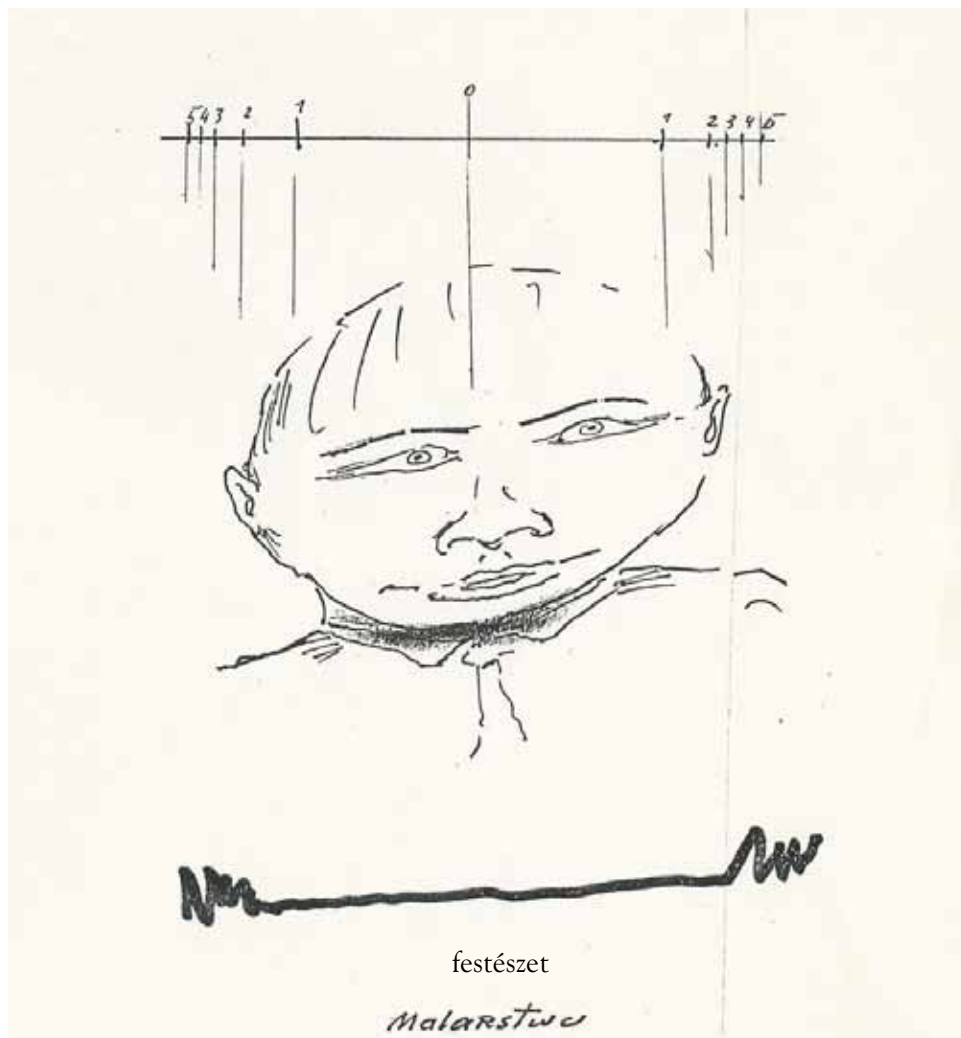
P r a - m a t e r i á n a k nevezek.

A konstruktivisták kimondták, hogy ama felszín egy konvencionális zóna,

mely csak álcázta, letakarta, stukkóval és mázzal vonta be

az élet nyers, esszenciális anyagát.

A harmadik rendszer érintkezik a filozófia, a metafizika, az etika, a mélylélektan fogalmaival.



KITÉRŐ

Ezen a ponton kitérőként egy széljegyzetre van szükség: a konstruktivizmust, mely programszerűen rombolta szét a hétköznapi szokások, szentesített konvenciók uralta felszínt, blaszfémiával, elnagyoltsággal, a pszichológia és a kifinomultság hiányával vádolták.

Az ilyesfajta nézetek érthetővé válnak, ha számításba vesszük, hogy a 20. század eleje a forradalmi eszmék ellenére is örököse volt a 19. századi naturalizmusnak, nagymértékben magában hordozta a puritán polgári mentalitást, az erőtlén érzelmességet és a pszichologizálást, s ezek kifinomult formái igencsak távol álltak

a l é t n y e r s a n y a g á t ó l,
a forradalmár konstruktivisták posztulátumától.
Ma már tudjuk, hogy a színháztörténetből nem lehet kitörölni,
amit a 19. század felfedezett.
Mert a megelőző korszakhoz képest ez mégiscsak a f e l f e d e z é s k o r a v o l t .
Ami abban állt,
hogy sikerült izolálni a s z e m é l y i s é g s o r s á t
a maga privát életével, drámaival és tragédiáival,
a maga privát pszichológiájával együtt.
Ám a továbbiakban, „e felfedezés termékeinek” mindent elborító áradatával
szemben már érthető a konstruktivizmus forradalmi protestációja.
Ma már nagyon jól látjuk ezt is.

A konstruktivista korszak színháza az INDIVIDUÁLIS SZEREPEKET
TÍPUSOKKAL,
olyan alakokkal váltotta föl, amelyek ESZMÉKNEK, HELYZETEKNEK,
ÁLLAPOTOKNAK – az élet-anyag legmélyebb rétegeinek
a hordozói vagy éppen szimbólumai lettek.
Ezek az alakok meg voltak fosztva privát és személyes
drámáiktól, a kisszerű problematikától,
hogy mindezek
ne fedjék el a LÉTEZÉS EGZISZTENCIÁLIS DRÁMÁJÁT. Azt, ami LÉNYEGI.
Azt, ami az é l e t e l s ő d l e g e s a n y a g a .

Meghatároztam a három r e n d s z e r : a sematikus
(egyfajta szótár), a narratív (a 19. század eszmeiségéből született),
és a konstruktivista rendszer sajátosságait.
És most a harmadik rendszer optikáján keresztül igyekszem megvizsgálni a
bennünket érdeklő témát, az E S K Ü V Ő T .

E t ű d : „Az Esküvő” – k o n s t r u k t i v i s t a i n t e r p r e t á c i ó b a n

Az esküvő m e g s z o k o t t s é m á j á r ó l alkotott száraz definíció
a maga konvencionálisan rögzített cselekvéssorával még nem nyújt,
nem nyújthat megfelelő anyagot a műalkotás realizálásához.
Nem hordozza ugyanis a MEGRENDÜLÉS dinamikus impulzusát,
amivel pedig rendelkeznie kellene ahhoz, hogy
ALKOTÁSRÓL beszélhessünk.
A megrendülés mozzanata nélkülözhetetlen.
A szótárból kölcsönzött, üresen hangzó kifejezés mögötti
REFLEXIÓK láncolatának felfedezésére indulok, melyek a m é l y b e ,
az INFERNUM régiójába vezetnek.
Egyre intenzívebb energia és dinamika jelenik meg.

Egy olyan erőteljes és nyugtalanító BELSŐ TARTALOM,
mely természetessé, kikerülhetetlenné teszi a KIFEJEZÉS ellenállhatatlan kényszerét!
A játék általi színpadi kifejezés szükségletét.
Immár nyugodtak lehetünk. Ez dráma lesz!
ESKÜVŐ.

Az élet kivételes ténye.
Két ember életében történt valami,
amiről a szertartás nem informál.
A szertartás nem tesz mást, mint
hivatalosan „ratifikálja” a szerelem érzését.
Valami befejeződött.
Itt állunk az ismeretlen küszöbén.
Időtlen időkig!
Mindörökké!
Jóban és rosszban!
Mindhalálig!
Amögött, hogy „mindörökké” és „időtlen időkig”
A halál gondolata rejlik.
Egy napon két testet
egyazon sírba helyeznek.

Az ismeretlen.
A félelem az ismeretlentől.
És a reménytelen elhatározás.
Mintha a VÉGZETET hívná ki maga ellen az ember.
Amit nem ismer: az eljövendő boldogság és az eljövendő tragédiák.
Minden szenvedély, gyönyörűség és kín.
Jóság és kegyetlenség.
INFERNUM.

Az anya sírása – ahogyan minden anya sír, aki megszüli és elveszíti a gyermekét.
És egy másik megjegyzés:
a két fiatal drámájának tükrében a szertartás
mint a hivatalosság hatáskörében zajló eljárás jelenik meg,
hiszen a pap az egyház funkcionáriusa.
Ez a meggondolás jó adag szkepticizmust és iróniát rejt magában.
Amelyre szükségünk van.

E SZÓ mögött: esküvő
gondolatok, reflexiók többféleképpen értelmezhető univerzumát fedeztük fel, mely
már-már szimbolikus, metaforikus...
E fogalom révén: esküvő létrejött az a platform, mely lehetővé teszi számunkra,
hogy a bennünk levő szorongásokat, félelmeket, kétségeket, tiltakozásokat,
vádakat és reménységeket kifejezzük...

A konstruktivisták ezt a területet a l é t m a t é r i á j á n a k,
a l é t n y e r s m a t é r i á j á n a k tekintették.
A szürrealisták értelmezése szerint ez az infernum,
az á l o m s z e r ű l á t o m á s u n i v e r z u m a.
Becsületből még hozzá kell tennem azt az elnevezést, melyet én a saját
színházamban alkalmazok: számomra ez a f e l s z a b a d í t o t t r e a l i t á s.

Az Úr 1986-ik évében járunk.

Fél évszázadnál is több telt el az említett korszakok óta.

Nem élünk sem az társadalmi jellegű Októberi Forradalom,
sem a szellemi természetű Szürrealista Forradalom idején.

Ma már megesisik, hogy ezek a századunkban oly fontos és olyannyira különböző
eszmék és állásfoglalások egyetlen aktuális világtképben oldódnak fel.

Kockázatos vállalkozásunk, „a konstruktivizmus szellemének rekonstruálása”
nem tarthat igényt arra, hogy hűséges legyen.

Kétségkívül „be van szennyezve” azokkal a tapasztalatokkal és lerakódásokkal,
melyek az elmúlt fél évszázad során halmozódtak fel.

Minthogy igen komolyan „beleártottam magam” eme k í s é r l e t b e,

végezetül szeretnék rámutatni azokra a módosulásokra,

melyek az én elképzeléseimből, a „felszabadított realitás”

és a „Legalacsonyabb Rendű Valóság” koncepciójából adódtak.

Íme: az „ortodox” harmadik, konstruktivista rendszerhez,

annak metaforákból, szimbólumokból,

tömör ÍTÉLETEKBŐL álló „életanyagához”

hozzákapcsolódnak a HÉTKÖZNAPI VALÓSÁG elemei.

Ami nem jelent se többet se kevesebbet, mint

a konstruktivisták által kiközösített MÁSDIK RENDSZER „tartozékait”.

Mindezek az én háború utáni, „happening” jellegű aktivitásomból erednek,

mely éppoly forradalmi volt, mint a konstruktivizmus

a maga idején.

De szó sincs naturalista funkciójú elemekről.

A mindennapi életben betöltött funkciójuktól meg voltak ugyanis fosztva.

Ami megmaradt: a csupasz tárgy, figura, állapot, helyzet

autonóm módon, ok és következmény nélkül.

Ez egy új, a konstruktivisták számára ismeretlen jelenség.

A színházban olyasvalami, mely a rejtély,

a megmagyarázhatatlanság vagy egyenesen a metafizika szférájába tartozik

(excusez mot*).

* excusez mot (fr.) – elnézést a kifejezésért

A tér a maga dinamikájával és többszörös vetületeivel nem tétovázik, hogy a zárt formába b e h a t o l j o n hogy erőszakosan szétrázza, kicsavarja HOGY LEHÁNTSA RÓLA KÖZNAPI ARCULATÁT...

A színházban: a színész játékában MOZGÁSÁBAN az erős felindulás pillanatában egy analóg jelenség mutatkozik: a test egységes szerkezete az emberi alak „akadémikus” körvonala *megrázkódik*, széthullik, többfajta elrendezés jön létre ugyanabban a „körvonalban” az alak deformálttá válik, és alig ismerhető fel (EXPRESSZIVITÁS)

sokféle elrendezettség egyetlen alakban

festészet *Malarstwo*

przeważają ze względu na dynamiczną i wielokrotną nie wyrażającą się w sposób zamknięty kształtu wyrażają się w kształtach z wyrażeniem



W teatrze / w grze aktorskiej, w jego ruchu, w momencie silnego wzruszenia, emocjonalnego przeżycia i intensywności wyrażenia siebie, w akademicznej, sztywnej postaci człowieka zostaje wyrażona porażka, która jest nieodwracalnym procesem, który prowadzi do zmiany kształtu i wyrażenia siebie w sposób wyrażający (KONKRECYJNY).

Artyści i wyrażają
Kierunek wyrażenia

A VALÓSÁG BEAVATKOZÁSA

Ahogy az *esküvő* című etűdben formát ölt.

Lopva beférkőzünk a két házba, a Jegyesek családi körébe.

A Krónikás, aki lankadatlanul keresgél a régi „emlékezet könyvében”, arról tájékoztat minket, hogy a Vőlegény Anyjának a Férje halott, „è morto!”

De az özvegy, az Anya sírása miért gyanús, és miért észrevehetően színlelt?

Valamit lepleznie kell az emberek előtt?

Bizonyára sokat tudhat a család életéről.

A fiú, vagyis a Vőlegény, ahogyan később kiderül, elesett a háborúban.

Az esküvő viszont hamarabb történik, mint az ütközet, amikor egy gránát letépi a lábát.

Mínta tanúsítaná a későbbi tényt, a Vőlegény m a n k ó v a l járul az oltár elé.

Mínta súlyos zavarok zilálnák szét az I D Ő T.

Ebben a házban még lesznek hasonlóan titokzatos dolgok.

A Menyasszony Húga nem tesz mást, mint ugróست játszik a karikával.

Mint kisgyerekkorában.

Talán visszamaradt a fejlődésben? Vagy összezsugorodott az IDŐ?
A Menyasszony Anyja megmagyarázhatatlan nevetési rohamokat kap.
Elmebeteg?
Férje viszont disztिंगvált, kicsattan az egészségtől,
kitűnő a hangulata.
Az egész realitás olyan, mintha lebegne az űrben.
Múlt nélkül, okok és okozatok nélkül.
Minden „SEHONNAN” indul és „SEHOVA” tart.
AUTONÓM!
MŰALKOTÁS!

7. lecke

1986. július 1.

Kezdődik az előadás próbája, melynek a diákok által kiválasztott tárgya: az ESKÜVŐ.
Az *esküvő*, mint azt korábban már eldöntöttük,
először konstruktivista, majd szurrealista módon kerül feldolgozásra. A szereplők
ugyanazok lesznek. Nem tudjuk még, hogyan fog kapcsolódni a két változat.
Mostanra az esküvőhöz már elkészült a „konstruktivista dekoráció”.
A leckék és a próbák során
kibontakoznak a helyzetek, megvitatásra kerülnek és csiszolódnak
a színpadi kifejezés eszközei, a mozgások, a játék módozatai,
amihez még hozzáadódik a verbális és a hangzó szféra.
Mindezeket az elemeket szinkronizálnunk kell.
Az alábbi jegyzet a próbának csak azokat a vonatkozásait rögzíti, melyek
az előadás felépítésének sajátos, a konvencionálistól eltérő módszereit érintik.
De „a jövő számára” ez legyen a lecke.

1. Első „insegnamento”*

A konvencionális és professzionális színházi gyakorlat
arra az általános meggyőződésre épül, hogy a (drámai) műalkotás az elsődleges
mozgató, mely a színház létjogosultságát biztosítja.
Ezért tulajdonítanak oly nagy jelentőséget a darabválasztásnak és az úgynevezett
repertoárnak. A szöveg „színrevitelére” összpontosító próbák és egyéb
tevékenységek képezik a színházi munka lényegét és legjelentékenyebb részét.
A SZÍNHÁZ FORMÁINAK ÉS RENDELTETÉSÉNEK KUTATÁSÁHOZ
NINCSEN SEM IDŐ, SEM HOZZÁÉRTÉS.

A SZÍNHÁZ DEMIURGOSZI ALKOTMÁNY.
A SZÍNJÁTÉK MŰALKOTÁS.
A MŰALKOTÁS LÉNYEGE, HOGY AUTONÓM.

* insegnamento (olasz) – (evangéliumi) tanítás

A MŰALKOTÁS NEM KÖVET MINT ÁKAT, HOGY AZOK
TÖRVÉNYEI KORLÁTOK KÖZÉ SZORÍTSÁK.
A MŰALKOTÁSNAK SAJÁT TÖRVÉNYEI VANNAK.
A VILÁG ÉS AZ ÉLET (shakespeare-i) „T Ű K Ö R K É P E”
A MŰALKOTÁSBAN ÖLT TESTET,
ANNAK ANYAGÁBAN,
LOGIKÁJÁBAN,
„ANATÓMIÁJÁBAN”.

AZ AUTONÓM SZÍNHÁZ POSZTULÁTOMA
A RADIKÁLIS AVANTGÁRD ALAPELVE.
AZ AUTONÓM SZÍNHÁZ NINCS RÁUTALVA
EGY KORÁBBAN LÉTEZŐ IRODALMI SZÖVEGRE*,
VAGYIS A DRÁMÁRA,
MINT AMI – A KONVENCIONÁLIS
ÉS PROFESSZIONÁLIS VÉLEKEDÉS SZERINT –
MEGADNÁ SZÁMÁRA A L É T J O G O S U L T S Á G O T .
AMI KORÁNTSEM IGAZ!!
MONDJUK KI NYÍLTAN:
ÉPPEN HOGY VISSZAFOGJA A SZÍNHÁZ DEMIURGOSZI
ALKOTÓ EREJÉT.

Tehát nem „mutatunk be” egy előzetesen megírt szöveget.
A dráma az előadás létrehozásának kreatív folyamatában születik.
A reprodukáló struktúrákat kirekesztjük.
Az előadást műalkotásként hozzuk létre.
És nem a darabbal törődünk, amit színpadra kellene állítanunk,
hanem a SZÍNHÁZI FORMÁRA figyelünk.

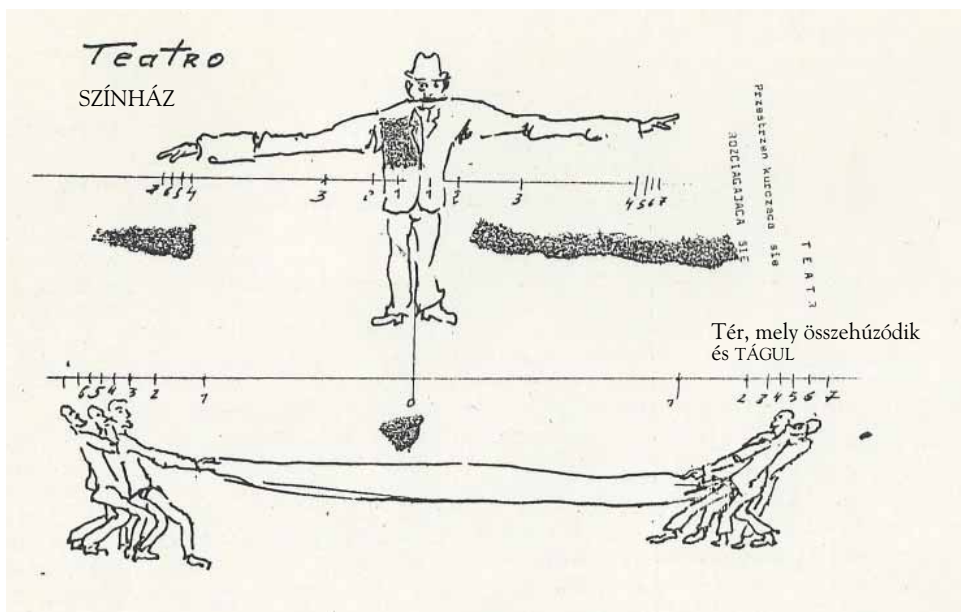
2. Második „insegnamento”

A színészek a kulisszák mögül akarnak színpadra lépni.
NINCSENEK KULISSZÁK!
SEM „VÉSZKIJÁRATOK”,
KÉNYELMES BÚVÓHELYEK A SZÁMUKRA,
AHOL OLTALOMRA TALÁLHATNÁNAK
A DRÁMAI ILLÚZIÓVAL,
MEG A SZERZŐ KÍNÁLTA SZEREPEKKEL.
A SZÍNPADRÓL NINCS MENEKÜLÉS.
HACSAK NEM A NÉZŐTÉR FELÉ.
A VALÓSÁGBA!
A SZÍNÉSZ ÚGY VAN A SZÍNPADON, MINT AKI KELEPCÉBE KERÜLT
VAGY CSAPDÁBA ESETT,

* A lengyel szövegben: „PRE-EGZYSTUJĄCEGO” TEKSTU LITERACKIEGO

MINT AKIT KÖRÜLZÁRNAK EGY ERŐD FALAI.
 UGYANEZT VÁRJUK A NÉZŐTŐL IS.
 A NÉZŐ TELJES FELELŐSSÉGGEL TARTOZIK AZÉRT,
 HOGY SZÍNHÁZBA JÖTT.
 NEM LÉPHET VISSZA.
 A SZÍNPAD ÉS A NÉZŐTÉR EGYSÉGES EGÉSZET ALKOT!
 A SZÍNÉSZEK ÉS A NÉZŐK UGYANABBAN A ZSÁKBAN VANNAK.
 EGYENLŐ A VESZÉLY MINDKÉT FÉL SZÁMÁRA.

A színpad előtt, a nézőtér közepén szabadon maradt egy terület.
 A színészek ott fogják végrehajtani az ÁTÖLTÖZÉS rítusát.
 Onnan lehet majd a színpadnak nekivágni.
 MINT EGY VESZEDELMEKES EXPEDÍCIÓNAK.
 ÉPPÚGY, MINT EGYKOR A KONKVISZTÁDOROK.



3. Harmadik „insegnamento”

a) A Püspök és a Ministráns felmegy a színpadra, hogy felderítse, átvizsgálja az akció színhelyét.

Ismét az ILLÚZIÓ MEGSEMMISÍTÉSE.

A színészek nem egy számukra ismerős, otthonos közegbe érkeznek, amilyen például egy szalon vagy egy templom, hanem egy tőlük független, távoli, számukra IDEGEN helyre.

Belépnek, hogy cselekvéseik számára anektálják ezt a teret, és kifürkésszék, miként lehet viselkedniük benne.

Megint csak a REALITÁS.

A fenti gondolatot tüntető módon nyomatékosítja a Ministráns, gyertyával gyújtva világosságot a Püspöknek. Számtalan komikus geg.

b) Ezzel egy időben lehántjuk a Püspökről az egyház Papjának illuzórikus szerepét. Szervezővé, Ceremóniamesterré, „az esküvők” Szakértőjévé változtatjuk át. Mindezt a forradalmi konstruktivizmus szellemében tesszük. Némi cinizmussal. És szentségtörő módon, ahogyan azt a forradalom megkövetelte.

4. Negyedik „insegnamento”

Végül a színészeknek fel kell lépniük a színpadra. A n é z ő t é r r ő l indulnak. Kétségtelen, hogy ugyanahhoz az emberfajta-hoz tartoznak, mint a közönség. Semmi ILLÚZIÓ.

Továbbá: nem az a benyomásunk, mintha azért mennének a színpadra, hogy ELÓADJANAK, BEMUTASSANAK valamit.

Nem ez a szándékuk (ami nagyon fontos).

És lám, csakugyan, a Ministráns nyersen a színpadra lökdösi őket.

Benne van ebben a SZÍNÉSZ helyzetének egyfajta mélyebb értelmezése.

Hogy meg van fosztva attól a konvencionális „méltóságtól”, mely a néző sajátja.

És benne van ebben a művész kondíciójának fájdalmasan reális KÜLÖNBÖZŐSÉGE.

5. Ötödik „insegnamento”

A Püspök-organizátor összehívja az egész Társulatot.

A Ministráns révén elrendeli a Szerepek ismertetését.

A szólított színészek sorra bemutatkoznak a közönségnek.

Ők lesznek a nézők v e n d é g e i, és nem fordítva!

A NÉZŐK REÁLIS VOLTÁT ez jelentékeny mértékben fokozza.

Ugyanakkor jó néhány komikus pillanat adódik.

Ezzel egyidejűleg viszont történik valami szokatlan, titokzatos, szinte metafizikai jellegű dolog.

Mintha EGY MÁSIK TÁRSULAT LÁTHATATLAN SZEREPLŐI EGY MÁSFAJTA VILÁGBÓL ÁTSUHANNÁNAK A VALÓSÁGOS SZÍNÉSZEK ALAKJÁBA.

AZ A MÁSIK VILÁG MINTHA ÉREZTETNÉ, HOGY JELEN VAN!

S MINTHA A SZÍNÉSZEK NEM LENNÉNEK MÁSOK, CSAK MÉDIUMOK.

A NÉZŐK TUDOMÁST SZEREZNEK ANNAK A KÉT CSALÁDNAK A TITKAIRÓL,

AKIK AMOTT LÉTEZNEK – VALAHOL A SZÍNPADON TÚL.

(Erről az előző, hatodik leckében részletesebben is szó volt.)

6. Hatodik „insegnamento”

A műalkotásban a valóság egyes elemei hatékonyan kifejezhetőek egy másik, az előbbitől meglepően eltérő valóságmozzanat révén.

Az előbbi az i g a z i, melynek a tartalmát közvetíteni akarjuk,

s minthogy nincs szándékunkban szó szerint, direkt módon „reprodukálni” azt

a maga „naturális” voltában – felhasználunk egy másik realitást,
mely felkavaró módon különbözik az előbbitől.

A reprodukálás ki van zárva ebből a folyamatból.

Ama elsődleges valóság feltárása a néző képzetében történik meg,
aki maga fedezheti fel a két világ közötti összefüggéseket.

Képzelőerejének mozgásba hozása rendkívül fontos!

Ami egy „reprodukálási” folyamat során konvencionális keretek között marad,
ily módon ugyanis színtiszta KÖLTÉSZETTÉ válik.

(Például a grófok, bárók, püspökök, tábornokok szerepeit

csavargók, koldusok, csóklakók módjára adjuk elő... vagy egy közönséges
takarítónő figurájával játszadjuk el a Halál szerepét...

E példákat a saját előadásaimból vettem)

Esetünkben a Templom, ahol az Esküvő zajlik, a néző képzetében
egy g y á r látványa nyomán „tárul fel”...

A harang egy ócska kerék, melyhez egy KÖTÉL van csatlakoztatva
HAJTÓSÍJ módjára.

A Ministráns meghúzza a kötelet. És felhangzik a HARANGSZÓ.

Nem szimbólum ez, hanem BEHELYETTESÍTÉS.

A fölfelé vezető DESZKAPALLÓ képezi az UTAT.

Az út hosszú és nehéz.

Mint az ÉLET.

Az esküvő lesz a MAGASLAT.

Azon túl már nem emelkedik semmi.

7. Hetedik „insegnamento”

A színpadi teret képező formák és konstrukciók nem maradhatnak
élettelenek.

Ez a helyzet akkor, ha csupán háttérként szolgálnak a színészek mögött.

A konvencionális színházban ezt látjuk.

Amennyiben az akcióhoz szükséges erőteljes atmoszférát éppen a háttér hozza
létre, szélsőséges megoldásként ez még elfogadható.

De a mi esetünkben ezeknek a formáknak és szerkezeteknek élniük,
„j á t s z a n i u k” kell.

A s z í n é s z e k m o z g á s a ad nekik életet.

A színészek mozgása a formákkal és konstrukciókkal
való együttes j á t é k.

8. Nyolcadik „insegnamento”

A TÁRGY problematikája.

A színházban a tárgy szinte mindenkor kelléknek számít.

A TÁRGY számára van valami sértő ebben a kifejezésben.

Valami szolgálai.

Az EMBER és a TÁRGY. Két PÓLUS.

Majdnem ellenségesen állnak szemben. Egymás számára legalábbis idegenek.

Az ember megkísérli, hogy megértse a TÁRGYAT, hogy „megérintse”, „birtokba” vegye (ezt hívják „kisajátításnak”).

A színész és a tárgy között szoros, szinte biológiai kötődésnek kell lennie.

Elválaszthatatlanná kell válniuk.

Egyszerűbb az eset, amikor a színésznek el kell követnie mindent,

hogy a TÁRGY l á t h a t ó legyen, hogy létezzék;

radikálisabb esetekben viszont egyetlen organizmust

kell hogy alkosson a színész és a tárgy. E jelenséget neveztem én el

BIO-OBJEKTUMNAK.

Itt: a Menyasszony Húga szüntelenül egy karikával játszik,

mely sokkal többet mond el róla és az ő gyermektegy állapotáról,

mint amit önmaga mondhatna.

A Vőlegény Anyja egy percre sem válik meg

a rosszul összetákoltszékettől, folytonos ZUHANÁSAI okától.

A Krónikás az emlékezet Könyvével és az elmaradhatatlan mérőrúddal van jelen.

Rögeszméjéről, hogy mindent lemérjen és hitelesítsen, árulkodik ez a rúd.

9. Kilencedik „insegnamento”

Most térjünk rá a JELMEZ kérdésre a konstruktivista struktúrában.

A konstruktivisták szívesen öltöztették a színészeket egyforma MUNKARUHÁBA.

Ily módon a jelmez jól illeszkedett a színpadi építményekhez,

a színészeket pedig egyenlővé tette a nézőkkel (a Forradalom idején).

Mi ezúttal kiselejtezzük a „teljes” jelmezt, mely arra való,

hogy naturalista módon illusztrálja vagy stilizálja

a színész által alakított karaktert, annak foglalkozását.

Egységes ruházatot választunk: a k e z e s l á b a s t.

Cirkuszi jelmezt,

hogy az egész szertartás naturalisztikus „komolyságát”

a cirkusz, a bohóc jelenléte törje meg.

A lényeghez, az Esküvő mélyebb tartalmához

„AKADÁLYOKON” keresztül jutnak el a nézők,

melyekre azért van szükség, hogy serkentsék a képzeletet.

A jelmez GÁTAT képez és AKADÁLYT.

Melyen a FANTÁZIÁNAK kell felülkerekednie.

10. Tizedik „insegnamento”

Ne feledkezzünk el a MEGRENDÜLÉSRŐL.

A megrendülés egy bizonyos pillanatban érkezik el.

Cselekvések hosszú sora előzi meg.

A FELKÉSZÜLÉS.

Ami eltart egy ideig.

Ne siettessük, várjuk ki türelemmel,
tartson, ameddig tartania kell!

Amíg meg nem történik az a valami, amit már előre látunk,
amit halogatni akartunk.

És az akciósor, mely éltette bennünk a reményt, hirtelen véget ér.

Nincs menekvés.

Elérkezik, aminek el kellett érkeznie.

Ez így persze nyilvánvalóan sarkított.

Itt:

A püspök-organizátor levezeti az ESKÜVŐI szertartás próbáját.

Nem vagyunk biztosak benne, hogy maga a szertartás lesz-e

a tulajdonképpeni és igazi előadás, tehát hogy a szertartás kerül-e bemutatásra,
vagy hogy az előadás már hamarabb, a próba első pillanatától kezdetét vette.

A próba máris VÁRAKOZÁST kelt. Érdeklődést a tulajdonképpeni
ESEMÉNY iránt.

Türelmetlenné válunk.

A Püspök és a Ministráns ráadásul el is nyújtja ezt a várakozást.

A két szereplő lelép a dobogóról, és a nézők között nekilát deszkákat szegelni,
hogy elkészítse a KERESZTET.

A művelet időt vesz igénybe. A Kereszt összeállítását úgy „játsszák el”, mint
szabályos ácsmunkát, számításba véve, hogy ügyetlenek, kontárok végzik.

Nem asztalosok, hanem egy Ministráns és egy Püspök.

Ebből CIRKUSZ kerekedik.

De egyszer csak

elkészül a KERESZT, s amint a földről felemelik, I L L Ú Z I Ó T kelt.

Tudjuk, hogy a tréfáknak vége.

S hogy az Esküvő igazi és tragikus lesz.

És ekkor jelentkezik a MEGRENDÜLÉS.

A Püspök és a Ministráns a KERESZTET a színpadra viszi.

11. Tizenegyedik „insegnamento”

Mindazonáltal, hogy ne uralkodjék el az ILLÚZIÓ,
időnként le kell teperni „a földre”.

Itt ezt a funkciót tölti be a Konstruktivista Kiáltványból

való részlet, mely – mint egy repülőtéri információ –

mechanikusan ismétlődik a hangszórón keresztül.

Leginkább azokban a pillanatokban, amikor érzelmi ráhangolódásunk folytán
szeretnénk elhinni, ami a színpadon zajlik.

*Fordította Katona Imre
A lengyel kiadással összevetette Király Nina*

Tadeusz Kantor: The Elementary School of Theatre (Lessons 6 to 7)

Tadeusz Kantor, the outstanding 20th century Polish stage writer, held a course on the most important directions of avant-garde to third-year students at *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, Milan, between 25th June and 25th July, 1986. *Milan Lessons*, published in serial form by *Szcenárium*, first appeared in Italian in 1988. Lesson 1 came out in the December issue, the following three in January and contracted Lessons 6 to 7 are published now. Kantor's subtle description of *A Wedding's* rehearsals under his instructions in Lesson 6 throws light upon the essence of constructivism from a practising theatre artist's aspect. This school set its aim in creating autonomous works of art equivalent to the creation of nature or God. However, we must admit, Kantor says, that the revolutionary period of constructivism gave way to the period of marketing art and a worldview of middle class pragmatism and narrow materialism, the relentless debunking of which still has to remain the primary concern of art. Then a criticism of the two conventional approaches, the "schematic" one, composed of well-trying clichés, and the "narrative" one, indecently intruding into the private sphere, ensues. Next he makes the "constructivist system" palpable by sketching the basic situation of the stage study under discussion. Lesson 7 sums up the unconventionalities of the presentation in progress "for the future" in 11 points as follows: (1) drama is not a pre-written text but is born out of the creative process of the performance; (2) the stage and the auditorium constitute a unity, and the situation is equally dangerous to actors and viewers; (3) the venue of the plot is an alien space, independent of the actors, which they have to take possession of; (4) actors thrown onto the stage from the auditorium are deprived of their conventional dignity; (5) actors are to become the audience's guests here, therefore they carry an air of otherworldliness; (6) a *real* and primary momentum of reality will never be revealed through its reproduction but through a different, an unsettling (parodic) sort of reality, which results in pure poetry; (7) shapes and constructions which form the stage space "play" together with the movement of actors; (8) actor and object are united in a single organism, a bio-object; (9) players do not take an illustrative exterior but wear uniform circus fancy overalls; (10) the imminent act is preceded by long preparation and procrastination; (11) the text of the constructivist manifesto is played from time to time to impede viewers' emotional involvement. Kantor summarizes the

ambiguity of the planned presentation in the contracted four lessons this way: "the drama ... involves a theatre company who are preparing and realizing a performance entitled *A Wedding*"; sometimes you see actors in the role of actors and sometimes you see actors who play the real roles of life. This part concludes with the last point of instruction (12), which exemplifies through the description of the denouement of the presentation that "truth in life is different from truth in art".



T. Kantor *Az esküvő próbáján*
(forrás: stefaniastefanin.blogspot)



VÉGH ATTILA



Csodálkozás

„Az emberek ugyanis most is és kezdetben is a csodálkozás miatt kezdtek filozofálni. Kezdetben a szembeötlő megmagyarázatlan dolgokon csodálóztak, azután apránként haladtak előre ezen az úton, és nagyobb dolgokról is megállapítottak aporiákat, például a Hold, a Nap, a csillagok tulajdonságairól és a mindenség keletkezéséről.”

(Arisztotelész: Metafizika)

Sorozatunkban tárgyaltuk már azt a lelki jelenséget, amelynek megnevezésére Arisztotelész egy, az orvosi és a vallási gyakorlatban elterjedt fogalmat mozgósított. Ez volt a testi, illetve lelki értelemben vett megtisztulást jelölő *katharszisz*. Most egy rokon, de talán az emberi lélek mélyebb rétegeibe bevilágító fogalom (a megrendültség) magyarázatán keresztül a csodálkozásnak az arisztotelészi drámaesztétikában, illetve a görög létmegértésben betöltött szerepét próbáljuk tisztázni.



A 3600 éves nebrai korong

A megrendülést, amely a tragédia nézőit eltölti, a görögök így nevezték: *ekpléxisz*. Lépteink előtt azonban előbb meg kell világítanunk az ösvényt. Ehhez kedvenc lámpagyújtogatónkat, Martin Heidegger-t hívjuk segítségül. A görög módon értett lét megsejtése felé a középkori gondolkodás lesz lélekvezetőnk.

A görög bölcséleti hagyományt, ha olykor eltorzított, a keresztény ideológiához igazított formában is, de őrzi a skolasztikus filozófia. Hogy az arab for-



Arisztotelész tanítás közben (régí arab kézirat)

dítók és kommentátorok, Averroës, Avicenna és a többiek hogyan mentették át ezt a hagyományt, hogy az általuk képviselt arisztotelianizmus milyen Arisztotelész-képet őrzött meg, valamint hogy ennek nyomán „az igazi Arisztotelész”, vagy amit a hermeneutikai kutatások mai fokán még annak merünk gondolni, mennyire vált hozzáférhetővé a skolasztika számára, azt eldönteni nincs kompetenciánk. Beérjük azzal, hogy Heidegger nyomán előbb fölvezöljük a skolasztikus *existentia*-fogalmat, hogy azután (innen mintegy visszafelé haladva) a görög színház nézőinek megrendültségét ontológiai fénybe vonhassuk.

A lét megnevezésére a skolasztikus filozófiában az *existentia* kifejezés rögzült. Az időbeli létezők kettős létmozganata: *essentia* és *existentia*. A ket-

tő közül a skolasztika – hosszú évszázadokra meghatározva a létről való gondolkodás alapjait – az *essentiát* tartotta eredendőbbnek. Valamely dolog mivolta előbbi, mint a létezése. A létezés – ahogy Kant írja *A tiszta ész kritikájában* – nem reális predikátum. Egy lehetséges létezőnek nem lesz több predikátuma avval, hogy a lehetséges létező létrejön. A létezés tehát a dolog mivoltához semmit nem tesz hozzá. Az *essentia* mindenkor előbbi (ez nem időbeli elsőbbséget jelent), mint az *existentia*. Heidegger – és az őt többé-kevésbé megértő követők, akiket egzisztencialistáknak szokás nevezni – ezt a helyzetet fordítja meg, hogy kezdetét vehesse az élete végéig tartó kutatás, amely az elfelejtett létkérdésre való visszaemlékezés jegyében telt. Próbáljunk most mi visszaemlékezni arra, milyen úton érkezett meg a nyugati gondolkodásba a lét fogalma!

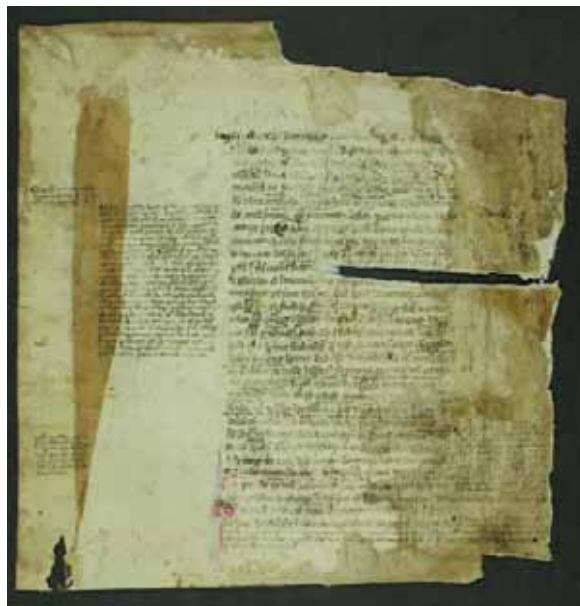
A görög *hüsztemi* ige elsődleges tranzitív jelentése: állítok, az intranzitív pedig: álllok. Nem a verbális állítás értelmében, tehát nem valaminek az állításáról van szó, hanem valamely fizikai létező felállításáról, illetve valahová állításáról. Ezzel az igével rokon a *sztaszisz* főnév, amely a felállítást, az odahelyezést jelöli. Latin szóösszetételekben megjelenik a *-sistentia*, amely az állással függ össze. Így például *re-sistentia* ellenállást jelent, *ex-sistentia* pedig, mint láttuk, létezést. Utóbbi, ha szó szerint vesszük, kiállást, kilépést, valamin kívüli összeállást jelöl. Heidegger *A fenomenológia alapfogalmai* című munkájában fölteszi a kérdést: vajon miből áll ki, mitől válik el létrejöttében a létező?

A válasz: létrejöttének okától. Az időbe vetett létezőnek léte csak annyiban lehet, amennyiben az időtlen létezőből részesedik (Platón ezt nevezte *methexisz*nek,

a létezők részesülését ideájukból). Ez a teremtettség értelme. Ha az egyszerűség kedvéért most az idő vonalán rajzolnánk meg a keletkezés ívét, akkor valahogy úgy festene, hogy az essentia, a dolog lényege, mivolta, mibenléte kiválik a semmiből, ami Isten, és abból kilépve a létben összeáll. Már van existenciája. Ami önmagáért kiállva így összeállt, annak lesz *szüszttémája*, szerkezete vagy szervezete. Amit nekünk mindebből meg kell jegyeznünk, az annyi, hogy a létrejövő kilép, kiáll az időtlenségből, hogy mint önmaga összeálljon. Ezt jegyezzük meg, hogy tovább léphessünk.

Tovább, Arisztotelész *Poétikája* felé. Ebben a műben a *müthosz*nak, a tragédia „sztorijának” két olyan eleme van kiemelve, amely a filozófus szerint a legfontosabb a tragikus hatás elérése céljából. Ezek a váratlan fordulatok (*peripeteiai*) és a felismerések (*anagnóriszeisz*). Simon Attila *A csodálatos és a csodálkozás* című tanulmányában hosszabban idézi a szöveget, amelyből most két mondatot kiragadunk: „Ha [a költő] lehetetlenséget alkot, hibát követ el. Mégis helyes, ha célját eléri, ha tehát így akár azt, akár egy másik részét megrendítőbbé teszi.” Bennünket most a *megrendítő* görög fogalma érdekel. Ez úgy hangzik: *ekpléktikosz*, gyökérszava pedig, a *megrendülés* így: *ekpléxisz*. A főnév eredete a *pléttó* (ütök) igére, valamint a *plégé* (ütés) főnévre megy vissza, *ekpléxisz* pedig azt jelenti: kiütök. Mármost fölmerülhet a kérdés: honnan, miből üti ki a megrendülés a tragikus előadást átélő nézőt? Ha erre választ találunk, akkor talán (a *katharszisz* mellett) az *ekpléxisz*-nek is helyet találunk az arisztotelészi drámapszichológiában. És ha ez sikerül, akkor az arisztotelészi csodálkozásfogalom és az antik ontológia létfogalma kölcsönösen megvilágíthatja egymást.

A tragédiaköltő megrendülésre dolgozik, mondhatnánk viccesen. A megrendülés a lelket mindennapi létmódjából üti ki. Elválasztja a dolgai közt tevő-vevő lélek felszíni belekeveredetségetől, és megnyitja előtte az utat a súly szívébe. A megrendült lélek, ha viszapillant épp odahagyott világába, azt súlytalannak, semminek érzi. (Ézért olyan fájdalmas a visszatérés a megrendültségből a mindennapi világba.) Éppen olyan semminek, amilyenek egy létező a pusztán lehetséges lét papírmásé-világát. Hogy is mondtuk? Az essentia kilép a semmiből, amikor existenciához jut. Létre-jön. (Ismét felhívom a figyelmet rá: ezt ne időbeli folyamatként értjük. Az egzisztáló mivolta mindenkor már kilépett a pusztá essentia semmijéből.) Nos, a megrendült lélek megrendülésében ugyanide vettetik. Létre-jön, és ebben a létre-



Arisztotelész *Metafizikája*
(15. századi kódextöredék egy lapja)

jövetelben megvilágosodik: az élet innen, erről a létterületről kapja súlyát. (Ezért neveztük megrendültségünkben ezt a területet – költői módon – a súly szívének.)

„A megrendülés a csodálatosság (*thaumasziotész*) genoszához tartozik, annak magasabb foka” – írja Simon Attila. A *thaumazein*, a csodálkozás fogalma Arisztotelész *Poétikájához* hasonlóan a *Metafizikában* is megjelenik. „*Pantesz anthrópoi tu eidenai oregontai phüszei*” – e mondattal kezdődik a nagy mű. „Minden ember természeténél fogva törekszik a tudásra”, s a legmagasabb rendű tudásra, az okok tiszta tudására törekvő ember egyik fő hajtóereje a csodálkozásra való képesség.

Am első ránézésre mintha eltérés mutatkozna a tragédia nézőjének lelkében ébredő csodálat (azaz annak magasabb foka: a megrendültség), illetve a filozófó ember tudásvágyát beindító csodálkozás között. A tragédia eseményeit a költőnek úgy kell megalkotnia, hogy azok váratlanságukban se legyenek a pusztá véletlen művei, mondja Arisztotelész. Legyenek meghökkentők az események, de közben beilleszthetők legyenek egy nagyobb összefüggésrendszerbe. Zökkentsék ki menetéből a hétköznapi észhasználatot, de ne az esztelenség értelmében, hanem épp ellenkezőleg: úgy legyenek váratlanok, hogy a megrendített néző utólag úgy érezze: ennek így kellett történnie. De vajon miért fontos ez?

A megdöbbenés lelki megrázkódtatása készíti föl a lelket arra, hogy fogékony legyen a sors megértésére. A hétköznapi észhasználatból kilépett lélek hirtelen a semmiben találja magát. De ahogy hozzászokik a szeme a sötéthez, úgy veszi birtokba ezt a tágabb teret. A korábban meghökkentőnek érzett esemény most egy új, tágabb összefüggésrendszerbe illeszkedik. Az egyébként emberi viszonylatok közé ragadt néző most egy lépést tehet az isteni felé. Az emberi és az isteni szférák játékterének közteslétében az ember a várt váratlanban találja magát, az időbe vetett létezők életének sűrűjében. És azzal együtt, ahogy szabadsága sorssá zárul mögötte, a félelmetesben otthonra lel, és megszületik benne a felismerés: ez az otthontalanság az otthona.

Most nagyon közel kerültünk a heideggeri otthontalanság-fogalomhoz, de elkerüljük ezt a sorsot, és visszakanyarodunk a *Metafizika* csodálkozásfogalmához, hiszen most válik világossá a tragédia keltette és a filozófust inspiráló *thaumazein* egylényegűsége. Simon Attila ezt írja a *Metafizika* ürügyén: „A tudásra törekvés hajtóereje és eredete a csodálkozás. A csodálkozás azonban legjobb, ha olyasmire irányul, ami valóban tudható, ami *nem lehet másként, mint ahogyan van*. Kevésbé értékes, de nem értéktelen az arra irányuló csodálkozás, ami a *másképp is lehetséges* létkörébe tartozik. A csodálkozás Arisztotelész szerint fontos, a legfontosabb a tudás szempontjából, de csakis mint leküzdendő, megszüntetendő állapot. Aki igazán tud, az nem csodálkozik többé. A csodálkozás az ismeretszerzés kezdete, de semmiképpen sem célja. (...) A filozófus adottsága az, hogy képes olyasmin is csodálkozni, amit a többi ember talán észre sem vesz.” A dolog tehát nem áll meg a csodálkozásnál. A filozófus bölcsességre tör, meg akarja magyarázni a korábban megcsodáltat. A bölcs férfiú a csodálatos által megnyitott csodálkozásterben be akar rendezkedni. Azt akarja, hogy szabadsága, mely észrevétette vele a hétköznapi észhasználat előtt, az enlelküket túl hamar sorsba öltöztető fáradt pillantá-

sa előtt elsikkadót, a rácsodálkozottat megmagyarázva simuljon el, adja át magát a sorsnak. A tragédia nézőjét ámulatba ejtő események, valamint a filozófust hajtó csodálkozás egyaránt az emberi sors megértésének útját készítik elő. De hogy tisztán lássuk, mi megy végbe ilyenkor, nézzük most Platón *Lakomáját!*

E dialógusból megtudhatjuk, hogy Erósz nem isten, hanem *daimón*, aki az istenek és az emberek között áll. Parancsolatok és imák postása. „Ők teszik összefüggővé egészzé a mindenséget” – mondja a daimónok fajáról Diotima az adeptus Szókratésznek. „Tőlük ered az egész jóstudomány és a papok művészete, az áldozatok, beavatások, mindenféle bűvölés és varázslás tudománya. Maga az isten nem érintkezik az emberrel, csak őáltaluk beszélgetnek s kerülnek kapcsolatba az istenek az emberekkel, ébren és álmukban. És aki ezekben a dolgokban bölcs, az daimóni ember; aki viszont másban bölcs, valamely művészetben vagy kézművességben, az csak mesterember.” Odébb pedig ez áll: „Középen van [Erósz] a bölcsesség és ostobaság közt, éspedig a következőképpen: egyetlen isten sem bölcselkedik, s nem is kíván bölcs lenni, mert már az; és senki más sem bölcselkedik, aki bölcs.” Aki tehát ember létére bölcs, az hasonlatossá vált az istenekhez, mert a legmagasabb, olümposzi látás (*theorein*) képességére tett szert. Ebben a dialógusban Szókratész válaszolja a szépséggel szembesülő lélek útját: a szép testektől indul el, és egyre transzparensabb szépségek szemlélete révén jut el végül a legmagasabb, szellemi szépségig.

Arisztotelész dráma- és ismeretelméletében a csodálkozásnak, a megrendülésnek hasonló a szerepe. A csodálkozásban az ember egy eladdig ismeretlen tény jelenlétének megadja magát. Érdeklődése a rácsodálkozotthoz fordul, nyitott lesz felé. Ugyanekkor a rácsodálkozott is nyitottá válik e csodálkozás felé. A megnyílt térben a gondolkodás előretör, és behatolva a nyitottságba – a megnyílt tárggyá alakítva – zárja a teret. Megtörténhet, hogy az egymásba nyitottság túl korán bezárul, a megnyíló túl hamar tárggyá válik. Ilyenkor az ember a rácsodálkozottat téglaként építi be gondolkodásrendszerébe, egy kész, változatlanul maradó szerkezetbe. Ez általában akkor történik meg, amikor a csodálkozó a rácsodálkozást magát nem nyitja meg egy magasabb csodálkozásnak. De ha ez utóbbi megtörténik, ha tehát az alapszintű csodálkozáson egyfajta meta-csodálat vesz erőt, akkor a nyitottságot a beindult gondolkodás frissen tarthatja, és így őrizheti. A beépült elem ekkor nem téglá, hanem ablak, amely újabb csodálkozások horizontját nyitja meg. (A csodálkozás elvont alakzatának megpillantása persze nem



Az androgün ábrázolása vázafestményen
cca. i. e. 7. sz.



A platoni lakoma pompeji mozaikon,
i. e. 1. század, Nápoly, Nemzeti Régészeti Múzeum

filozófus, de – gondolkodó ember, akinek számára a dolgokra való rácsodálkozás, és a nyomában járó magyarázat olyan csatorna, amelyen végighaladva a létezés csodája úgy kanalizálódik, hogy közben mit sem veszít erejéből. A gondolkodó ember a csodálatosat beépíti rendszerébe, de minden beépült csodálatossal a rendszer új perspektívát kap, előtte új horizont nyílik. Ez a nyitottság hasonló ahhoz a játéktérhez, ahová a mitikus események *mimészi*sze által elragadtatott néző lép ki megrendülten. A megrendültség és a nyomában támadó csodálkozás az embert szinte daimóni magasságba emeli: már nem ember, hiszen nincs egészen belekeveredve abba, amit lát, és még nem isten, hiszen amit lát, abba valamennyire bele van keveredve. Így élik át a látott tragédiát, és így nézik végig saját életüket.

Attila Végh: Wonder

The permanent author of the Glossary is endeavouring to clarify the role of *wonder* in the Greek understanding of existence through the interpretation of *astonishment* which lights up the depths of human soul and is related to the concept of *catharsis*. Essence always precedes existence (but not in a temporal sense), he says in the wake of Heidegger. Emergent *essence* steps out of timelessness so that it could become itself as *existence*. This is very similar to the coming-to-existence in *astonishment* of the soul which strives for knowledge and is willing to wonder, he continues, referring to Aristotle's drama poetics and Plato's *Symposium*. The philosopher proceeds ever deeper as the "gymnast" of ever more superior and ever more sophisticated wonders in the understanding of fate: from wonder to wonder, from *astonishment* to *astonishment*. The wonder of existence loses none of its strength during the journey. A thinker will embrace the wondrous into his system, but with each embraced wonder he will have new horizons open.



CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY:

Ukhéstoplódnákumarsozslázdok – és a hunok

(A hunokhoz és Attilához kapcsolódó identitásdiskurzusok Magyarországon)*

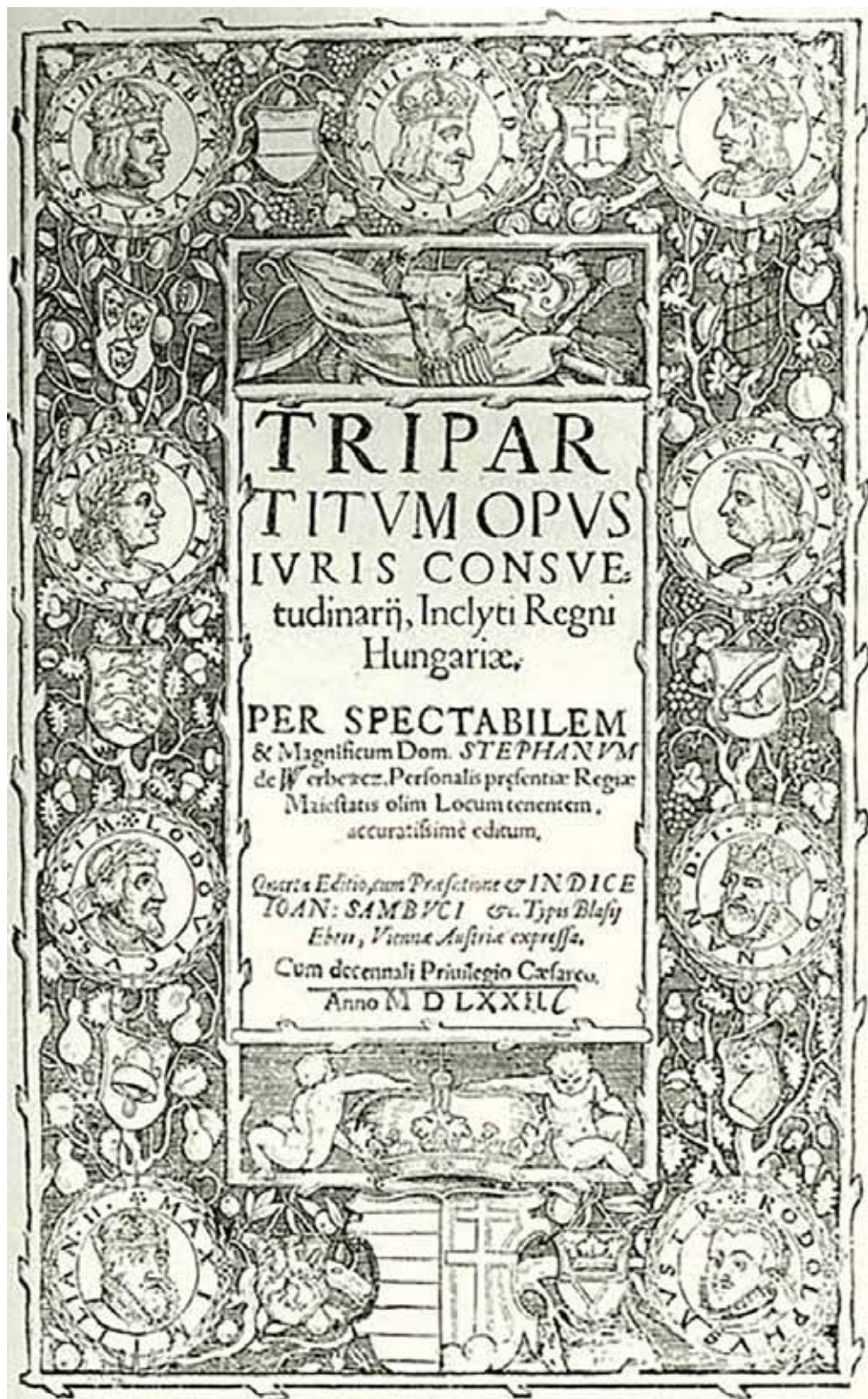
2011 nyarán egy oroszországi ásatásra érkeztem három honfitársammal. A „magnyit-nüje” kurgánokat kutatták orosz régészek Magnyitogorszk közelében, a Dél-Urálon túli sztyeppén. Makoldi Miklós régész barátom egy üresnek (kiraboltnak) tűnő halomsírnál, ott, ahol az elhordott dombocska alján az orosz kollégák csak vakarták a



Orosz és magyar régészek a Magnyitnüje kurgánoknál (2011)

fejüket a gödörben, megnézte a bolygatatlan altalajt jobbról is, balról is, majd azt mondta: neki azért gyanús ez a látszólag érintetlen felszín. „Megásnám!” – mondta, és két négyzetméteres területet jelölt ki. Le akarták beszélni. Könyörgött ásóért, lapátért, de nem adtak: fölösleges – mondták –, ezt a talajréteget nem forgatták

* Jelen írást a szerző a Nemzeti Színházban 2014. december 6-án rendezett „Isten ostora” konferencián elhangzott előadása alapján készítette.



meg, látszik a sárga földön, ez bolygatatlan. Miki kérte, hogy legalább mi, magyarok, a nappali műszak után, hadd folytassuk a munkát, de eltanácsoltak. Hiába erősködött, hogy akár a tíz körmünkkel is kiássuk ezt a pár négyzetméternyi területet, nem engedték. Aztán amikor hazajöttünk, kedves barátom, Szergej Botalov, egy másik régész, aki jelen volt az említett beszélgetésen, felhívott, és belevisített a telefonba: „Megvan!” – kiáltotta. Pont ott, ahol Miki javasolta! Végül tehát mégis ásní kezdtek. Nem hagyta őket nyugodni az igazság kutatása iránti vágy, és lám, Alexander Tairov régész megtalálta egy hun vezér csodálatosan gazdag, érintetlen sírját. Tálak, edények, övcsatok, kard, ékszerek kerültek elő. „Azok a fránya hunok!” – magyarázta –, megcsinálták azt a trükköt, hogy külön deponálták az altalaj sárga földjét, és a sírkamra felett úgy tömörítették vissza, hogy még az avatott 21. századi régész szemét is majdnem megtévesztette.

Eurázsia-szerre itt is, ott is fordulnak ki a földből szórvány-leletek, itt is, ott is kerülnek elő az ásatások során olyan sírok vagy akár településmaradványok, amelyeket az utókor a hunoknak tulajdonít. Egyre-másra olvassák és értelmezik újra az antik és középkori forrásokat is, amelyek e késő-ókori nép (vagy politikai formáció?) eurázsiai szereplésére vonatkoznak. Újabb és újabb értelmezéseket adnak a néhány soros vagy akár sokkal hosszabb szövegeknek, de ezeket összeolvasni szinte lehetetlen. Mozaikokat látunk, hallgatag, talányos morzsákat, amelyekből megkíséreljük rekonstruálni a múltat: olvasatokat adunk, elemzünk, felhasználva azt, ami a rendelkezésünkre áll. Márpedig kinek ez, kinek az kerül a szemé elé, a „nagy egészet” soha senki nem láthatja: menthetetlenül elveszett. Talán majd egyszer – de az már a tudás episztemológiai apokalipszise,

amikor végre úgy láthatunk: színről színre. Az eszme- és tudománytörténet arra tanít meg minket, hogy nincs végleges, megdönthetetlen olvasat, akár egyetlen új adat is hentesként darabolhatja fel szent teheneknek vélt igazságainkat. Mégis: olvasat és olvasat között micsoda különbség van!

Gondolkodtak már azon, hogy mikori az első Attila nevű ember Magyarországon a honfoglalás óta? Töprengtek már azon, hogy mikori a parasztság köréből (tehát nem az elit vagy az iskolák világából) származó első lejegyzett adat a hunokról? Úgy tűnik, hogy gondolatainkat roppant erővel szorítja keretek közé az a recens fogalmi horizont, amibe belenevelődtünk, s amit magunk alkottunk. Beszélgetünk, ellessük mások magatartását. Tudásunkat nem egyedül, hanem családtagjainkkal, tanárainkkal, ismerőseinkkel együtt alkotjuk meg, no meg olvasmányélményeink értelmezésével – világunk addig ér, ameddig emlékeink és



Az Orenburg mellett talált hun kincs leletei

szavaink jelentésfelhői terjednek. Ez nem valami újkeletű dolog. Mióta világ a világ, az ember értelmező közösségekben él: akit kirekesztenek az információból – közösségen kívülé, idegenné válik. Aki birtokolja az alapvető adatokat, viszonyulásokat, ismeri a narratívákat, magatartásmintákat, az többé-kevésbé érti a vicceket, értékeket, szabályokat, még ha azok viszonylag sokszínűek és változnak is. Idegenből így válunk ismerőssé – gyermekként, vagy egy új csoportba történő beleszokáskor. Ismerőssé varázsoljuk a világot. (Néha jócskán félreértve a többieket.) Téboly és rémület lesz rajtunk úrrá, amikor úgy érezzük: ez az ismerős világ elveszett – vagy úgy gondoljuk: elvették. Amikor valaki elhelyezi magát a jelenben, térben és időben, óhatatlanul hozzákapcsolja magát más emberekhez, csoportokhoz (múltbeliekhez és jelenlegiekhez egyaránt). Sztereotípiákat képez, gondolati sémákat, összefüggéseket kap és alkot.



Vadászjelenet egy ázsiai hun sírban talált hímzésen (Noyon ull, Mongólia)

Nemcsak egyénekként – családokban, falvakban, városokban is így teszünk, életvilágunkban folyamatosan újraalkotjuk önmagunkat és hozzájárulunk környezetünk változásához. Ez túlélésük záloga is. Az egyéni és közösségi identitás-konstrukció folyamata verbális és nonverbális aktusok sokaságán – a diskurzuson – keresztül alkotja meg önmagát. Csakhogy az információáramlást kezdetektől akarva-akaratlanul szabályok gátolják: nem mindenki mondhat el mindent, nem minden adat válik hozzáférhetővé bárkinék, és sohasem lehet szabadon, bárkinék bármit közölni – még egy hippi kommunában sem. A diskurzusnak rendje volt – és van. Ezt ismerte fel Michel Foucault, amikor a 60-as és 70-es években a valóság diszkurzív felépítéséről szóló alapvető munkáit megírta. Amiről most szó lesz, a hun-diskurzus.

Az irodalom- és művészettörténet egyértelműen tanúsítja, hogy a hunokról a Kárpát-medencében és Európában is nagyon régóta sokan, sokfélélt írtak, beszéltek. A közből előbukkanó elszórt adatok azt mutatják: Attila halála óta egyetlen percre sem merült feledésbe a neve, nem kellett a talaj rejtett rétegeiből előásni egy elfeledett hős vagy antihős alakját. Vagy mégis? A kérdés inkább az, hogy kik emlékeztek rá, és *hogyan*. Nem kell hozzá szaktudósnak lenni, hogy észrevegyük: a hunokkal kapcsolatban különböző, egymásnak feszülő értelmezések állnak rendelkezésre Magyarországon és máshol is. Persze könnyű lenne ezt a Nyugat/Kelet vagy barát/ellenség koordinátában elhelyezni, de a helyzet sokkal bonyolultabb. A hajdani és a mai magyar társadalomban is sokféle diskurzus kapcsolódik a hunokhoz és Attilához. Ezek jelentésárnyalatai szinte alig találkoznak: meglehetősen

más olvasatot ismerünk meg egy tudományos munka, például Bóna István *A hunok és nagykirályaik* című, 1993-as munkájából, mint akár csak egy órát eltöltve az internet fórumainak böngészésével, vagy egy „hun-tudatú” Kurultáj-összejövetelen. Sokan hajlamosak azt hinni, hogy ezt a polarizációt a tudós okoskodás okozta, tehát a feszültség a „népemlékezet” természetessége és a felvilágosodott modernitás körmönfont, lesajnáló stílusa között van, de a helyzet nem ez. Megpróbálom kissé visszafejteni e diskurzus szálait, hogy tisztábban lássuk: az értelmezési mintákat megörököltük.

Nem tudhatjuk biztosan, hogy a történelem során mikor vált dominánssá a magyarok és hunok összekapcsolása, hozhattunk-e magunkkal a hunokról narratívumokat. Krónikáink tudósítása sem egyöntetű, és Hunyadi Mátyás ítélmestere, Thuróczy János *Chronica Hungarorum* című, 1488-as művében ezt írja: „...vitatkozás közben kisebbfajta pörlekedések is felmerültek közöttünk, mivel hogy a magyar nemzet legrégebb történetéről különböző nézeteket vallunk, meg arról is, mely világrész szülte a magyarokat, és hogy honnan özönlöttek erre a vidékre” (ford. Horváth János). Tehát nem volt kézenfekvő az, honnan jöttünk, kik vagyunk. Nem sokkal később, az újkor hajnalán, 1514-re elkészült művében, a *Tripartitumban* Werbőczy István össze kívánta foglalni a Magyar Királyság szokásjogát, s kitért néhány alapvetőnek tartott történeti kérdésre is: „A magyarok ugyanis a scytha népektől eredvén és származván, miután ősi hazájokat elhagyták vala, felső Pannoniában, mely a Dunán innen és túl terült el, szállottak meg, s vezérok Attila alatt birodalmuk határait széltében hosszában kitágítván, Németország, Itália és Hispánia földjére győzedelmes fegyverekkel törtek be. (...). [És] midőn mindannyian egy és ugyanazon nemzetből, tudniillik Hunor és Magyar vérebből származnának, (...) mégis egyik úrrá, másik szolgává, egyik nemessé, másik nemtelenné és parasztá lett legyen.” II. rész IV. cím 2. §: „2. § (...) a nemzet neve az összes nemeseket, úgy a fő-, mint az alsóbb rendűeket, hozzájuk számítva még a nemtelenekeket is, jelenti; míg a nép nevezete alatt csupán a nem-nemesek értendők” (ford. Csiky Kálmán). A *populus* fogalmat használja Werbőczy a tágabb értelemben vett ’nemzetre’, mint a *hungarus* tudatba tartozó minden nemes és nemtelen lakosra, máskor valamely ’népességre’. A ’köznép’ nála – szintén jogi latin kifejezéssel – a *plebs*. A *gens* szó bármiféle ’népet’ jelenthet, akár a keresztény közösséget is. A *natio* szó nála alig fordul elő. Többé-kevésbé következetesen használja e fogalmakat, rációlvá azokra a téves magyarázatokra, miszerint ő kizárta a parasztságot a magyarság vagy a nemzet kebeléből. A feudalizmus időszakában egyfajta korporatív képviselet mellett az országgyűlés és



Arc egy kétezer éves hímzésen (ázsiai hun sír, Noyon uul, Mongólia)

a közigazgatás át kívánta fogni a királyság minden alattvalóját. Nem mosták össze a „hungarus-tudat” identitását sem a magyar anyanyelvű magyarokéval.² Később, a felvilágosodás racionalista spekulációi során erősödött meg az a képzet, hogy a honfoglalók az elit, míg az itt talált „szlávok” a szolgák, jobbágyok ősei, s így a hun-tudatot az elitre korlátozhatjuk, egyúttal a nemzetiségi feszültégnek nem létező történelmi távlatokat adtak. Jó példa erre egyik első felvilágosult közigazdászunk, Berzeviczy Gergely *A parasztnak állapotáról és természetéről Magyarországon* című, 1797-es munkájából vett idézet: „A szlávok, kik az elfoglalt föld lakói voltak, szolgákká lettek. A földek és lakóinak új urai azonban oly műveletlenek voltak, hogy még a földműveléshez sem értettek. (...) Sátor volt a ház, állatbőr a ruházat, nyers sertés, szarvasmarha vagy lóhús volt az eledelök. Égtek a harcvágytól. (...) Akik Ázsiából jöttek volt még ki, azok a művelődésre nem voltak alkalmasok, de lassanként a második, harmadik nemzedék kezdte a jobb szokásokat utánozni. (...) Nagyon súlyos volt akkor a paraszt sorsa Magyarországon. Mert ha ez Európának más részeiben is nyomasztó lehetett, mennyivel keményebbnek kellett lenni ezen durva és vad ázsiai népség uralma alatt, melynek legtöbb örömet az okozott, ha hadjáratokat rendezhetett, egész tájakat elpusztíthatott, kirabolhatott” (ford. Gaál Jenő). A „nomád” ősokeket tehát nálunk sem mindenki tartotta nagyra, nem volt abszolút legitimációs alap.

Más változás is történt a 18–19. század fordulóján. Az „öszönös”, de az antik és középkori hagyományokból is táplálkozó, sokdimenziós etnicitást elkezdte felváltani egy racionális levezetés és egy tudatosabban megszerkesztett kultrúrnemzet iránti igény. A nemzetkonstrukció nemigen tűrte meg a többes identitást/lojalitást. Egyesek a nyelvet vagy a kultúrát tartották legitimációs alapnak, mások a politikai érdekközösséget. Kossuth Lajos egyik 1847-es beszédében így foglal állást: „Minthogy e szó alatt „nemzet”, polgári státusban sokkal több értetik, mint csupán az, hogy valaki milly nyelvet beszél, ezennel kijelentem: hogy én, soha de soha, a magyar szent korona alatt más nemzetet és nemzetiséget, mint a magyart, elismerni nem fogok. Tudom, hogy vannak emberek és népfajok, kik más nyelvet beszélnek, de egy nemzetnél több itten nincsen.” A 18–19. századi nacionalizmus, evolucionizmus és romantika eszméiben gyökerezik sok mai félreértés és tévképzet, amely a tudomány számára már tudománytörténeté vált, de a közgondolkodást – a szokásos fáziskésés miatt – máig áthatja. Ezek egyike, hogy egy embernek egyetlen etnikai tudata, eredete, anyanyelve, nemzeti elköteleződése lehet.

² Elég, ha az 1505. október 13. napján hozott ún. „rákosi végzés” szavait idézem ennek bemutatására: „(...) Ez az ország sohasem szenvedett nagyobb kárt, sohasem nagyobb veszélyt és pusztulást, mint akkor, amikor idegen uralom alatt állt, és nem saját nyelvéből való tartotta kezében, és kormányozta. Ezek az idegenek ugyanis saját ügyeikkel foglalkoztak, mielőtt megtanulták volna ennek a szittyia nemzetnek erkölcsseit és szokásait, amelyik ahogy ezt az országot saját vérhullatásával és sok atyafiai elestével megszerezte, úgy azt vassal és fegyverrel is védte meg.” (Ford. Kubinyi András, in: Marczali, Henricus: *Enchiridion fontium Hungarorum. A magyar történet kútfőinek kézikönyve*. Budapest, 1901: 254–259) Meg kell jegyezni, hogy történelmi demográfusaink véleménye szerint a 15–16. század fordulóján a Magyar Királyság mintegy háromnegyede magyar anyanyelvű volt.

A harmadik változás a „néphez” való viszonyban kereshető. A magyarok – legálábbis az elit – identitásából sohasem vették ki az írásban, és minden bizonnyal szóban is hagyományozódott tudás, ami krónikák és más művek sokaságában tetten érhető. A hunoknak kézenfekvőnek tűnt kulcsszerepet szánni a nemzetkonstrukcióban, a jól ismert előzmények miatt: említhetjük Pethő Gergely krónikáját (1626/1660), a *Csíki Székely Krónikát* (mindegy, hogy 1533 vagy 1695-ös, esetleg még későbbi, hiszen legitimációs alapnarratívum) és M. Kovács János krónikáját (1742), ahol a hun birodalom történelmi jogcímet ad a Kárpát-medencére, megelőzve a germán és szláv népeket. A 895-ös honfoglalásnak így a szörnyű hódítás helyett a „visszaszerzés” konnotációját adják. Ezt a narratívát nem a semmiből kellett megalkotni, csupán ki kellett terjeszteni és általánosan ismertté tenni.

Ahogy a parasztság sohasem alkotott „teljesen” elkülönülő társadalmat (diskurzusteret), úgy belső folyamatai és közjogi státusa sem tette „teljesen” kirekesztetté. Sokan az iskolázottság által nemcsak kikerültek, de utána vissza is jártak szűkebb, lokális terükbe. Ez a hun-diskurzus szempontjából azért fontos, mert kizárja azt a következtetést, hogy az elit számára magától értetődő hunhagyomány ne lett volna potenciálisan elérhető az újkorban a parasztság számára is. Legfeljebb nem, vagy csak sporadikusan termékenyítette meg a folklórt... Ami azonban addig nemigen okozott belső feszültséget, mert nyilvánvaló, hogy a szláv vagy germán nyelveket beszélők máshogyan viszonyultak hozzá (tehát a hun–magyar kapcsolathoz), mely mint új, nemzeti identitás, már teljesen más színben tűnt fel a modern nemzetépítés korában. Ráadásul összeütközni látszott az új, tudományos eredmények némelyikével. A hunok és magyarok *Bibliájából* történet levezetése is egyre kevésbé tűnt hitelesnek (ami a krónikák korában még elvárás volt). A 18. század végén már jól elkülöníthető legalább két fő koncepció hazánkban is: egyrészt a nomádokat és a hunokat másokon élősködő barbár rablóknak tartó, másrészt a hunokat győzedelmes, dicső népnek tekintő. Mindkettő jelen volt Magyarországon, ahogyan Berzeviczy Gergelynél láttuk.

A hunok és Attila Európa elite számára a középkor és az újkor folyamán végig ismert maradt, még ha megítélésük meg is oszlott. A velencei Szent Márk székesegyházról Raffaello csodálatos 1514-es freskójáig a római Apostoli Palotában (Leo pápa találkozása Attilával) megszámlálhatatlan utalás van tudományos, irodalmi és képzőművészeti alkotásokban a hunokra. A *Niebelung-ének* hősként említi Attilát, az *Isteni Színháték* a *Pokolban* beszél róla. Tehát ne higgyük, hogy az ismeretlenségből ásták elő a 18. században a későbbi narratívák bázisát, amikor a francia Joseph de Guignes a kínai forrásanyagot is elemezve kezdett meg egy tudományos diskurzust a hunokról 1757-es *Histoire generale des Huns, des Mongoles, des Turcs et des autres Tartares occidentaux* című munkájával, amely eurázsiai léptékben gondolkodott. Ez a kor új tudományok születését hozta: a nyelvtudományét, a néprajzét stb. A magyarországi laikus diskurzus gyakran azzal a téves elképzeléssel magyarázza a magyar nyelv uráli nyelvekkel való rokonítását, mintha ezzel a hunoktól való elszakítás lett volna a célja akkori tudósainknak (az összeküvés-elméletek kedvelői ezt a politikai indíttatással is megtoldják). A valóság



azonban az, hogy például Sajnovics nyelvészeti munkájában a lappok és magyarok nyelvi közösséget éppen a hunokkal való közös származásból vezeti le. A „hun kérdés” mint történeti problematika nagyon sokszálú vitában érlelődött azzá, ami most: egy, a magyar társadalmat végletesen polarizáló, a szélsőségek és az elfordulások diskurzusává. Allergiás reakciókat válthat ki a hun szó említése, akár pozitív, akár negatív irányban is, és józan megszólalások szinte alig hallhatók ebben a zűrzavarban. Felértékelődnek azonban az „alternatív”, pseudo-tudományos magyarázatok okoskodásai. Az álmok kézzelfogható igazolásra vágnak: folklórgyűjtésekre és távoli, etnológiai vagy történeti forrásadatokra.

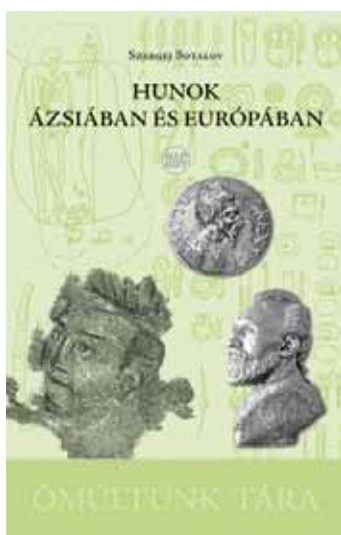
A folklór azonban a 19. század első felében még úgy tűnik, nem tartalmazott olyan gazdag és a néprajz számára jó témát nyújtó mondaanyagot, mint amilyené az írás-olvasás fellendülésével és többek közt a kalendáriumirodalom hatására a 19. század folyamán lett. A 19. század elején Kőváry László, Kölcsey Ferenc, majd Arany János és mások is hiába próbáltak vért izzadva felkutatni valamit ebből az „ősi hagyatékból” (vö. Mikos Éva: *Árpád pajzsa: A magyar honfoglalás-hagyomány megszerkesztése és népszerűsítése a XVIII–XIX. században*, Budapest, L'Harmattan, 2010). A kor romantikus elképzelése azonban az volt, hogy ami népi, az ősi, tehát a régi korok hiteles emlékét a népemlékezetben kell keresni. Kölcsey Ferenc így bánkódik *Nemzeti hagyományok* című 1826-os, nagy hatású művében: „*Idő hosszúsága és státusfelforgató szélvészrek tehették, hogy a hőskor nyomai elfeledtettek; tehet-e talán az unokáknak vétkes elhűlése is a régiségnek, nemzetiségnek, s hazafiságnak emlékei eránt. (...) Egyéberánt a hagyomány elenyészte megtilt bennünket, hogy a régiebb kor sajátosságai felől hitelesen értekezhessünk; mert az minden kétségen túl a maga mesés alakjában is több pszichológiai vonásokat szállított volna korunkig, mint a krónikának sovány tudósításai.*” A feszültséget az adja, amit mellékesen meg is jegyez, hogy az írott művek az elit számára ugyan megőriztek régi történeteket, de az nem az igazi, nem a „hiteles” forrás. Nem jó helyen keresték: a köztudott, triviális információkat nem akarták gyűjteni. Az írni-olvasni tudók számára kézenfekvőnek tűnt, hogy ki Attila, nemesektől, papoktól, iparosoktól eszük ágában sem volt gyűjteni. Pedig úgy tűnik, hogy a parasztságot ekkor még ez a kérdés kevésbé foglalkoztatta. A helyzet a nemzetállamok kialakulásával a 19–20. század fordulójára gyökeresen megváltozik, és ez megjelenik a névadásban is. Az addig ilyen célra nem használt Attila keresztnév divatosá lesz, megindul 20. századi hódító útjára. József Attila *Curriculum Vitae* című írásában azon bánkódik, hogy nevelőszülei nem fogadják el keresztnévét; akkor ez még valóban nem számított bevett névnek – pogány és nomád volt.

A történeti és etnológiai párhuzamok hamar szembesítettek az életmód látványos különbségével is. Hogyan éltek elődeink? – tették fel a kérdést. Nomádok voltak? Sajnálatos módon akkor, amikor az igényesebb tudományos megismerés a nomád világot elkezdte kutatni és feltárni, egy szétesett, a környező nagyhatalmak szorításában sokszorosán átalakult kultúrkör szilánkjait találta meg. Ebből adódhat az azóta szállóigévé vált, lesajnáló megjegyzés is, amit Lattimore tett: „*only the poor nomad is a pure nomad*” (Lattimore, Owen: *Inner*



Owen Lattimore egy belső-ázsiai expedícióján

Asian Frontiers of China. New York, 1940: 3) A másokon élőködő, a környező civilizációk vívmányaira rászoruló, önállóan életképtelen rablótársadalom képe a tudományos közvéleményt is áthatotta, öngazolást találva egyes antik szerzők lesajnáló soraiban. Nem véletlen, hogy még 2014-ben is hadakozott e torzkép ellen korunk egyik világhírű régésze, Olekszij Komar, az MTA Magyar Őstörténeti Témacsoportjának szervezésében tartott előadásában. Az utóbbi fél évszázadban úgy tűnik, a nomád világ megítélése a tudományban is változóban van; jól illusztrálják ezt Czeglédi Károly szavai a *Nomád népek vándorlása napkeletől napnyugatig* című, 1969-es munkájában: „Most már tudományos valósággá vált, amit a klasszikus szerzők sejtettek: a nomádok keletről, Ázsiából érkeztek Európa kapuján és a Volgán át nyugatra. Kiderült az is, hogy Európát és Ázsiát szorosan összekapcsolja a steppei övezet, a nyílt, füves pusztaságok világa, (...) új történeti forrásokat tártak fel, melyek nyomán egy elveszett, egykor fényes civilizáció körvonalai kezdtek kibontakozni.” Ez az újszerű viszonyulás korántsem magyar jellegzetesség. Az USA-ban (Nicola Di Cosmo, David W. Anthony) és Oroszországban (Ludmilla Koryakova, Andrej Epimakhov, Szergej Botalov, Nikolaj Kradin), de máshol is új szemlélet bontakozik ki, mely az egyes lovasnépeket nem különálló, vagy akár egyre kisebb és rövidebb távú régészeti kultúrákra tördeli fel, hanem a „nomád világ” szóhasználatával egy sokkal nagyobb léptékű beágyazottságra utal. Egy másik probléma, hogy a régészeti leletek etnikai olvasata roppant problematikus: Szergej Botalov annak a paradoxonnak a vizsgálatakor, hogy hol vannak a népes alánokat, szarmatákat és gótokat legyőző európai hunok régészeti emlékei, ha e kortársaiknak tulajdonított leletek száma a hunokénak sok százszorosa, arra a következtetésre jut, hogy az eddig későszarmata típusként meghatározott leletek tekintélyes része valójában a hunok és késő-szarmaták összeolvadt népességének hagyatéka. (Szergej Botalov: *Hunok Ázsiában és Európában*. Budapest, 2013) Maga a kérdés is mutatja a tudományos



érdeklődést, a viták kereszttüzébe kerülő új adatokat, és azt, hogy nem árt a megszokott elméleti kereteket időről időre újragondolni.

A norvég szociál-antropológus, Thomas Hylland Eriksen szerint korunkban a történeti tudományok az eredetmítoszok szerepét töltik be. Bármikor és bármiféle társadalomban élünk is, ezek nemcsak a konstrukciós folyamat alkotói, hanem túlélési stratégiák is, hiszen amikor magunkat a világban elhelyezzük, ezzel identitásunkat próbáljuk fenntartani, fejleszteni. Köznapi beszélgetéseinktől az intézményes oktatásig ennek a törekvésnek része a tudományos gondolkodás, a folklór, de a tömegmédiá vagy az elit művészet is (egyszerre alakítottként és alakítóként). A tudomány és a folklór gondolkodásmódja azonban nagyon más. Sokszor a problémát az okozza, ha összetévesztik a kettőt, és az eredetmítoszokból történelmet, vagy a történelemből eredetmítoszokat próbálnak kovácsolni. A tudomány logikai szabályok, adatok kereszttüzében formálódó diskurzus; szakmai tevékenység, amit meg kell tanulni, megismerve a módszertani kereteket és a tudománytörténetet. Az eredetmítoszok a tágabb értelemben vett folklór részei, más igények, szabályok alakítják. Nem lehet elvárni a társadalomtól, hogy szokjon le a hiedelmek, mondák, mítoszok iránti fogékonyságáról, a közbeszédet tudálékos áltudománnyá, a megszólalókat tananyag-biflázókká téve. A művészekről sem várható el, hogy a továbbiakban ne az

egyéni intuíció, hanem a tudós társadalom szabályai szerint alkossanak (Shakespeare sem épp történészként nyúlt a középkori eseményekhez). Az azonban fontos, hogy ne keverjük össze ezeket. A társadalom kitermeli hőseit, szüksége van rájuk, ahogyan a szilárd és összefüggő identításokra is. A tudománnyal szembeni gyakori vád, hogy a társadalmat „hősteleníti”. Ne feledjük el azonban, hogy máskor éppen hogy a tudomány őrzi meg alakjukat. A tudomány lehet egy empátikusabb társadalom iránti vágy eszköze, de egy átszerkesztési törekvése vagy a fanyalgó nihilizmusa is. Az írások és a szavak sem öncélúak, a diskurzust alakítja a tudós, a művész és a kocsmában hóbörgő is. Paródiába illő módon próbálják néha vehemensen meggyőzni egymást. Fel kell ismernünk: sokszínű diskurzív térben helyezhetők el a különböző időben, környezetben keletkezett művek. Más-más értelmezési tartományban adnak olvasatot, különböző motivációk, szabályok ala-

kították őket. Értelmezésünk origója azonban általában a mindenkori jelen, innen indul, ide irányul.

Végezetül magyarázatot kell adnom, mi is a címben megjelenő rejtélyes szó. Szó egyáltalán? Milyen nyelven? Szavakat képzelünk bele: stop, ló, kumár, láz, vagy láz(a)dok; mintha jelentésekkel kezdenénk megtölteni a hangsort. Talán egy név? Csupán egy nyelvi játék. Az alcímből dobókockával kisorsoltam, hányadik betűit írjam egymás után, s végül ez a betűsor jött ki. Megtetszett, mert töredékei az eredeti szövegnek, mégsem engedik megfejteni. Nincs az a kódfejtő, aki ki tudná találni az eredeti szöveget, mert végtelen számú lehetséges olvasat létezik, amelyek mind e hangsor körül oszcillálnak. Sok képzettársításra ad lehetőséget, de ne feledjük: ez mind az olvasó gondolata, nem a dobókockáé vagy a mondaté. A megfejtés tehát ennyi (aláhúztam a betűket, amelyekre a dobás lépései jutottak): *A hunokhoz és Attilához kapcsolódó identitásdiskurzusok Magyarországon az elmúlt évszázadokban*. Ilyen értelmezésre váró morzsák kerülnek kezünkbe, amikor Attila lakomáját vagy személyiségét próbáljuk rekonstruálni. A múlt szilánkjai közt próbálunk tájékozódni, elhelyezni magunkat; múlt-maszkokat készítünk (értelmezéseket: tudós prózát vagy művészi alkotást). Csak maszkban léphetünk ki a világ karneváljába. Sok más színes szereplő közt pompázunk, hiszen más népek tagjai is hasonlóan tesznek.

László Koppány Csáji: Ukhéstoplódnákumarsozlázdok – and the Huns

(Identity Discourse Relating to the Huns and Attila in Hungary)

The name of Attila has not for a moment been forgotten since the death of the king of the Huns and its bearer has never become a disremembered hero or anti-hero, says the author. The real question, in his view, is *who* and *how* they commemorated and are commemorating him. He surveys the history of the assessment of Huns from antiquity to the present day and points at two opposing opinions, well discernible in Hungary, too, as early as the end of the 18th century: one regarding nomads and Huns barbarian parasites and the other respecting Attila's people as triumphant and glorious (with the addition that while Attila is praised as a hero by for instance *The Song of the Niebelungs*, he is mentioned in *Hell* in *The Divine Comedy*). The historical "Hun-problem" saw manifold debates until it has acquired its present full-fledged form: a discourse of extremes and aversions, utterly polarizing Hungarian society. The romantic idea at the beginning of the 19th century was that everything in folklore was ancient, therefore authentic reminiscences of old times were to be found in folk memory. However, Attila's cult among the peasantry and the poor layers of society unfolded only after the formation of nation-states at the turn of the 19th and 20th centuries, manifesting itself also in the selection of names, with Attila becoming popular and bringing the 20th century to its knees. The last fifty years seem to have produced a new understanding of the nomadic world in science, too, as new historical sources have emerged which suggest the contours of a great lost civilization. Finally, the author calls attention to the variegation of discursive space which allows scientific thought, folklore and artistic intuition to exist as one.



SOMFAI KARA DÁVID



Teátrális elemek a közép- ázsiai muszlim sámánok szertartásaiban*

Közép-Ázsia térségét gyakran nevezik Turkesztánnak, ami perzsául Törökországot jelent. Valójában itt él a 150 milliós törökség majdnem fele (özbek, kazak, ujjur, türkmén, kirgiz, karakalpak). A perzsa nyelvű tádzsikok és a kelet-iráni pamíriak kivételével ezek mind török nyelvű népek. Míg Iránban és Kisázsziában a törökök sokat keveredtek a helyi népekkel, és átvették azok kultúráját, életmódját, a közép-ázsiai törökség egy jó része egészen a szovjet-rendszer kialakulásáig nomád életformát folytatott (kisebb csoportok ezt a mai napig megőrizték). A hagyományos nomád életforma főleg a kazak, kirgiz és türkmén csoportok között őrződött meg.

Ugyanakkor az Iszlám már a 8. században megjelent Közép-Ázsiában. A 10. században a karlukok és az oguzok ősei tértek át az Iszlámra. A terület a 13. században a Mongol Birodalom része lett, de az itt létrejött részbirodalmak (*ulusz*): Dzsocsi Ulsz/Aranyhorda és Csagataj Ulsz/Mogulisztán ugyancsak államvallássá tették az iszlámot a 14. században, így az itt élő kipcsak és kirgiz nomádok is fokozatosan iszlamizálódtak.

A törökök iszlám előtti hitéről csak töredékes elképzeléseink vannak, de tudjuk, spirituális életük fontos részei voltak a sámánok (*kam*), akik a szellemvilág és az emberi közösségek közt közvetítettek. Bár az iszlám hatására a korábbi mitológia vagy hiedelemvilág eltűnt, sok eleme azért megmaradt, és gyakran tudat alatt épült bele a muszlim spiritualitás és népi vallásosság gyakorlatába.

* Jelen írást a szerző a Nemzeti Színházban 2014. december 6-án rendezett „Isten ostora” konferencián elhangzott előadása alapján készítette.

1994–2013 között húsz éven át tanulmányoztam a közép-ázsiai törökség (főleg kazak és kirgiz) spiritualitását, amely egyértelműen az iszlámmal együtt itt felvirágozott szúfi miszticizmussal mutat szoros kapcsolatot. A különbség az, hogy míg a szúfizmusban az Istennel való közvetlen kapcsolatra törekkenek, addig a népvallásban beiktattak közvetítőket: halott szentek, szúfi mesterek, mitikus vagy valóságos ősök szellemeit (arab szóval *arwáh*). Ezek a népi szúfi szertartások tehát nem az Isten megsejtését szolgálják, hanem a szentek szellemének megidézése során próbálnak a szellemeken keresztül kapcsolatot teremteni az Istennel. A szellemek megidőzését spirituális specialisták végzik (*baksi/bakszi* vagy *parihán/porhan*). A *baksi* a kínai 傣才 *bok3sió* (mai mandarin ejtése *bóshi*) szóból ered, mely mestert jelent, és Marco Polo is megemlíti, mint a „buddhista” tanítók nevét. A muszlim törökségben ugyanakkor egyfajta szellemkövetítőt jelent. A *parihán* a perzsa *parī-χwān* پریخوان „szellemhívó” szóból ered, törökös ejtése *porhán*. A *baksi/bakszi* szót a keleti csoportok (kazak, kirgiz, ujjur, keleti özbek/szárt), míg a *porhán* szót a nyugati csoportok (karakalpak, türkmén, nyugati özbek/horezmi) használják. A nyugati csoportoknál a *baksi/bakszi* „epikus énekest” jelent, utalva a két specialista közös spirituális eredetére, szellemkövetítő jellegére. Ha a sámánt mint vallásetnológiai fogalmat úgy definiáljuk, hogy a szellemek által kiválasztott és beavatott, a szellemvilág és az emberi közösség közt közvetítő személy (médiúm), akkor ezeket a muszlim spirituális specialistákat is nevezhetjük muszlim sámánoknak.

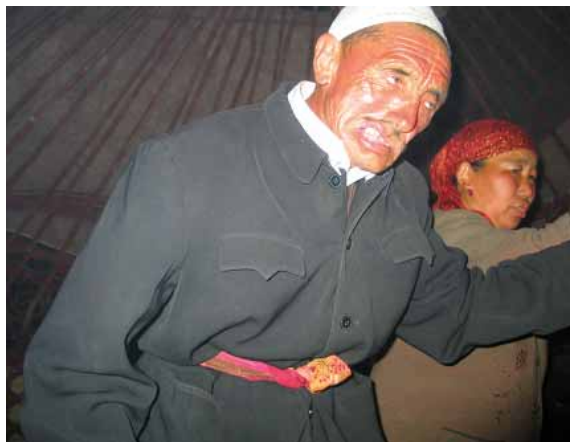
Itt most két szellemidéző szertartást szeretnék bemutatni, melyek hagyományos környezetben, nemezházban (jurta) kerültek megrendezésre, máig részben nomád életet élő közösségek számára:

A) Tegirmeti kirgiz falu, Kizil-szú Kirgiz Autonóm Megye, Hszincsiang, Kína (2004)

B) Aral-karakum kazak szállás, Kazali Járás, Kizil-orda Megye, Kazaksztán (2013)

A szertartások főbb jellemzői

1) Muszlim (szúfi) szertartásokba (*dhikr/dhikr bil-jahr*) beolvadt pogány elemek
A szertartásokat a szúfi miszticisták szertartásai mintájára végzik, a transzállapotot Allah nevének monoton ismételtetésével érik el. Ennek a szertartásnak a neve arabul *dhikr* „(Allah nevének) felemlegetése” vagy *dhikr bil-jahr* és „felemlegetés hangosan”. Mai kazak és kirgiz nyelvben ezt *zikir* és *jar* alakban ejtik. Kirgiz nyelvterületen ezeket a szertartásokat szokták



Abdukadir kirgiz *baksi* testét segítőszelleme, egy tevebika „szállja meg” (Tegirmeti, Xinjiang, Kína, 2004)

oyun „játék/előadás” szóval is illetni, mely utal annak teátrális voltára. A szertartás során tulajdonképpen a szellemek megidézésével közelednek Allahhoz. A *bakszi/baksi* transzállapotban idézi meg, hogy azok közvetítsenek Allah és az emberek között. Mindazon által ezek a népvallási szellemidézések számos iszlám előtti mitológiai és hiedelmi elemet tartalmaznak, melyek közül számos elemet csak a török népek pogány hitvilágából tudunk magyarázni, és manapság csak a szertartások rituális részeként vannak jelen.

2) Szakrális és profán terek kijelölése

A szertartás azzal kezdődik, hogy a *bakszi/baksi* kijelöli a profán és szakrális tér határát, vagyis, hogy hol fog zajlani a szellemhívás. A közösség tagjai itt foglalnak helyet, a szertartáson tisztátalan ember nem vehet részt (részeg, tisztátalan férfi vagy menstruáló nő). A szertartás kezdése után a résztvevők a szakrális téren belül maradnak, míg a sámán az ártó erőket próbálja onnan elűzni.

3) A nemezház (*jurta*), mint világmodell

A szakrális teret mindkét esetben egy hagyományos nomád nemezház (oroszul *jurta*) szolgáltatja. A kerek forma a világ kerekességét szimbolizálja, a középső tűzhely kijelöli az univerzum közepét, az emberek világát. A tűzhely feletti füstkarika (*tündük*), ahol az égbe száll a füst, „a felső világot”, a szellemek világát jelképezi. Az iszlám hitben már nincs meg a világ hármas felosztásának pogány modellje (alsó, felső és középső világ), de a szertartás szimbolikája egyértelműen erre utal. A sámán körbejárja a tűzhelyet, ami spirituális erőt képez. A közepén összpontosuló ártó erők így a sámánra szállnak át, aki magáról ki tudja vezetni őket a szakrális térből, azaz a nemezházból. Az a körbejárás ma már csak ösztönösen van jelen a hitvilágukban, ezért nem szabad profán környezetben embereket körbe járni. Mégis gyakran mondják: *ajlanajin/ajnalajin* „hadd járjalak körbe”, ha valakinek a betegségét szeretnék magukra vállalni.



Abdukadir kirgiz *bakszi* felkapaszkodik a füstkarikára szertartás közben, szimbolikus utazás a felső világba (Tegirmeti, Xinjiang, Kína, 2004)

4) A sámán szimbolikus utazása a felső világba

A kirgiz szertartás során a sámán a tűzhelynél egy karót vert le, a karót egy kötél kötötte össze a füstkarikával. Erre a kötéltre egy fehér rongyot kötöttek, melynek neve *tug* azaz „zászló”. A pogány korban lófarkas *tug* zászlókat kötöttek oszlopokhoz, ott végezték a szellemek megidézését és az áldozatok bemutatását. A sámán ezt a *tug* zászlót járja körül a betegekkel, miközben révületbe esik. A révület során felkapaszkodik a füstkarikára a kötélen, ahová lábait beakasztva fejével lefele lóg. Ez egyértelműen a sámán szellemének utazását szimbolizálja. A pogány törökök

abban hittek, hogy a sámán szelleme (*kut*) elhagyja a testét, és a szellemvilágba utazik, hogy ott spirituális erőt és tudást szerezzen. A transzállapotot a sámán csak az énekével és táncával éri el, körülbelül öt perc leforgása alatt. Semmiféle kábító anyagot nem használnak Közép- és Belső-Ázsiában.

A kazak szellemhívó szertartás során a betegek szintén körben foglaltak helyet, miközben a sámán körbeszaladgált, táncolt, miközben megidézte a szellemeket, és a betegség démonjait kiűzte a szakrális térből. Itt a résztvevők nem vettek részt a körtáncban, csak a sámán ment néha oda egy-egy beteghez, akikre rácsapott vagy ráfűjt, kiriasztva belőlük a betegség démonjait.

5) Rituális táncok: a tevebika tánc, hattyú tánc

Az említett tánc fontos része a sámán szellemhívásának. A segítőszellem mindkét esetben állat-alakban jelenik meg.

A kirgiz sámán esetében ez egy tevebika. A transzállapot elérése után a sámán a *tug* zászlót fogva tevebikához hasonló hangokat adott ki, és utánozta annak mozgását. A közeli Dzsaj-ata völgyében nyugszanak a bugra „tevebika” nemzetség uralkodói, így a tevebika az itteni nomádok egyik szent állata. Ez egyfajta totem, azonban nem klasszikus értelemben vett totem-állat, bár a bugra nemzetség egykoron tólik származtathatta magát. Szatuk bugra-kán (910–955) volt az első török uralkodó, aki 934-ben felvette az iszlám hitet.

A kazak sámán egy hattyútáncot végzett. A nyugat-kazaksztáni vidéken (Aral-tó) a mangit nemzetség totem-állata volt a hattyú. Edige, a no-gáj horda feje, ősapja Angsibajjal, egy hattyú képében megjelenő szellemlánnyal (*peri*) kötött házasságot.

A mítosz szerint a hattyúlánytól származik a mangit nemzetség, illetve Baba Tülkes, a 14. századi szúfi szent (*awlija*), aki az Atanyahorda kánját, Özbeget (1282–1341) az iszlám hitre térítette.

Mint láttuk, mind a két esetben az iszlám előtti totemisztikus legitimáció keveredik az iszlám hit felvételével. Vagyis a két hitrendszer a nép körében párhuzamosan élt tovább, és szerves részei lettek a sámánok szellemhívó szertartásainak. A tánc (*bij*) egyébként a nomádoknál máig szakrális tevékenység, csak a sámánok táncolnak a szertartások alatt, a szellemek hívása és a transzállapot elérése céljából (kirgiz *talma bij* „ájulási tánc”). Magyar embernek furcsán hangzik, de profán táncok, melyeket multságokon járnának, egyáltalán nincsenek.



Líza kazak *bakszi* forró lapátot nyál révületben a démonok ijesztésére (Aral-Karakum, Kazali Járás, Kazaksztán, 2013)



Liza kazak *bakszi* hattyútáncsal idézi a mangit nemzetség ősnőjének, a hattyúlánynak szellemét (Aral-Karakum, Kazalí Járás, Kazaksztán, 2013)

6) Az ártó szellemek elrettentése (ostor, forró vaslapát)

Amikor az ártó szellemeket meglátja és felismeri a sámán, különféle eszközökkel riasztja el őket a betegek testéből. A kirgiz *bakszi* ostorával (*kamcsi*) hajtotta ki a betegséget. A füstkarikára felmászva a *tug* kötelén lógva látta meg őket, majd fütyülő hanggal riasztotta meg a démonokat. Ezután a betegeket szimbolikusan ostorral csapkodta, sőt a földre döntve meg is taposta őket.

A kazak *bakszi* egy felforrósított lapáttal (*kaklak*) ijesztett rá a démonokra, melyet révületi állapotban többször megnyalt. A betegek tenyerére is rácsapott a szertartás alatt, hogy kihajtsa belőlük a démonokat. Ennek a szertartásnak a neve *usuktaw*.

Röviden összefoglaljuk, hogy a szellemhívó szertartások, bár sok hasonlóságot mutatnak a szúfi miszticisták rítusaival, tele vannak olyan teátrális elemekkel, melyek ma már csak tudat alatt létező pogány elemeket tartalmaznak: ilyenek az állatalakban megjelenő segítő szellemek (totemek) és a testből kiűzendő betegség démonok;

a világ hármas felosztását szimbolizáló szakrális tér, a sámán szellemutazása a szellemvilágot összekötő létrán.

A szellemutazást és a transz elérését a tánc, a zene és a szakrális tér kialakítása együttesen idézi elő. És persze nemcsak a sámán él át vallási élményt, hanem a szertartáson résztvevő emberek is, akik tudat alatt élik át azokat a pogány hiedelmeket, melyeket az iszlám előtt a gyógyítással hoztak kapcsolatba. A sámán tevékenységét figyelve maguk a résztvevők is gyakran transzállapotba kerülnek. Az egész szertartás úgy is felfogható, mint egyfajta non-verbális spirituális kommunikáció.

A szerző a témában megjelent tanulmányai:

- 1) Iszlám és népi iszlám. Kirgiz modernizációs konfliktusok. In: Balogh Balázs – Báti Anikó – Sárkány Mihály (szerk.): *Ethno-lore* 29. Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet. 2012, pp. 111–122.
- 2) Démonok a kirgiz népi iszlámban. In: Birtalan Ágnes – Kelényi Béla – Szilágyi Zsolt (szerk.): *Őseink nyomán Belső-Ázsiában IV. Védelmező Istenségek és Démonok*. Budapest: L'Harmattan, 2010, pp. 263–275.

- 3) Baba Tükli és a Hattyúlány, Legitimizációs elemek az Edige című hőseposzban. *Keletkutatás* 2009/2. 23–36.
- 4) Mazár, avagy az animista természetkultusz a kirgiz népi iszlámban. In: Hoppál Mihály – Vargyas Gábor – Berta Péter (szerk.): *Ethno-lore* 25. szerk. Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet, 2008, pp. 40–54.
- 5) Kirgiz sámánszertartás Xinjiangból. In: Birtalan Ágnes – Rákos Attila (szerk.): *Bolo-un gerel, Tanulmánykötet Kara György professzor 70. születésnapjának tiszteletére*, Budapest: ELTE BTK Belső-ázsiai Tanszék, 2007, pp. 359–374.
- 6) Batırkan, egy kazak sámán az Altaj Hegységből (Mongólia). *Csodaszarvas* II. (fotó Kunkovács László). Budapest, 2006, pp. 118–125.
- 7) Egy különös kirgiz sámánszertartás a Talasz folyó völgyéből (fotó Kunkovács László). *Csodaszarvas* I. Budapest, 2005, pp. 191–196.
- 8) Vallási szinkretizmus a falusi kirgiz emberek körében, Samanizmus és Iszlám. In: *Mir-Susné-Xum* II. tanulmánykötet Hoppál Mihály tiszteletére. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, pp. 875–882.

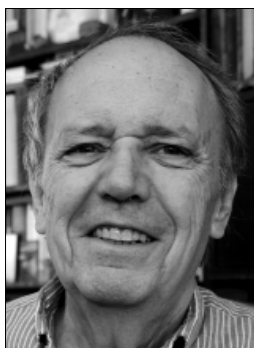
A cikkben szereplő fotók a szerző felvételei

Dávid Somfai Kara: Theatrical Elements in the Rituals of Muslim Shamans in Central Asia

For twenty years, between 1994 and 2013, the author studied Central Asian Turks' spirituality, which is unambiguously bound up with flourishing Islamic mysticism, Sufism, in the region. The difference between them is that while followers of Sufism aspire to have a direct relationship with God, folk religion introduced interceders: the souls of dead saints, Sufi masters, mythic or real ancestors. Sufi folk-practices, by the evocation of saints' spirits, endeavour to establish a relationship with God through them. Two such evocation rituals, which took place in traditional surroundings in a yurt, for communities living

a partly nomadic life to this day, are described in the essay. The location of the first one is the Kirghiz village of Tegirmeti, Kizilsu Kirghiz Autonomous Prefecture, Xinjiang, China (2004); and of the second one it is Aral-Karakum Kazakh accommodation, Kazaly District, Kyzylorda Region, Kazakhstan (2013).





BALOGH GÉZA



A Kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései

4. rész: A pedagógus

1945. október 1-jétől Gellért óradíjas tanár az Országos Magyar Színművészeti Akadémián. Alig két hónappal első rendezésének premierje után megkezdí második életbevágóan fontos és sikeres hivatásának gyakorlását.

Az intézmény neve még a régi, csak a múltra emlékeztető „királyi” jelző marad el a hamarosan gyökeresen megújuló egykori Színeszeti Tanoda elnevezéséből. Miután az 1943/44-es tanév befejeződött, és a férfi növendékek egy része a frontra, majd hadifogságba került, a szokásos nyilvános vizsgaelőadásokat nem tartották meg. De még a következő tanévnyitóra is sor került: Kiss Ferenc igazgató gyűjtőhangú beszéde a végső győzelemről és a fényes jövőről szólt, egyre csökkenő lelkesedést váltva ki az itthon maradottakból. A sorozatos riadók és bombázások miatt azonban egyre inkább lehetetlenné vált a rendszeres tanítás; 1944. október 27-én, tizenegy nappal Szálasi hatalomátvétele után a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium elrendelése valamennyi oktatási intézmény működésének felfüggesztését.

Budapest ostroma során súlyosan megsérült az Akadémia Rákóczi úti épülete. Az igazgatói teendőkkel ideiglenesen megbízott Nagy Adorján úgy dönt, hogy az 1944/45-ös tanévet nem fejezik be. Valamennyi hallgató a következő tanévben felsőbb osztályba lépve folytathatja tanulmányait. Mire azonban erre sor kerül, már nem ő áll az intézmény élén, hanem olyan valaki, aki fontos szerepet játszott Gellért életének korábbi szakaszában: Hont Ferenc.

Hont csak 1945 júliusában tért vissza Moszkvából, ahová munkaszolgálatosként került. A keleti frontról átszökött a szovjet csapatokhoz. Mire szerencsésen hazakerül, itthon már kiosztották a lapokat. A korábbi harcostársak elfoglalták a jó helyeket. A rosszmájú színházi zsargon azt mondja: elkésett. Neki nem jut más,

mint a Színművészeti Akadémia igazgatói széke. Az se megvetni való pozíció, de ő színházat akar csinálni. Nem éri be annyival, hogy Major főszereplésével *A nők iskoláját* rendezze vendégként a Nemzetiben. Nem is nagyon töri magát, Major elmondása szerint a rendelkezőpróbák után átadja a munkát azzal, hogy „ez már le van téve, csináld te.”¹

Saját színházat akar. És nem hagyja magát. Megtalálja a még meglehetősen bizonytalan színházi struktúrában a leggyengébb láncszemet: Palasovszky Ödön² avantgárd Madách Színházát. Kapóra jön Háy Gyula dörgedelmes írása a Szabad Népből, amely először írja le Magyarországon főbenjáró bűnként az avantgárd fogalmát.³ A Zöld Szamár, az Új Föld, a Rendkívüli Színpad és más modernista mozgalmak elindítója 1945 elején kapta meg a sok vihart megélt Madách téri Madách Színház helyiségét. A csonka évad végén kéri bérleti szerződése meghosszabbítását, amit a kultuszminiszter elutasít. Az a hír járja, hogy a színházat a Színművészeti Akadémia kapja meg állandó gyakorló színháznak.

Szeptember elején a Színház című folyóirat terjedelmes interjút közöl Honttal, melyben mint művészeti vezető a Madách Színházzal kapcsolatos terveit ismerteti. A francia avantgárd egykori lelkes híve, a volt Firmin Gémier-tanítvány⁴ a nyilatkozat végén nyomatékosan kijelenti, hogy nem lesz többé avantgárd színház a Madách Színházból.

Igazgatása alatt a Madách Színház meglehetősen zavaros jogi helyzetben működik, előbb „prózai magánszínházként”, majd – jóval a színházak államosítása előtt – a következő, 1947/48-as szezont már Állami Madách Színházként deklarárlják. Ehhez képest a minisztérium csak 1948. szeptember 27-én kelt határozatában rögzíti, hogy „az Állami Madách Színház és az Országos Színművészeti Főiskola egymástól szervezetileg és gazdaságilag független intézmény.” Hont tehát 1945 őszétől két felelős posztot tölt be, amelyhez 1949 februárjától egy harmadik tár-



Palasovszky Ödön (1899–1980)
(fotó: Pécsi József, 1943, Magyar
Fotográfiai Múzeum)

¹ Koltai Tamás: *Major Tamás*. Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, Budapest, 1984. A Mester monológja, 71.

² Palasovszky Ödön (1899–1980) színész, rendező, költő, a „lényegretörő színház” eszméjének megalkotója. A fordulat éve után kiszorul a színházi életből, keramikusként, majd kertészként dolgozik. Utolsó színházi munkája a Tamás Aladár (1899–1992) *100%* című folyóiratára emlékező előadás rendezése az Irodalmi Színpadon, 1968-ban.

³ Háy Gyula: *Ócskaság, unalom és ami még annál is rosszabb*. Szabad Nép, 1945. VI. 10.

⁴ Firmin Gémier (1869–1933) francia színész, rendező, a Théâtre National Populaire megalapítója. Hont nála dolgozott volontőrként 1925 és 1927 között.



1948 szilvesztere a Nemzeti Színházban, a képen: Rajk László, Kádár János, Major Tamás, Rajk Júlia, Siklós Olga, Olthy Magda és Marton Frigyes (forrás: rajk.info.hu)

sülni kívánó – polgári liberális irányzatokkal szemben, melyek ugyan szemben álltak a fasizmussal, de a magyar polgári színházi hagyományhoz való visszatérést propagálták. Lényegében a polgári érdekeket és ízlést szolgálták ki, s ilyen módon előbb-utóbb akadályozói lettek a szocializmus felé haladó kulturális életnek. [...]

Így azután, amikor az egész országban a nép vette kezébe a színházakat, már volt olyan tapasztalat, amelyre az új állami együttesek vezetői építhettek. A Nemzeti Színház és a Madách Színház általa kikísérletezett módszereket most országos viszonylatban kezdték alkalmazni.”⁶

Az idézet, amely tizenhét évvel később íródott, pontosan tükrözi az 1945 után kialakult helyzetet, a „szocialista realista” színház felé tett első tétova lépéseket. A helyzet még idilli, a hatalmi harc még csak csírájában van jelen. A háború befejeződése és az újjáépítés során kialakuló lelkesedés hatalmas energiákat szabadít fel. Amikor 1945. augusztus 15-én Hont szóbeli kinevezést kap az Akadémia vezetésére, ő is féktelen ambícióval lát munkához. Két héttel később már rövid beadványban tájékoztatja feletteseit a rábízott intézmény átszervezésével kapcsolatos elképzeléseiről. Nem csupán egyetlen művészetoktatási intézmény feladatait kívánja ellátni. Képelete a színházi élet egészének központosítását célozza meg. Az Akadémia égisze alatt színházi és színháztudományi intézetet kíván létrehozni. Korábban – Hevesi két színházrendezői kurzusától és egy filmszínész tanfolyamtól eltekintve – az iskola kizárólag színpadi színészeket nevelt. Hont most négy tanszék: színészképző, rendezőképző, táncművészeti és színjátéktudományi-színház-vezetői szak felállítását tervezi. A filmművészet oktatása az első beadványban még csak egyéves tanfolyam formájában szerepel, akárcsak a beszédművészet és a báb-

szul, mert kinevezik az Állami Filmgyártó Vállalat művészeti vezetőjének is.⁵

A Hont szerkesztésében és bevezetőjével megjelent *Magyar színháztörténet* című kiadványban a következő olvasható: „Az eszmei harcnak két központja a Nemzeti Színházban Major Tamás és a Madách Színházban (a Madách téren) Hont Ferenc vezetésével alakult ki. Ez a harc a népi demokratikus irányzat győzelméért folyt bizonyos – más színházakban érvénye-

⁵ V.ö. Balogh Géza: *Hontelvtárs. Száz éve született Hont Ferenc*. *Critikai Lapok*, 2007/3.

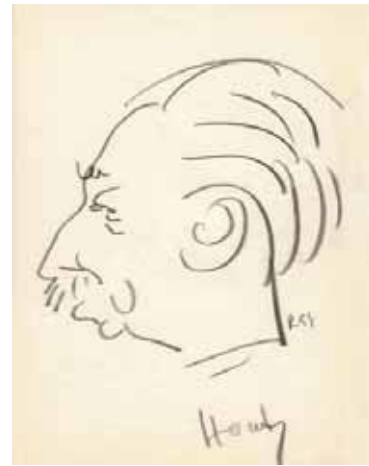
⁶ *Magyar színháztörténet*. Írta a Színháztudományi Intézet színháztörténeti munkaközössége. Bp., 1962, 282.

játék. Figyelme kiterjed színházi folyóiratok kiadására, országos vizsgáztató hálózat működtetésére, műkedvelő színjátszók irányítására, színházi gyűjtemények kezelésére és sok más egyébre, amely később külön intézmények feladataként valósul meg.

Az elképzelés a következő hónapok során több ponton módosul, mert a tervezett tanszakok kiegészülnek a filmrendező szakkal, továbbá az idősebbek és a dolgozók számára létesített esti tagozattal, a hiányosan képzettek számára létrehozott előkészítő évfolyammal, amely később egyéves, bentlakásos szakérettségivé alakul át.⁷ A diploma nélkül működő művészek sorsáról pedig a főiskola keretei közt működő Állami Vizsgabizottság dönt. „Szóval tüstént működni kezd az impozáns méretű színház- és filmművészeti komplexum, melynek kebelében rövidesen Színháztudományi Intézet alakul az új pedagógiai elvek és tankönyvek kidolgozására, különböző szakmunkák fordítására, s ezt a munkát még a színházak dramaturgiai tanáccsal való ellátása is tetézi” – olvassuk Csillag Ilona tanulmányában.⁸

Az 1945/46-os tanévben nyolcvanhét színész-, huszonnégy színházi rendező-, öt filmrendező- és tizenegy koreográfus-hallgató kezdte meg tanulmányait. Az esti színészképzőre harmincegy, a továbbképzőre negyvenkét, a színházvezetői szakra negyvenhat jelentkezőt vettek fel. Az előző, befejezetlen tanév hallgatóival együtt tehát majdnem háromszáz növendéke volt az Akadémiának. Ez a háború előtti időszak létszámának több mint a hétszerese.

Természetesen ehhez a tanári kar létszámát is sokszorosára kell emelni. Az 1945 előtti tantestületből mindössze négyen folytathatják a munkát: Galamb Sándor címzetes igazgatóként és egyetemi magántanárként színháztörténetet és verstant, Abonyi Géza⁹ és Nagy Adorján színpadi beszédet és színészmesterséget, Tolnay Pál színpadtechnikai ismereteket tanít. A tantestület új tagjai közül Hont színjátékelméletet és rendezéstörténetet, Kárpáti Aurél drámatörténetet, Staud



Rózsahegy György
karikatúrája Hont Ferencről
(forrás: webshop. Kieselbach.hu)



⁷ A szakérettségi tanfolyam rendszere 1948-tól 1952-ig működött az egyetemek és főiskolák bizonyos szakain. Feladata az volt, hogy hozzájáruljon az új típusú, szocialista értelmiség kialakításához. Megszüntetése után a művészeti főiskolákon kivételes esetekben eltekintettek az érettségitől.

⁸ Csillag Ilona: *A százéves színésziskola*. Bp., 1964, 49.

⁹ Abonyi Géza (1894–1949) 1918-tól a Nemzeti Színház vezető művésze, 1941-ben kerül a Színiakadémiára, ahol a nyugdíjba vonuló Hettyey Aranka helyét veszi át.

Géza¹⁰ irodalmat és színházi jogot ad elő, Márkus László kritikai gyakorlatot tart. Mellettük további tíz óradíjas tanár működik, akik a színjátékgyakorlatokat vezetik. Ezek egyike Gellért Endre. A művelődési tanszék tanárai közt van Baróti Dezső¹¹, Hegedűs Géza¹², Sándor Pál¹³, Sík Sándor¹⁴ és Mészáros Sándor László.¹⁵

Hont Ferencet hivatalosan az 1945. október 8-i tanévnyitón iktatják be. Ünnepi beszédében a következőket mondja: „Az újjászervezett Akadémia feladata, hogy a legszélesebb tömegek számára lehetővé tegye a színházi életünkben való aktív részvételt, hogy a minőséget az Akadémián belül és az Akadémián túl kisu-gárzó hatásán keresztül színházi életünkben a legmagasabbra emeljük.”¹⁶



Jób Dániel
(1880–1955)

Hogy Gellért miként kerül a tanári kar kissé rögtönzöttnek tűnő névsorába, azt csak sejteni lehet. A *Viharos alkonyat* váratlan sikere mellett felkérésében nyilván szerepet játszik a Független Színpad és a vigadói estek emléke is. Hogy színészpédagógusi pályáján Gellért hamarosan ugyanolyan magaslatokat ér el, mint rendezőként, abban korábbi színészi tapasztalatai is tetten érhetők. Kivételes képessége, amellyel tévedhetetlenül észreveszi a csalást, az illusztrálást, csak úgy fejlődhetett ki, hogy ő maga is többször „lebukott” a tanárai vagy a rendezői előtt. Előbb önmagán érte tetten a hamis megoldásokat. Talán amikor minden kommentár nélkül Jób Dániel sokadszor visszaküldte, hogy jöjjön be még egyszer, meg még egyszer, akkor tanulta meg felismerni a színpadi hazugságot. A saját kárán tapasztaltakat fejlesztette tovább, amikor sikeres színészeknél, pályakez-

¹⁰ Staud Géza (1906–1988) 1941 és 1944 között a Madách Színház dramaturgja, 1945 és 1948 között a Színház című hetilap szerkesztője. 1950-től középiskolai tanár, 1954-től a Színháztudományi Intézet főmunkatársa, számos színházi szakkönyv szerzője, szerkesztője.

¹¹ Baróti Dezső (1911–1994) irodalomtörténész, egyetemi tanár, 1948 és 1957 között a szegedi egyetem rektora. 1957-ben letartóztatják, és a forradalomban való részvétele miatt börtönbüntetésre ítélik. Szabadulása után a Petőfi Irodalmi Múzeum főmunkatársa, majd a Sorbonne vendégprofesszora.

¹² Hegedűs Géza (1912–1999) író, tanár, jogász, lapszerkesztő. 1945 és 1973 között a főiskola drámatörténet tanára.

¹³ Sándor Pál (1901–1972) filozófiatörténész, az Európa Könyvkiadó alapítója. 1950-ben börtönbe kerül, 1955-ben rehabilitálják. 1959-től haláláig az ELTE filozófiai tanszékének vezetője.

¹⁴ Sík Sándor (1889–1963) költő, író, lapszerkesztő, piarista pap, egyetemi tanár, 1947-től a rendtartomány főnöke.

¹⁵ Mészáros Sándor László (1889–1972) színész, színházi titkár. 1945 és 1951 között a Színművészeti Főiskola főtitkára, színházi adminisztrációt tanított. 1957 után a Színháztudományi Intézet munkatársa.

¹⁶ Gépirat. OSZMI Kt. 57. 83. 1.

dőknél és felvételizőknél is egyre tökéletesebben kezdett működni ez az érzéke. És nemcsak a hazugságot vette észre, hanem az igazat is. Ezért tudott örülni és határtalanul lelkesedni az igazi tehetségekért és az őszinte színpadi pillanatokért.

Módszere egyszerű volt. Olyan, amilyenek Horváth Teri írja le önéletrajzában: „Gellért Endre. Hogy leírom a nevét, könny szökik a szemembe. Ő vitte végig a mi osztályunkat. Öt éven keresztül. Jó szellemben és szeretettel faragta a mi bárdolatlan tehetségünket. Mint a jó szobrász a márványtömböt. Vigyázta érzékenységünket, hogy le ne pattanjon, be ne repedjen. Mindegyikünknek meghagyta eredeti természetes formáját. Nem erőltetett ránk semmi külsőséget. Itt belül szította bennünk a tüzet. Megtanított bánni eszközeinkkel, kellékeinkkel. Eszköz? Kellék? A színész saját teste, lelke, képzelőereje, élményanyaga, memóriája, életismerete. Hangja. Mindig izgalmasak voltak a mesterségórák. Imádtuk Gellért Endrét. Szép ember volt. A lányok mind szerelmesek voltak belé. Délután fél háromkor, mint az örültek festették az arcukat, hogy szépek legyenek a Gellért-órán. Én is festettem volna, de nem hittem benne, hogy a festék megszépíti az embert. Pontban háromkor megérkezett a tanár úr. Egyenes testtartással leült a karosszékébe. Kinyitotta az osztálykönyvet, végignézett a társaságon. Aztán letakarta kék szemét selymes pilláival. Soha nem tett kivételt. Érzelmait mindig palástolta. Nem tudtuk, kit szeret, kit nem szeret. Eltitkolta. Mindig önként jelentkezőket küldött a színpadra. Nem volt kényszerézés egy-egy gyakorlat bemutatása. Mindenki akkor jelentkezett, ha belül már égett a kislámpása. Kezdet kezdetén néma gyakorlatokat adott fel, aztán indulatszót mondhattunk. Jaj, nem! Stb. Következő lépés: megadott két ellentétes helyzetet: öröm és bánat. E köré kellett kerekítenünk egy kis epizódot. A két ellentétes érzésnek benne kellett foglaltatnia. Én kieszeltem, tegyük föl, hogy temetésen vagyok. Akkoridőben hál' isten még nem volt közeli halottam. Én mindig nevettem gyerekkoromban a temetéseken, aztán sírtam is. Áttettem emlékeimet a színpadra. Az Ódry Árpád-terem képzeletemben rábatamási temetővé változott. Nevettem egy kornyicsáló öregasszonyhangon, a képzelt temetésen, aztán ránéztem egy másik asszonyra, aki zokogott. S én is zokogtam. Így fejlesztette a fantáziánkat.”¹⁷

A Rábatamásiból érkezett zseniális őstehetség mellett hallgassunk meg Gellértről egy hivatásos írástudót is, Gosztanyi Jánost:¹⁸

„Tanárom volt. Később a barátom. Ha Gellért Endre a gondolkodás tárgya, nyíltan elfogultnak vallom magam. De hát csak azok ne beszélhesse-



Gosztanyi János (1926–2014)
(forrás: forum.index.hu)

¹⁷ Horváth Teri: *Sári-gyöp*. Bp., 1978, 186–187.

¹⁸ Gosztanyi János (1926) színész, rendező, drámaíró, dramaturg, 1950-től nyugdíjba vonulásáig a Színművészeti Főiskola beszédtanára, kezdetben Gellért tanársegédje.

nek egy emberről, akik szerették és becsülték? Miféle meggondolásból kéne átadniuk a beszéd jogát azoknak, akik nem szerették és kevésbé becsülték?

Negyvenöt öszén ismertük meg őt. Sokan, akik még járókelőkként is idegenek voltunk addig a Színiakadémia környékén, azon az öszön kezdhettünk tanulni. Ő ugyanakkor kezdetett tanítani.

Az elkövetkező négy évben szinte naponta találkoztunk. Valósággal vele élünk, ahogyan többé egyetlen osztálya sem, hiszen az első évfolyam, amelyet egy ifjú tanár taníthat, az első szerelemhez hasonlóan egyedi, ismételhetetlen. A vele való találkozások folyamatában élünk. Vártuk őket és készültünk rájuk. Előre fogalmazott mondatokkal vártuk őt, helyzeteket terveztünk el, amelyek aztán nem jöttek létre. Semmilyen fáradság nem volt sok egy elismerő szaváért. Fortélyos áldozatokat hoztunk, hogy magunkra vonjuk a figyelmét. A szeretet és gyűlölet hullámai közt hányódtunk, ha hűvös volt hozzánk, mert a szüntelen felfokozottság állapotában élünk. Márpedig általában hűvös volt. Sohasem pengetett érzelmi húrokat. Megnyerő szándék nemigen látszott rajta. Rejtőzni akartunk előle, de jelenlétében mégis gyakran elfogott az önvallomás kényszere. Hasonlítani akartunk hozzá és különbözni tőle. Küzdöttünk az egyéniségünkért. Hangsúlyoztuk. Idétlenkedtünk. Ebben a négy színiakadémiai évben semmi sem volt számunkra olyan fontos, mint a vele töltött délutánok, a szakmai órák.”¹⁹

Az 1946/47-es tanév úgy kezdődik, hogy a vallás- és közoktatásügyi miniszter 129.527/46.VII. számú rendelete kimondja: „az Országos Magyar Színművészeti Akadémia, mint a színésznevelés legfőbb intézménye, főiskolai jelleggel bír.”²⁰ Egyben engedélyezi az önálló film- és táncművészeti tanszék felállítását. Mivel az intézményben ezentúl három tanszék működik, a szervezeti szabályzat értelmében vezetője főigazgatói rangban folytatja tevékenységét.

1946. október 1-jétől Gellért Endre (színjátszásgyakorlat) és Márkus László (rendezés, díszlet, jelmez) tiszteletdíjas tanári, fél évvel később főállású rendes tanári kinevezést kap. A filmrendező-hallgatók tanulmányait Radványi Géza²¹, Balázs Béla²², Ranódy László²³ és Kertész Pál²⁴ irányítja. A koreográfus-táncrendező

¹⁹ Az írás két változatban jelent meg. Előbb *A százéves színésziskola* című kiadványban, majd – néhány változtatással – negyven évvel később Gosztonyi János *Láttalak, elmesélek* című kötetében. (Bp., 2005, 84.)

²⁰ OSZMI Kt. 57. 83. 2.

²¹ Radványi Géza (1907–1987) Kezdetben újságíró, majd Párizsban, Bécsben, Berlinben forgatókönyveket ír. Számos filmje körül a legjelentősebb a *Valahol Európában* (1947).

²² Balázs Béla (1884–1949) költő, író, filmesztéta, drámaíró, *A fából faragott királyfi* és *A kékszakállú herceg vára* szövegírója. Fontos filmelméleti munkái: *A látható ember*, *A film szelleme*. Társ szerzője volt a *Valahol Európában* című filmnek.

²³ Ranódy László (1919–1983) filmrendező, forgatókönyvíró. Legfontosabb filmjei: *Pacsirta* (1963), *Aranysárkány* (1966), *Árvácska* (1976).

²⁴ Kertész Pál (1909–1970) dokumentumfilmes. 1950-ig tanított a főiskolán, közben több mint negyven rövidfilmet készített. Balázs Béla titkára és a Filmtudományi Intézet vezetője volt. 1950 és 1956 között szinkronrendező, majd a Filmtudományi Intézet munkatársa.

tanszak élére visszahívják Szentpál Olgát, aki 1924 és 1935 között már tanított az akadémián. Bajor Gizit és Somlay Artúrt is felkérlik, hogy vegyenek részt az intézmény munkájában. Somlay az első hívó szóra boldogan igent mond, Bajor azonban – részben egy adminisztrációs hiba miatt – visszautasítja a meghívást, amiből kisebbfajta botrány keletkezik a szenzációra éhes sajtó jóvoltából²⁵. Március 26-án a kultuszminiszter kénytelen visszavonni a kinevezést. Ezután Rátkai Mártont²⁶ kéri fel a megüresedett állásra.

Rátkait nem sokkal korábban nevezték ki az Országos Színészegyesületi Iskola élére. Bár az Akadémia mellett működő másik jelentős intézményt több támadás érte az utolsó időszakban (több tanár a lehetetlen állapotokra hivatkozva felmondott), azért nem zárható ki, hogy Rátkait azért érte a megtisztelő felkérés, mert elő kívánták készíteni az egyetlen konkurencia felszámolását. Ez nemsokára meg is történt: 1948 nyarán „dekadens léghörű és polgári szellemű tanítási módszerére” hivatkozva megszüntették az Egyesületi Iskolát²⁷.

Hasonló sors jutott osztályrészül egy évvel korábban Gertler Viktor²⁸ magánfilmiskolájának, amely filmszínészeket, filmrendezőket és operatőröket nevelt. 1945-ben alakult egy belvárosi tánciskola helyén, és mindössze két évig működött. A szakmai zsargon úgy emlegette: „a Gertleráj”. A növendékek egy részét a bezárás után átvette az Akadémia, de többségüktől – főleg az „elrontott” színész-hallgatóktól²⁹ – hamarosan igyekeztek megszabadulni. Erre pedig kitűnő alkalmat adtak a rostavizsgák. Ha itt nem sikerült, fegyelmi úton is el lehetett távolítani az osztályidegeneket.³⁰

Az erőszak-szervezet legdrasztikusabb formációja az 1945 decemberében megalakult Diákbizottság. Eleinte Galamb Sándor címzetes igazgató elnökletével szelíd álarcot öltött, de három évvel később őt is eltávolították, és a szervezet a szó szoros értelmében átvette a hatalmat. „A Diákbizottság egy-egy tagja a tanári konferenciákon is részt vesz, ahol véleményét nemigen rejti véka alá – írja Csil-

²⁵ Az 1947. január 27-i dátummal kelt kinevezést Hont csak február 12-én közli a címmel, erre hivatkozva Bajor kijelenti, hogy más irányú elfoglaltságai miatt nem áll módjában elfogadni a megtisztelő ajánlatot. Lásd bővebben Bános Tibor: *Újabb regény a pesti színházakról*. Bp., 1983, 321.

²⁶ Rátkai Márton (1881–1951) a második világháború előtt népszerű táncoskomikus, de számos prózai színházban is játszott. 1945-től haláláig a Nemzeti Színház tagja.

²⁷ A történet pikantériáját fokozza, hogy korábban – Galamb Sándor igazgatása idején – Hont Ferenc is az iskola tanszékének tagja volt.

²⁸ Gertler Viktor (1901–1969) filmrendező, a *Díszmagyar* (1949), az *Állami áruház* (1952), a *Gázolás* (1955) és számos más sikerfilm alkotója. Magániskolája megszüntetéséért a főiskola tanári állással kárpótolja.

²⁹ A színészmesterséget és a beszédet – többek között – a következők tanították: Ascher Oszkár (1897–1965), Egri István (1905–1980), Somló István, Péchy Blanka (1894–1988) és Bárdos Artúr (1882–1974).

³⁰ A magániskolák közül egyedül Rózsahegyi Kálmánnak (1873–1961) 1909-től a művész haláláig, 1961-ig működő stúdióját engedélyezték. Talán így akarták kárpótolni, amiért Németh Antal után Major sem volt hajlandó foglalkoztatni a Nemzeti Színház örökös tagját.

lag Ilona. – Néha komolyabb nézeteltérésekre is sor kerül. A kezdetben helyesen működő Diákbizottság túl nagy hatalomhoz jut az évek során, és megnehezíti a rendszeres oktatást. A diákok teljesen szabad belátásán múlik például, hogy látogatják-e az előadásokat, vagy sem.”³¹ A szelíd megfogalmazás csak sejteti a kezdődő diktatúra „túlkapásait.” Valójában arról van szó, hogy a szervezet elnöksége élet-halál ura lett. Nemcsak hallgatók, de tanárok sorsáról is kényére-kedvére dönthetett. A „levitézlett”, „reakciósnak”, vagy egyszerűen csak polgárinak bélyegezett pedagógusokat egyszerűen kiebrudalták. Így szabadultak meg 1948-ban Abonyi Gézától, aki hamarosan belehalt az őt ért megaláztatásokba. A hatalom legfőbb gyakorlója Bacsó Péter³² ifjúsági főtitkár és Kovács András³³ diákbizottsági összekötő volt. Igaz, nem minden akciójuk járt sikerrel. Sinkovits Imrét például „klerikális reakciósnak” bélyegezték, de Gellért határozott fellépése megakadályozta a meghurcolását. A legtöbb esetben azonban győztesen kerültek ki a támadásokból. Az osztályharc nevében emberi sorsokat siklattak ki, művészi pályákat törtek ketté. Bűneiket később úgy próbálták levezekelni, hogy „bátor” filmeket készítettek azokról az időkről, amelyek szellemét olyan kérlelhetetlen szigorral képviselték.

1948. január 1-jével új státuszt kap az intézmény: az Országos Magyar Színművészeti Akadémiából Színház- és Filmművészeti Főiskola lesz. Megalakul a Főiskolai Tanács, amely kijelöli az új feladatokat. A színész tanszak vezetőjévé Gellért Endrét nevezik ki. A másik három szakot Both Béla (színházi rendezés), Radványi Géza (filmrendezés) és Szentpál Olga (táncrendezés) irányítja.

Elkészül a főiskola szabályzata, amely Hont 1945-ös beadványának módosított és kiegészített változata. Most is komoly szerephez jut a tudományos intézeti tevékenység, de főbb vonalakban kijelöli a három tanszék tantárgyait. A bevezetőben az alábbiak olvashatók:

„A tudományos intézetek célja kettős: a színházművészeti megújító törekvések szolgálata és tudományos kísérletezés a gyakorlati színházi élet érdekében. A tudományos intézetek centruma a Színháztudományi Intézet, melynek fő célkitűzése: módszeresen művelni a színházművészet minden megnyilvánulásával kapcsolatos kérdéseket, analitikus színháztudományi kutatásaival tisztázni az alapfogalmakat, tudományos alapvetést végezni. [...]

Az Országos Magyar Színművészeti Főiskola általános alapelveiben, különösképpen didaktikai kérdésekben az alábbi módszertani elveket követi:

– teljes személyiség kialakítására való törekvés. A szakmai kérdések mindenkor kapcsolandók az általános társadalmi feladatokhoz;

³¹ Csillag Ilona: *A százéves színésziskola*. 50.

³² Bacsó Péter (1928–2009) dramaturg szakon végzett a főiskolán 1950-ben. 1963 óta készített filmeket önálló rendezőként. Legismertebb munkája az 1969-ben leforgatott és nyilvánosan csak egy évtizeddel később bemutatott szatíra, *A tanú*.

³³ Kovács András (1925) szintén dramaturgiát tanult, a főiskola befejezése után egy évvel már a filmgyári dramaturgia vezetője volt. 1960-ban rendezte első játékfilmjét. Fontosabb rendezései: *Nehéz emberek* (1964), *Hideg napok* (1966), *A ménesgazda* (1978).

- a képességfejlesztés koordinálása a személyiség struktúrájának figyelembevételével;
- kész kifejezési formák átadása helyett a játék-, illetve működési készség ki-művelése;
- az elméleti és gyakorlati oktatás szerves összekapcsolása;
- a képző anyag szerves egységet, egész komplexumot alkot, és az egész szemé-lyiségi alkat fejlődésére apellál;
- az öntevékenység alapján is az optimális minőségi cél kitűzése.”

Ezután rátér az egyes tanszakok tanmenetének ismertetésére. A színészképzés az alábbi terv szerint épül fel:

„Előkészítő évfolyam

Viselkedéstan. Gyakorlati fonetika. Fonetikai szeminárium. Hangegészségtan. Beszédgyakorlat. Ének. Tánc. Magyar tánc. Népi tánc. Zeneelmélet. Szociológia. Szociológiai szeminárium. Drámai olvasmányok. Drámai olvasmányok szeminá-rium. Költészet és irodalom. Magyar irodalom szeminárium. Világirodalom szemi-nárium. Magyar nyelv. Történelem. Történelem szeminárium. Nyelv. Torna.

I. évfolyam

Színjátékelmélet. Színjáték gyakorlat. Gyakorlati fonetika. Fonetika szeminá-rium. Beszédgyakorlat. Hangegészségtan. Jelmezismeret. Ének. Tánc. Magyar Tánc. Zeneelmélet. Színjáték- és drámatörténet. Színjáték- és drámatörténeti sze-minárium. Művelődéstörténet. Művelődéstörténeti szeminárium. Szociológia. Szociológiai szeminárium. Idegen nyelv. Torna.

II. évfolyam

Színjátékelmélet. Színjátékgyakorlat. Beszédgyakorlat. Ének. Tánc. Magyar tánc. Népi tánc. Színjáték- és drámatörténet. Magyar színjátéktörténet. Színjáték- és drámatörténeti szeminárium. Művelődéstörténet. Szociológia. Szociológiai sze-minárium. Költészet és irodalom. Idegen nyelv. Torna.

III. évfolyam

Színjátékgyakorlat. Mikrofontgyakorlat. Filmjátékgyakorlat. Maszk. Ének. Tánc. Modern tánc. Jelmeztörténet. Magyar drámai olvasmányok. Dramaturgia. Művelődéstörténet. Szociológia. Idegen nyelv. Torna.

IV. évfolyam

Versmondás. Maszk. Ének. Modern tánc. Dramaturgia. Jelmeztörténet. Szín-házjog. Drámai olvasmányok. Költészet és irodalom. Művelődéstörténet. Idegen nyelv. Vizsgaelőadások. Korrepetálás. Statisztálás. Torna.”³⁴

Az 1948-ban lefektetett tanterv hosszú ideig érvényben maradt, a tantárgyak azonban gyakran változtak; a művelődéstörténet és a szociológia helyére már a következő tanévben a marxizmus–leninizmus került, amely 1956 után filozófiatör-ténet/politikai gazdaságtan/tudományos szocializmus tantárgycsoportként, előadá-sok és szemináriumok formájában épült be a tantervbe. A férfi növendékek ezen

³⁴ Az Országos Magyar Színművészeti Főiskola története, működése és jelenlegi felépítése. Bp., 1948, OSZMI Kt. 57. 84. 1.

kívül honvédelmi ismereteket is tanultak, hiszen 1948-tól az egyetemi és főiskolai hallgatók két tanév végén egy-egy hónapos, majd a tanulmányok befejeztével három hónapos katonai kiképzésen vettek részt. Ennek elméleti előkészítése volt a tantárgy beiktatása valamennyi felsőfokú oktatási intézmény tantervébe.

Hont azonban nem sokáig örülhetett a kedvező fejleményeknek. A következő tanév elején a többi közintézményhez, valamint a gyárakhoz, bankokhoz hasonlóan a Színművészeti Főiskola is állami kezelésbe kerül. Hont 1948 februárjától nem főigazgató többé, hanem művészeti igazgató. Ugyanekkor ismét igazgatói címet kap Nagy Adorján (tanulmányi igazgató), Márkus Lászlót pedig tudományos igazgatói titulus illeti meg. Főigazgatóvá a régi illegális kommunista Hontnál is megbízhatóbb, munkásszármazású kádert, Bányai Lajos testnevelőtanárt, a munkásmozgalom régi harcosát nevezik ki. Az ő feladata lesz az új irányelveknek megfelelően összehangolni a személyi, tárgyi és nem utolsósorban ideológiai feltételeket.

1949 márciusában Hont Kossuth-díjat kap. Nem színházi vagy oktatói munkásságáért, hanem a *filmművészet* terén kifejtett tevékenysége elismeréseként. Éppen tizenkilenc napja nevezték ki a filmgyár művészeti vezetőjévé, korábban a filmmel semmiféle kapcsolata nem volt. Július 23-án pedig megjelent egy szerkesztőségi cikk a Szabad Népből arról, hogy Hont Ferenc a saját személyi kultuszát építi. Az írás előzménye a színészszakszervezet hivatalos lapjának elvi cikke az osztályharcról. Az állásfoglalás szerzője egy Hont-idézettel kezd és egy másik Hont-idézettel fejezi be eszme-futtatását, ráadásul egy másik helyen egy harmadik Hont-citátum is éktelenkedik. A Szabad Nép cikkírója arra a következtetésre jut, hogy a közlöny írásai Hont sugallatára születtek. Gyorsmérleget készít: mindössze egy Lenin- és egy Sztálin-idézet kontra három Hont egyenlő személyi kultusz. Az írás a népi demokrácia védelmében látott napvilágot. Több hasonló cikk született akkoriban, hadd lássa a dolgozó nép, hogy minálunk üldözik a személyi kultuszt. Akárcsak a nagy Szovjetunióban. A Hont számára tragikusan eseménydús eszende azzal zárul, hogy mindhárom állásából felmentik, és osztályvezetőnek számúzik a Népművelési Minisztériumba.

A hatalmas méretűre felduzzasztott iskola számos súlyos problémával küzd. A felvett hallgatók létszáma mindig szigorúan igazodik a tervgazdálkodás éppen aktuális adataihoz. Egy-egy osztály létszámát az szabja meg, hogy a hároméves terv (1947. augusztus 1. – 1950. augusztus 1.), majd az ötéves tervek szerint hány új színház, filmstúdió, néptáncgyűttes jön létre. A gigantikus tervek azonban gyakran módosultak. Magyarán: a következő időszakban mégsem lesz annyi új kulturális intézmény, ahányat beterveztek. A rostavizsgák ennek megfelelően próbálták a hallgatói létszámot szabályozni. Távolról sem kizárólag a képességek döntöttek a továbbtanulásról, hanem az Országos Tervhivatal előrejelzései.

Ez azonban csak az egyik szempont volt a felvételeknél és a rostavizsgákon. Ennél súlyosabban befolyásolta a döntéseket a származás. A második világháború után a munkás- és parasztszármazású hallgatók létszámát valamennyi felsőfokú, sőt középfokú oktatási intézményben évről évre emelték az értelmiségi és az úgy-

nevezett „egyéb” (kisiparos, kereskedő, alkalmazott stb.) rovására. Ez a folyamat nemsokára ugyanolyan diszkriminációhoz vezetett, mint korábban a vallási hovatartozás figyelembe vétele.

Az országos politikához igazodó szempontok azonban a művészeti főiskolákon másfajta aránytalanságokat is okoztak. A Színművészetin néhány valóban kimagasló eredménynek köszönhetően évről évre egyre nagyobb buzgalommal keresték a munkás- és parasztfiatalok között a rendkívüli tehetségeket. Szirtes Ádám³⁵, majd egy évvel később Horváth Teri és Soós Imre³⁶ példája lebegett a felvételi bizottság szemelőtt. Másfél évtizeden át a hozzájuk hasonló parasztszármazású őstehetségeket kutatták, néha sikerrel, máskor súlyos megalkuvások árán, nem egyszer tragédiákat okozva tévedéseikkel. Az egyszeri csodákból akartak új törvényt formálni. Pedig ők hárman, meg néhányan a hozzájuk hasonlók közül megismételhetetlenek voltak. Nem törvényteremtők, hanem megismételhetetlen, rendhagyó esetek. A felvételi bizottság tagjai nem figyeltek Kosztolányira: „Okuljatok mindannyian e példán, / Ilyen az ember. Egyedüli példány. / Nem élt belőle több és most sem él / s mint fán se nő egyforma-két levél, / a nagy időn se lesz hozzá hasonló.”



Soós Imre (1930–1957)



Soós Imre és Horváth Teri a *Ludas Matyi* c. filmben, 1949, r: Nádasy Kálmán és Ranódy László

Rövid, csillogó és gyötrelmes pályáján Soós Imre több interjúban büszkén emlegette, hogyan lett színész belőle: „Paraszt voltam, olvastam az újságban, hogy létezik egy Horváth Árpád Kollégium³⁷. Írtam fel kérvényt, a kollégium küldött le vonatjegyet, az-

Rövid, csillogó és gyötrelmes pályáján Soós Imre több interjúban büszkén emlegette, hogyan lett színész belőle: „Paraszt voltam, olvastam az újságban, hogy létezik egy Horváth Árpád Kollégium³⁷. Írtam fel kérvényt, a kollégium küldött le vonatjegyet, az-

³⁵ Szirtes Ádám (1925–1989) a népi demokrácia első nagy felfedezettje. A *Talpalatnyi föld* (1948) Góz Jósikájaként ismerte meg az ország. Filmográfiájának hatalmas listája bizonyítja, hogy képességei elsősorban a mozivásznon érvényesültek. Színpadi pályáján később törések mutatkoztak.

³⁶ Soós Imre (1930–1957) főiskolásként a *Ludas Matyi* (1949) címszerepében robbant be a köztudatba. Sikeres vidéki évek után a Madách Színházban nehezen talált magára. Rövid pályafutása tragikus véget ért: huszonhét éves korában orvos feleségével öngyilkosságot követett el.

³⁷ A Színművészeti Főiskola kollégiuma a Vilma királyné úton (ma Városligeti fasor), később a Vorosilov (ma Stefánia) úton.

zal feljöttem, felvételiztem, felvettek, azóta kollégiumban lakok, amely biztosítja az ellátást is. [...] A felvételin helyzetgyakorlatokat kellett csinálni. Nekem ment.”³⁸

Horváth Teri meg géppel írott levelet kapott: „Kedves Barátunk! Hallottuk hírért a tehetségednek. Gyere felvételi vizsgára a Horváth Árpád kollégiumba. Augusztus 5-én.”³⁹

Gellért Endre a kevesek közé tartozott, akik pontosan tisztában voltak az előre gyártott eszmények kutatásának reménytelenségével. Pedig hogy mit jelentett a számára Soós Imre és Horváth Teri, az világos az alábbi néhány sorból:

„Gellért tanár úr bevezette, hogy aki jól csinál meg egy jelenetet, elviszi cukrászdába. Mi voltunk a sorosak, Imre mint Rómeó, én mint Júlia. Kaptunk egy nagy sarokházat, púpozott habbal. Zavartan eszegettük a sarokházat. De valójában tanárunk szavait ettük. Azt mondta:

– Gyerekeim, amit ti műveltek... Ilyen nagy pillanatokot még nem láttam színpadon.”⁴⁰

Az ötvenes években egymást érték a fegyelmi tárgyalások. Tanárokat és hallgatókat távolítottak el, akikről megállapították, hogy a népi demokrácia ellenségei. A munkás- és parasztszármazásúakat se kímélték. 1952-ben Huszárik Zoltán⁴¹ harmadéves filmrendező-szakos hallgatót azért zárták ki, mert kiderült, hogy özvegy édesanyja kulák. Csak 1959-ben kerülhetett vissza a főiskolára. Avar (akkor még Vizberger) István⁴² szerencsésebb volt. Főbenjáró bűnt követett el: önéletrajzában elhallgatta, hogy az orosz hadifogságból hazatért édesapját a falu párttitkára feljelentette, és ennek alapján ötévi börtönbüntetésre ítélték. Az egy hétig tartó eljárás során a fegyelmi bizottság megegyezést kínál: ha megtagadja az apját, enyhébb megtorlásra számíthat. Avar erre nem hajlandó. Gellért kiáll gerinces növendéke mellett, és eléri, hogy ne kerüljön sor a kizárására.

1950. szeptember 15-én és 16-án rendezték meg a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. Színházi Konferenciáját. A fennmaradt jegyzőkönyv ma is hátborzongató olvasmány. A szárnyait bontogató pártállam önkénteseinek egy része a vetélytársak pellengérré állításával igyekszik érdemeket szerezni, mások önkritikát gyakorolva próbálják bizonygatni hűségüket a párthoz és a dolgozó néphez. Somlay Artúr elnököl. Másnapra beteget jelent, a zárszót már nem ő mondja el. Elege

³⁸ Idézi Nánay István: *Tanodától – egyetemig*. Bp., 2005, 174–175.

³⁹ Horváth Teri: *Sári-gyöp*. 155–156.

⁴⁰ Uo., 189. Soós Imre eljátszotta Rómeót Debrecenben, 1954-ben. Vámos László két változatban vitte színpadra Shakespeare tragédiáját: egy „úri” (Mensáros László – Örkényi Éva), és egy „népi” szereposztásban (Soós Imre – Andaházy Margit).

⁴¹ Huszárik Zoltán (1931–1981) a hatvanas évek filmrendező-nemzedékének kimagasló alakja, az *Elégia* (1965), a *Szindbád* (1971) és a *Csontváry* (1979) alkotója.

⁴² Avar István (1931–2014) bányász volt, 1949-ben vették fel a főiskolára, 1954-ben végzett. A pécsi színházban kezdte a pályáját, 1960-tól 1966-ig a Madách, 1966-tól 1985-ig a Nemzeti, 1985-től ismét a Madách Színház tagja. 1973-tól 1990-ig országgyűlési képviselő. A főiskola beszédtanára, 1987-től egyetemi tanár, 1988-tól tanszékvezető.

lesz az üresen kongó jelszavakból, hamis ígéretekből, a mások pocskondiázásából, saját hűségük harcos bizonygatásából.

Gellért nem csatlakozik a karrieristák szövegeihez. *Művészeink a szocialista realizmus útján* címmel tart előadást. Természetesen az ő beszéde is igazodik a kor szak retorikájához, de mindvégig szakmai kérdéseket elemez, teljes meggyőződéssel. Négy fejezetből álló korreferátumának utolsó szakasza a Főiskola problémáival foglalkozik, amely az utókor számára is pontos képet ad a színésznevelés akkori helyzetéről. Kritikus és önkritikus. Elemző és önelemző. Minden szavát őszinte felelősségérzet hatja át.

„Ma végre a Főiskolán tervszerű, rendszeres munka folyik – mondja. – Elkészült a tanterv, amely célkitűzéseiben igyekszik megfelelni a szocialista jövőt építeni akaró művészpédagógiai követelményeknek. A káderhiány pótlására új tanszak indul: a kritikus-dramaturgi. Úgy érzem, hogy most kezdjük csak helyesen alkalmazni a már 45-ben bevezetett Sztanyiszlavszkij rendszert. Közelebb hoztuk egymáshoz az elméleti és gyakorlati tantárgyakat. Megállapítottuk a súlypontokat, könnyítettünk a hallgatók rendkívüli túlterheltségén, a tanári karba meghívtuk legkiválóbb művészeinket, szabályoztuk hallgatóink nyilvános szereplését, s így, ha ebben színházaink és a film segítségünkre lesznek, megteremthetjük a tanítás és a tanulás folyamatos lehetőségét, talán először a felszabadulás óta. Megjavult a tanulók egymáshoz és a tanárokhöz való viszonya. A dolgozók állama jelentős ösztöndíjakkal segíti a dolgozók gyermekeit a tanuláshoz.

Mindez az elmúlt évekhez viszonyítva nagy fejlődést jelent. A múltban nagy volt a rendtelenség és az anarchia a Főiskolán. Diktatúra volt. A rostavizsgákon nem a tanárok döntöttek a diákokról, hanem a hallgatók a tanárokról. Ők szabták meg, hogy miből akarnak kollokválni, hogy melyik tanártól akarnak tanulni. Az oktatásban a Sztanyiszlavszkij rendszert egyoldalúan a helyzetgyakorlatokra alkalmaztuk, s így a hallgatók fizikai felszabadítása helyett érzéseiket sablonossá, modulataikat mechanikussá tettük. A tanári kar képtelen volt megállapodni, hogy milyen elv szerint döntse el a hallgatók művészi rátermettségét. [...]

Tanítani kezdtünk egy rendszert, amelyet magunk sem ismertünk eléggé, s amelynek mechanikus alkalmazása többet árt, mint amennyit használ. Hiányzott és hiányzik a pedagógiai tudásunk. Még ma sem tudunk bánni a hallgatókkal. Sokszor vagyunk türelmetlenek és tudálékosak. Még ma sem számoltuk föl a túlterhelést a Főiskolán. Elfelejtjük, hogy nemcsak a hallgatónak kell tanulnia tőlünk, de nekünk is tőlük. Csak az óráink megtartásával törődünk, azzal se mindig, s nem segítjük elő hallgatóink emberi fejlődését. Sokszor a délelőtti próbák után fáradtan, mellékhivatásként kezeljük a Főiskolát. Pedig különösen a felső évfolyamok hallgatóinál sok a pótolnivaló.”⁴³

Néhány hónappal később újabb cikke jelenik meg a Színház és Filmművészet című folyóiratban. Ezt az írást teljes egészében a főiskolai oktatás helyzetelemzésé-

⁴³ *FelSZólalás a Magyar Színházművészeti Szövetség I. Színházi konferenciáján. Színház- és Filmművészet, 1950. október–november.*

nek szenteli. „Főiskolánk a felszabadulás óta, de különösen az elmúlt esztendőben igen sokat fejlődött – állapítja meg. – A felvételi vizsgák területileg és számbeli-
leg jobban megmozgatták a dolgozókat, mint eddig bármikor. Az ország legkülön-
bözőbb területeiről 1051 jelentkezőt hallgattunk meg, ebből 353-at engedtünk a
következő vizsgára, ezekkel külön is foglalkoztunk a vizsga előtt, korrepetálássze-
rűen. Végeredményben 185 hallgatót vettünk fel a szakérettségire irányítottakkal
együtt a négy főtanszakra (színész, rendező, film, tánc), közülük 56-ot a színész fő-
tanszak első évfolyamára. *A felvettek 60 százaléká munkás és szegényparaszt.*

A múltban az akadémiai növendékek többsége a pesti polgárság és kispolgár-
ság gyerekeiből került ki, a munkás- és parasztszármazású hallgató ritka volt, mint
a fehér holló. Összehasonlításul hadd említsem meg, hogy a Színművészeti Akadé-
mia 1938/39-es tanévének 79 hallgatójából összesen 1 volt munkásszármazású, és
parasztszármazású egy sem!

Az 1950/51-es tanévben a pesti polgár Színiakadémiájából az ország dolgozó-
inak Színművészeti Főiskolája lettünk.”

Ezután személyesebb hangra vált, és kitér azokra a kétségeire, amelyek hosz-
szabb ideje foglalkoztatják:

„Hogyan *tanítsunk* tehát?

Tavaly a tanárok egy körlevelet kaptak a minisztériumtól. Arra kellett vála-
szolnunk, hogy melyik a főfoglalkozásunk, a színházi vagy a főiskolai? Sokan habo-
zás nélkül ráírták, hogy a színházi. A főiskolát a tanárok zöme csak mellékfoglal-
kozásnak tekinti. Ezért marad el olyan sok óra a tanárok mulasztása miatt. [...]

Nagy hiba az is, hogy a főiskolai tanárok zöme (a gyakorlati tárgyak tanárai-
ról van szó) nem készül az óráira. Színházi életünk gyermekbetegsége a rögtönzés.
Hat év óta rögtönözünk. Ideje lenne alaposabban felkészülni az egyes feladatokra,
s lehetőleg elkerülni a művészi rohammunkát. A főiskolai anyaggal otthon is kell
foglalkozni. Az elsőévesek számára össze kell állítani a legjobb reflex- és helyzet-
gyakorlatokat. Ügyelni kell arra, hogy a Sztanyiszlavszkij rendszer helytelen alkal-
mazásával ne tegyük a hallgatókat külsőségessé, sablonossá, mechanikussá.

Eleinte csak egyszerű gyakorlatokat adjunk fel, vagy fogadjunk el. Az egysze-
rűből menjünk az összetettebb felé, magánjelenetekből a párszerepekbe és vé-
gül a tömegjelenetekre. Az eddigi gyakorlatok zöme, ha a legváltozatosabb for-
mában is, de többnyire három érzelemre épül: bánatra, meglepetésre és öröme,
vagy fordítva. Sok a külsőséges, tartalom nélküli fizikai cselekvésekből álló gya-
korlat is. Pedig milyen sok érzés befér egy-egy ilyen gyakorlatba! És mennyi min-
denre taníthat: elvtársiasságra, hazaszeretetre, önfeláldozásra, hősiességre, hűség-
re, becsületességre, gyöngédségre, szerelemre, szerénységre... és mennyi mindent
leplezhet le: kizsákmányolást, kegyetlenséget, irigységet, féltékenységet, hiúságot,
gyávaságot, nagyképűséget, bürokráciát, stréberséget, babonásságot stb.

Csak ilyen gyakorlatokon keresztül ismerhetjük meg igazán a színészjelöltek ér-
zelmi életének és képzelőerejének mélységét és gazdagságát. Ne engedjük olyan
gyakorlatot csinálni, amelynek nincs köze az élethez. Eleinte a hallgatók *saját éle-
tük* legdrámaibb pillanatait játsszák el, és csak azután térjenek át a *típusalkotásra*.

Hőseik elsősorban a *mi életünk hősei* legyenek: bányászok, munkásújítkók és sztahanovisták a termelés legkülönbözőbb ágaiból, honvédségünk tagjai, a haladó értelmiség legkiválóbbjai: tudósok, mérnökök, orvosok, művészek stb., de értsenek a *reakció ábrázolásához* is, mert a mi színészeinknek barátot és ellenséget egyaránt hitelesen kell tudni ábrázolni. A gyakorlatok ne epikusak, hanem fordulatosak és drámaiak legyenek, minden kis gyakorlatnak legyen tartalma. A Sztanyiszlavszkij módszer segítségével tudjuk csak igazán felszabadítani a hallgatók egyéniségét a sok gátlás alól, amely ellen rögtön fel kell venni a harcot, mert a későbbi módorosságok rendszerint korábbi gátlásokból erednek.”⁴⁴

Természetesen Gellért kifogásai a tanári kar rögtönzéseire, felkészületlenségére és hányavetiségére nem mindenkire vonatkoznak. Néhány kiváló színészpedagógus – Apáthi Imre, Básti Lajos, Nádasdy Kálmán⁴⁵, Pártos Géza⁴⁶, Rátkai Márton, vagy a súlyos betegen haláláig tanító Lehotay Árpád⁴⁷ – távolról sem tekintették mellékfoglalkozásnak a tanítást. Nem beszélve Somlayról, aki – mint minden vállalt feladatát egész életében – ezt is hatalmas szenvedéllyel végezte. Tökéletesen kiegészítette Gellért iskoláját és pedagógusi hitvallását. Legendás és folyton vizsztatérő instrukciója ez volt tanítványaihoz: „ne játsszon!” Vagyis: mondjon mindig igazat. A szerep igazát. Somlay és Gellért tanári és művészi munkáját a kölcsönös tisztelet és megbecsülés jellemezte.

Somlay nagy álma volt, hogy bemutatkozásként megrendezze végzős növendékeivel a *Hamletet*, felidézve saját fiatalkori sikerét Bárdos Artúr Renaissance Színházában⁴⁸. Hont minden lehetséges eszközzel megakadályozta a Kálmán György⁴⁹ főszereplésével tervezett vizsgaelőadás létrejöttét⁵⁰. De Somlay így is hagyott kivételes emlékművet maga után a főiskolán: felújította növendékeivel 1944-es vígszínházi sikerét, Thornton Wilder *A mi kis városunk* című színjátékát, és ő maga

⁴⁴ Gellért Endre: *A színészutánpótlás kérdése*. Színház- és Filmművészet, 1951. január.

⁴⁵ Nádasdy Kálmán (1904–1980) rendező, műfordító, az Operaház főrendezője, majd igazgatója. 1950-től tanít a főiskolán, 1964-től 1974-ig főigazgatója.

⁴⁶ Pártos Géza (1917–2003) a Független Színpadnál kezdte a pályáját, majd 1945-ben a Nemzeti Színház tagja. 1949-től a Madách Színház rendezője. 1947-től a Főiskola tanára. 1969-ben Londonba ment, jelentős angol színiiskolákban, majd Izraelben tanított.

⁴⁷ Lehotay Árpád (1896–1953) tanult mestersége gépészmérnök. 1926-ban Hevesi fedezte fel egy műkedvelő előadásán, és szerződtette a Nemzeti Színházhoz, melynek 1944-ig volt tagja. A háború után több fővárosi színházban játszott. 1935-től az Országos Színeszgyesületi Iskola, 1939-től 1944-ig, majd 1951-től haláláig az Akadémia, illetve a Főiskola színészmesterség tanára.

⁴⁸ A Nagymező utca 22-ben, a jelenlegi Thália Színház helyén működő intézmény 1921 és 1926 között működött ezen a néven, Bárdos Artúr 1923-ban vette át a vezetését. Somlay *Hamletje*, amelyet maga rendezett Hegedűs Tiborral 1925-ben, egy müncheni vendégjáték során hatalmas nemzetközi sikert aratott.

⁴⁹ Kálmán György (1925–1989) a Főiskola elvégzése után Pécssett kezdte a pályáját, majd 1953-tól 1980-ig a Nemzeti Színhét tagja volt. 1957-ben aratta első nagy sikerét Félicien Marceau *A tojás* című darabjában. *Hamletet* sohasem játszotta el.

⁵⁰ V. ö. Lengyel György: *A lálcolt Prométheusz*. In: *Színházi emberek*, Bp., 2008, 15–17.

játszotta benne a Rendező szerepét. A tanév végén pedig színpadra állította Heyermans⁵¹ *Remény* című drámáját.

1950-ben Simon Zsuzsát nevezik ki a főiskola élére. Ellentmondásos egyéniség. Vezetőként mindenkor a párt irányelveinek kérlelhetetlen végrehajtója, pedagógusként viszont jelentős empátiával rendelkezik, megértő és segítőkész. A színeszetet sohasem tanulta, egyike Bárdos Artúr számtalan felfedezettjének. Fiatalon ő volt a szemüveges kislány, többnyire jelentéktelen szerepekben, filmen és színpadon. 1945 és 1962 között folyamatosan igazgató vagy főigazgató, legrosszabb esetben főrendező. Igazi területe a pedagógia. 1948-ban Abonyi Géza tanársegédje, akit mestereként tisztelt, majd Abonyi eltávolítása után átveszi az osztályát. Negyven éven át megszakítás nélkül tanított. Gellértben hamar felismerte a kivételes pedagógust, sokat tanult tőle. Hatéves főigazgatói működéséről így szól Csillag Iлона tanulmánya: „E korszak a főiskolán sem volt ment a személyi kultuszról eredő hibáktól: a dogmatizmus, ill. a sematizmus jegyei mind a tananyagban, mind pedig a módszerben fellelhetők. Szerencsére azonban Sztanyiszlavszkij művészi hitvallása, amit az »igazság a művészetben« jelszóban foglalhatnánk össze, ekkorra már a főiskolai tanárok és hallgatók jó részének vérévé vált. A művészi igazság keresése és ábrázolása közben pedig maga az életigazság minduntalan felfedte önmagát, s szót kért a színpadon, a film kockáin vagy akár a drámai művek elemzésekor.”⁵² A valóság hiteles visszaadásának lehetősége és a korabeli fogalmazás kényszere között bravúrosan libikókázó szerző tulajdonképpen pontosan visszaadja az ötvenes évek főiskolájának légkörét.

Ezeket az ötvenes éveket először Sztálin 1953-ban bekövetkező halála zavarja meg. A pártkatonák rettegve, az áldozatok reménykedve figyelik Rákosi hatalmának megingását, az új miniszterelnök, Nagy Imre reform-kommunista intézkedéseit. Két évvel később fordul a kocka, a hűséges hívek megnyugszanak, a reménykedők csalódvá fogadják a visszarendeződést. Gellért egyik táborba sem tartozik. Döbbenten figyeli az eseményeket: a kitelepítéseket, Rajk kivégzését, Tímár József⁵³ megalázó fegyelmi tárgyalását és száműzését a pályáról, Somlay titokban tartott öngyilkosságát⁵⁴ és búcsúleveleinek eltüntetését, nemzeti színházi kollégái,

⁵¹ Herman Heijermans (1864–1924) holland író *Op hoop van zegen* (1901) című, tengeri halász környezetben játszódó művét Magyarországon a Thália Társaság mutatta be 1906-ban. A vizsgaelőadás bemutatója 1947. június 7-én volt a Nemzeti Színházban, utána még két alkalommal játszották.

⁵² *A százéves színésziskola*, 51.

⁵³ Tímár József (1902–1960) korának egyik legkiválóbb színésze 1949 szilveszterén ittasan szavalt a *Szózatot* a Magyar Színház éjszakai műsorában. Egyik kollégája feljelentette, hogy „szovjetellenes” módon adta elő Vörösmarty költeményét. Ezért fegyelmeivel azonnal elbocsátják, és eltiltják a pályáról. Vasesztergályos a Ganz Mávagban, segédmunkás Sztálinvárosban, majd másfél év után előbb Miskolcon, aztán az Ifjúsági Színházban kap szerződést. 1953-tól a Madách Színház tagja. Halála előtt, súlyos betegen ismét szerződött a Nemzeti Színház, és eljátszta utolsó szerepét, *Az ügynök halála* Willy Lomanjét.

⁵⁴ Somlay 1951. november 10-én öngyilkosságot követ el. Állítólag hat búcsúlevelet írt: feleségének, Júlia lányának, Révai Józsefnek, Major Tamásnak, Gobbi Hildának és

Ladányi Ferenc⁵⁵, Gábor Miklós⁵⁶ és Major Tamás arcpirító szónoklatait. Talán most teszi fel először a kérdést önmagának: mit keres ő, a pártonkívüli a kommunista Nemzeti Színház és a kommunista Színművészeti Főiskola vezető pozícióiban? Mikor fog ő is úgy beszennyeződni és lealjasulni, mint a kollégái?

Tanszékvezetői kinevezése óta természetesen a színész tanszak valamennyi vizsgaelőadásának előkészületeiben részt vesz, de saját tanári közreműködését mindössze néhány záróvizsgánál olvashatjuk a plakáton. Első a *Veszélyes forduló* 1948 októberében. Az Állami Madách Színházban színre kerülő vizsgaelőadást Békés András⁵⁷ negyedéves rendező hallgató állítja színpadra. Ezt követi 1950 novemberében Trenyov⁵⁸ *Gimnazisták* című darabja Kalmár András⁵⁹ rendezésében. Gellért a nemzeti színházi premier után alig négy hónappal Illyés Gyula *Az oxorai példa* című művét növendékeivel is megrendezi. Következő főiskolai munkája 1956 májusában Szemere György *Siralomházban*⁶⁰ című négyszemélyes kamaradramája. Egykori saját akadémiai sikerét, *A Lórit*⁶¹, Otto Erich Hartleben vígjátékát is színre viszi növendékeivel a Katona József Színház színpadán, 1956 júniusában.

1948 és 1956 között láthatóan magasabb igényekkel állították össze a színész-hallgatók nyilvános vizsgaelőadásait, mint a háború előtti évtizedekben. Bár

Mészáros Áginak. Az Államvédelmi Hatóság valamennyit lefoglalta, majd eltüntette, egyetlen címzett sem kapta meg. Csak Gobbi Hildának mutatták meg a neki szólót, amely így kezdődött: „Drága Hilda, dacára a dacarándóknak, mégis meg kell tennem... Vigyázzon Emilyre és Julkóra, de hiszen magának ezt felesleges mondani... Bár hogy igyekeztünk, nem sikerült...”

- ⁵⁵ Ladányi Ferenc (1909–1965) sikeres vidéki évek után 1945-ben a Nemzeti Színház tagja, később A Magyar Néphadsereg Színháza, majd a Madách Színház igazgatója. Az ötvenes években a Színházművészeti Szövetség főttitkára.
- ⁵⁶ Gábor Miklós (1919–1998) az ötvenes években a Nemzeti Színház párttitkára és Ladányival együtt a színházi közélet rettegett vezérszónoka. 1954-ben szakít a párttal és a Nemzeti Színházzal, színészi tevékenysége mellett könyveket ír, amelyekben magyarázatokat keres korábbi politikai szerepvállalására.
- ⁵⁷ Békés András (1927) 1949-ben diplomázott, majd több budapesti és vidéki színházban dolgozott. 1960-tól az Operaház rendezője, 1987 és 1990 között főrendezője. 1958-tól nyugdíjba vonulásáig a főiskola tanára.
- ⁵⁸ Konsztantyin Andrejevics Trenyov (1876–1945) 1917 előtt az orosz paraszti élet realista írója. Első darabja a Művész Színházban került színpadra, 1925-ben. Annak ellenére, hogy a hivatalos kritika hevesen támadta, szerzője hamarosan a szovjet szocialista realizmus mintaírója lett. Legtöbbet játszott műve a *Ljubov Jarovaja*, amelyet a budapesti Nemzeti Színház is bemutatott. A *Gimnazishti* (1936) ügyesen megírt és jól játszható színdarab, a jól ismert szocreál panelekkel. A főiskolai premier után 1955-ben a Petőfi Színház is műsorra tűzte.
- ⁵⁹ Kalmár András (1929–2004) előbb a Gertler-iskolában tanul, majd 1952-ben diplomázik a főiskolán. Több vidéki színházban működik, 1963-tól a Magyar Televízió rendezője. A bemutató idején negyedéves rendező hallgató.
- ⁶⁰ Szemere György (1863–1930) társadalombíráló, falusi környezetben játszó színműveivel aratott sikereket. Darabjai a Nemzeti Színházban kerültek színre, a *Siralomházban* először 1906-ban, majd 1922-ben.
- ⁶¹ V. ö. *A kívülről*, I. rész, Scenárium, 2014. november, 87.

akad néhány „szocreál” dráma is (Mándy Éva⁶²: *Hétköznapi hősök*, Lavrenyov⁶³: *Amerika hangja* és más propagandadarab), többségükben mégis klasszikus művek kerülnek színpadra (Szophoklész: *Antigoné*, Goldoni: *Két úr szolgálja, A legyező*, Csehov: *Cseresznyés kert*, Gorkij: *Kispolgárok, Vassza Zseleznova*, Shaw: *Canida*, *A milliomos nő*, Shakespeare: *Vízkereszt*, *Szentivánéji álom*, Molière: *Scapin furfangjai, Úrhatnám polgár*). A hazai drámairodalmat a *Csongor és Tünde*, a *Magyar Elektra*, valamint Barta Lajos, Bródy Sándor, Szomory Dezső, Illyés és Sarkadi Imre képviselik.

1956 reményt jelent Gellért Endre számára. Bármennyire különös, a forradalomhoz való viszonyával kapcsolatban is Major visszaemlékezésére vagyunk kénytelenek hagyatkozni: „És akkor október 23-án felhívott, hogy lesz még ünnep a mi utcánkban, meg ehhez hasonló szövegekkel. Aztán a felesége kiment az utcára a diákokkal tüntetni a Corvin közbe. A legnagyobb meglepetésemre kiderült, hogy Bandi a másik oldalon áll...”⁶⁴

A főiskolán már az 1956/57-es tanév elején diákgyűlést hívnak össze, amelyről az egyik hetilap részletes beszámolót közöl: „A múlt héten iskolagyűlés zajlott a Színművészeti Főiskolán. [...] A gyűlést a DISZ⁶⁵ taggyűlése előzte meg. Ott hangzott el először nyíltan, mindenki füle hallatára az, amitől mindenki retteg az utóbbi években: az eltávolítás kérdése. »Véget kell vetni annak, hogy aki megmondja az igazat, azt kirúgják a főiskoláról« – mondotta az egyik hozzászóló, s szavai nyomán felcsattanó taps igazolta, hogy nagyon is egyetértenek vele. Ez a hangulat teremtette meg az iskolagyűlés alapját, azt a fórumot, ahol mindenki elmondhatta észrevételeit az iskola belső gondjairól. Így került sor szeptember 27-én délután 3 órakor a Színház- és Filmművészeti Főiskola iskolagyűlésére.

Az első felszólaló az iskola DISZ-titkára volt. [...] Beszélt a főiskola egyik legnagyobb problémájáról, a tanárok óralátogatásának kérdéséről is. Említette, hogy Both Béla és Ráday Imre⁶⁶ osztályai szakmai képzettség tekintetében az iskola legbizonytalanabb osztályai közé tartoznak, mert e két tanár évközi munkája szeszélyes és rapszodikus volt. A későbbiek során mindkét tanár válaszolt. Ráday Imre nem ismerte el a bírálat jogosságát, s eltávozott, így nem hallhatta, hogy miként nyilatkoztak munkájáról a későbbi hozzászólók. [...] Both Béla nem vitatkozott a bírálatokkal – lemondott tanárságáról. [...]

⁶² Mándy Éva (1922–2005) bődíszműves, majd újságíró. Simon Zsuzsa biztatja drámaírásra, mindkét drámája, a *Vetés* (1948) és a *Hétköznapi hősök* (1949) a Belvárosi Színházban kerül először bemutatásra.

⁶³ Borisz Andrejevics Lavrenyov (1891–1959) hidegháború-ellenes művét, a *Golosz Amerikát* (1950) még a megírás évében bemutatta a budapesti Nemzeti Színház.

⁶⁴ Koltai Tamás: *Major Tamás*, 94.

⁶⁵ Dolgozó Ifjúság Szövetsége. A Magyar Dolgozók Pártja vezetése alatt 1950 júniusában alakult szervezet. A forradalom leverése után KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) néven folytatta tevékenységét.

⁶⁶ Ráday Imre (1905–1983) Rózsahegyi Kálmán színésziskolájában tanult, majd vidéki évek után színpadon és filmen hamarosan sokat foglalkoztatott sztár lett. 1950 és 1956 között tanított a főiskolán.

Néhány nap múlva, október elsején, hétfő délután egy órakor folytatták az iskolagyűlést. A vita este nyolc óráig tartott, s ezen a második napon hangzottak el azok a nézetek, amelyekről az előző napon csak suttogtak. Köztudomásúvá vált, hogy egyes tanárok az iskolagyűlés első napját elmarasztalták, s mint fasiszta, antiszemita szervezkedést bélyegezték meg. A DISZ-vezetőség visszautasította a rágalmat. A kerületi pártbizottság képviselője is elítélte ezt a szerecsenmosdatási kísérletet, s az iskolagyűlést minden tekintetben pozitívan értékelte. Ezek után kezdődtek a hozzászólások, melyeknek középpontjában Simon Zsuzsa elvtársnő személye állott. Az iskolagyűlés, amely Simon Zsuzsa és a párttitkár Bergl Hédy⁶⁷ elvtársnő önkritikájával ért véget, az eddigi vezetés és pedagógia teljes csődjét bizonyította a Színház és Filmművészeti Főiskolán.⁶⁸

A szeptember 27-ei gyűlésen Gellért is jelen van. Rövid felszólalásában igyekszik megvédeni a mundérbecsületet, elsősorban a Simon Zsuzsa elleni támadásokra reagál. Az október 1-jei folytatáson már nem vesz részt. Ugyanígy távol marad a forradalom leverése után összehívott gyűléstről is, amelyen Aczél György tart eligazítást a tantestületnek és a hallgatóknak.

Simon Zsuzsát a forradalom elsodorja a főigazgatói székéből. Megalakul a forradalmi bizottság, elnökéül Gyárfás Miklóst⁶⁹ választják, aki egy ideig az intézmény megbízott igazgatói teendőit is ellátja. A szovjet csapatok bevonulása és a forradalom leverése után még hónapokig szünetel a tanítás valamennyi egyetemen és főiskolán. Aztán a csonka tanévet mégis érvényesnek minősítik. Az eset kísértetiesen emlékeztet az 1944/45-ben történetekre.

A Kádár-korszak kezdetét a kétarcúság jellemzi. Kegyetlenül megtorolja a részvételt a forradalomban, és közben elhitegeti az emberekkel, hogy gyökeresen új idők jönnek. Az ország lassan belesüpped a „gulyáskommunizmusba”, és már-már büszkének vagyunk rá, hogy a miénk a legvidámabb barakk Kelet-Európában. Sorra jelennek meg az új irodalmi folyóiratok (1956 októberétől a Nagyvilág, 1957. március 15-étől az Élet és Irodalom, szeptembertől a Kortárs, 1958-tól a Jelenkor), hozzáférhetünk a korábban tiltott művekhez. Az egyetemek, főiskolák hallgatói közül sokan elhagyták az országot, másokat kizártak, vagy börtönbüntetésre ítélték.

A főiskola új igazgatója – általános megrökönyödésre – Olty Magda lesz. Mindenki tudja, hogy az ötlet Major Tamás ördögi tréfája. Mások úgy mondják: végkielégítés. Mint a hajdani hűbérurak, akik birtokot ajándékoztak megunt kedvesüknek, ő hivatalos adományoz. Talán régi mulasztását igyekszik pótolni. Igazgatóként



Gyárfás Miklós (1915–1992)

⁶⁷ Bergl Hédy 1949-től a főiskola zenetörténet tanára.

⁶⁸ Dömök Sándor: *Művészek akarunk lenni!* Művelt Nép, 1956. október 7.

⁶⁹ Gyárfás Miklós (1915–1992) író, költő, dramaturg, 1951-től 1977-ig a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára. 1951 és 1956 között a Színház- és Filmművészet folyóirat szerkesztője. Több darabját játszották Európa számos nagyvárosában, Japánban és Kanadában.

nem túlságosan kényeztette, nemigen hagyta, hogy túllépjen régi Molière-szubretti szerepkörén. Most kap egy olyan feladatot, amire tökéletesen alkalmatlan. Ő is 1948-ban kezdett tanítani, akárcsak Simon Zsuzsa. Tanári működése jobbra abból állt, hogy időnként felpattant a színpadra, és meggyőzően megmutatta, hogyan kéne eljátszani az adott szituációt. Pontosabban: hogy ő miképp csinálná. Mert mindig csak önmagából tudott kiindulni. Sokkal jobb színész volt, mint pedagógus. Simon Zsuzsa sokkal jobb pedagógus volt, mint színész vagy rendező. Olty Magda négyéves igazgatása szakmai visszalépés az intézmény életében.

Szerencséje volt, mert alkalmatlansága az új szerepkörre némi késéssel vált nyilvánvalóvá. Egy ideig be lehetett érni azzal, hogy az ő vezetése alatt kapott végre önálló színház a főiskola, fennállásának kilencvennegyedik esztendejében. A Vas utca 2/c régóta a főiskola épülete, a földszinten elhelyezkedő egykori protestáns templomban tanévnyitókat, tanévzárókat, valamint marxizmus-előadásokat tartottak. A klerikális reakció szellemét csak a nézőtérrel szemben éktelenkedő orgona képviselte. 1958-ban megkezdődött a templom átépítése, 1959. február 14-én pedig megnyílt a háromszázötven néző befogadására alkalmas, korszerűen felszerelt kamaraszínház, az Ódry Színház.

De Gellért ekkor már nem járt be a főiskolára. Egy évvel azután, hogy első Brecht-rendezését, a *Jó embert keresünk*et elutasítóan fogadta a kritika, még nagy kedvvel vett részt növendékei vizsgaelőadása, a *Koldusopera* próbáin. Mintha nem akarna beletörődni korábbi kudarcába, mindent elkövetett, hogy az író első nagy világsikere végre igazán megtalálja az utat a magyar közönséghez. A háttérbe húzódva segítette megteremteni a tragikum és a bohózat, a valóság és a fantasztikum, a gúny és az öngúny kényes egyensúlyát.

A bemutató előadás 1958. március 7-én – Szinetár Miklós⁷⁰ rendezésében – kirobbanó sikert hozott. A szokásos két előadás után még nyolc alkalommal játszották, és a televízió is közvetítette.

Két hónappal később Gellért megrendezte tanítványaival Shaw Napóleonról szóló egyfelvonásos tréfáját, *A sors emberét*, egy műsorban Maupassant *Gömböc* című novellájának színpadi változatával, amelyet Básti Lajos állított színpadra⁷¹. A kettős bemutató 1958. május 23-án volt a Katona József Színházban.

Akkor még senki nem sejtette, hogy ezen a napon véget ér a kor legjobb magyar színészpedagógusának tanári pályafutása.

⁷⁰ Szinetár Miklós (1932) tanári tevékenységét a főiskola elvégzése óta, 1953-tól folytatta, 2004-től professor emeritus.

⁷¹ A novellát Barta Lajos (1878–1964) alkalmazta színpadra, akinek *Szerelem* című „vidáman szomorú vagy szomorúan vidám” színműve – ugyancsak Básti rendezésében – 1954-ben szerepelt a Színművészeti Főiskola műsorán. A darab ősbemutatója a Víg-színházban volt 1916-ban, Góth Sándor rendezésében és főszereplésével.

Hibaigazítás

Balogh Géza januárban megjelent cikkéhez a 30. oldalon közölt kép aláírása tévesen jelent meg. A kép a szerző közlése szerint nem a *Viharos alkonyat* című előadásról készült.

Géza Balogh: The Outsider

The Rise and Dread of Endre Gellért

(The Pedagogical Career. Part IV)

The fourth in a series of seven essays on the decisive figure of 20th century Hungarian theatre history, Endre Gellért, who was born exactly a hundred years ago and died at an early age, is published here (the first, second and third ones appeared in the November, December and January issues, respectively). This part is a survey of Gellért's decade-and-a-half pedagogical career starting in 1945, when on 1st October he became a teacher, paid hourly wages, at Országos Magyar Színművészeti Akadémia (Hungarian Academy of Drama). A year later he was appointed a regular teacher of drama and from 1st January 1948 he headed the drama department. The reminiscences of one time students delineate the individuality and methods of the popular pedagogue. However, the changes in the profile of the art institution are also given a close-up view. Details emerge of the ideological battles for the victory of the people's democratic tendency and "socialist realism" over the tradition of Hungarian civil theatre during the directorship between 1945 and 1949 of Ferenc Hont (1907–1979). His monumental plans to reform and centralise the entire theatrical field are mentioned, too, which led for example to the creation of the still functioning Színháztudományi Intézet (Hungarian Theatre Institute). The status of the Academy changed on 1st January 1948 and it continued as Színház- és Filmművészeti Főiskola (College of Theatre and Film) (until 1st January 2000 when it was given the title of University). The paper summarizes the institution's didactic and methodological principles as ability improvement to foster personality development as well as the organic unity of theoretical and practical training. A description of the curriculum of each department follows. Characterizing the period after Ferenc Hont's displacement (in 1949), the author highlights the unjustified dominance of youth of working class or peasant backgrounds and the extrusion of intellectuals. He quotes from Endre Gellért's presentation at the first theatre conference of the Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség (Hungarian Association of Theatre and Film) in September 1950, saying that while he, too, adhered to the rhetoric of the era, yet he gave primacy to professional considerations, criticized artistic crash programmes together with the mechanical employment of Stanislavski's method and considered the liberation of students' individuality as the most important purpose of education. It is due in great part to him, says the essayist, that during the directorship (1950–1956) of Zsuzsa Simon (1910–1996) the institution preserved its credo, originating from Stanislavski, of searching for truth in art and drama performance examinations staged classical pieces mostly instead of "socialist realist" ones. The essay presents details about the school assemblies held on 27th September and in the beginning of October, preceding the outbreak of the revolution on 23rd October, 1956, and ending with the formation of the revolutionary committee and the removal of Zsuzsa Simon. Although, as the author points out, Gellért sympathized with the revolution, he took no active part in it and retired. His teaching career was also over in 1958.





„Az érték továbbadható”

Fehér Tiborral Ungvári Judit beszélget

A fiatalok megszólítását, színházlátogatóvá nevelését gondolja a színházi szakma jelenlegi nagy kihívásának Fehér Tibor, a Nemzeti Színház fiatal művésze. Azt mondja magáról, igen kíváncsi természetű, szeret sok mindent kipróbálni, de a színészi pályán hosszú távon az alázatot, a szorgalmat és a türelmet tartja a legfontosabbnak.

– Vidéken nőtt fel, volt-e alkalma rendszeresen színházba járni, hogyan találkozott a színházzal egyáltalán? Egyértelmű volt-e a pályaválasztás?

– Nagyecsedben nőttem fel, édesanyám óvónő, aki már nagyon korán a versek bűvöletébe ejtett, emlékszem, másfél évesen nagypapámnak szavaltam a ho-

mokdomb tetején. Már nagyon kicsi koromban is szerettem szerepelni, és anya valahogy jól navigált ebben, szerintem ő is jó színész lett volna, de sokkal szebb pályát választott, az óvónőit. Verseket tanított nekem, aztán szavalóversenyekre készített fel. Máig ő a legjobb és legnagyobb kritikusom. Nagyon szerettem ezzel foglalkozni, a költészet, az irodalom mindig nagyon kedves volt nekem. Színházat látni ott nem sok lehetőségem volt. Mátészalkára jártunk időnként vendéglőadásokat nézni, a helyi színjátszók is csináltak hébe-hóba valamit. Mindig kisebbfajta ünnep volt, ha mehettem színházat nézni. Gimnazistaként Nyíregyházára jártam színházba, néhányszor elhoztak minket Budapestre is, csak az volt a baj, hogy főleg musicalt és operettet néztünk, prózát vagy komolyabb művet nem. Mindenesetre engem ezek is csak megerősítettek abban, hogy igen, a színpadon van



a helyem. Először magyar–történelem tagozatra jártam Mátészalkán, az Esze Tamás Gimnáziumba, mert a magyar irodalom közelében akartam maradni. Nagyon erős iskola volt, de nem éreztem igazán jól magam, a „művészlelkem” nem tudott kibontakozni. Elkezdtem járni a színjátszó körbe, amit Buzogány Béla vezetett, aki akkor a nagykállói drámatagozat vezetője volt. Ő hívott át Nagykállóba, és onnan valahogy egyenes út vezetett a színművészetire. A színművészetiről pedig egyből a Nemzeti Színházhoz kerültem, Alföldi Róbert jóvoltából.

– Azt lehet mondani, egyenes út vezetett a pályára, nem voltak „vargabetűk”. Sokan sokkal nehezebben találják meg önmagukat és az útjukat ezen a pályán. Nem érezte hátrányát ennek a túlon túl egyenes útnak?

– Valóban származtak belőle nehézségeim. Már az egyetemen is, amikor egy-egy helyzetgyakorlat volt a feladat, sokszor éreztem, hogy nincs meg a kellő élettapasztalatom. Nem kellett keresnem az utamat, nem dolgoztam más munkában, viszonylag keveset láttam a világból. Eleinte éreztem, hogy talán jó lett volna kicsit „élni”, világot látni. Ugyanakkor a színház olyan, mint a világ kicsiben, sűrítve. A kollégáktól is nagyon sokat lehet tanulni, ami kiküszöbölheti ezeket a hiányosságokat. Egy-egy homlokegyenest eltérő karakterből is lehet tanulni, ha olyan szerepet kap az ember. Persze a pofonok és a csalódások híján más lett az utam, mint sokaknak. Szakmai értelemben viszont jutott pofon, hiszen volt, hogy megbuktam. Fejes Endre *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című darabjával buktam nagyot, de megtanultam belőle, hogyan kell működni a színházban. Ekkor szembesültem először azzal, hogy egyedül kell helytállnom, már nem fogja senki a kezem. Küzdeni kell, helyzetekbe beleállni, harcolni, figyelni a kollégákra a színpadon és a színpadon kívül egyaránt. Meg kellett ezeket tanulnom, sok minden ért itt a színházban, jó és rossz is, de megérte.

– Milyen emlékeket őriz az egyetemi évekből, kik voltak nagy hatással önre emberileg, művészileg?

– Elsősorban az osztályfőnökünk, Gálffi László volt rám nagy hatással. Mi voltunk az első osztálya, egyébként beszédet tanított. Most már nem tanít. Csodálatos ember és csodálatos színész. Nagy szerencsénk volt vele, mert nem úgy járt el, ahogy általában szoktak a színművészetin, hogy előbb leromboljuk és aztán felépítjük a növendé-



A Korányi Frigyes Gimnázium és Kollégium, ahol drámatagozatos voltam



A Nagykálló Kultúrájáért díj átvételekor 2012-ben



Gálffi László az osztályfőnököm
(forrás: netképtár.hu)



Farkas Dénessel a vizsgálóadásban,
a *Goborlóban*, 2009, r: Zsámbéki Gábor



Az osztály: Alberti-Szabó Zsófia, Barabás Richárd, Farkas Dénes, Fehér Tibor, Földes Eszter, Juhász Virág Lujza, Mohai Tamás, Molnár Áron, Ruzsik Katalin, Szatory Dávid, Tarr Judit

ket. Nem mindenkinek van jó pedagógiai érzéke, még ha különben nagyon jó szakember is az illető. Gálffi László igazán jó pedagógus volt, a szeretetével nevelt minket. Szinte még gyerekek voltunk, és ő zseniális érzékkel irányítgatott minket. Igaz, hogy ezért feláldozott mindent, például nem vállalt szerepet sem a tanítás mellett, ami azért nagy szó. Szívét-lelkét beleadta a tanításba, a mai napig minden évben január elsején összegyűlünk nála sütni-főzni, beszélgetni. Alföldi Róbert volt a másik, aki tanított minket, illetve ő hozott ide gyakorlatra a Nemzetibe. Tőle is sokat tanultam. Az idősebb kollégák között is volt több, például László Zsolt, Stohl András, Hevér Gábor, Molnár Piroska, Kulka János, egytől-egyig fantasztikus emberek, még egy-egy kézmozdulatot is érdemes ellesni tőlük. Máig emlékszem, hogy Molnár Piroska hogyan játszott a *Csongor és Tündében*. Folyamatosan raktározok, gyarapítom a saját eszköztáramat.

– *Néhány osztálytársával még most is együtt játszik. Tudnak egymásnak segíteni?*

– Igen, az életben is barátok vagyunk, nagyon szoros a kapcsolatunk: Szatory Dávidról és Farkas Dénesről van szó. Nagyon örültem, hogy kialakult ez a hármas. Egyszer Dénes azt nyilatkozta, hogy egymás védőbástyái vagyunk, és ez tényleg így van. Nagyon szeretjük egymást emberileg, és jól tudjuk a másikat segíteni is. Már ismerjük egymás rezdüléseit, azonnal tudjuk, ha valami nem stimmel. Nem vagyunk irigyek, őszintén örülünk a másik sikerének, és nem kell egymás előtt szégyellni sem magunkat. Bátran kritizáljuk egymást, és hallgatunk, figyelünk a másokra. Remélem, ez a barátság egy életre szól. Az igazgatóváltásnál is szempont volt, hogy ha a másik kettő itt marad, akkor én is.

– *Az igazgatóváltás ellenére itt maradt a Nemzetiben, annak ellenére, hogy fiatal színészként talán könnyebben vált társulatot az ember. Miért maradt, és hogyan élte meg ezt az átmeneti időszakot?*

– Megbeszéltük, hogy itt maradunk, végül is fiatalok vagyunk, kíváncsiak. Úgy gondoltam,

hogy érdemes megismerni egy másik világlátást, gondolkodást, stílust. Ahogy említettem, az is fontos szempont volt, hogy együtt maradjunk a barátainkkal. Egyelőre még formálódik az új társulat arculata, sok minden még csak most alakul ki. Nekünk nem volt könnyű ez a helyzet, hiszen szinte gyerekekként kerültünk ide, és az elmúlt öt év alatt a korábbi társulatban nőttünk fel, amelynek nagy része a váltáskor elszéledt. Természetes, hogy most hiányoznak nekünk a korábbi csapatból sokan. Megpróbálunk ehhez az új helyzethez alkalmazkodni, ami néha egyszerűen megy, néha nem. Mindhárman olyanok vagyunk egyébként, hogy a célt szemünk előtt tartjuk. Most úgy érzem, elég jól tudunk működni ebben a társulatban, de még alakulni kell...

– *Az Operettnél többen emlegették az összecsiszolódást...*

– Igen, az egy nagy lépés volt, Andrzej Bubień megfeszített közös munkát kívánt meg, és mi ennek igyekeztünk megfelelni. Kilenc hétig folyamatosan próbáltuk, éjjel-nappal bent voltunk a színházban, ez sokat jelentett. Nagyon összekovácsolt minket ez a produkció, valóban. A másik ilyen típusú építő előadás az *Isten ostroma* volt, Vidnyánszky Attilával. Ebben is hasonlóan próbáltunk, folyamatosan jelen voltunk, ha volt szerepünk éppen, ha nem. Nem volt könnyű a próbafolyamat, lassan haladtunk előre, de közben Attilának sikerült olyan atmoszférát teremtenie, amelyben egyszer csak elkezdett élni Ataulf, akit játszom. Megteremtődött a környezet hozzá. A mai napig nagyon élvezem ezt az előadást, jó együtt lenni ebben a térben, ebben a milióban, ezekkel az emberekkel.

– *Vannak maradandó emlékü szerepeid az elmúlt időszakból?*

– Persze, sőt, tulajdonképpen mindegyik szerepem fontos. Ha jó, ha rossz, mindegyikből „teszek el”. Minden erősíti az embert, az is, ha szenved, gyűri magát, kifacsarja a lelkét, az agyát. Sokszor nem is magamból raktározok ilyenkor, hanem a kollégákból. Például a *Bánk bán – junior* esetében. Szokták mondani, hogy az udvar teremti meg a királyt, és az tényleg így van. Ebben az előadásban Makranczi Zalán, aki úgy két fejjel magasabb nálam, a meghátrálás gesztusával teremtette meg az erőfölényemet. Ez számomra sokáig emlékezetes marad. Ilyeneket szeretek elraktározni. Ezekből lehet tanulni, ezeket viszem magammal minden egyes előadásból, látszólag apróságok, de nekem nagyon fontosak az építkezéshez.

– *A legutóbbi Kölcsey felolvasó-színházi esten feltűnt, hogy milyen jól állnak a régies szövegek, ha azokat egy nagy egyéniség szerepében szóltatod meg.*



Hufnágelként az *Operett*ben, Nemzeti Színház, 2014, r: Andrzej Bubień (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

– Nem tudom, jól állnak-e ezek a szövegek, színész vagyok, akinek az áll jó, amit a rendező vagy az író a szájába ad. A Kölcsey-felolvasóest egyébként azért volt érdekes, mert egy nagyon száraz, tömény politikai szövegről volt szó, és ezt nagyon nehéz úgy előadni, hogy ne unja el a néző. Az nagyon nagy élmény volt viszont, hogy bár a szöveg avítottnak tűnik, régies, kicsit pátoszos, mégis nagyon jól érthetőnek, mondhatónak, játszhatónak bizonyult. Ellentétben például Katona *Bánk bán*jának szövegével, ami ma már nem annyira érthető. Felolvasó-színházi formában izgalmas volt a Kölcsey-szövegekkel dolgozni. Azt hiszem különben, hogy ezeket a negyvenes éveikben járó embereket nem lehet a mi tapasztalatunkkal igazán jól eljátszani, kellene hozzá egy érettség, hogy igazán jó legyen.

– *Ma nem nagyon divatos a színházban a 19. századi tradíciókra hivatkozni. A Színháztudományi Egyetemen a nyelvi, vagy a színház- és drámatörténeti képzésben milyen rangja van ennek a tradíciónak?*

– Nyilván sok mindent kipróbáltunk az egyetem alatt. Azzal, hogy ez ma nem divat, én nem értek teljesen egyet. Szerintem inkább az a nagy feladat, hogy közel hozzuk a mához a múltat. A *Bánk bán – junior* esetében nagyon jónak tartottam, hogy már az elején olyan felütéssel indult, amivel be lehetett szippantani a fiatalokat. Zenével kezdődött, ami már önmagában is közel hozta a történetet a fiatalokhoz. Lehet, hogy ez az ötlet nem tetszik egy bennfentes színházi embernek, de a fiataloknak ez bejön.



Makranczi Zalánnal és Orth Péterrel a *Bánk bán-juniorban*, Nemzeti Színház, 2009, r: Alföldi Róbert (forrás:www.nemzetiszinhas.hu)

Behúztuk őket egy számukra ismeretlen világba. Nagyon fontosnak tartom, hogy ezt a 19. században írott művet be tudtuk úgy mutatni a fiataloknak, hogy megértették, sőt volt, aki meg is szerette! Arra azért vigyázni kell, hogy ne másítsuk meg vagy ne csonkítsuk ezeket a műveket, de muszáj közel hozni őket a mai fiatalokhoz. Óriási élményem volt, amikor az egyik közönségtalálkozón egy fiú csodálatoosan értelmes dolgokat mondott a *Bánk bán*ról, majd hozzátette, hogy viszont magát a művet nem olvasta. Ebben a pillanatban három irodalomtanár nézett rá rögtön, szégyenkezve, én viszont örültem neki, hogy meglátta az előadásban azokat a gondolatokat. Ráadásul hozzátette, hogy most hazamegy, és elolvassa. Ez lenne a cél, hogy megszerettessük, amitől esetleg ódzkodnak, mert nem is ismerik. Volt másik hasonló élményem is, egy szórakozóhely mellékhelyiségében beszélgetett két fiú a fejem fölött. Azt mondta az egyik: képzeld, a múltkor voltunk színházban. Mit néztetek? – kérdezte a másik *A Bánk bán*t – hangzott a válasz –, te, ez jobb, mint egy mozi. Ezek nekem nagyon nagy élmények. Jóllehet ez az előadás nem volt szakmai-

lag tökéletes, meg tudta fogni a fiatalokat, tehát célt ért. Ugyanez a helyzet most a *Szentivánéji álom* előadásával is. Nagyon szeretik a fiatalok, és bár megmaradt a régies nyelvezete, ugyanakkor a rendező maivá, élővé varázsolta, bátran tett bele mára vonatkozó utalásokat, használt odaillő vendégszövegeket is.

– A Nemzeti Színháznak ezen értékek képviselőjében van-e kiemelt szerepe, vagy ez ma már nem olyan fontos?

– Szerintem minden színháznak ez a feladata, hogy egy nagy palettán sok mindent bemutasson, hogy kiszolgálja ugyan a közönséget, de azt úgy tegye, hogy közben elgondolkodtasson, értékeket adjon, neveljen. Vesszőparipám, hogy a fiatalok nagyon fontosak, nevelni kell ezt a generációt. Sajnos, borzasztó nehéz felvenni a versenyt a kereskedelmi csatornákkal, amelyek viszont színvonalukat tekintve borzalmasan alacsony szintre süllyednek. Amikor már színész sem kell, csak berángatunk embereket az utcáról, akikkel mindenféle agressziót mutatunk meg: megcsal-



Mátyássy Bencével és Tompos Kátyával a *Szentivánéji álomban* mint Lysander, Nemzeti Színház, 2014, r: David Doiaşhvilii (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ja, szétveri, és így tovább. Ez mint ötlet is szörnyű, nem beszélve arról, milyen igénytelen. Annak se jó, aki egy kicsit ki akarna kapcsolódni a hétköznapokból, de annak se, akivel elhitetik, hogy tizenöt percig híres lehet. A fiatalok ma ezt látják a televízióban, meg a valóságshow-k álvilágát, és ezzel nagyon nehéz mit kezdeni, mert aki ilyeneket néz, nem fog eljönni színházba. Ki kell nevelni a közönségünket, rá kell vezetni a fiatalokat, hogy jöjjenek élő történetet nézni, mert ez eleve sokkal jobb, mint a kétdimenziós képernyő. Sokszor megkérdezik tőlem, hogy nem unod-e mindig ugyanazt játszani, erre mindig azt felelem, hogy nem, mert nincs két egyforma előadás sohasem. Ez az élő színház varázsa. Ezért mondom, hogy az „ódivatú” darabokat is lehet és kell úgy tálalni, hogy maivá tesszük, áthozzuk a mába. Hiszem, hogy az érték továbbadható mai felfogással, mai értelmezéssel. Nagyon nagy kihívás értéket adni, elgondolkodtatni, de ez a feladatunk, és ezt nem tudja nyújtani a televízió.

– Egy történeti alak színpadi megszólaltatása, a régi értelemben vett „nagy szerep” és a színész egyéniségének fejlődése direkt összefüggésben van-e egymással?

– Azért huszonegy évesen *Bánk bánt* játszani nagy feladat, annak ellenére, hogy kimondottan fiataloknak szólt az előadás. Megviselt, de jó értelemben, édes teher volt. Ezt nem lehetett csak úgy lepakolni az ajtóban, működött az emberben tovább, ezen gondolkodni kellett, ezt emészteni kellett. Azt szokták mondani, teher alatt nő a pálma, nagyon sokat tanultam a szerep kapcsán a kollegákról, színházról, emberekről, magamról.

– A Nemzeti „nagy öregjeinek” időszakához képest nagyon megváltozott korban élünk. Törőcsik Mari sztár volt fiatalon is, és egy ország ismerte a filmekből, de volt mögötte színészi teljesítmény is. Milyen ma fiatal színésznek lenni? Mennyire van becsülete, presztízse, ismertsége a színházi színésznek az emlegetett valóságshow-k, televízió-műsorok világában?

Ma már nagyon nehéz volna Törőcsik Mari generációjához hasonlóan léteznie egy fiatal színésznek. Felhígult a szakma is, leromlott a színvonal. Régen még lehetett jó értelemben vett sztárnak lenni, hiszen leforgatott a színész egy évben két-három filmet, és mindenki azonnal felismerte. Ha ma vidéken azt mondom, László Zsolt, senki nem tudja, ki az, pedig az egyik legjobb színész az országban. Törőcsik Marinak és kortársainak nagy szerencsájuk, hogy nem kellett versenyezniük a tévésztárokkal. Nagy baj, hogy ma nem készülnek filmek, vagy ha vannak is, inkább csak limonádék. Szívesen forgatnék én is valamirevaló filmben, de nincs rá esélyem. Nagyon mostoha dolog ma fiatal színésznek lenni. Kevés a pénz, nincs nívó, nem tiszteli senki az embert. „Csak bohóckodnak meg isznak egész nap” – gondolják rólunk. A média viszont nagy fegyver, sokat segítene a színészek megismertetésében, ha lennének például színházi közvetítések.

– *Hogyan dolgozik, hogy birkózik meg egy-egy szereppel? Szereti a terhelést, a sok feladatot?*

– Általában már az olvasópróbán elkezd működni az emberben a szerep, forgatom magamban, kitalálok dolgokat hozzá. Rendezője válogatja, milyen a próbafolyamat, van, aki szeret elemezni, nála a próbák is többnyire erről szólnak. Próbálok alkalmazkodni a rendező elképzeléseihez, van, hogy gyökeresen mást gondol a szerepről, mint amit én. Az nagyjából mindenkire igaz, hogy rendezőként általában megszabja a határokat, vagy mondjuk úgy, kijelöl egy medret, amelyben nekem kell folynom, anélkül, hogy kilépnék belőle. Közös alkotómunka ez. Nagyon szeretem a sok munkát, szeretek hasznosan és praktikusán próbálni, szeretek elemezni is, de leginkább kipróbálni mindent. Nehéz általánoságokat mondani, hiszen minden folyamat egészen más, minden rendező is más. Szeretek dolgozni, megtalálom benne az örömet, a kollégáimban, magamban is. Ez egy hatalmas csapatjáték, amelyben sokan haladunk egy irányba, és én ezt nagyon élvezem. Szeretek a figyelmet, a koncentrációt, a türelmet, amit még mindig tanulnom kell. Nyilván még fiatal vagyok, kíváncsi, mindent ki akarok próbálni, aztán rájövök, hogy ez sem kell, az sem kell. Most még viszont minden érdekel. Kipróbáltam a rendezést is az *Ádámok és Évák ünnepe* kapcsán, a Lónyay Utcai



Trill Zsolttal az *Ahogy tetszikben* mint Célia, Nemzeti Színház, 2014, r: Silviu Purcărete (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Református Gimnáziumban mentoráltam a fiatalokat, nagyon nagy élmény volt. Izgalmasnak bizonyult, hogy ezúttal én szabtam meg a határvonalakat. Jó dolog a rendezés is, de nekem még érnem kell hozzá.

– *Mi kell ahhoz, hogy jó színész legyen valakiből? Milyen tulajdonságokat tart fontosnak?*

– Nagyon nehéz erre válaszolni, hiszen előfordulhat az is, hogy valaki szürke egérként létezik akár évtizedekig valahol, aztán egyszer csak jön egy rendező, aki meglát benne valamit, és kinyitja. Létezik ennek az ellenkezője is, hogy valaki nagyon jó, aztán belefásul. Nincs igazán recept erre. Alázat, az biztosan kell hozzá, erre megint jó példa Törőcsik Mari, aki mindenféle interjúra megérkezik tíz perccel előbb, és rendkívül szerényen mindent megválaszolat. Hihetetlen alázat munkál benne, pedig ő már akármit megtehetne. A másik nagyon fontos tényező a szorgalom. Jó kondícióban kell lenni, nemcsak fizikailag, hanem szellemileg, lelkiileg is. Nyitottnak kell lenni, kíváncsinak – én erre törekszem. Nagyon hosszú ez a pálya, és nagyon keveset ad, viszont mindent elvesz. Ezért is fontos az alázat. Viszont éppen azért, mert nagyon keveset ad, ezt csak szerelemből lehet csinálni. Törőcsik Marit hoztam föl példaként, ő is azt mondja, hogy úgy négy-öt jó előadás volt egész pályafutása alatt, amikor úgy érezte, hogy jól ment neki, és nagyjából hat olyan pillanata akadt, amire emlékszik. De ezekért éri meg. Amikor véget ér egy előadás, és meglát az ember egy könnyes szemű nézőt, akkor azt mondja, nem volt hiába, mert egy emberre már hatott.

“Values to be Passed Down”. Judit Ungvári’s Interview with Tibor Fehér

Tibor Fehér, a young actor at the Nemzeti Színház (National Theatre), who, while still at university, was asked by then director Róbert Alföldi to play the title role in József Katona’s *Bánk bán* (*Ban Bánk*) in 2009, looks upon addressing young people and educating them to become theatregoers as the great challenges of the profession at present. He talks openly to Judit Ungvári



about his respect for both directors: his former master and the new theatre director, Attila Vidnyánszky, in whose latest production, *Attila, Isten ostora* (*Attila, Scourge of God*) he plays Ataulf, the Gothic warrior. He says he has a curious nature and loves to try his hand at lots of things but considers humility, hard work and patience the most important long-term virtues in a career of acting.



„Felcsaptam hátizsákos vendégrendezőnek”

Árkosi Árpáddal Regős János beszélget

Regős János: 1967-től 72-ig a Miskolci Egyetemre jártál, ott kerültél kapcsolatba a színházzal is. Milyen diákélet volt ott? Köztudomású, hogy ez az akkori rendszer kiemelt, dédelgetett intézménye volt. Sokszor megfordultam ott én is különféle szkénés előadásokkal, még tréninget is tartottam. Emlékszem, kollégiumok sorakoztak egymás mögött, mindegyikben külön klubhelyiséggel.

Árkosi Árpád: Eredetileg én a Képzőművészeti Főiskolára készültem. De édesanyám ekkor már nem élt, betegeskedő apám pedig nem igazán tudott törődni velem és négy testvéremmel. Úgy gondoltam, hogy egy művészeti iskola elvégzése olyan szegény sorsból felnövő számára, amilyen én voltam, nem jelenthet biztos megélhetést.

R. J.: Miket rajzoltál? Karikatúrákat?

Á. Á.: Inkább portrékat, tájakat (romantikus stílusban), épületeket, és mindent, ami csak érdekelt. Debrecenben úgy végeztem el az építőipari technikumot, hogy nyaranta vagonokat lapátoltam ki, dolgoztam mindenfélét, hogy pénzem legyen. Ezt követően már természetes elvárás volt a környezetemtől, hogy a mérnöki hivatást válasszam. Így „keveredtem” Miskolcra, ahol gépész-szakos egyetemvárosi polgár lettem. Ez az Egyetemváros valóban szuverén „léttér” volt, mindenféle öntevékenységi lehetőséggel, ami egy fiatalnak akkoriban a szabadság netovábbjának tűnt: irodalmi színpad, saját zenekar, újságszerkesztés és publikálás, filmklub, táncklub, képzőművészeti szakkör, sportklubok, színhátszó együttes stb.

R. J.: Ezt meg tudom erősíteni, hiszen debreceni egyetemistaként a Nagyerdőn egy éven át ugyanilyen diákélet részese lehettem.

Á. Á.: Minket körbevett és Miskolctól elválasztott egy erdős terület és jó néhány kilométer távolság. Nagy volt az autonómiánk, de működésünkre nem volt

jellemző sem az erőszakos fellépés, sem a kiközösítés. Csóró vidéki, félnék srácból öntudatos, egyenrangú családtaggá válhattam.

R. J.: *Hogy találtál rá a színjátszókra?*

Á. Á.: Működött ott egy híres egyetemi együttes, a Silány Kínpad.

R. J.: *Miket játszottak?*

Á. Á.: Saját maguk által írt jelene-
teket adtak elő a kollégiumi életformá-
ról, a tanár-diák viszonyról, a tanulás
gyötrelmeiről, a szerelemről. Szatiri-
kus, groteszk ábrázolás, nyers szóki-
mondás jellemezte az előadásaikat.

R. J.: *Komoly darabok vagy irodalmi művek nem is szerepeltek a repertoárban?*

Á. Á.: Nem. Erre ott volt az irodalmi színpad.

R. J.: *Te oda nem kíváncskoltál?*

Á. Á.: Az irodalmi színpadok statikus szavalókórusait soha nem szerettem, és a középiskolában már megtapasztaltam e műfaj erőltettségét. Ez a Silány Kínpad viszont első látásra nagyon megtetszett, mert megmutatta, hogy az életünk bátran kifigurázható, kigúnyolható. Az egyetemi közeg vevő volt rá, és az együttes tagjait sztárokként ünnepelték. Akkoriban a szakesteken a tanárok egy része a diákokkal együtt lépett fel különféle szatirikus műsorszámokban. A Silány Kínpad irodalmi, írott formáját a Húzótüske című szatirikus újság képviselte, karikatúrákkal fűszerezve.

R. J.: *A Műegyetemen is volt egy hasonló lap, a Vicinális Dugóhúzó.*

Á. Á.: Tehát csatlakoztam, aztán kiderült, hogy ebben a közös munkában nekem egyre több és nagyobb szerep jut. Utolsó évesként már én vezettem az együttest.

R. J.: *Játszottatok az egyetemen kívül is?*

Á. Á.: Nagyon ritkán. A falusi színjátszók is ritkán házalnak más településeken. Megírtuk, megcsináltuk az előadást, a legnagyobb előadóteremben kétszer bemutattuk, és kész, meghalt, vége volt. Máris nekifogtunk a következőnek.

R. J.: *Muníció az mindig volt?*

Á. Á.: Igen. Emlékszem, a *Lázadás* című előadással részt vettünk 1972-ben Szegeden az egyetemi és főiskolai színjátszó fesztiválon is. Mindenki csak ámult-bámult. Érzékeltük, hogy valami érdekes és szokatlan dolgot művelünk. A fesztiválokön mindig is humán egyetemek színjátszóinak a vetélkedése zajlott. Mi ebben a mezőnyben csodabogárnak számítottunk. Előadásunkban egy olyan képzeletbeli forradalmat játszottunk el, ahol a diákok föllázadnak, elbarikádozzák magukat a menzán, és képtelennél képtelenebb jogokat követelnek. Én nem tudtam akkor, mibe nyúltam bele, csak azt akartam megmutatni, hogy mi lenne akkor, ha egy adott rendszert nem fogadnánk el.



A miskolci Egyetemváros madártávlatból

R. J.: *És ezt hogyan fogadták?*

Á. Á.: Úgy, hogy fődíjat nyertünk. S a fesztivál végén az összes együttes előadásából szerkesztettünk egy szatirikus összeállítást is. A szegedi nagyteremben, az „Audmax”-ban szinte ott ült mindenki, és mertek nevetni saját magukon.

R. J.: *Hihetetlen kreativitás lehetett bennetek. Azonnal tudtatok reagálni mindenre. Olyanok voltatok, mint egy akcióra mindig kész különítmény, gerilla színház.*

Á. Á.: Minket nem kötöttek meg semmiféle színházi konvenciók, szabályok, szakmai elvárások, „pojácák” voltunk, bohócok. Végzős diplomásként már megvolt Mátészalkán – a szülővárosomban – egy gyárban a gépészmérnöki állásom, lakással, egy olasz szakmai tanulmányút ígéretével...

R. J.: *El is utaztál oda?*

Á. Á.: Nem, mert találkoztam Paál Istivel, és láttam az általa rendezett *Örök Elektrát*. Elemi erővel hatott rám az a szabadság, amely az előadás minden pillanatából áradt, és rádöbrentett arra, milyen is az a színház, amely írói, színészi, rendezői szempontból tehetségesen, profi módon van megalkotva. Én egyébként addig kőszínházi előadást soha nem láttam.

R. J.: *Ezt komolyan mondd? Miskolcon sem?*

Á. Á.: Azt se tudtam, milyen lehet belülről egy színház.

R. J.: *A JATE Színpad előadásai rám is döntő hatással voltak akkoriban, a 70-es évek elején. Már nem Debrecenben tanultam, de azért még elmentem az ott zajló fesztiválra. Eszerint ez az 1972-es év nagyon fontos volt az életedben.*

Á. Á.: Bár már befejeztem az egyetemet, nyáron még jutalomképpen elmentem Nagymarosra nyaralni. Ott váratlanul összetalálkoztam Istivel, aki egyetemista csoportok kíséretánaraként nyári pihenőjét töltötte a feleségével együtt. Napokon át beszélgettünk a színházról, az életünkről, filozófiai kérdésekről. Főljánlotta, hogy ha ennyire érdekel a színház, akkor próbáljak csatlakozni hozzájuk. Hazautaztam Mátészalkára, felmondtam a bútorgyári szerződésemet, és nyár végére már Szegeden voltam. Kivettem egy pincealbérletet, és mérnökként munkát vállaltam egy nagy építőipari vállalatnál.

R. J.: *Milyen volt ott a légkör? Főleg Miskolchoz képest. Hatott-e már Grotowski a ti színházatokra?*

Á. Á.: A városból nem sokat láttam és érzéltem, mivel a munkám és a próbák szinte a teljes napomat kitöltötték. Grotowski elméletéről még csak alkalmi fordítások forogtak kézről-kézre, és ezek meglehetősen érthetetlenek voltak sokunk számára. Ugyanakkor Istivel együtt sokan gondoltuk, sejtettük, hogy új, forradalmi változások érlelődnek a színházi világban. Rendkívül izgalmas volt számunkra, hogy a tőlünk több száz kilométerre élő, más nemzethez tartozó emberek ugyanazokat az alkotói szándékokat fogalmazzák meg, mint amelyek bennük is érlelődtek. A Laboratórium Színház alkotói módszere megfertőzte Európát, s természetesen bennünket is. Isti mindig is rendezőnek készült: Szegeden aszisztenskedett, Kaposváron sűgónak állt, kallódott ide-oda, mert mindenképpen kőszínházhoz akart kerülni. Ha felveszik a Színművészeti Főiskolára, talán soha nem ír történelmet a magyar amatőr (underground) színházi világban, és mi sem

veszünk részt életünk legnagyobb kalandjában, amelyet Grotowski nyomán így jellemezhetünk: út a szent színház, a magunk megismerése felé.

R. J.: *Tréningeztetek?*

Á. Á.: Legtöbbször csak az előadások gondolatmenetét rögzítettük. Próbálkoztunk tréningekkel is, de ezek gyakran függetlenek voltak a készülő előadásoktól, és nem mindig épültek be szervesen vagy látható módon a színészi munkába.

R. J.: *Pedig az előadásaitokat nézve rendkívül erős és összeszedett fizikai/lelki jelenlét sugárzott belőletek.*

Á. Á.: A *Petőfi-rock* például bátor előadás volt, de fizikálisan is törtük-zúztuk magunkat azért, hogy minden alkalommal megszüljük. Nem volt meg bennünk a tanult mozgás képessége, edzettsége, csak az a fajta erő, elszántság, amellyel mindig magunkkal tudtuk ragadni a közönségünket. Isti a mindenáron való közlési vágyat ültette belénk.

R. J.: *Ott kompromisszumos jelenlét nem létezett.*

Á. Á.: Azért akkoriban volt köztünk rivalizálás is, hogy ki az erősebb, ki az elhivatottabb.

R. J.: *De a Kőműves Kelemen nem csak az egyéni teljesítmények miatt volt elképesztően erős.*

Á. Á.: Legnagyobb ereje abban állt, hogy aki gyöngén teljesített, azt is rántotta magával a kemény mag, akár a partizán-osztagokban. Sokan úgy tartják, hogy



Szegedi Egyetemi Színpad, *Petőfi-rock*, 1973, középen: Dózsa Erzsi, Árkosi Árpád, Vági László és Ács János (fotó: Kádas Tibor, forrás: www.fortepan.hu)

a *Kőműves Kelemen* volt a „leggrotowskiasabb” előadásunk, én meg azt gondolom, hogy az első ilyen a *Petőfi-rock* volt. Ott érvényesült először az a tétel, hogy ha a testeddel egy üres térben mindenáron ki akarsz valamit fejezni, akkor ehhez előbb-utóbb megtalálod a megfelelő fizikai kifejezési formát is. Nem tudtuk mi akkor, hogy mi az a mozgásszínház, táncszínház, de a közös akarat és közlési vágy fiziológiailag a testünkből spontán módon így jött elő. Én a mai napig nem tudom megmondani, hogy ott hogyan mozogtam, de az atmoszférát még most is fel tudom idézni magamban.

R. J.: *Sokan próbálták meg utánozni akkoriban Grotowskit. Dobogtak, izzadtak, földhöz csapkodták magukat, egzaltált módon viselkedtek, szenvedtek, gyötörték magukat a hatás kedvéért. Nálatok nem ezt érezte az ember, hanem valami összeszedettségét, erős összetartozást.*

Á. Á.: Nem amorf módon léteztünk. Istinek volt egy előadás-képe, egy át gondolt, feszes partitúrája, ami a későbbiekben, profi rendezőként is jellemezte őt. A színészek és a szituációk térbeli elhelyezése minden rendező egyéni képessége, amit – ez meggyőződésem – nem lehet megtanulni. És azt sem, hogy milyen módon építed fel az előadás lelki, érzelmi struktúráját. Visszakanyarodva az időrendhez, 1972 őszétől mérnökként dolgoztam tehát Szegeden, és amatőr művészként részt vettem az Egyetemi Színpad munkájában.

R. J.: *És a többiek?*

Á. Á.: Volt néhány végzős köztünk, de a többség különböző főiskolákról, egyetemekről került az együttesbe. 1973-ban a Fekete Sándor – Katona Imre által jegyzett, Romain Rolland műve alapján készült *Thermidor* című előadásban legalább negyvenen vettünk részt.

R. J.: *Hogyan lehetett ennyi embert összetartani?*

Á. Á.: Úgy, hogy voltak különböző tréningek, ahogyan később például az Arvisura együttesben. Számos rétege létezett az Egyetemi Színpadnak: színjátésszók, dramaturgok, szcenikai kisegítők, írók... Azt se tudom, egyáltalán hogyan működhattunk, hiszen állandó saját teremmel, raktárral nem rendelkezünk, pénzbeli támogatásunk pedig csak jelképes lehetett. Az Auditórium Maximumban, meg a JATE Klubban próbálhattunk, játszhattunk, de sokszor ezeket a helyszíneket is meg kellett osztanunk másokkal. Sikereink okán egyre jobbra váltak a próbakörülményeink, de saját otthonra – mint a Szkéné Színház – soha nem tettünk szert.

R. J.: *Ekkor volt az egyetemi színjátésszás nagy „bumm”-ja Nyugaton és Közép-Európában egyaránt. Már a Kazincbarcikai Fesztivál is létezett.*

Á. Á.: Igen, és ez a korszak jobban is dokumentált, hiszen könyvek, cikkek jelentek meg, diplomamunkák készültek róla. Amikor 1973-ban elkezdtünk utazni fesztiválokra (Wrocławba és szerte Európába, Ausztriába, Jugoszláviába), akkor nyílt ki igazán számomra a világ. Én addig soha nem léptem át a magyar határt.

R. J.: *Wrocławban mindenki összegyűlt és játszott, aki számított az akkori avantgárdban...*

Á. Á.: Én abban az időben alapvetően egy naiv, tájékozatlan falusi csávó voltam, aki az egyetemi Silány Kínpad bűvköréből kikeveredve, szinte felnőtt fejfel

kezdtém felfogni, hogy milyen bolygón is élek, miért harcolnak a fiatalok, milyen diktatúráról és hogyan fogalmaznak például a dél-amerikai színházi csoportok. Wrocławban megéreztem, miért élek és miért akarok küzdeni. Nekem a színház az élet, a világ megismerésének a közege és módja lett, és az is maradt mind a mai napig. Isti idősebb barátként és műveltebb emberként segített kaput nyitni arra a színházra, amire a szívem, lelkem mindig is várakozott, vágyott.

R. J.: *Akkor ez az időszak neked a második egyetemed lett.*

Á. Á.: És persze, azok a társak! Az a sok-sok érzékeny, szabadságra szomjazó, elszánt lány és fiú! Nekem eredendő érzésem volt az abszurdhoz, ami rangot és kiváltságot jelentette a társulatban – ezt kamatoztattam aztán a JATE Kabaréban, a JAKAB-ban. Az élet minden megnyilatkozását fejre tudtam állítani, és aztán „színháziul” képes voltam ki is fejezni. Nem érdekelték a szakmai doktrinák, kanonizált fogalmak, ezért bátran csiszolgathattam a saját stílusomat. Nyertünk díjakat ezzel a „műfajjal” is, de az egyetemi klubok terepén éreztük legjobban magunkat. Sokan nem is értették – Isti világát ismerve –, hogy mindez hogyan fér össze más előadásaink karakterével, komolyságával.

R. J.: *Mit szólt ahhoz a társulat, hogy Árkosi járja a maga útját? Elfogadták?*

Á. Á.: Ács Jani is előállhatott rendezői kísérletekkel. Nem volt féltékenységgel: a „virágozzék minden virág” szelleme jellemezte a társulatot. Szeged kulturális vezetői ezt azért nehezen viselték. Az együttes kitört az egyetem falai közül, rangjával, népszerűségével már veszélyes tüneteket kezdett produkálni, ezért a figyelem nem csak az előadásainkat övezte. Például Ausztriából, a villachi fesztiválról hazatérőben megálltunk Bécsben, hogy körülnézzünk. Mindszenty bíborost épp akkor temették, amiről aztán otthon komoly kihallgatásokon kellett számot adnunk.



Szegedi Tudományegyetem, a JATE főépülete

R. J.: *Emlékeim szerint az egyetem sokáig támogatott benneteket, büszkéek voltak rátok.*

Á. Á.: Akkoriban a városok párt- és kulturális vezetése büszke volt arra, ha szakmailag erős színházzal bírt, és még azt a kockázatot is bevállalták, hogy pufferként tompítsák a „kétes üzenetű” előadások miatti esetleges támadásokat. (Így jöhetett létre a szolnoki és a kaposvári „jelenség” is.) A rektori hivatalban örültek a sikereinknek, a rólunk megjelenő újságcikkeknek, és az egyetem a maga autonómiá-



jával egyfajta védettséget biztosított. „Fiatalok, miért ne éljék ki magukat, nem olyan veszélyes az. Hadd csinálják a színházat!” – mondták, ha rólunk esett szó. Inkább Szeged kulturális életében okoztunk némi zavart, hiszen, ha egy városnak van már egy színháza, akkor minek neki még egy! Az egyetemi fiatalok jó része csak a mi előadásainkat látogatta.

R. J.: *Volt-e kísérlet arra, hogy akár Isti, akár ti integrálódjatok a Szegedi Nemzeti Színházba?*

Á. Á.: Nem. Én továbbra sem láttam kőszínházi előadást, de ez már tudatos tagadása volt részemről annak, amiről fogalmam sem volt. Viszont tiszteltem azokat a művészeket, akiket érdekelt a mi színházunk (például Margitai Ágit, aki az *Örök Elektra* előadásunkban „vendégként” szerepelt).

R. J.: *Ez már az az időszak, amikor – néhány más formációval együtt – a szegedi JATE Színpad is kívívta a profi színházi világ és a kritikusok elismerését. Ami azzal is járt, hogy egyesek átigazoltak a kőszínházakhoz, illetve bekerültek a Színművészeti Főiskolára. Milyen hatása volt mindennek a csoportra?*

Á. Á.: A környezet – nagyobb színházi tradícióval rendelkező – nemzeteknél (oroszek lengyelek, románok, csehek) sokkal természetesebb módon tudott a színházi avantgárd integrálódni a hivatalos, hivatásos elit intézményeibe. Nálunk az ebből a közezből érkező, kiváló tehetségű alkotók közül nagyon kevesen jutottak be a főiskolára. Ma már úgy látom, hogy a kőszínházak egy része is csak erős szűrőn keresztül fogadta magába az amatőr világból jelentkezőket, színházi eszményüket integrálni pedig végképp nem akarták. Előbb-utóbb tudatosodott, hogy vagy megöregszel az amatőr porondon, vagy olyan műhelyt hozol létre – például, mint Fodor Tamásék –, ahol profibb és egzisztenciálisan védettebb körülmények között járhatod a magad útját. Hiába volt sikeres és erős a színházunk: éreztük, tudtuk, hogy az egyetem keretein belül nem tudjuk átlépni a saját árnyékunkat. Istinek – aki ekkor már elismert rendezőnek számított – lépnie kellett, és ezt meg is tette: elhagyta az együttest. (Konceptiós fegyelmi eljárással is segítették őt ebben a döntésében). Mi is álmództunk korábban egy olyan házról, ahol a legelszántabbak folytathatják a munkát, szolgálhatják a szent színház ügyét, de minden elképzelésünk csődöt mondott (pénzhiány, családi kapcsolatok törésének veszélye, szakmai karrier feladásának drámája stb. miatt). Ráadásul vidéken különösen kockázatos ilyesmivel próbálkozni, ahol korábban sem tudott soha létrejönni hasonló típusú színházi bázis. Az egyetemisták és a bennünket körülvevő értelmiségi kör nagy része csak átmenetileg tartózkodott Szegeden, és az együttes tagjainak többsége is „vendég” volt a városban. Az egyetemi színpadok mindegyike a mai napig – például a mostani pécsi Janus Egyetemi Színpad is – négy-öt éves tagságra épülő együttesek. A mienk akkor is így működött, azzal a különbséggel, hogy mindaz, amit ott csináltunk, színházi és egyben társadalmi forradalom is volt. Isti távozásakor én voltam a társulat rangidős tagja, stabil szegedi egzisztenciával, feleséggel, „Kiváló Dolgozó” kitüntetéssel.

R. J.: *Tehát ő rád hagyta az együttest.*

Á. Á.: Ez 1975-ben, egy titokzatos éjszakai beszélgetés során történt. Megvallo-
lotta, hogy elmegy, mert számára kezelhetetlen az állandó fluktuáció, és szegedi

üldöztetését is egyre nehezebben viseli. Ács Jani jelentkezett a Színművészeti Főiskolára, így csak én maradtam, aki már bizonyította, hogy képes előadások létrehozására. Ez az este azóta is kísért. Nem voltak elég erős érveim Istivel szemben, és végül igent mondtam. Akkor még nem tudtam, hogy erkölcsi rendíthetlenségem és elszánt fanatizmusom nem tesz alkalmassá arra, hogy jó vezető legyek. Soltészky Tibi lett mellettem az együttes ifjúsági vezetője, és nekivágtunk a lehetetlenek. Megpróbáltam a saját rendezői elképzeléseimet megvalósítani, ezért folytattam a JAKAB-ot.

R. J.: *És az Isti által képviselt vonal?*

Á. Á.: Azt én nem akartam és nem is tudtam volna folytatni. Az utolsó nagy előadás, a *Kőműves Kelemen* szereplői közül többen végeztek, mások hitehagyottan távoztak. Akik megmaradtak, azokat megpróbáltam az abszurd stílusra ráhangolni. Érdekes módon előadásaink sokkal erősebb ellenállásba ütköztek az egyetem és a város politikai vezetése részéről, mint ahogy vártuk, reméltük. Nem a minőséggel volt bajuk, hanem azzal, amiről ezek az előadások szóltak. Egy „négyesfogatot” vittünk színre ezzel a címmel: *Nocsak, miként vagyunk nyilvánartva*. Az első évben volt a NOCSAK, a másodikban, a MIKÉNT, a harmadikban a VAGYUNK, a negyedikben pedig a NYILVÁNTARTVA. Egyik helyi újság cikkben azt írták rólunk, hogy ideje lenne most már a csoportot ideológiai elvonókúrára küldeni. Tehát újra „problémásak” lettünk. Az Egyetemi Színpad korábbi előadásaiiban is benne volt az aktuálpolitikai üzenet, csak művészileg rejtettebben és hitelesített irodalmi szövegek révén. Az általam rendezett előadásokban nyilvánvalóbban és leplezetlenebbül jelent meg, hogy amiben élünk, az elviselhetetlenül torz.

R. J.: *Maradt fenn ebből valami is?*

Á. Á.: Talán a legendája. Legutóbbi költözésemkor szinte minden szöveggönyvet, képet és egyebet likvidáltam a többi színházi anyagaimmal együtt. De vissza a váltáshoz. Érezve az elégedetlenséget és az együttesre nehezedő nyomást, elkezdtem „érthető” színházi műveket rendezni. Sartre *Zárt tárgyalása* volt az első, nem általam írt darab. Nem lett rossz, egy fesztiválon meg is dicsértek érte. Még négyöt évig vezettem az együttest délutános-esti rendezőként. Ez idő alatt a cégemnél osztályvezetővé neveztek ki, két gyermekem született, újabb szakmérnöki diplomát szereztem. Isti akkor már Pécsen rendezett, és tehetséges munkái révén elindult a kőszínházi karrierje. Egészen váratlanul a Szegedi Nemzeti Színház frissen kinevezett igazgatója – Pál Tamás karmester – megkeresett azzal, hogy ő szívesen szerződtesse, és tervei között szerepel Isti „hazahozása” is. Nehéz döntés után – feladva mérnöki hivatásomat, elhagyva a JATE Színpadot – leszerződtem első kőszínházi kalandomra. Közben Isti inkább Szolnokra szerződött, főrendező lett, és egy év után már ő hívott engem. Ez kemény próbatételnek bizonyult. Akkoriban a Szolnoki Színház – Kaposvár mellett – az ország legizgalmasabb színházi műhelye volt. Szegedről Kovács Lajossal és Nagy Zoltánnal együtt szerződöttünk át Szolnokra. (Szegeden velük együtt próbáltam létrehozni Mrożek: *Emigránsok* című darabját, de nem engedték bemutatni.)

R. J.: A Szkénéről szóló könyvben¹ azt állítottad, hogy a kőszínházba kerülve belátad, áttörhetetlen korlátokat feszegetsz. Egyszóval nem lehetett könnyű akklimatizálódni. Bár Szegeden már belekóstoltál ebbe...

Á. Á.: Végül is Szegeden csak egy Rózewicz-darabot csináltam Kovács Lajos-sal és Király Leventével. Nem véletlen, hogy 1980-ban *A szemtanúk, avagy a mi kis stabilizációnk* című darabot rendeztem, és az sem, hogy lengyel szerző darabját választottam. Szolnokon a színház stúdiójában kezdhettem el dolgozni, ami nekem jó terepnek bizonyult. A kőszínházak akkor még nem fedezték fel ennek jelentőségét. Elsőként – ha jól emlékszem – Beckett *A játszma vége* című darabját mutatták be itt Isti rendezésében. A kőszínházban foglalkoztatott színészek a nagyszínpadon tudták, hogyan kell sikeresnek lenni, a stúdió viszont új kihívást jelentett, és ott a legnagyobb színészek is zavarba hozhatóak voltak. Hamarosan keresni kezdték ennek a zavarnak – a másként létezésnek – a titkát, és alig várták, hogy bekerüljenek egy stúdió-darabba, hogy megmártózhassanak ebben az intenzív jelenlétben. A vezető amatőr csoportok akkor már nagy gyakorlatot szereztek e nyitott közösségi terek alkotói birtokbavételében. Magyarországon a „szegény színház” forradalminak számított, mert a „kukucska” színház tradíciója nálunk erősen tartotta magát. Én ebben a közegben otthon éreztem magam, és rendezéseim szakmailag is elég jól sikerültek (*Emigránsok, Meier, Tizenkét dühös ember* stb.). Isti nagy kockázatot vállalt azzal, hogy engem odahívott, hiszen szinte valamennyi előadásunknak különleges tétje volt. Az akkori szellemi fegyvertársak között nem volt divatban az egymás gyengéit elnéző stílus, így becsületesebb, nyíltabb, érvényesebb volt a szakmai megmértetésünk, és ezáltal stabilabb az önbecsülésünk is. Nem volt sumákolás, buksi simogatás, „nem baj, öreg, azért ez még elmege” dumák. A Színházművészeti Főiskola is felismerte, hogy hivatalos úton-módon beemelheti a törekvő alternatívokat, és elindítottak egy papírt adó színházelméleti szakot (például Pinczés Pista is ott végzett). Engem is ösztökéltek, hogy végezzem el, de két napi ottlét után feladtam.

R. J.: *Miért?*

Á. Á.: Mert nagyon konzervatívnak találtam. Azt éreztem, hogy a magyar színházi életben való legalizálásomért túl nagy árat kellene fizetnem: meg kellene tagadnom önmagam, a radikalizmusomat. (Megjegyzem, nem volt akkoriban olyan színházról szóló könyv vagy folyóirat, amit én ne olvastam volna.) Ráadásul ezen a színházelméleti szakon egy csomó, számomra ismeretlen, civilnek tűnő emberrel kellett volna „barátkoznom”. Valószínű, hogy Magyarországon az egyetlen papír nélküli Jászai-díjas rendező vagyok.

R. J.: *És Pintér Béla.*

Á. Á.: Ja, igen. Nem tudom, ő hogy van ezzel, de engem ez a körülmény mindig zavarba hoz.

R. J.: *Azok az emberek, akik egy akolból, nagyjából egy időben indultak, hasonló szellemiséggel, a nyolcvanas évek eleje-középe táján még nagy lendületben voltak, mind*

¹ Regős Pál – Regős János: *Színház Ég és Föld között. A Szkéné Színház negyven éve 1968–2008*, Műszaki Egyetem Kiadó, 2008.

művészileg, mind kifejezőerőben és kreativitásban. A rendszerváltás felé közeledve aztán kezdtem olyasmit érezni, hogy elfogy a lelkesedésük, megfeneklenek, illetve valahogy betagozódnak a kőszínházi élet viszonylagos komfortjába, és feladják lázadó énjüket. Biztos megmaradt sok minden bennük a kezdeti szellemiségből, csak olyan mélyre süllyedve, hogy már ebből a felszínen semmi sem látszott. Mi lehetett ennek az oka?

Á. Á.: Minden emberi alkotásban benne van az a különös atmoszféra is, amit a világ teremt körülötted... ha ez az atmoszféra hígul, akkor kiengedsz.

Minden művészet presszió alatt áll, és minden progresszió valami lázadó gesztust hordoz, legyen az festészeti, színházi vagy zenei megnyilvánulás. A rendszerváltásra ez a nemzedék betöltötte a hivatását, megtette, amit megtehetett. Kinyílt a világ, és ugyanakkor identitásvesztés következett be, mert nem tudtuk, hogy most mi a feladatunk. Itt volt a szabadság! Szerintem ez erről az elbizonytalanodásról is szól. Nem véletlen, hogy az összes addigi nagyformátumú rendező – ha színházat, díjat kapott, azért, ha meg nem kapott, azért – „elkopott” ebben a bizonytalanságban. Még voltak erőlködések, próbálkozások: 1992-ben én is elmentem Szegedre főrendezőnek. Kormos Tibor, egykori JATE Klub-vezető és JAKAB társam – akkor a színház igazgatója volt – hívott, és én gondolkodás nélkül mentem. Másfél évig küszködtem, hogy Szegedre való visszatérésemnek értelmet adjak. Nem sikerült. Isti sem sikerült beépíteni korszakos tervembe, mert fondorlatos módon meggátolták rendezési kísérletét. (Csak ez a történet is könyvet érdemelne, amelyből világossá válna, hogy mennyire nem változott e tekintetben az ország a rendszerváltás után.) A Kis Zsinagógát, amit most már a MASZK²-osok használnak, még én szereztem meg a színház számára, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ott majd Paál Isti fog elsőként rendezni. Veszprémi számúze-



Pintér Béla az Utolsó vonal *Piroska* című előadásában. Szkéné, 1992, írta és rendezte: Regős János (forrás: utolsovonala.hu)



A Régi Zsinagóga belső tere (forrás: temesvarihirek.ro)

² A MASZK (Magyar Alternatív Színházi Központ) mint egyesület 1991-ben alakult Szegeden. Tevékenységének eredményeképpen huszonhat ország több mint száz-harminc kísérletező, innovatív színházi alkotóműhelye mutatkozott be a városban. A MASZK jelenlegi célja az ALTERRA – Kortárs Előadó-művészeti Központ véglegessítése a Régi Zsinagógában.



2012. FEBRUÁR 16. 19:00

téséből, roncsolt állapotából talán ez volt az utolsó kitörési lehetősége arra, hogy profi és szegedi alternatív színészekkel szövetkezve csináljon egy előadást. Ez Lev Birinszkij *A boldok tánca* című darabja, egy álforradalom bulgakovi látomása lett volna.

R. J.: *Miért nem sikerült?*

Á. Á.: Mert Kormos Tibor színházigazgató barátunk megfutamodott a felelősség elől.

Ő csak a szakmai rangot, a si-

kert óhajtotta, és nem a problémát. Félt, hogy olyan gyújtóbombát fogunk jelenteni újra a városban, amit sem ő, sem az akkori városi vezetők nem akartak.

R. J.: *Pedig előtte jó pár évig az ország egyik legfontosabb, legjobb és legprogresszívebb egyetemi klubját vezette.*

Á. Á.: Na, éppen ez az! Ebből is látszik, mennyire nem ugyanazt az utat jártunk be 1989-ig. Mi történt azzal a generációval, amelynek a tagjai előtte úgy gondoltak egymásra, mint akik a barikád azonos oldalán állnak? Kiderült, hogy mindenkinek más a története, s hogy a saját élete, hivatása, politikai elkötelezettsége ekkorra más-más irányt vett.

R. J.: *Kiderült, hogy ki mennyit ér, és kicsoda valójában.*

Á. Á.: Illetve, hogy ki mivé akar válni. És hogy rendszerváltás az ő számára milyen esélyeket tartogat. Akinek a jó karrier vagy az anyagi kondíció volt fontos, annak sikerült félpénzért feladni a barátságot, a kiküzdött szavahihetőséget... Attól gyönyörű minden forradalom, minden emberi küzdelem, mert előbb-utóbb színvállásra kerül sor. A rendszerváltás is színvállásra készítetett mindenkit: kiderült, hogy ki hova tart és hogy eddigi életét hogyan akarja hitelesíteni a jövőben. Mint az indiánoknál, akiknek nem kell tovább a rezervátumban élniük: mehetnek, tessék... És akkor kiderül, hogy az egyik gyöngyöt fog árulni, vagy kaszinót, hotelt, esetleg bordélyt nyit. A másik megpróbálja képviselni, megvédeni ősei örökségét, vállalva a gúnyzáró mindennapi fájdalmait.

R. J.: *Most nyáron a kisebbik fiammal Kaliforniában és Oregonban utazgattunk, indián rezervátumokat keresgélve, térkép alapján. A legtöbb rezervátumként jelzett helyen kaszinókat találtunk. Csak Sheffield főterén, turista látványosságként, dobolt sámándobján egy fiatal indián a fiával együtt.*

Á. Á.: Ha Cseh Tamásra gondolunk, és az ő indián-kultuszára, be kell látnunk, hogy a magunk kis köreiből, például a színházban mi is egy titokzatos szellemvilággal tartottuk a kapcsolatot, s ezt szabadságnak hittük. Amikor e rezervátumok kapuit kinyitották, elkövetkezett a színvállás. Én is korrodálódtam, de legalább Szegeden – ahol nem tudtam bebizonyítani, hogy Isti még abban a meg-

tört formájában is rendkívüli mélységű alkotó volt –, ott, abban a zsinagógában most a MASZK égisze alatt szabad színházak működnek. Hiszem, hogy az a hely megszentelődött. Annak a meg nem született kísérletnek a helyén mégis csak szárba szökkenett valami.

R. J.: *Amit ott most Balog József³ vezetésével csinálnak, az méltó Paál Istvánhoz.*

Á. Á.: Igaz. Ám ezzel együtt a mi máig ható nagy bűnünk, hogy a fordulat után a magyar színházi világban nem tudtuk karakteresen képviselni a magunk avantgárd törekvéseit és legtehetségesebb alkotóinkat. Polarizált helyzetek jöttek létre, különalkuk. Megérdemelne egy nagy tanulmányt, hogy a magyar színház miért nem tudott világszínházi rangra emelkedni, holott megvolt rá minden esélye – de ennek megválaszolásához óriási bátorság kellene. Míg a románok, lengyelek, oroszok, csehek megcsinálták, Magyarországon miért vetélt el ez a folyamat? Szerintem a külön alkuk és a sumákolások miatt. A tehetség megvédésére nem szövetkezett a szakmai elit, és a hatalmi helyzetbe került tisztségviselők sem tettek eleget annak érdekében, hogy a generációjuk ne kallódjék el. Az nem véletlen, hogy a később fellépő alternatív együttesek, mint az Arvisura⁴, az Utolsó Vonal⁵ és Pintér Bélák is abból a régi amatőr szellemiségből eredeztethetőek. Egyfajta zászlóvivés mégis csak tetten érhető ebben, még akkor is, ha ezt sokan nem így hiszik, vagy tagadják. Romániában tapasztalhattam, hogyan küzdötték ki alkotói szabadságukat a színházak a legkeményebb diktatúra idején, annak köszönhetően, hogy náluk stratégiai ágazatnak tekintették a színházat még a Ceausescu-érában is. Lengyelországban is voltam kint abban az időszakban, így láthattam, hogy a rendkívüli állapot éveiben még a legrangosabb művészeknek is volt bátorságuk katakombákban, altemplomokban játszani.

R. J.: *Ezt én is tanúsíthatom. A nyolcvanas években rendszeresen jártam ki Lublinba a Konfrontacje Fesztiválokra. Ez a Szolidaritás, majd a hadiállapot idején volt. Hihetetlenül erős, szabad szellemű és provokatív előadásokat láttam ott, mégpedig a kor legjobbjaiktól!*

Á. Á.: Nálunk folyamatos a behódolás a mindenkori hatalomnak, és az érdekképviseleti szervezetek, egyesületek is



Tasnádi István: *Magyar a holdon*, a tatabányai Jászai Mari Színház és a Kamara Savaria közös produkciója, 2008 r: Árkosi Árpád (forrás: jegy.hu)

³ Balog József rendező, színész, a MASZK Egyesület elnöke.

⁴ A Kertészeti Egyetemen Tanulmány Színházi Csoportként alakult együttes Somogyi István vezetésével 1984-től 1996-ig a Szkéné Színházban működött – ott vették fel az Arvisura nevet.

⁵ Ma is működő művészeti alapítvány. Létrehozói 1989 októberében léptek föl először a Szkéné Színházban.

sok esetben híján vannak a bátorságnak. Magamat sem menthetem fel, hiszen én ugyanúgy megkötöttem a különalkuimat: kőszínházi rendezőként akár bulvárdarabokat is elvállaltam, hogy cserébe megkaphassak egy nekem tetsző darabot. De én legalább vállaltam és vállalom a saját felelősségemet. Szegedi menekülésem után, mely az akkori színházművészeti szövetség statisztálása mellett zajlott, szlalomozni kezdtem a kortársaim által levert cölöpök, korlátok között.

R. J.: *Vándorrendező lettél.*

Á. Á.: Igen, mert rájöttem, hogy én már nem tudok egy társulatot összegründolni és megtartani (a Szkéné színházban egyszer azért tettem erre egy kísérletet a Társulat nevű formációval). Megértettem azt is, hogy a gúzsba kötve táncolás nem az én műfajom, bármilyen ranggal is kecsegtet. Felcsaptam hát hátizsákos vándorrendezőnek. 1990-ben, közvetlenül a romániai változások után az újra éledő remények átlendítettek a határon. Tompa Gábor hívott Kolozsvárra, aztán bejártam az egész



Arkosi Árpád
az 1990-es évek elején

Székelyföldet, Partiumot, rendeztem minden határon túli magyar színházban. Követve saját eszményeimet ez valóban „szegény színházi” misszió volt, hiszen elképzelhetetlenül nehéz körülmények között működő társulatoknál dolgozhattam. Úgy éreztem, végre megtaláltam a hajdani szegedi egyetemi színpad atmoszféráját. Valóságos zarándoklat volt ez számomra. Erős, őszinte szándékú színészek, bizalomteljes légkör és szeretet fogadott mindenütt. Huszonkét évig minden évadban útra keltem, hogy valamelyik külföldi magyar színház hívásának eleget tehessek – Beregszásztól Kassán át Révkomáromig.

R. J.: *A hazai kőszínházi/társulati létből ezek szerint hátravontad magad.*

Á. Á.: Igen. Tisztelem és becsülöm azokat az alkotókat, akik a Katonában, az Örkényben a Nemzetiben és néhány más kőszínházban reménytelen helyzetet és minőségi színházat teremtettek. De azért azt mindannyian tudjuk, hogy milyen alkuk eredménye ez a törekeny állapot. S azt is tudjuk, hogy ezekben a „művész-színházakban” nem a progresszió, hanem egyfajta elitizmus a jellemző.

R. J.: *Mindenkinek van egy kis magánbirtoka – de nincs valódi egymásra figyelés, összefogás...*

Á. Á.: Nem összefogni kellene, hanem tisztelni egymás törekvéseit, és segíteni a színházi műhelyek létrejöttét. Mi még abban a misztikus tudatban léteztünk annak idején, hogy a színház közösségi művészet. Mára kiderült, hogy a színház jövődelmező üzlettel vagy egyéni karrier-lehetőségek terepévé is válhat. Kiderült az is, hogy a sztár-kultusz és az extremitások hajszolása a színházművészetet is megfertőzte. Manapság minél extrémebb az ideológiája, mániája valakinek, annál népesebb az őt fogyasztók tábora. Könyvek, tanulmányok jelennek meg olyan alkotókról, akiknek a tehetségéből valójában csak néhány évnyi teljesítményre futja. Paál

Isti színházról miért nem született még jelentőségéhez méltó kiadvány? Ebben az internettel is támogatott nagy sztárolásban én idegenül érzem magam. Több mint tíz éve úgy döntöttem, hogy nem adok semmiféle interjút, mert nem akarok ebben a hangzavarban, ebben a „Tényleg, ez az Árkosi él még?” című történetben részt venni. Most is csak azért szólok meg, mert e folyóirat vállalkozását fontosnak tartom. Néha, amikor a színházak sajtósai nagyon sarokba szorítanak: „Muszáj lenne, Árpád, hiszen egy rendezőnek meg kell szólalnia” –, akkor kipréselek magamból néhány mondatot. Nem a „meg-nem-értettség” fájdalommal beszél belőlem, szó nincs erről. Azt gondolom, hogy én eddigi életemben mindig serpának, teherhordónak szegődtem a színházi expedíciókhoz. A serpáról ritkán készülnek fotók a csúcs, a cél elérésekor, de nélkülük nem lehet a hegyet „legyőzni”. Mostanában hallgattam egy rádióinterjút a *Kőműves Kelemen* előadása kapcsán. Alkotótársaim úgy beszéltek az előadásról, hogy talán ha egyszer említették meg a nevemet.

R. J.: *Pedig te voltál az egyik főszereplője.*

Á. Á.: Így törlődnek az emlékeink. A Szegedi Egyetemi Színpadról szóló internetes híradásokban az Isti utáni nemzedék tagjaként én már nem is vagyok megemlítve. Rá kellett jönnöm, hogy minél erősebb a világban az események dokumentálásának a vágya vagy kényszere, annál megragadhatatlanabb a múlt. Akik már megérték rá, érteni fogják mondásomat: „a senkivé válás sokkal nagyobb vállalkozás, mint a valakivé válás”. Hiába nyilvánvaló a te valóságod, mégis önkényesen lehet a helyedet kijelölni ebben a virtuális világban. Én az előadásaim révén azokkal az emberekkel folytattam párbeszédet, akik velem együtt mertek és akartak gondolkodni. Ez a párbeszéd nekem mind a mai napig sokkal fontosabb – titokzatosságában, izgalmasságában, megfejthetetlenségében – mint az, hogy dokumentálva van-e. Hiszem, hogy mindig annyit ér az előadás, amennyit azoknak jelent, akikkel együtt csinálom, meg akik megnézik.

R. J.: *Valami hasonlót én is átéltem, amikor elkerültem a Székénből. Egy, a színház történetéről készült interjúban az interjúalany egyszerűen kitérölte a nevemet, meg emlékem szerint az apámét is, mintha az a harminc valahány év nem is hozzánk kötődött volna.*

Á. Á.: Nálatok egy kicsit azért más a helyzet, mert ti alapvetően a korszakot és a kultúrát szervező, a Székéné arculatát meghatározó emberek voltatok. Amit monasz, azért tragikus, mert az egész életműved a színházadban zajló eseményekkel dokumentálható, illetve annak a csaknem negyven évnek a története maga. Az én esetemben azt, hogy egy előadás megtörtént-e, soha nem fogom megtudni, mert ellenőrizhetetlen, hogy a nézők lelkében mi zajlott le. Nekem a színház valójában az élet iskolája, amelybe minden nap bejárok. Önző módon arra vagyok kíváncsi, hogy egy anyaggal, embercsoporttal kapcsolatba kerülve mi történik velem, és hová érkezünk meg együtt. A már említett serpa-létformát ebben a közegben, másokkal együttműködve tapasztaltam meg. '89 után – bár kaptam Jászai-díjat, különböző kitüntetések, egyre jobban elismertek – soha nem tudtam már visszahozni ezt a fajta közösségi színházi alkotói állapotot.

R. J.: *Azért már említettük, hogy mégis csak belevágtál néhány dologba... Például a Székénben ott volt a Társulat, aztán a 1995-ben a Babelna, az Utolsó Vonal...*



Á. Á.: Igazad van. Sokáig próbálkoztam, hogy a profi struktúrából kilépjek. Például a *Woyzeck*-előadás már 1987-ben is egy ilyen „kitörési” kísérlet volt. Először válogattam össze különböző színházakból művészeket a Gödöllői Stúdiószínházzal, Gaál Eziékkal szövetkezve. Ezek a Zrínyi Miklós-szerű kitörések azonban, bár majdnem mindig sikeresek voltak, nem álltak össze szerves folyamatá. Nagyon sokszor a körülmények amatőr feltételei löktek vissza a komfortosabb kőszínházi struktúrába. Megjegyzem, hogy az alternatív együttesek a nehezebb egzisztenciális helyzetük miatt kezdtek felhígulni – tisztelet a kivételnek –, és egyre gyengébb alkalmi előadásokat készítettek. Ma nagyon kevés a tartósnak ígérkező formáció. A legtöbbjük

egy-két kimerítő előadás után rögtön fölfújja magát, s hogy kíváncsi legyen rájuk a világ, a küldetésstudatával tüntet.

R. J.: És mi a sorsa a te fantasztikus ötleteidnek?

Á. Á.: Sok ötletemből készítettem előadást: *Képzeld, beteg!* (2009, szerepálmaikba belebetegedett színészek pszichodramája); a *Nézőművészeti Főiskola* (2003) egyben egy vállalkozás is, és a *Bábelna 2*-öt is megírtam; és tervben van még két előadás, *A szünet színháza* és a *Zarándok színház*.

R. J.: Biztos, hogy a kőszínházakban tisztességesen, színvonalasan megcsinálod azokat az előadásokat, melyekkel megbíznak, vagy amit választasz.

Á. Á.: Most például Debrecenben a nemrég meghalt Borbély Szilárd drámájából készült előadás (*Akár Akárki*, 2015) számomra olyan, mintha magát a darabot is én írtam volna.

R. J.: Nem hiányoznak a hozzád nagyon közel álló színészbarátok? Gondolok itt *Pepére* (Scherer Péterre), *Mucsi Zoltánra*, *Kovács Lajosra*, *Tamási Zolira*, *Tóth Jocóra*, *Bán Janira*, és még sorolhatnám.

Á. Á.: Azért dolgozom én velük hébe-hóba. Például 2014-ben a Rózsavölgyi Szalonban *A szegénység iskoláját* csináltuk meg Bán János főszereplésével, ami egy interaktív szegénységművészeti tréning. Még nem tettem le saját ötleteim megvalósításáról; nem mondtam le arról a tervemről sem, hogy létrehozam a Magyar Szatíra Színházat. Az, hogy engem a mai napig munkával lát el a magyar színházművészet, s így egzisztenciálisan talpon maradtam, nagy szerencse, hiszen én semmilyen körhöz nem tartozom, nem álltam be senki mögé. De ennek ára van: a terveim nagy részét nem tudom megvalósítani. Ezzel mindenki így lehet, akinek családja van, aki felelősséggel tartozik szerettei iránt. Én még színházhoz nem kopogtattam be munkáért, nem kellett soha megalázkodnom, politikai táborok kegyeit keresnem.

R. J.: *A pályán való érvényesülés szerinted tényleg az ideológiai hovatartozástól függ?*

Á. Á.: Nincs az formálisan kihirdetve, hogy ki hova tartozik, kiknek a szekerét tolja. A szakmát mégis ez a fajta gondolkodás tartja fogva. Mint ahogy a Nemzeti-ben vállalt mostani munkám⁶ miatt én már „odatartozóként” leszek elkönyvelve. Ez a kicsiny magyar színházi világ előbb-utóbb mindenkit besorol valahova. Viszont az nagyon fontos, hogy amikor csinálsz valamit, önmagadat mennyire érzed független alkotónak. Nekem nagyon ritkán kellett a kőszínházi működésem során öncenzúrázni a magam rendezői szándékát vagy elfogadni a főrendezőktől a munkámba való beleszólást. Nyilván sokan azt sem tudják, hogy szegedi főrendező-ségem után több fővárosi színház is szerződést ajánlott. Nem mentem el ezekhez a színházakhoz, mert olyan feltételeik voltak, hogy például a biztos siker érdekében valamelyik korábbi előadásomat melegítsem fel az ő színészeikkel, vagy hogy valakinek jutalomjátékot rendezek. Nem akartam sikeres lenni ilyen áron. Én világéletemben nagyon sokat küzdöttem a magam szuverenitásáért – úgy éreztem, a fiaimnak és a lányomnak is tartoztam, tartozom ezzel.

⁶ Az interjú készítése idején Árkosi Árpád már próbálni kezdte Márai Sándor két egyfelvonásosát.

“I Joined Theatre Companies as Backpacker Director”

János Regős Talks to Árpád Árkosi

Árpád Árkosi (b. 1948) became involved in theatre as an amateur director in 1968, when he was an undergraduate student of architecture at Miskolci Egyetem (Miskolc University). He, leader of the Silány Kínpad ensemble, was preoccupied with satire and expressions of the grotesque and absurd. Ten years later he already worked at professional theatres in and across the borders of the country. (At the moment he is staging two Sándor Márai one-act plays at the Nemzeti Színház (National Theatre).) Not only are the important stages of this atypical career touched upon in the interview but so are the heydays of the university theatre movement in the 60s and 70s, the atmosphere of national and international amateur festivals and the radical generational appearance of JATE stage, Szeged, lead by



Borbély Szilárd: *Akár Akárki*, Csokonai Nemzeti Színház, 2015, r. Árkosi Árpád

István Paál. Árpád Árkosi openly discusses with János Regős (who was also an active participant of the period as artistic manager at Szkéné Színház (Szkéné Theatre)) questions which he has found disturbing: How and why did the “great generation’s” endeavour to create a new theatrical language fade away? Why did the change of the political system not bring a breakthrough to them? Why did not amateur and alternative artists, once in the stone theatre, manage to generate a change of attitude as they did in the neighbouring countries – Romania, the Czech Republic, Poland and Russia – where theatre has higher quality and prestige?

Jöhet a finomhangolás!

Kiss József, Crespo Rodrigo, Benedek Gyula
az új előadó-művészeti törvényről

Minden eddiginél szélesebb spektrumú tanácskozást tartott a Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata nyáron a Veszprémi Petőfi Színházban. A „Párbeszéd a magyar előadó-művészet fejlődéséért” című kétnapos szakmai konferencián megfogalmazódott, a színházi szakmának el kell kezdenie az előadó-művészeti törvény továbbfejlesztését, amely kiterjed a finanszírozási, támogatási és fenntartói kérdésekre, valamint a foglalkoztatásra is. Mintegy három évvel ezelőtt lépett életbe az új előadó-művészeti törvény. Az azóta eltelt időszak színházi struktúráját érintő tanulságairól lapunk a Magyar Teátrumi Társaság tagszervezeteit szólaltatja meg hónapról hónapra.



Kiss József, a Szolnoki Szigligeti Színház művészeti vezetője:

Szolnokon Balázs Péter 2007-ben nyerte el a Szigligeti Színház igazgatói POSzT-ját, s vezeti azóta is a színházat, a közönség meglegedésére. Azt a helyet, ahová egy munkában megfáradt ember betérhet, hogy stabil értékekkel, emberi sorsokkal találkozhatson, újra és újra bizonyosságot szerezzen arról, hogy egy nagy kultúra örököse, magyar és európai.

Olyan a színház, mint egy hőközpont a város szívében. Itt minden este kigyulladnak a fények, a színészek felöltik jelmezüket, hogy a belépő nézőket saját magukhoz elvezessék. Ehhez nagy bizalomra van szükség az egyik oldalon, és biztos kézre a másikon. A Szigligeti Színház egy biztos pont.

Mi Szolnokon a színészek és írók színházát építjük. Mindennél fontosabb számunkra, hogy nagy alakításokat segítsünk színpadra, melyek jelentős alkotók látomásait közvetítik.



Szerzőinkkel szemben egyetlen elvárásunk van: a színvonal. Minket nem érdekel semmiféle hovatarozás, hiszen Bíró Lajos, a *Sárga liliom* szerzője, vagy Hašek, a *Švejk* szerzője, ugyanúgy, mint Csehov, Vörösmarty, Lehár Ferenc, Feydeau darabjai, vagy a *Sztárcsinálók* rockopera, és az Irmáról, a párizsi utcalányról szóló zenés komédia békésen megférnek egy évadban.

A Szigligeti Színház nem kísérleti színház. Nem ez a dolga. Mi évente százezernyi nézőt hozunk be a színházba.

Itt rendez Szinetár Miklós, Csiszár Imre, Kerényi Imre, Málnay Levente olyan darabokat, mint a *Cseresznyés kert*, a *Patika*, a *Stuart Mária*, a *Tanító-nő*, a *Bánk bán*, a *Salemi boszorkányok* – a legmagasabb művészi színvonalon.

Szolnokon sajátos módon bonyolódnak az évadok. Ötszáz fő alatt van a nézőtér befogadóképessége, miközben sok a bérletes, akik – érthető módon – mihamarabb meg akarják nézni a bemutatókat, így minden produkció összes előadását még a bemutatás évadában le kell játszani. Ez azt jelenti, hogy minden nap játszunk, gyakran kettőt is. Kemény feladat.

A Teátrumi Társaság létrejöttében kezdeményező szerepe volt a szolnoki vezetésnek. Annak idején az első telefonokat mi bonyolítottuk le. Ízlésünket, hitvallásunkat nem képviselte senki az akkori színházi szervezetekben. Lépní kellett. Helyet teremteni egy régi-új színházi ízlésnek, a hagyományokból kifejlődő, magyar karakterű, realista színjátszásnak. Megtörtént. Most már stabil partnerek vagyunk a szakmán belül, és a politika felé is. Büszkék vagyunk erre. Meggyőződésünk, hogy a két színházi szervezet, a két társaság – a Színházi és a Teátrumi – nem járhat más úton, csak amely egymás felé vezet, kö-



A Szolnoki Szigligeti Színház épülete. Az 1912-ben épült színház teljes átépítése 1990-re fejeződött be. Tervező: Siklós Mária, belsőépítész: Schinagl Gábor



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Szolnoki Szigligeti Színház, 2014, r: Kiss József

zős célok, szakmai érdekek mentén. Ha nincs két erős társaság, akkor nem jöhet létre párbeszéd, megegyezés, összefogás. Az egyik közös cél a színészkamara megalapítása lehet. A színészek helyzetét újra meg kell erősíteni. Ez a legfontosabb feladatunk. Ha fórumlehetőséget kapnánk a POSzT-on, ezt hoznánk szóba, valamint azt, hogy működőképes terünk van a magyar drámaírás intézményesített megerősítésére. Azaz mindenekelőtt a színészek és írók színháza felé tennénk lépéseket.

Az Új Generáció elnevezésű projektünk célja a gyakorlatközpontú drámaíróképzés. A drámaíró-jelölt a képzés folyamatát három év alatt végigjárja, védett, szakszerű körülmények között. A projekt ismertté teszi az ifjú drámaírót, ráhelyezi az irodalmi, színházi élet pályájára. Mire oklevelét megkapja, debütált szerzőnek tekinthető, három év múlva meg már meg is jelenik első drámakötete, sorsa jó kezekben van. A projektnek elsődleges érdeke az illető bemutatása, felfuttatása, illetve az, hogy az író megtalálja saját hangját, mely egyedivé, korszerűvé, sikeressé, sőt halhatatlanná teheti. A projekt egy színházi vállalkozás keretében az ifjú színészek pályakezdésének is háttérrel ad.

Az Ádámok és Évák Ünnepe nagyon nagy siker. Évente átlag 250 fiatal lép a színpadra, hogy közösen adjanak elő egy-egy egész estés művet, négyévente *Az ember tragédiáját*. Kezdeményezésünkől lassan mozgalom lesz. Legutóbb a Magyar Teátrumi Társaság vezetői tettek hitet mellette, áprilisban szeretnénk Ádámok és Évák-konferenciát szervezni Szolnokon.

Az előadó-művészeti törvény örvendetes dolog, hiszen a szakmai önrendelkezés, a színházi viszonyok rendezése felé tesz lépéseket. Az is örvendetes, hogy megköveteli a felsőfokú végzettségűeknek az eddigieknél nagyobb arányát egy társulaton belül. Ez is a minőség irányába mutat. Balázs Péter javaslatára indult is egy színész-szak az egyetemen, hogy azok a fiatal, ambiciózus színészek, akik diploma nélkül emelkedtek ki, felsőfokú képesítést szerezhessenek.

Azt is üdvözljük, hogy a törvény megszilárdította a társulati rendszert, ezzel időt adott arra, hogy nyugodt tempóban és biztos mederben menjenek végbe a szakmán belül azok a változások, melyeknek elkerülhetetlenül meg kell történniük.



A. P. Csehov: *Cseresznyés kert*, Szolnoki Szigligeti Színház, 2014, r: Szinetár Miklós



Crespo Rodrigo, a tatabányai Jászai Mari Színház és Népház igazgatója:

A tatabányai Népház önkormányzati fenntartású, költségvetési intézmény. Az új művészeti vezetés 2011. január 1-én vette át a színházat, műsorpolitikáját a népszínházi igényeknek megfelelően úgy igyekezett kialakítani, hogy a repertoár egyaránt megfeleljen a különböző korosztályú és műfaji érdeklődésű nézők számára. Egyik legfontosabb célkitűzésünk volt, hogy megteremtsük annak feltételeit, hogy a Jászai Mari Színház, Népház 2014. július 1-től, történetében először, önálló társulattal rendelkezzen. Annak tükrében, hogy a színház – elért eredményei ellenére – még mindig a legalacsonyabb

állami támogatással rendelkezik, mindez talán még nagyobb jelentőséggel bír.

A színház az idei évadban ünnepli hivatalos fennállásának 25. évfordulóját. A tatabányai rendezvények mellett – 2015. március 10-én és 11-én – a Nemzeti Színházban is megünnepeljük ezt a jubileumot úgy, hogy *A tribádok éjszakája* és a *Vízkereszt, vagy amit akartok*, illetve a *Kutyafül, macskakő, egérút* című előadásainkkal vendégszerepelünk a teátrumban.

Hosszú volt az út, melyet a színház az elmúlt 25 évben a Népház-játékszíntől az állandó társulattal rendelkező Jászai Mari Színház, Népházig tett meg. A színházi működést az 1964-ben alakult Bányász Színpad alapozta meg, majd 1989-ben költözött az épületbe az Éless Béla vezette Komárom Megyei Játékszín, amely Népház-játékszín néven Tatabánya első államilag támogatott, hivatásos színháza lett. A színház 1994-ben vette fel Jászai Mari nevét. A 2009-ben felújított és azóta szcenikailag folyamatosan fejlesztett, minden szempontból professzionális működést biztosító épületben adottak a körülmények arra, hogy az elmúlt negyedszázad művészeti, közösségépítő tevékenysége folytatódhasson. Komoly elismerésnek tartjuk, hogy 2014-ben a színház Megyei Prima-díjban részesült.

Ahogy az elmúlt évadban, úgy a 25. jubileumi évadban is hat felnőtt- és kilenc gyerek-bemutatót tartunk. Az elmúlt négy év szakmai sikerei, fesztiválszereplései és díjai mellett nagyon fontosnak tartjuk, hogy mind az elindított bérletek, mind a nézők, mind pedig az előadások száma nagyságrendekkel nőtt, a színház látogatottsága pedig jelenleg csaknem 95 százalékos.



A Népház 1917-re elkészült épülete, mely a színházi igényeknek megfelelően 2007-től 2009-ig teljes rekonstrukción esett át.

A színház életében jelentős állomásnak tekintjük, hogy idén március 26-a és 29-e között első alkalommal rendezzük meg a MonodrÁma és StúdiószínhÁzi FesztivÁlt, a MOST FESZT-et, mely összesen nyolc határon túli és vidéki, illetve független társulat monodrÁma- és stúdiószínhÁzi előadásából tart seregszemlét.

Úgy érezzük, a szakma sokszor méltatlan módon figyelmen kívül hagyja a vidéki műhelyek produkcióit. Őszintén reméljük, a MOST FESZT képes lesz felvillantani valamit azokból az értékekből, melyeket ezek a társulatok képviselnek!

Bármilyen sikeres legyen is egy színház, szüksége van olyan terepre, ahol más színházakkal együtt vitathatja meg a szakma egészére kiható döntéseket, elképzeléseket. Ez fokozottan érvényes az olyan kisebb színházakra, mint amilyen a Jászai Mari Színház, Népház. Emellett az észak-közép dunántúli kulturális régióban – ahol működünk – a színházaknak fokozottan szükségük van egymás partneri és szakmai segítségére. Ez a fajta együttműködés a Magyar Teátrumi Társaságon belül hatékonynak mondható. A szervezet aktív érdekérvényesítő feladatot lát el, melyben a legfontosabb, hogy a kormányzati és tárca-szintű döntések előkészítésében kikéri véleményét, amelynek megfogalmazásakor az összes tagszervezet felvetheti akár egyedi problémáit is. Számunkra mindig a sarokszámok voltak a legfontosabbak. Az előadó-művészeti törvény az egész színhÁzi szakma működését szabályozza, melyben az egyediségek csak úgy tudnak érvényesülni, ha a változtatásra irányuló döntéseknek minden szervezet meg tud felelni. Ezen szempont érvényesítése kapcsán természetesen komolyan részt vettünk eddig is a szervezet munkájában.

A Művészeti Akadémia által szervezett veszprémi konferencia az utóbbi évek példamutató szakmai találkozója volt. Megmutatkozott ez a munkacsoportok tematikájának hasznosságában ugyanúgy, mint a meghívott szakemberek szakmai presztízsében. Több szekció munkájában vettünk részt, ahol mi magunk is olyan részterületek égető problémáival találkoztunk, melyek szélesítették a színházak háttér-tevékenységére való rálátásunkat.





Benedek Gyula, a Magyar Népmese Színház igazgatója:

Zanotta Veronika színésznővel, aki a Színház művészeti vezetője, tíz éves profilalkotó munka után, 2010-ben hoztuk létre a Magyar Népmese Színházat. Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert tapasztalatom szerint a hasonló struktúrában működő gyermek- és ifjúsági színházakat többnyire hirtelen felindulásból, gazdasági kényszerből, vagy a pályáról kiszorulva szokták létrehozni, ami a színházak sorsát és szakmai minőségét is véglegesen megpecsételi.

Országszerte azt láttuk, hogy a gyermekszínházi kínálat az esetek nagy százalékában enyhén szólva is felületes, szegényes, átgondolatlan, igénytelen. Pedig ez a közönségréteg az egész magyar kulturális élet jövőbeli nivójának letéteményese.

Amikor már tisztán láttuk a céljainkat, állítottuk össze a csapatot és a programunkat. A marketing- és PR-tervek megelőzték a színház alapítását, hasonlóan a gazdasági stratégia kialakításához.

Az elv és a cél adott volt: a magyar népmese-irodalom képi, zenei, színházi megfogalmazása.

A színház ma tizenhárom darabot tart műsoron, évente körülbelül 150 előadást tart, és két új bemutatót hoz létre. Az előadásokban a közönség esztétikai nevelése érdekében a vizuális és az autentikus élőzenei élményt egyenrangúan fontosnak tekintjük a népmesék színpadi megfogalmazásával. Zanotta Veronika színésznő kitűnő szerepalkotásai mellett sok látványtervünk megálmodója (több ismert képzőművésszel dolgozik együtt), a magyar népi hagyományok szimbolikus elemei sorra fellelhetők varázslatos színpadképeiben.

A gyermekközönség őszinte, kíméletlenül kifejezi a véleményét. Nincsenek előítéletei, de várja tőlünk a segítséget a világban való eligazodáshoz. Többek közt ennek az elvárásnak kell nap mint nap megfelelnünk azzal a kezdetkor összeállt művészi gárdával, mely jelenleg is a színház társulatát alkotja.

A színház célközönsége látszólag adott, de nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy nem a gyerek vesz jegyet, hanem a szülő. Ez a mi esetünkben a PR-stratégia kialakításában játszott fontos szerepet. A színházat a Zanotta Art Egyesület működteti, ki is bővítve tevékenységünk körét: fesztiválokat, alkotó táborokat tart, szervezi a Kárpát-medencében a magyar gyerekek körében a tehetségkutatót. Az erdélyi Szovátán Böjte Csaba gyermekotthonában Makovecz Imre barátunk segítségével szabadtéri színpadot építettünk. A színház minden évben tart karitatív turnét valamelyik Kárpát-medencei magyarlakta vidéken.





Színházat építünk Szovátán –
Makovecz Imre, Zanotta Veronika,
Benedek Gyula, Bőjte Csaba

Az ifjúsági közönség számára 2014-ben Tarpai Viktória főszereplésével, Árkosi Árpád rendezésében bemutattuk Nagy Zoltán Mihály *A sátán fattya* című remekét. 2015-ben Tóth-Máthé Miklós *A nagyrahivatott* című munkájának bemutatására készülünk.

Amikor a Teátrumi Társaság megalakult, meglepődve tapasztaltam, hogy igen sok hasonló célt fogalmazott meg, mint amit indulóban a Magyar Népmese Színház is fontosnak tartott.

Ez motiválta elsősorban a belépésünket. Másodszorban az, hogy olyan szervezetet látok benne, mely ugyan még messze van lehetőségeinek határaitól, de el van szánva arra, hogy a magyar kulturális élet fontos szereplője, alakítója legyen. Ez egy hosszú folyamatnak ígérkezik, és reméljük, mi is tudunk ebben a munkában segíteni.

Az előadó-művészeti törvény nagyon fontos, de a lényeg a megvalósításban, a részletekben van. Legfontosabbnak azt tartom, hogy a törvény mentén haladva ki-ki a saját közösségében, a saját közönsége számára, a saját lehetőségeit „csúcsra járátva” határozza meg önmagát és a feladatait.

Mélységesen egyetértek Szabó Ágnessel, a Gózon Gyula Színház igazgatójával abban, hogy nem kell mindenkinek színházat csinálnia. De hozzátenném azt is, hogy nem kell minden néző torkán sem letolni a színházat, ha akarja, ha nem.

A következő gondolatért lehet, hogy meg fognak kövezni. Az állam rengeteg pénzt tesz a magyar színházi kultúrába, ezzel meg kell tanulni felelősséggel bánni.

A főiskola előtt közgazdasági tanulmányokat végeztem. Néha a SWOT-analízis alapján, szórakozásból elemzem a színházak működését, és elképesztő dolgokat tapasztalok. De felméréseket, tanulmányokat, kutatásokat nemigen találni arról, hogy valamely „projektet” hogy lehet a leghatékonyabban működtetni. Felmérik-e az illetékesek a külső és belső környezetet, akár csak a célközönséget bekalkulálják-e? Bizonyos nézetből a színház sem különbözik a gazdasági vállalkozásoktól. A SWOT-mátrixnak megfelelően ismernie kell a maga erősségeit, gyengeségeit, lehetőségeit, a veszélyezőnát ahhoz, hogy felelősen tervezhessen. Hogy egészen primitíven fogalmazzak, ismerünk a szakmában valamennyien úgynevezett „közösséggyilkos rendezőket” – nekik is helyük van a kultúrában. De az ő produkciójuk ne kerüljön a nyugdíjasok bérleti előadásai közé, mert az senkinek se jó!

Ez megérne egy szakmai beszélgetést, akár a POSzT-on is.



Jelenetkép a *Többsincs királyfi* című előadásunkból, a képen: Hajdú László és Fekete Réka Thália

Time for Fine-Tuning!

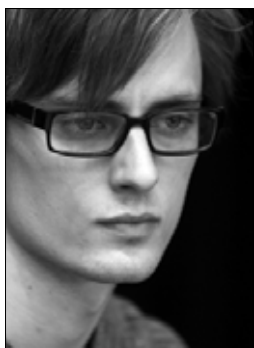
The Introduction of the Member Organizations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum). Reports by József Kiss, Rodrigo Crespo and Gyula Benedek, edited by Judit Ungvári

The new law on performing arts came into effect nearly three years ago. From month to month *Szcenárium* is interviewing member organisations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum) about their experience during that period of time in matters of theatrical structure.

Szolnoki Szigligeti Színház (Szigligeti Theatre, Szolnok), managed by Péter Balázs since 2007, is introduced by artistic director József Kiss. He indicates that it is not an experimental theatre because an audience of a hundred thousand needs to be satisfied year by year. At the same time, excellent Hungarian directors are employed (Miklós Szinetár, Imre Csiszár, Imre Kerényi, Levente Málnay), and the repertoire includes classical plays (*The Cherry Orchard*; *Patika (The Pharmacy)*; *Mary Stuart*; *Tanítónő (The Teacher)*; *Bánk bán (Ban Bánk)*; *The Witches of Salem*) beside entertaining ones. It is revealed that the leaders of Szolnok took the initiative in creating the Teátrumi Társaság. They consider the following as important future objectives: the establishment of a dialogue between the two theatrical organizations (Színházi Társaság and Teátrumi Társaság), the foundation of the chamber of dramatic arts, an increase in the number of graduates among company members as well as the institutional promotion of drama writing. They are even willing to publish their related draft, the project entitled *Új Generáció (New Generation)* nationwide.

Crespo Rodrigo, director of **Jászai Mari Színház** (Jászai Mari Theatre, Tatabánya) tells of the 25-year-long journey from Népház-játékszín to Népház with a permanent company. Beside the last four years' professional success, festival invitations and awards, he highlights the significant increase in the number of season-tickets, viewers and performances, with attendance currently reaching almost 95 per cent. Their jubilee is going to be celebrated by a guest performance at the Nemzeti Színház (National Theatre) in March. This spring will, for the first time, see MOST FESZT, a panoply of monodramatic and studio presentations by eight companies from across the Hungarian border, from the country, as well as independent ones. As regards the activity of the Teátrumi Társaság he stresses that the Veszprém conference organized by the Művészeti Akadémia (Academy of Arts) in August 2014 was a recent exemplary meeting of the profession, manifest both in the expediency of session topics and the professional prestige of the invited experts. They participated in several sessions, which broadened their national scale view of theatres' background-problems.

Magyar Népmese Színház (Hungarian Folk Tale Theatre) was founded by director Gyula Benedek, giving this interview, and actress, at present artistic director, Veronika Zanotta in 2010. Their aim has been the theatrical, visual and musical representation of Hungarian folk tales. The director enumerates that the theatre is currently running a repertoire of thirteen plays, about 150 performances a year and two new premieres. It is operated by Zanotta Art Egyesület (Zanotta Art Association), also expanding its sphere of activity: holding festivals and creative camps, organizing talent search programmes among Hungarian children in the Carpathian Basin and launching a charity tour to ethnic Hungarian communities across the border each year. In talking of the mission of the Teátrumi Társaság he draws attention to the contradiction between the large amounts of state support to national theatre culture and the lack of responsibility associated with money management. He misses the sizing up of possibilities to enhance operational efficiency which takes the target audience into consideration. He is convinced that this topic should be added to the agenda at POSZT, too.



NAGY PÉTER ISTVÁN



Emberarcú színház

Demcsák Katalin könyve a commedia dell'artéről

Demcsák Katalin könyvében a kora újkori Itáliában kialakult hivatásos színház esztétikáját és színházelméletét igyekszik feltérképezni Giovan Battista Andreini színdarabjai és elméleti munkái alapján. A tekintélyes életművet maga után hagyó Andreini 1576-ban Firenzében látta meg a napvilágot színészcsalád sarjaként. Édesanyja halála után Compagnia dei Fedeli néven alapított saját társulatot. Pályája során társulatvezetőként, színészként, és mindenekelőtt íróként, dramaturgként működött.

Demcsák Katalin a commedia dell'arte mibenlétét illetően leszögezi, hogy az immár általánosan elfogadott meghatározás szerint az nem egy egységes színházi műfaj, stílus vagy forma, hanem egy közel háromszáz éven keresztül fennálló, a hivatásos színészek által művelt sokrétű színházi gyakorlat volt. Az egyes színházi jelenségek, ha rendelkeztek is néhány közös jellemzővel, úgymint maszk- és dialektus-használat, a komédiákban feltűnő szerepek hasonlósága, kanavászok alkalmazása, vagy az egyes társulatok működésbeli hasonlósága, mégis más és más színházi formából és gyakorlatból felépülő színházi világot jelentettek. Demcsák ugyanakkor nem a commedia dell'arte olykor távolról sem egységes, sőt akár egymással is ellentétes jelenségeit kívánja pontosan bemutatni, hanem a hivatásos színháznak a 16. és 17. század fordulóján és a 17. század első évti-



Giovan Battista Andreini (1576 vagy 1579–1654) Carlo Antonio Procaccini rézmetszetén, 1616

zedeiben tapasztalható jellegzetességeit, vagyis a *commedia dell'arte* mesterséggé, művészetté válásának és megszilárdulásának idejét. Ebben a korban alkotott a komédiások második generációja, melynek tagjai többek között Barbieri, Cecchini, Scala, Martinelli és Andreini.

A Demcsák könyve által tárgyalt színészek hivatásos *commedia dell'arte* színjátszók voltak, akik élesen elkülönültek nemcsak a műkedvelő színjátszóktól, de valamennyi vásári mulattatótól előadásaik jellege, dramatikusan anyaga és igényessége szempontjából. Andreiniék munkásságuk során éles harcot folytattak, hogy kijelöljék mesterségük helyét, „*a világ összes, nemes és hitvány mesterségeinek egyetemes piacán*”. Ennek egyfelől praktikus okai voltak: a társulatok létének, életmódjának és boldogulásának szempontjából fontos volt, hogy mesterségüket hasznosnak tekintsék a társadalom számára, és ne mossák össze a sarlatánokkal vagy más vásári látványosságokkal.

Másfelől a hivatásos színészek színházának elismertsége magát az életet is szolgálhatta, hiszen így a nyilvánosság elé kerülhettek azok a változatos életformák és életmódok, melyek a társadalomban megjelentek. Andreini hite szerint a színház olyan társadalomformáló erő, mely az egyes embereket a különféle életből vett minták felmutatása nyomán megismerteti önmaguk világával, az őket körülvevő életformákat képviselő személyek szokásaival, hibáival, tévedéseivel, ami a tudatos életvezetés felé terelheti őket, hogy legjobb belátásuk szerint dönthessenek saját sorsuk felől. Minderről azonban az ellenreformáció vagy katolikus megújulás idején az egyház egészen másként gondolkodott. Igyekezett mindenféle bűnösnek vélt tevékenységet korlátozni, vagy még inkább tiltani, és egyetlen lehetséges életutat ismert: a tévedésektől mentes erény útját. Az istenfélelemből fakadó igaz út a lemondás, a munka és a kontempláció útja, melyből ki kell zárni minden világi örömet és tévedést. Ezen az úton nem a világ vagy önmagunk megismerése az elsődleges cél, hanem az egyház által lefektetett szabályok betartása. A komédiások színháza ezzel szemben egy modernebb életszemléletre épült, miszerint az emberek élete a társadalmi normák ellenére nehezen szabályozható, folyton változik, hibákkal és tévedésekkel terhes. A színészek által képviselt értékek így módon nem egyeztek meg a korabeli egyházi autoritások értékeivel, amiből hosszantartó polémia bontakozott ki. Az egyház a hatalom erejével és tekintélyével igyekezett ellehetetleníteni a társulatokat, melyek szerintük minden bűn forrásaival, a színházi előadásokkal akarták romba dönteni a keresztény államot.

Az itáliai színtársulatok tevékenységének elítélése az ellenreformáció idején ugyanakkor nem járt olyan súlyos következményekkel, mint amilyenekkel például az angol színház volt kénytelen szembenézni. A protestáns egyházak és a puritán közösségek színházzal szembeni szigora messze felülmúlta a katolikus egyház színházellenességét. Itáliában elsősorban a szószekekről elhangzó vádiratokról és a színpadokon megfogalmazott válaszokból kibontakozó széleskörű vitáról volt szó, miközben az emberek ekkor ötödik kardinális erényül választották a szimuláció és disszimuláció eszközét, a homlokzatként viselt látszatalapú énkép tudatos megteremtését. Az erkölcs és a tisztességtelenség így pusztán nézőpont kérdése

volt. A színház pedig egyszerre lehetett a bűn és erény háza pusztán annak függvényében, hogy ugyanaz a tett, esemény, döntés kinek a nézőpontjából tűnt erkölcsösnek vagy erkölcstelennek. Az egyház kritikái mögött a vallási szabályok szerinti életvitel minél általánosabbá tételének a vágya állt. Ha a teológusok célja ilyen értelemben közös is volt, az elítélt jelenség természete többnyire annyira idegen és megfoghatatlan volt számukra, hogy igen kevésszer sikerült pontosan megragadniuk és megkülönböztetniük a hivatásos színészek színházát más látványosságformáktól. Számukra a színészet a hitvány mesterségek egyike, mely nem különbözik a többi kulturális jelenségtől: a zsonglőrök, medvetáncoltatók, akrobaták és sarlatánok mesterségétől. A színházban megmutatott élet azonos a bűnnel, sőt maga a pokol, ahol testek látványa, nők, idegen életformák, és mindenféle sátáni gondolatok alkotta kompozíciók támadják meg a nézők lelkét. Mindez erősen befolyásolta a közgondolkodást, így a színészek kénytelenek voltak szembesülni a helyzettel, hogy mesterségük és művészetük nem nyerte el méltó helyét a világban.

A 17. század első évtizedeiben működő színészek: Andreini, Barbieri, Cecchini ezért kezdtek apológiák írásába. Andreinit ez az egész vita, melyben a retorikai fogások relativizálták a színház helyzetét és az igazság csupán nézőpont kérdése volt, végtelen keserűséggel töltötte el. Ő úgy vélte, hogy a komédia az élet igaz ábrázolása, mely tele van az emberi természet sokféleségéből adódó váratlan helyzetekkel, amelyekben cselekvő módon valamit mindig meg kell oldani vagy változtatni, hogy az élet továbbra is élhető legyen. Szerinte olyan élet ez, mely összhangban áll az isteni renddel. A komédia a hibákkal terhes és folyton változó élet tiszta tükre, mely a kor hagyományaival ellentétben nem elrejti vagy megszépíti dolgokat, hanem az életet mutatja meg a színpadon a maga valójában, sűrített formában, miközben igyekszik kizökkenteni a nézőket egocentrikus nézőpontjuktól.

Giovan Battista Andreini elméleti munkája elsősorban apológiákból áll. Esztetikai megfontolásairól csupán töredékeiben vall; munkája előterében a keresztény ideálokkal való összeegyeztethetőség ambíciója áll. Mindemellert drámaszövegei szolgálnak forrásul az Andreini-féle elmélet-töredékek egységes képpé szervezésében. Komédiáiból derül ki, miben áll a gondok és örömök megmutatása a színpadon, milyen hatást vált ki a színházi előadás annak nézőjében, és hogy milyen kapcsolat van a színház és az élet között.

Életfilozófiájának középpontjában az ember áll, akit hibái és döntései ellentmondásos lénynek mutatnak, s akinek tetteit szemlélve és más emberek tetteivel szembeállítva a néző felismerheti és kijavíthatja saját hibáit. A színház nevelői és társadalomfejlesztői potenciállal bír, melynek lényege ily módon az önismertet fejlesztésében áll. Az elképzelt öröm és bánat a valós öröm és a problémákon való gondolkodás lehetőségével ajándékozza meg a nézőt, aki megtanulja, hogy élete során szabadon hozhat döntéseket. Ez a szabadság ugyanakkor teher is, hiszen felelősséggel jár. Ezen a ponton Demcsák párhuzamot von Andreini színházról vallott elképzelései és Brecht színháza között. Szerinte Andreini – akárcsak Brecht – a valóság elemeinek, az emberi életből ellesett eseteknek és viselkedésmintázatoknak kívánt helyet adni azzal a céllal, hogy állásfoglalásra bírja a nézőt,

egyszersmind feltárja előtte saját helyzetét, állapotát vagy korábban meghozott döntéseit. Emellett Andreini a lineáris történetmesélés rendjének megszakításával képes volt megfosztani a színpadi műveket a valóság illúziójától.

Andreini érdeklődésének a középpontjában tehát az ember állt. A színpadon megmutatkozó figurái ennek megfelelően tevékeny, cselekvő emberek, akik – nevezük bár őket típusoknak – cselekvéseiken keresztül tetteikben és váratlan helyzetekben hozott döntéseikben mutatkoznak meg. A színházi alkotás Andreini szemében éppoly képlékeny, mint maga az ember és annak élete. Szakadatlanul változik, ezért csak változó módon, formában és változó eszközökkel lehetséges szólni róla. Mindez azonban ellentétet képez a commedia dell'arté talán leginkább meghatározó sajátossággal: az „állandó típusokkal”. Andreini egyértelműen törekedett egyéni, életteli alakok megalkotására és szerepeltetésére. Mellettük időről-időre feltűnnek a jól ismert „állandó típusok” is (például Dottore, Pantallone, Tartaglia és Capitano), de ezek a figurák nem tevékeny részesei a cselekménynek. Általában betétdarabok szereplői, térben és időben elkülönülő alakok. Legfontosabb jellemzőjük, hogy Andreini általuk a komédia-játszásnak azt a világot kívánja megjeleníteni, amelytől a hivatásos színészek komédiái elkülönültek. Andreini figuráinak életét a valós emberekhez hasonlóan az egyéni diszpozícióik helyett sokkal inkább a szituáció ereje határozza meg. Mindez alapot teremt számára, hogy darabjaiban vizsgálat tárgyává tegye az individuum önépítésének folyamatát és önálló cselekvésének viszonylagosságát.

Andreini színházról alkotott elképzeléseinek egy részét komédiáiból ismerhetjük meg. Ezek közül kiemelkedik a metaszínházi elemeket tartalmazó *Lo Schiavettó*. Ez a komédia feltárja mind a korabeli színházi formákat, mind a hozzájuk tartozó speciális gyakorlatot. A metaszínházi elemek fiktív nézőkre tett hatása pedig megteremti az egyes formák közötti hierarchiát. Andreini tehát megkülönbözteti egymástól a színjátszói gyakorlat egyes fajtáit, valamint a hatékony formákat azoktól, melyek az általa kitűzött cél elérésére alkalmatlanok. A *Lo Schiavettó* 1612-ben jelent meg, és ez volt az első darab, melyben Andreini összetett módon fogalmazta meg a színházról, annak értelméről és erejéről vallott gondolatait. A darab a színházi formák igazán széles skáláját vonultatja fel, mely ezáltal példatárként is funkcionál. Andreini magyarázatok nélkül mutatja meg benne azokat a különbségeket – például a sarlatánok és a hivatásos színészek között –, melyekről apológiáiban írt. Az egyes színjátékos műfajok bemutatása során, a fabuláris elő-

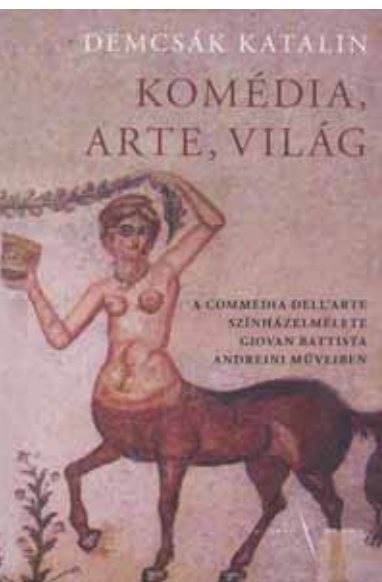


G. B. Andreini színdarabjainak párizsi kiadása 1622-ből

adásmód áttételén keresztül Andreini a saját színházáról is szól. Nem leírja, hanem megjeleníti, ami a komédiában nézőként megjelenő figurák számára szinte a legfontosabb. A nézők a színházi előadástól azt várják, hogy kapcsolódni tudjanak a színpadon megelevenedő világhoz, és mindeközben választ kapjanak arra a kérdésre, hogy ők kicsodák. A színházban a saját világukat szeretnék viszontlátni, és legfőképp önmagukról: hibáikról és a tévedések belátása után végbement lehetséges változásokról szeretnének minél többet megtudni. A cselekmény bonyolult szerkezetének köszönhetően a darab mindemellett az emberi világban uralkodó káoszt is bemutatja, és feltárja azt az utat, melyen elindulva az ember rendet teremthet saját életében.

Demcsák könyvében pontosan és sokrétűen tárja eléink a tárgyalt korszak Itáliájának szellemi környezetét, a színházcsinálás szépségeit és nehézségeit, valamint a színházcsinálók saját létükért folytatott elhivatott harcát az ideológiai ellenszélben. Dinamikusan strukturálja újra a *commedia dell'arte* gyakorlatáról kialakult képet, és a precízen leírt kontextuson keresztül enged betekintést az alkotók – jelen esetben elsősorban Giovan Battista Andreini – munkájának részleteibe. Ily módon eleven képet kapunk az ekkor született előadások dramaturgiai és esztétikai sajátosságairól, valamint ezek motivációs aspektusáról. Ugyanakkor Demcsák vizsgálódása viszonylag szűk keresztmetszetű, a *commedia dell'arte* három évszázadából csupán egy emberöltőnyi korszakot vizsgál. Azt ugyan alaposan kivesézi, de ebből fakadóan a könyv elsősorban azok számára lehet érdekes, akik egy általános ismertetőnél differenciáltabban kívánnak elmélyülni ennek a néhány évtizednek az alkotói kultúrájában.

Demcsák Katalin: *Komédia, arte, világ* (Kijárat Kiadó, 2011)



Péter István Nagy: Human Faced Theatre

The volume introduced here, *Komédia, arte, világ* (*Comedy – Arte – the World*) by Katalin Demcsák, was published in Hungarian by Kijárat Kiadó in 2011. The reviewer underlines the fact that this stop-gap work on the home market throws fresh light upon the 16th and 17th centuries, a distinguished era in the teatrological literature of the past decades. Focussing on Giovan Battista Andreini's theory and practice of theatre, the author presents intellectual life in contemporary Italy with philological accuracy and complexity. The reviewer mentions Andreini's play *Lo Schiavetto* (*The Slave Boy*), 1612, where the stock-types of *commedia dell'arte* and the array of artistic means of modern, character-based comedy are to be detected simultaneously.