

tartalom

beköszöntő

Sinkovitsné Gombos Katalin: „...mindenki addig él,
amíg emlékeznek rá!” • 3

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
(Csehország, 2. rész) • 5

fogalomtár

Eugenio Barba: A színész titkos művészete
(Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*) • 31

olvasópróba

Végh Attila: A felismerés boldogsága
(Euripidész: *Iphigeneia a tauroszok között*) • 36

műhely

F. M. Dosztojevszkij: Magánügy • 43

Király Gyula: A külső és belső cselekmény funkcionális önállósulása
Dosztojevszkij kisregényeiben • 52

nemzeti játékszín

Szilágyi Andor: Tóth Ilonka
(Női corpus, két latorral – drámarészlet) • 59

„A színészi hivatás is arról szól, hogy folyamatosan jobbítani akarunk”
(1956 emlékezete – Rubold Ödönt Szász Zsolt kérdezi) • 65

hang – szín – kép

Baul Parvathy: Egy összművész Indiából • 75

Bangha Imre: A báulok • 77

Rideg Zsófia: „A bául az élet útja” • 81

Lálan költeményeiből • 84

félmúlt

„Nagyon jó kis ország ez”
(Sólyom Katalin színművésszel Regős János beszélget) • 89

kilátó

Ruszt József Debrecenben
(Részlet Nánay István monográfiájából) • 98

Starowieyski for Hungary, 1956



Franciszek Starowieyski: *A magyar forradalomért síró galamb*, 1956

„...mindenki addig él, amíg emlékeznek rá!”

1957 őszén a Fővárosi Operettszínház tagja lettem. A Blaha Lujza Kamaraszínházban játszottam, ahol 1957. október 23-án gyertyát gyújtottam az öltözőmben, és egy csokor virágot helyeztem az asztalra. Többen figyelmeztettek, hogy ne tegyem, ebből bajom lesz, tüntessem el, amíg lehet, de nem tettem!

A feljelentés nem maradt el. Először csak a színház pártirodáján foglalkoztak az ügyemmel, nagyon barátian, humánusan igyekeztek megoldást találni, és húzták az időt. Nem így a névtelen feljelentő! Ő nem nyugodott bele a botrány nélküli megoldásba. A kerületi pártszervezethez fordult azonnali intézkedésért. Behívatlak, noha soha nem voltam párttag, felelősségre vontak, fenyegettek, én nyugodtan közöltem, hogy nem egy, hanem két gyertyát vásároltam és két csokor virágot, a másikat a Rókus kápolnánál tettem le, emlékezve az elhunytakra. Ez már sok volt! A hetek múltak. Eközben megjelent rólam egy címlapfotó a Színházi Lap ünnepi számában, ahol gyertyát gyújtok a karácsonyfán 1957-ben. Ez volt aztán a megbocsáthatatlan nagy bűn! A lap főszerkesztőjének azonnali hatállyal felmondtak, a fotóművésznek ugyancsak (...)

1958 januárjában kilakoltatás előtt álltunk. A felszólítás dörgedelmes volt és végleges. Már nem volt mit eladnunk vagy zálogba tennünk, kölcsönt senkitől sem kérhettünk, hiszen még a reménye sem volt meg annak, hogy belátható időn belül vissza tudjuk fizetni. Ekkor Fényes Szabolcs, az igazgatóm üzent, hogy beszélni szeretne mindkettőnkkel. Nem kevesebbet mondott, mint hogy feleségével, Csikós Rózsikával segíteni szeretnének, de ők csak anyagilag tudnak mellénk állni; kérték, fogadjuk el a felkínált összeget, és majd részletekben visszaadjuk, ráér! Nem volt módunk tiltakozni, az utolsó pillanatban jött a segítség, és főleg önként, még elismervényt sem fogadtak el! (...)

1958 tavaszán már a minisztériumban volt a gyertyagyújtási ügyem, ott került napirendre egy országos színházigazgatói értekezleten (...) A botrány hatalmas hullámokat kavart, mert ekkorra már úgy elmérgesedett a helyzet, hogy nehéz volt féken tartani az indulatokat. Major Tamás ingerülten jelentette ki, hogy ellenséges, impertinens magatartásom miatt nemcsak a színházat kell elhagynom, de nagy-Budapest területén sem maradhatok! A vita után Aczél György szavazásra tette fel a jövőmet! Ekkor Ladányi Ferenc – akit akkor neveztek ki a Madách Színház igazgatójának – jelezte, hogy amennyiben ez lehetséges, ő szerződöt engem...

Sinkovitsné Gombos Katalin

OSVOBOZENÉ DIVADLO



**VOSKOVEC
& WERICH**



DENNĚ



BALOGH GÉZA



Avantgárd színház Kelet-Európában

Csehország, 2. rész

Voskovec, Werich és a Felszabadult Színház

A Felszabadult Színház 1925. február 19-én lép először a nyilvánosság elé, amikor a prágai konzervatórium drámaszakos hallgatói Jiří Frejka¹ rendezésében bemutatják a *Pathelin mestert* és a *Dandin* Györgyöt a Tutaj (Na slupi) nevű vyšehradi² színpadon. Molière komédiáját erősen átdolgozva, *Dandin cirkusz* címen hirdetik. Amikor híre megy a készülő vállalkozásnak, a szakmai közvélemény nem tudja, dilettánsok feltűnési viselkedéséről vagy a hivatalos színházaknak szóló komoly hadüzenetről van-e szó. Néhány előadás után az érdeklődés egyre fokozódik, és világos, hogy a szándék mögött eltökéltség, tehetség és koncepció van. A színházi élet több nemzedéke (köztük Karel Hugo Hilar) lelkesen tapsol a nézőtéren.

Az üres színpadon néhány dobogó látható, az ismeretlen komédiások bohóc-maszokban lépnek fel. A játék sokkal inkább emlékeztet bohóctréfák sorozatára és akrobatikus mutatványokra, mint színházi előadásra. Frejka inkább csak szervezte a vállalkozást, rendezői közreműködése abban merült ki, hogy szabadjára engedte a színinövendékek féktelen mókázását. No meg vállalta a keresztapa szerepét: ő nevezte el együttesét Felszabadult Szín-



¹ Jiří Frejka (1904–1952) a cseh avantgárd színház kiemelkedő alakja. Lásd róla a részletesen a cikk további részében.

² Prágai városrész az Újvárostól délre, a Moldva partján.

háznak.³ Az ötletet az avantgárd másik lelkes híve, Jindřich Honzl⁴ szolgáltatta, aki 1923-ban recenziót írt Tairov németül megjelent könyvéről és az orosz avantgárdról.⁵ Az elnevezést a Modern Kultúra Szövetsége is jóváhagyja, és 1926-tól az együtttest a szervezet kötelékébe tartozónak ismeri el.

A következő évben Honzl rendezésében előadják Jevreinov *A vidám halál*⁶ című komédiáját, Nezval⁷ *Sürgöny négy keréken*⁸ című művét és több versét (*A fogoly*, *Madrigál*, *Ábécé*⁹), Arisztophanész *Nóuralomját*, Apollinaire „bohódrámáját”, a *Teiresziasz emléit*. Frejka utolsó rendezése Yvan Goll¹⁰ *Élelbiztosítás öngyilkosság ellen* című farce-játéka. Ő teremtette meg a színház arculatát, amely Tairov hatására a konstruktivista komédia térhódítását jelentette. Később elméleti műveiben is – mint az 1929-ben megjelent *Az ember, aki színésznek állt*¹¹ címmel kiadott emlékiratában – védelmébe vette a spontán, rögtönző színészi játékot. Képtelen volt szót érteni a színészvezetésben következetesen precíz és a valódi rögtönzéseket helytelenítő Honzllal, ezért 1927-ben néhány társával elhagyta az általa teremtett közösséget.



A. Tairov: *A felszabadult színház*, Potsdam, Kiepenheuer Kiadó, 1923 (forrás: Buchfreund.de)

³ Osvobozené divadlo.



⁴ Jindřich Honzl (1894–1953) rendező, színháztörténész, műfordító, pedagógus. 1914 és 1927 között kémiát és fizikát tanított. Színházi pályáját a Modern Kultúra Szövetségénél (Devětsil) kezdte, majd a Dadában folytatta. 1929 és 1931 között a brnói Nemzeti Színház művészeti igazgatója. 1945-től a Nemzeti Színház tagja, 1948-tól a drámai együttes vezetője. 1946-tól haláláig a prágai Művészeti Akadémia elméleti tanszékének vezetője.

⁵ Jindřich Honzl: *Alexander Tairov: Das entfesselte Theater*. Stavba 2, 1923, 108.

⁶ Oroszul: *Veszjolaja szmerty*

⁷ Vítězslav Nezval (1900–1958) költő, a Felszabadult Színház dramaturgja. Kávéházakban élt és dolgozott, igazi bohém volt. Kitűnően zongorázott, komponált és festett. Sokat utazott, szoros barátság fűzte a francia költőkhöz, Éluard-hoz, Bretonhoz. Amikor 1934-ben Állami díjjal tüntették ki, a díjjal járó pénzjutalmat az antifasiszta emigránsok megsegítésére ajánlotta fel. A 20. századi cseh líra kiemelkedő alakja. Robusztus tehetsége a cseh kultúra fejlődésének egyik legmozgalmasabb szakaszában bontakozott ki. A Devětsil mozgalom meghatározó alakja.

⁸ Depeše na kolečkách

⁹ Vězeň, Madrigál, Abeceda

¹⁰ Yvan Goll (Isaac Lang, 1891–1950) két nyelven író német–francia lírikus, dráma- és prózaíró. Elszász-lotaringiai zsidó család leszármazottja, egész életében nemzetek felettinek és egyben hontalannak érezte magát. Az első világháború alatt Svájcban Romain Rolland és a német dadaisták köréhez tartozott. Kései költészete lehiggadt, de tovább viszi az expresszionizmus és a szürrealizmus jegyeit. Angolul is írt.

¹¹ *Člověk, který se stal hercem*



Molière: *Dandin György* alapján: *Dandin cirkusz*, a Felszabadult Színház első bemutatójának fotója, 1925, r: Jiří Frejka (forrás: phil.muni.cz)



Voskovec és Werich az 1920-as évek végén (forrás: Česká televize.cz)

Frejka távozásával szinte egy időben jelenik meg két fiatal egyetemi hallgató, Jiří Voskovec és Jan Werich, akik egy saját maguk által írt színdarabot is hoznak a tarsolyukban. A címe: *Vest pocket revue*. A kanavász tényleg egy revü, és a titokzatos angol címet így, szimpla v-betűvel írják. Talán slendriánságból, talán mert nem a nyugatra, hanem a mellényzsebre utalnak. A készülődő előadás dadaista stílusban a kor irodalmi és színházi hagyományait parodizálja. A középpontban kettőjük bohóc-tréfa-sorozata áll. Két fehér arcú bohóc egyszerre idézi a commedia dell'arte állandó figuráit és az irodalmi kabarék, music hallok, cirkuszok játékmódorát. De van bennük valami Zoro és Huruból!¹⁵ meg Stan és Panból. És annak el-

Frejka a Dadánál folytatta zsebszínházi tevékenységét. Színter vitte Jaroslav Ježek¹² zenéjével Cocteau *Az Eiffel torony násznépe*¹³ című burleszkjét, majd felújította régebbi előadásait. Aztán a Nemzeti Színházban a hagyományos színház keretei közt valószínűleg a legkorszerűbb irányzatokat.

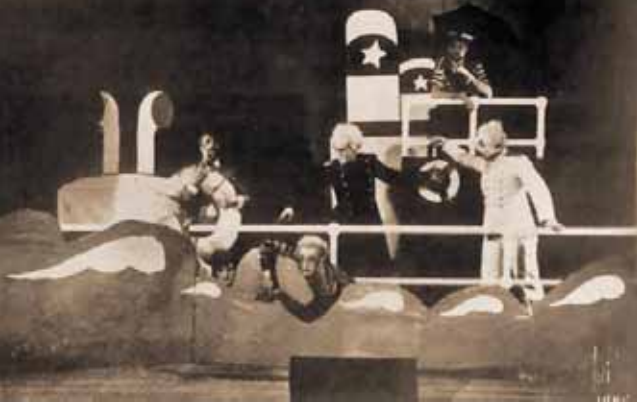
Honzl a nála tíz évvel fiatalabb Frejkához képest megfontoltabb és céltudatosabb volt. Elutasította a minden áron való komédiázást és az öncélú túlzásokat. 1926 és 1929 között következetesen a költői színház jegyeit érvényesítette, természetesen teret engedve a dadaizmus jó néhány színpadi művének, Yvan Goll másik darabjának, a *Matuzsálemnek*,¹⁴ Marinetti futurista tréfáinak és az orosz avantgárdnak.

¹² Jaroslav Ježek (1906–1942) az Osvobozené divadlo zeneszerzője, karnagya, zenei vezetője, Voskovec és Werich máig rendkívül népszerű dalainak alkotója. A német megszállás után velük együtt az Egyesült Államokba emigrált.

¹³ *Les mariés de la tour Eiffel* (1921)

¹⁴ *Methusalem oder Der ewige Bürger*, 1922

¹⁵ Dán komikus páros. Zoro: Carl Schenström (1881–1942), Huru: Harold Madsen (1890–1949) a tízes évek végén alakították meg humoros kettősüket. Minden országban más-más néven ismerték őket; hazájukban Fy és By, Német-, Olasz- és Csehországban Pat és Patachon voltak. Népszerűségük a húszas években érte el a tetőpontját. A hangosfilm idején már inkább csak vendégszereplni jártak.



Voskovec és Werich: *Vest pocket revue*,
Felszabadult Színház, 1927 (forrás: phil.muni.cz)

lenére, hogy párost alkotnak, ismerik jól a magányos Buster Keatont, Harold Lloydot, Max Lindert és mindenekelőtt Chaplint. Meg azért ellestek egyet-mást a Marx fivérektől is. És tejttestvérük Don Quijote és Sancho Panza.

Az 1927. április 29-én bemutatott „kül- és belföldi móka 19 képben” – kettőjük rendezésében és tervezésében – elsöprő sikert arat, és egy pillan-

at alatt átformálja a Dada Színház arculatát. 208 előadást ér meg telt házakkal. Voskovec és Werich pillanatok alatt Prága legnépszerűbb színészei lesznek. Hamarosan csak így emlegeti őket a sajtó: V+W.

A négy hónappal fiatalabb Jiří Voskovec 1905. június 19-én született a Sázava folyó mentén fekvő Sázava-Buda településen, Jiřina Wachsmannová és Vilém Wachsmann harmadik fiúgyermekéként. A családfája meglehetősen tarka. Anyai dédanyja és nagyanyja francia, anyja Franciaországban született. Anyai nagypapa viszont cseh: Soběslav Pinkas¹⁶ festőművész, karikatúrista. Apja pedig egy katonazenekarban játszik. Volt tehát kiktől örökölnie a művészi vénát. Az első világháború alatt az apa keresztnevét Václavra, a vezetéknevét pedig Voskovecre¹⁷ változtatja. Szülei jó kedélyű, jó humorú emberek. Hazafiúi érzésektől vezérelve a Wachsmann család a 19. század végén elhagyta az Osztrák-Magyar Monarchiát, és Oroszországba költözött. Néhány év alatt nemcsak oroszul tanultak meg, de még a pravoszláv hitre is áttértek. Az orosz-japán háború kitörése előtt visszatértek cseh földre, és Jiří a nagypapa sázavai házában jött világra. A gimnáziumi éveket már Prágában tölti, de mivel tökéletesen beszél franciául, egy ösztöndíj segítségével 1921 és 1924 között Dijonban tanul, a Lycée Carnot-ban.

Werich gyerekkora nem ilyen mozgalmas. Polgári család egyetlen gyermekeként születik 1905. február 6-án, Prágában. Apja az Első Cseh Kölcsönös Biztosító Társaság tisztviselője. Szülei korán elválnak, a fiú az édesapjánál marad, majd mikor az apa bevonul katonának, anyjához kerül. Voskoveccel kilenc éves korukban, 1914-ben ismerkednek meg. Osztálytársak a reálgimnáziumban. Csak a dijoni évek alatt szakadnak el egymástól. Érettségi után aztán újra összekerülnek: mindketten beiratkoznak a Károly Egyetem jogi karára. Mivel azonban váratlanul híresek és sikeresek lesznek, abbahagyják egyetemi tanulmányaikat.

¹⁶ Soběslav Pinkas (1827–1901)

¹⁷ A családnév pontos tükörfordítás: a német és a cseh változat egyaránt viaszfigurát jelent. Voskovec később gyakran utal a szerepeiben arra, hogy eredetileg Wachsmannak hívták.



Voskovec, Werich és Jaroslav Ježek egy rádiófelvételen, a 1930-as években (forrás: Kapralova.org)

A Dada Színháznak azonban nem voltak meg a feltételei a hivatásos színház-zá váláshoz, hamarosan megszűnt. V+W a Felszabadult Színháznál folytatta tevékenységét. Itt saját darabjaikon kívül olyan előadásokban is részt vettek, mint az *Übü király* (1928), amelyben a címszerepet – ugyancsak fehérre festett arccal – Werich játszotta hátborzongató humorral. Voskovec Cocteau *Orfeuszában* (1928) kapott szerepet; Heurtebrise-ként a sajtó az intelligenciáját és az ízlését dicsérte. Az előadások többségét Honzl rendezte, de amikor 1929-ben két évre a brnói Nemzeti Színház művészeti vezetője lesz, Voskovec és Werich veszi át az irányítást. Ezalatt a rendezői munka is rájuk hárul. Az intézmény harmadik meghatározó személyisége Jaroslav Ježek, akinek népszerű melódiái adják az előadások savát-borsát.

A *Smoking revue* (1928) sápadt hasonmása volt a *Vest pocketnek*; nem tudta megközelíteni az első sikert. A harmadik bemutató szakított a revüformával, Nestroy egyik bohózatát dolgozták át és aktualizálták *Rúgjunk ki a hámból!*¹⁸ címmel. De a várt újabb sikert csak az ötödik premier, a *Fata morgana* (1929) hozta meg. És hasonló diadal lett a *Dinamit sziget*¹⁹ (1930 március), az *Észak dél ellen*²⁰ (1930 október) meg a *Don Juan and Co.*²¹ (1931 január), amely fejtetőre állítja a nőcsábász legendáját. Don Juan ezúttal gátlásos és félnék szűzfű, a férfíhehes nők csábítják el. A tizenegyedik bemutató, a *Gólem* (1931 no-



Jelenetkép a *Dinamit sziget* előadásából, 1930, szélén Voskovec és Werich, közepén Ferenc Futurista (fotó: J. Farnika, forrás: denik.cz)

¹⁸ *Einen Jux will er sich machen*; a cseh cím: ...si pořádně zařádit.

¹⁹ *Ostrov dynamit*

²⁰ *Sever proti jihu*

²¹ *Don Juan a comp.*

vember) már valóságos remekmű. A II. Rudolf császár udvarában játszódó történelmi játék alapján készül a háború után *A császár pékje* című játékfilm Werich kettős főszereplésével²². De több darabjukból készült film a harmincas években, illetve a Felszabadult Színház szellemét a celluloidszalagon is megőrző forgatókönyveket írtak önmaguk számára²³.

További komédiáikban egyre erőteljesebb szerephez jutott a politika. Lett legyen a képzeletbeli helyszín az ókori Róma, a vadnyugat, a mesék, kalandok, legendák világa vagy Villon kora, mindig a jelenben jártak. Látszólagos rögtönzéseikkel, valójában hajszálpontosan kiszámított „elszólásaikkal” a politikai kabaré úttörői voltak.

A *Cézár* 1932-es bemutatójától kezdve a darabok központi témája a diktatúra lett. A mulatságos revü-bohózatok fokozatosan antifasiszta szatírákká váltak. A *számár és az árnyék* (1933)²⁴ már nyíltan a Führer ellen irányult, a német nagykövetség a betiltását követelte. A *hóhér és a bolond* (1934)²⁵ a zsarnokság és



Voskovecz és Werich: *Caesar*, Felszabadult Színház, 1932
(fotó: TASR/archiv, forrás: ceskatelevizie.cz)

a zsarnok születésének társadalmi okait vizsgálta. Itt fasiszták tüntetése zavarta meg az egyik előadást. A *Rongyballada* (1935)²⁶ Villon konfliktusát ábrázolta a „hörcsögökkel”, meg a „potrohosokkal”. A *Fej vagy írás* (1936)²⁷ és a *Nehéz Barbara* (1937)²⁸ a Csehszlovákiát fenyegető belső és külső fasiszmus veszedelmének metaforája volt. Utolsó komédiájuk, a *Tehé-
nen a gatyá, avagy Cézár finálé-
ja* (1938)²⁹ pedig laza szkeccsek

sorozata, azzal a közös alapgondolattal és kissé naiv, túlzottan optimista meggyőződéssel, hogy a történelmet végső soron mégiscsak a kisemberek formálják.

²² *Císařův pekař – Pekařův císař* (*A császár pékje – A pék császára*, 1951). A film rendezője Martin Frič (1902–1968), az egyik legsikeresebb cseh vígjátékrendező. Festő volt, majd különféle kabarétársulatoknál működött. 1923-ban került a filmhez, és pályája során több mint száz játékfilmet rendezett. 1968-ban a szovjet megszállás elleni tiltakozásul öngyilkos lett.

²³ *Púder és benzin* (*Pudr a benzin*, 1932, r: Jindřich Honzl), *Pénzt vagy életet* (*Peníze nebo život*, 1932, r: Jindřich Honzl), *Hó-rukk* (*Hej-ruř*, 1934, r: Martin Frič), *Miénk a világ* (*Svět patří nám*, 1937, r: Martin Frič).

²⁴ *Osel a stín*

²⁵ *Kat a blázen*

²⁶ *Balada z hadru*

²⁷ *Rub a líc*

²⁸ *Těžká Barbora*

²⁹ *Pěšt na oko aneb Caesarovo finale*

Tizenegy hónappal a bemutató után, 1939 márciusában Hitler hadserege megszállta az országot, és létrehozta a Cseh–Morva Protektorátust. Néhány héttel később V+W színházát betiltották.

A Felszabadult Színház legnagyobb érdeme, hogy úgy tudott az avantgárd mozgalom élére állni, hogy nem csupán a kevesekhez, a vájt fülű értelmiséghez szólt, hanem mindenkihez. Avantgárd népszínházat csináltak. Hatalmas sikereket értek el egy sok tekintetben rendhagyó, addig ismeretlen vegyes műfajban, amely remekül szórakoztatott és nagyon szigorúan tanított. V+W egyszerre volt író és komédiás, felelősségteljes művész és ripacs. Saját maguk nevében beszéltek a lent ülő nézőkhöz. Tökéletesen tisztában voltak a humor félelmetes erejével. Miközben a közönség a hasát fogta a nevetéstől, ők eleget tettek Shakespeare és Majakovszkij véresen komoly előírásainak. Annak, hogy a színház „föladata most és eleitől fogva, hogy tükröt tartson a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”³⁰ Meg annak, hogy „Fényszórót! A színpad ragyogjon, / úgy vigyázz! / Ne csörgedezzen, hanem / száguldjon a szöveg! / Nem tükröző tükrő a színház, / de nagyító üveg!”³¹

1936-ban Mejerhold ezt írta egy feljegyzésében: „1913-ban az én jobb létre szenderült költő barátom, Apollinaire elvitt a Medrano Cirkusz előadására, és a látottak hatására így kiáltott fel: Na, látod, ezek a színészek megőrzik a színház művészeinek, a rendezőknek meg a színészeknek a commedia dell’arte színjátszását. Ez után az este után még néhányszor elmentem a Medrano Cirkuszba – most már Apollinaire nélkül –, újra meg újra el akartam andalodni az ex improviso komédia »mákonyától«. De Apollinaire nélkül nem láttam többé Itália lazzóit. Szomorúan és vágyakozó szívvel kutattam őket, de nem akadtam rájuk. Csak ma, 1936. október 30-án pillantottam meg egy felejthetetlen páros, Voskovec és Werich alakjában az igazi zannikat, és újra elvarázsolt a rögtönzött itáliai komédiák gyökereiből sarjadó teljesítmény. Éljen a commedia dell’arte! Éljen Voskovec és Werich!”³²



Voskovec, Werich és V. Mejerhold 1936 októberében, Prágában (forrás: radio.cz)

³⁰ Hamlet, III. felvonás, 2. szín. Arany János fordítása

³¹ Majakovszkij: A Gőzfürdő előadásán kifüggesztett jelmondatok (Lozungi dlja szpektaklja „Banyi”). Radó György fordítása.

³² Vszevolod Mejerhold: A prágai Felszabadult Színház előadásáról, 1936. (O szpektakle prazsszkovo Oszvobozhgyennovo tyeatra, 1936 g.) In: Mejerhold: Cikkek, levelek, beszédek, felszólalások II. (Sztaty, pizhma, recsi, beszedi, Csaszty vtoraja, 1917–1939). Moszkva, 1968. II. 371.

Voskovec, Werich és Ježek 1938 végén az Egyesült Államokba emigrált. Ott előbb egy tíztagú együttessel folytatták a Felszabadult Színház tevékenységét, majd amerikai társulatokhoz szerződtek. Ježek kórust alakított cseh emigránsokból. Werich a Theater Arts Committee tagja és az NBC rádió munkatársa lett. 1945-ben a New York-i Alvin Theatre-ben mindketten részt vettek Shakespeare *A vihar* című színművének előadásában. Voskovec Trinculót, Werich Stephanót játszotta.

Ježek sohasem tért vissza az amerikai emigrációból. 1942-ben, harmincöt éves korában krónikus veseelégtelenségben meghalt egy New York-i kórházban. Voskovec és Werich 1946-ban hazajött. Megpróbálták újra indítani a Felszabadult Színházat, de a kommunista puccs után Voskovec végleg elhagyta Csehszlovákiát. Egy ideig Franciaországban élt, az UNESCO titkárságán dolgozott, majd 1950-ben visszament az Egyesült Államokba. A sors iróniája, hogy a mccarthyizmus idején



Voskovec és Werich 1974-ben, Bécsben
(fotó: Karl Koliš, forrás: novinky.cz)

tizenegy hónapra internálták mint kommunista szimpatizánst. Csak 1955-ben kapta meg az amerikai állampolgárságot. George Voskovecként számos szerepet játszott a Broadway-n: a *Ványa bácsi* címszerepét (1957), a *Hamlet* Színészkirályát (1965)³³ és Hollywood is gyakran foglalkoztatta (*Tizenkét dühös ember*)³⁴. Werichel rapszodikusán tartották a kapcsolatot, volt, hogy összevesztek, és évekig nem váltottak levelet, időnként meg nagy közös terveket szőttek, amelyekből nem lett semmi (*Filmfalstaff*, 1964).

Werich négy évig az egykori Felszabadult Színház helyén működő ABC Színház igazgatója volt, ahol felmelegítették a hajdani sikereket. Aztán visszavonult, csak néha vállalt szerepeket színházban, filmen, televízióban. Az 1968-as szovjet megszállás után a villáját körülvevő, fehérre meszelt falra a rajongók karikatúrákat rajzoltak, meg a helyzetre utaló idézeteket firkáltak a régi V+W-slágerek szövegeiből. Úgy látszik, a fasizmus ellen írott kuplék a kommunista diktatúrára is pontosan ráillettek. Amikor a rendőrség sietve eltávolította a veszedelmes feliratokat, pár nap múlva újak kerültek a helyükre. Nem lehetett megatottság nélkül olvasni a néha naponta változó különös tacepaokat. „Igazi interaktív színház, nem?” – kérdezte egy prágai barátom, aki megmutatta a kegyhelyet. Bólogattam. Ennél szebb abgangot aligha kívánhatott magának a nagy komédiás-filozófus.

Voskovec nyolc hónappal élte túl partnerét. Werich 1980. október 31-én halt meg Prágában, Voskovec 1981. július 1-jén Kaliforniában. Hamvaik most egymás mellett nyugszanak Prága központi temetőjében, Olšanyban.

³³ Rendező: John Gielgud, Hamlet: Richard Burton

³⁴ *Twelve Angry Men*, 1957, r: Sidney Lumet (1924–2011)

Emil František Burian és a D

„Ha tisztára söpörjük a színpadot, amelyen Thália nevében oly sok bűnt követtek el, akkor tárt karokkal fogja várni majd azokat az írókat, akik építői, nem pedig szolgálói a gondolatnak. Az erőszak, vagyis a színházi emberek beavatkozása házasságokkal és javításokkal a drámaírók műveibe, amiktől azok annyira rettegenek, nem a színházi szakemberek hibája, hanem kizárólag a szerzők téves nézeteinek következménye. A korszerű színház és a drámaírók közötti súrlódásoknak az az oka, hogy a drámaírókat elvakították a régi színház fogyatékosai, az új lehetőségek pedig hidegen hagyják őket – írja pályája csúcán az avantgárd színház eltökélt harcosa, E. F. Burian. – Könnyű kijelenteni, hogy »ne tessék erőszakot tenni a drámaírón!« [...] Amíg a szerzők nem képesek felfogni, hogy a színpadi nap nem nap, hanem egy sárga reflektor, az égbolt nem égbolt, hanem egy háttérfüggöny, és a csillagok sem gyúlnak ki a színpadon, hanem ezt az eseményt – mondjuk – egy hegedűszóló játssza el, addig a fantáziájuk olyan szegényes marad, hogy bizony szükség lesz az ellenük elkövetett erőszakra.”³⁵

Burian a cseh avantgárd legellentmondásosabb egyénisége. Pályakezdése és színháza a harmincas években betetőzése és összefoglalása mindannak, ami izgalmas és korszerű volt a 20. század első évtizedeiben, de 1945 után súlyos törés következik be művészi ízlésében és mentalitásában, mert a lehetetlenre vállalkozik: ő is, mint annyian mások, megpróbálja összebékíteni az avantgárdot és a szocialista realista színház ideológiáját.

1904. június 11-én született Plzeňben, muzsikus családban. Apja baritonista a Városi Színháznál, anyja énektanár. A család leghíresebb tagja a nagybácsi, Karel Burian,³⁶ a világhírű Wagner-tenor. A prágai konzervatóriumban zeneszerzést tanul, és pályája során mindvégig egyszerre van jelen a zenei és a színházi életben. Zeneszerzőként is sokoldalú és gazdag életművet hagy hátra (többek között nyolc vonósnégyest, szimfonikus műveket, kilenc daljátékot, három operettet,



Jazz, A. Goffmeister karikatúrája E. F. Burianról, 1927 (forrás: Antikvariát-artbook.cz)



³⁵ Emil František Burian: *Söpörjétek ki a színpadot! (Zamette jeviště!)*, Prága, 1936, 34.

³⁶ Karel Burian (1870–1924) a brnói Nemzeti Színházban debütált 1891-ben *A trubadúr* Manricójaként. Ő volt Richard Strauss *Saloméjének* első Heródese a drezdai ősbemutatón (1905). Európa valamennyi nagy operaházában fellépett, 1906-tól a Metropolitan művésze, Bayreuth állandó vendége, Budapest kedvence, Wagner-repertoárja valamennyi szerepében nálunk is bemutatkozott. A nagy Wagner-tenor nemzedék egyik utolsó kiemelkedő alakja.



E. F. Burian és a Voice-Band az 1928-as színeai fesztiválon (forrás: wikipedia.cz)



Az Eiffel torony násznépe, Dada produkció, 1927 (fotó: skrbková, forrás: phil.muni.cz)

négy balettet, hét operát, színpadi és filmzenéket). 1928-ban a Nemzetközi Új Zenei Társaság (IGNM) sienai kamarazene-fesztiválján feltűnést kelt „Voice Band”-re komponált szvitjével, amelyben dzsessz-elemeket alkalmaz szavaló kamarakórusra. Zenei munkássága mellett irodalmi életműve is tekintélyes: versei, dalszövegei, regény-adaptációi és drámái jellemző képet adnak a harmincas, negyvenes és ötvenes évekről. A színház- és az előadó-művészet valamennyi területén otthonosan mozog: játszik, rendez, énekel, muzsikál. És mindehhez járul közéleti tevékenysége, amely azzal veszi kezdetét, hogy 1923-ban, tizenkilenc éves korában belép a Csehszlovák Kommunista Pártba. A párt irányelveihez a legsötétebb időszakokban is hű marad.

1927-ben, amikor a Dada bemutatja Az Eiffel torony násznépét, a műsor második részében sor kerül A függő szék³⁷ című „tánc és politika” című látványos revüre, amelynek szerzői között Burian neve is olvasható. A szerzőtársi közreműködést hamarosan újabbak követik (A függő szék 2, A harmadik fellógatott függő szék³⁸, majd a Don Quijotka³⁹, a Bim-bam revü⁴⁰ és a Gaucsó meg a tehén⁴¹), amelyekben Burian zeneszerzőként és szövegíró-társként szerepel. Frejka azt akarta, hogy új, aktuális, eleven politikai kabaré-revü legyen a Dada műsorán, amelyben a commedia dell’arte jellegzetes figurái je-

lennek meg. A pamfletek, politikai szatírák visszatérő szereplője volt Burian, mint Teddy bohóc. A baloldali sajtó kritikái kiemelik temperamentumos jelenlétét.⁴²

³⁷ *Visací stůl*

³⁸ *Třetí zavěšený visací stůl*

³⁹ *Don Kichotka*

⁴⁰ *Bim bam revue*

⁴¹ *Gaučo a kráva*

⁴² Burian színészi munkájával részletesebben foglalkozik Anton Scherl: *E. F. Burian divadelník* (Burian, a színházi ember) c. tanulmánya. In: Milan Obst-A.Scherl: *K dějinám české divadelní avantgardy* (A cseh színházi avantgárd történetéhez), Prága, 1962. 157–163.

Amikor a Dada megszűnik, Frejka 1929-ben új együttes szervez Modern Stúdió néven. Itt mutatják be Burian korábban már a Dadában is játszott *A kuruzsló*⁴³ című daljátékát. Az előadásokon fontos szerepet játszik a voiceband is, mint Frejka rendezéseinek ritmikai bázisa.

Ugyanitt, ugyanebben az évben kerül sor Burian rendezői bemutatkozására. Jiří Wolker⁴⁴ *A kórház* című drámáját állítja színpadra. A karácsonyeste, egy körtemben játszódó kamarajáték előadásában is a voiceband különös szerepét emeli ki a kritika, amely az ablak mögött feltáruuló képzeletbeli világ költői megjelenítését helyezi át a fantázia világába.⁴⁵ A következő évadban Olomoucban rendez, játszik és énekel, majd egy évadot a brnói Városi Színháznál tölt.

1933. szeptember 16-án D34 néven megnyitja szocialista eszmeiségű színházát Prága belvárosában, a Mozarteum kamaratermében. Az elnevezés D betűje a cseh divadlo – színház – szóra, a kétjegyű szám pedig a következő évre utal. Így kívánja jelezni, hogy színháza mindig egy évvel előtte kíván járni korának. Az eseményt egy indulatos röplap vezeti be, amely mindenre elszánt hadüzenet a polgári színház ellen:

„Nem akarunk térdre esni a nyugati világ prostituált múzsája előtt. Az ihletet nem a régi Thália poros illúzióiban keressük. Nekünk nem kell ösztöndíj, nem kell állami támogatás, hiszen szívből gyűlöljük a fennálló rendszert. Úgy gondoljuk, hogy jogos a gyűlöletünk, mert ez a rendszer szellemileg akarja megfojtani munkatársainkat, és újabb meg újabb akadályokat gördít a fiatal tehetségek kibontakozása elé. Mi az élet analízisét kívánjuk nyújtani. Fel kívánjuk tárnai az összefüggéseket. Munkánkba be kívánjuk vonni mindazokat a tehetséges, ifjú művészeket, akik megértették, hogy a kitűzött törekvéseink gyökeresen szakítanak, mi több, el-lentétben állnak azokkal az eszmékkal, amelyeket a hivatalos színház áraszt magából. Magunk köré szeretnénk gyűjteni mindenkit, aki nem ért egyet a jelenleg uralkodó színház rendszerével. Jól tudjuk, hogy egy új színház alapjainak lerakásánál csak olyan program lehet életképes, amely szembeszáll a hivatalos irányzattal.

A színház halott, éljen a színház!”⁴⁶

A nyitó előadás egy lírai montázs Erich Kästner verseiből *Élet a mi napjainkban*⁴⁷ címmel. Burian, aki fordítója is az előadásnak, némileg megváltoztatja a cí-

⁴³ Mastičkář

⁴⁴ Jiří Wolker (1900–1924) költő, a cseh líra kimagasló tehetsége. 1922-től a Devětsil tagja. A csoport manifesztumát az ő előadása nyomán fogalmazták meg. Ennek jegyében bontakozott ki a proletárköltészet, amely az 1920-as évek elejének egyik uralkodó irányzata volt Csehszlovákiában. 1923-tól tbc-ben szenvedett. Három drámát is írt, de ezek inkább kuriózumok a költői munkássága mellett. Versei nagy részét József Attila fordította magyarra.

⁴⁵ O. m. (Otakar Mrkvička): *Wolker a Burianův voiceband* (Wolker és Burian voiceband-je). Lidové noviny, 1929. VI. 4.

⁴⁶ A D34 színháznyitó röplapjából. In: *A cseh színház története IV*, 274.

⁴⁷ A kompozíció eredetileg hangjáték volt, Edmund Nick (1891–1973) zenéjével mutat-ta be a berlini rádió *Leben in dieser Zeit* címmel, 1929-ben. Két évvel később Lipcsében került színpadra. A német nemzeti szocialisták 1933-ban betiltották.

met, hogy a D34 egész programját kifejezze vele. A kompozíció is tartalmazza mindazt, ami az együttes programját jellemzi. Az időszzerű politikai színház és lírai összeállítás eszköztárát felvonultatja: a vetítések alkalmazása Piscator hatását tükrözi. A zene, a tánc, a fény- és hang változatos jelenléte aktivizálja a nézőket, akiknek – akárcsak Brecht – nem engedi, hogy kényelmesen hátradőljenek és passzív szemlélőként bámulják az előadást.

Klasszikus adaptációiban (*A fősvény*, 1934, *A velencei kalmár* 1934, *Hamlet III, avagy Lenni vagy nem lenni, illetve A trónok fabatkát se érnek*, 1937⁴⁸) szembefordul



E. F. Burian: *Hamlet III*, a D37produkciója, 1937
(forrás: phil.muni.cz)

és vitatkozik az eredeti művekkel. Ugyanakkor lázasan keresi azokat a kortárs drámai műveket, amelyek egyértelműen a jelenkor feszültségeit viszik színpadra. Ezért játszik Gorkijt, Friedrich Wolfot, Pogogyint, Hágy Gyulát,⁴⁹ Brechtet. És ezért fordul a regényirodalom felé. *A Svejkben* (1935) a háború ostobasága és képtelensége érdekelte. *A háború*⁵⁰ (1935) című népköltészeti montázs első világháborús dalokkal tiltakozik az erőszak ellen. Beaumarchais ár-

talmatlannak látszó komédiájába, *A sevillai borbélyba* (1936) régi spanyol verseket illeszt. Klicpera⁵¹ vígjátéka, a *Ki-ki valamit a hazáért* (1936) rendezőjeként a jobboldali nacionalizmussal száll szembe. Az egyszerűségében is tüneményes díszlet fölött büszke felirat: „Cs. és kir. hazafias színház”. Mácha⁵² *Május* című poemája (1935 és 1936) és Puskin *Anyeginje* (1937) politikai tett, a két költő évfordulójának hivatalos megünneplését bíráló indulat sugárzik e szenvedélyes előadásokból.

A Koldusopera (1934) úgy hűséges Brecht epikus színházához, hogy közben az elidegenítést saját eszközeivel hangsúlyozza. Minduntalan a néző tudomására hozza, hogy nem valóságos embereket lát, hanem festett arcú színészeket, kulisszákat,

⁴⁸ *Hamlet III, aneb Být či nebýt, čili Trůny dobré na dřevo*

⁴⁹ *Tiszazug*, 1934–36

⁵⁰ *Vojna*

⁵¹ Václav Kliment Klicpera (1792–1859) drámaíró, költő, az újkori cseh komédia megteremtője, a cseh hivatásos színház előfutára. *A Ki-ki valamit a hazáért* (*Každý něco pro vlast*, 1829 előtt) az első cseh társalgási vígjáték.

⁵² Karel Hynek Mácha (1810–1836) a cseh költészet egyik legnagyobb alakja, az első modern cseh költő. Kora nem ismerte fel kongeniális tehetségét, ráadásul hazafiatlannak és erkölcstelennek bélyegezték. Megbecsülése csak évtizedekkel korai halála után kezdődött el. Életében a *Májuson* (*Máj*, 1836) kívül csak néhány verse és két hosszabb elbeszélése jelent meg. A szimbolisták közvetlen elődjüket látták benne.



K. H. Mácha: *Május*, a D35 előadása,
r: E. F. Burian, 1935 (forrás: phil.muni.cz)



F. Wedekind: *A tavasz ébredése*, D36, 1936,
r: E. F. Burian (forrás: phil.muni.cz)

meg talmi csillogást. Az énekszámok kiemelésével és bizarr, túlzó maníraival a hagyományos színház eszköztárát teszi idézőjelbe. Burian nemcsak átdolgozta a darabot és rendezte az előadást, de ő játszotta Bicska Maxi szerepét is.

Egyik legtöbbit emlegetett előadása Wedekind első darabja, *A tavasz ébredése*⁵³ (1936). A Vilmos császárhoz kötődő álszent polgári erkölcsök elleni lázadás Burian kezében a mindenkori kapitalista társadalommal szembeni állásfoglalás. A 19. század végén még botrányokat kavarázó tragédia majd fél évszázaddal később inkább szociológiai látkép, mintsem a serdülőkori szexualitást nyíltan ábrázoló kuriózum. Az előadás egyszerre dokumentumjáték és lírai vallomás a természetes ösztönökről. A rendező nem tompítja a dráma nyersségét, hanem rideg tényeket közöl. Konkrét politikai színházat látunk vetítéssel, amely a természetes és hiteles színészi játékkal még erőteljesebbé teszi a történetet.

Amikor 1938 áprilisában Burian bemutatja Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* című regényének színpadi változatát, mind a jobb-, mind a baloldali kritika megdorgálja érte: ezekben a hősies időkben, amikor a haza védelme a legfontosabb feladat, mit mondhat az ifjúságnak egy fiatalember története, aki öngyilkos lesz szerelmi bánatában? De a nézőket magával ragadja az előadás provokatív szembenállása az éppen divatos állásponttal. Megértik a jellegzetes utalásokat a sznob-ságra és a félműveltségre, amelyekkel Burian a végnapjait élő Csehszlovák Köztársaság közgondolkodását bírálja.

Az 1938/39-es évadot teljes egészében az Első Köztársaság húszéves évfordulója jegyében alakítja ki. Viktor Dyk *Forradalmi trilógia*⁵⁴ című műve nyitja meg a szezont. Az 1938. szeptember 23-i mozgósítás hírére Burian felajánlja, hogy társulata frontsínházzá alakul. Amikor egy héttel később sor kerül a müncheni egyezmény aláírására, és javaslata elveszti aktualitását, kiállítást rendez az előcsarnok-

⁵³ Frank Wedekind (1864–1918): *Frühlings Erwachsen* (1891)

⁵⁴ *Revoluční trilogie*

ban a köztársaság két évtizedes történetéről. A cenzúra betiltja Svatopluk Čech⁵⁵ *A rabszolga dalai* című verseskötetének tervezett színpadi változatát.

A német megszállás alatt készült előadások három nagy csoportra oszthatók. Az elsőbe a cseh népdalokból és versekből összeállított montázsok, a másodikba a klasszikus, elsősorban epikus szépirodalmi művek adaptációi, a harmadikba pedig a kortárs cseh írók eredeti darabjai tartoznak. Az első kategória legjellegzetesebb előadása az 1939-ben bemutatott *Második népi szvit* (1939),⁵⁶ ezen belül is a *Franciska és Jánoska komédiája*⁵⁷, amely a korábbi *Első népi szvit*⁵⁸ (1938) egyik epizódjához, a *Szent Dorottyához*⁵⁹ kapcsolódik. A színház a színházban elvére épülő előadás a barokk népi misztériumjátékok korát eleveníti fel, és a falusi műkedvelők játékmódorában kelti életre a vérbő humorú történetet.

A második csoport művei közül kiemelkedik Dosztojevszkij *Sztyepancsikovo falu* (1939) című elbeszélésének és Viktor Dyk *A patkányfogó*⁶⁰ című regényének feldolgozása (1940). A Dosztojevszkij-novella színpadi változatában démonivá nő a képmutató Foma Fomics alakja, és aktuális történetté válik a korabeli utalásoktól elszakadó történet. *A patkányfogó* hőse sem az a romantikus hős, akinek az író megírta. Burian kisebbrendűségi érzéstől szenvedő, valóságtól menekülő álmodozót állít színpadra. Egy önző embert, aki becsapja Hammeln lakóit; esze ágában sincs elvezetni őket az ígéret földjére, sokkal inkább csapdába csalja a hiszékeny falusi embereket.

Korszakos jelentőségű értékek születtek Burian és Vítězslav Nezval találkozásából. Együttműködésük nyomán három színpadi mű jött létre a megszállás alatt: az *Öt percre a várostól*⁶¹ (1940), amely egy versgyűjtemény színpadi változata, és két lírai komédia, a *Manon Lescaut* (1940) és a *Loretka* (1941). Az *Öt percre a várostól* a költő hazája és nemzete sorsával való azonosulásának szép, melankolikus megnyilvánulása. A Prévost abbé szentimentális regényéből készült, szürrealisztikus iróniával átszótt verses játék, a *Manon Lescaut* Nezval feldolgozásában váratlanul a korszak kirobbanó közönségsikere lett. A sajtó „Manon-járványt” emlegetett; alig több mind háromnegyed év leforgása alatt 128 előadást ért meg. Még ugyanabban az évben hét másik városban is bemutatták. 1941-ben a cenzúra megelégedte a sikert, és a további előadásokat nem engedélyezte.

Bár köztudott volt, hogy Burian meggyőződéses kommunista és az illegálisba vonult párt tagja, a megszálló hatalom 1941 áprilisáig eltűrte színháza működését.

⁵⁵ Svatopluk Čech (1846–1908) költészete az újjáéledő nemzeti romantika és a század végén ismét felélénkülő szláv közösségi tudat pátoszának ad hangot. A cseh politikai élet megélénkülését nyomon követik új versei, köztük elsősorban *A rabszolga dalai* (*Písňe otroku*, 1894).

⁵⁶ *Druhá lidová suita*

⁵⁷ *Komedie o Františce a Honzíčkovi*

⁵⁸ *První Lidová suita*

⁵⁹ *Hra o sv. Dorotě*

⁶⁰ *Krysař* (1915)

⁶¹ *Pět minut za městem* (megj. 1939)

Bezárására végül egy balettelőadás, a *Mese a táncról* szolgáltatott ürügyet. A táncjáték allegorikus történet egy tünderről, aki megtanítja az embereket táncolni, és ezért a gonosz királynő elpusztítja. De az emberek többé sohasem hagyják abba a táncot. A kompozíció egyértelműen a megszállt cseh nép helyzetére utal. A történet szerzője Nina Jirsíková⁶², zeneszerzője Zbyněk Přecechtěl⁶³. Névtelen feljelentés alapján, mely szerint a táncjáték a náci rendszer nyílt kigúnyolása, betiltják az előadást, majd határozatlan időre megvonják a színház játszási engedélyét. Buriant és Jirsíkovát letartóztatják. Jirsíkovát a ravensbrücki, Buriant a terezíni, majd a dachau, illetve a neuengammeni koncentrációs táborba viszik. Sokáig egyikükről sem tudnak az otthon maradottak. Burianról az utolsó hír, hogy a neuengammeni tábor lakóit evakuálták.

1945. június elején az alábbi komüniké jelenik meg a prágai napilapokban: „Szerdán éjjel 3 óraker hetven fogolytársával együtt a lübecki gyűjtőtáborból hazatért E. F. Burian. Egészségi állapota jó.”⁶⁴

Burian azonnal munkához lát. Újraszervezi a színházát, és megpróbál beilleszkedni a megváltozott helyzetbe. Eleinte felújítja korábbi előadásait, majd a szocialista realizmus szabályainak megfelelően igyekszik elfelejteni avangárd eszméit. Közben a sajtó folyamatosan támadja. Szemére veti, hogy még mindig a harmincas évek eredményeiből él, ismétli önmagát, nem képes megújulni.

Közben dogmatikus darabokat ír (*Gátak közöttünk*⁶⁵, 1947, *Vendéglő a parton*⁶⁶, 1948, *Minek élsz, Václav Říha?*⁶⁷, 1958), a pártállam iránti elkötelezettségét prózai írásokban is nyilvánvalóvá teszi (*Nyolcan a sorból*⁶⁸, elbeszélések, 1956). Elméleti írásaiban egyre több az üres szöveg, a dagályos „pártosság”. Politikai szerepet vállal, 1948-tól 1954-ig a Csehszlovák Kommunista Párt parlamenti képviselője. 1951-ben mégis felmerül, hogy az ekkor már hajdani nevén, D34-ként működő intézményt meg kellene szüntetni. Ekkor Burian addig jár a hatóságok nyakára, míg eléri, hogy színháza a Honvédelmi Minisztérium felügyelete alá kerüljön,



E. F. Burian a *Népfhadisereg Színázának* vezetőjeként egy 1953-ban készült propagandafilmben (forrás: vhu.cz)

⁶² Nina Jirsíková (1910–1978) táncosnő, jelmeztervező, a Felszabadult Színház, majd a D tagja. 1941-ben a Gestapo letartóztatja és koncentrációs táborba hurcolja. Szabadulása után, 1955-től ismét Burian munkatársa.

⁶³ Zbyněk Přecechtěl (1916–1996) zeneszerző, zongorista, a D korrepetitora

⁶⁴ Rudé právo, 1945. VI. 7.

⁶⁵ *Hráze mezi námi*

⁶⁶ *Krčma na břehu*

⁶⁷ *Proč žiješ, Václave Řího?*

⁶⁸ *Osm odtamtud*

és a hadsereg művész színházaként (Armádní umělecké divadlo) folytassa működését⁶⁹.

1958-ban a Szovjetunióba látogat. Hazatérése után önkritikát gyakorol, és revízió alá veszi háború utáni ideológiai tévedéseit. 1959. augusztus 9-én, ötvenöt éves korában meghal. Halálának oka máig tisztázatlan. Az utolsó hónapokban májpanaszokkal kezelték.

Barátja és harcostársa, a Burian halála után kiadott írások szerkesztője és sajtó alá rendezője, Jan Kopecký⁷⁰ ezt írja *A színház napjainkban* című kötet utószavában: „Eleinte az a gondolat csábított, hogy olyan vadonatúj könyvet állítsak össze, amely az eddig ismeretlen Buriant mutatja be. De minél több írását olvastam el újra és újra, annál inkább meggyőződésemmé vált, hogy még a korábban megjelent publikációkban is létezik egy ismeretlen Burian. Kialakult vele kapcsolatban az a vélemény, hogy gyakran és meglepetésszerűen – különösen a felszabadulás után – kész volt feladni korábbi nézeteit és művészi elveit. [...] Nem egyszer kíméletlenül bírálta önmagát. Most azonban, amikor ez a viharos és nyugtalan élet lezárult, eltűnnek jellemének korábbi önkritikus szakaszai, és helyükbe valami sokkal fontosabb lép: az egység. Ez a kivételes művész sohasem árulta el önmagát. Soha nem adta fel forradalmi pozícióit.”⁷¹

A marxista színháztörténész talányos szavai jól érzékeltetik Burian rejtőzködő énjének tragikus kérdőjeleit. A kötet szerkezete ugyanazt sugallja az olvasó számára, amit az utószó megfogalmaz: egy nyugtalan és nehéz sorsú művész Janus-arcát. A könyv első felében az 1945 előtt írott harcos hitvallás részletei, a másodikban a háború utáni dogmák és téveszmék megfogalmazásai olvashatók. Középen ott a Rubicon: a protektorátus német nyelvű határozata a D41 megszüntetéséről és a tartományi hivatal intézkedése a határozat végrehajtásáról. Szomorú könyv, egy nagy művész tündöklésének és kudarcainak krónikája.

Jiří Frejka a Nemzeti, a Városi és az Operett Színházban

Az egyetlen rendező a prágai Nemzeti Színházban, aki az avantgardizmus szellemét még a német megszállás alatt is tartósan meg tudta őrizni, Jiří Frejka volt. Már 1930-ban a Nemzeti Színház tagja lett, ahol eleinte Hilar asszisztenseként működött, de igazán akkor nyílik lehetősége a modernizmus szellemét felidézni a patinás falak közt, amikor Hilar hirtelen bekövetkezett halála után Otokar Fischer lesz a drámai tagozat vezetője. A kiváló irodalomtörténész és színházi kri-

⁶⁹ A helyzetet bonyolítja, hogy ugyanekkor a Városi Színház három játszóhelye is a honvédség kezelésébe kerül, és felveszi a Hadsereg Színháza nevet.

⁷⁰ Jan Kopecký (1919–1992) színháztörténész. Főbb művei: *A cseh színház történetének vázlatja* (Nástín dějin českého divadla, 1953), *Befejezetlen harcok* (Nedokončené zápasy, 1961).

⁷¹ E.F. Burian: *Divadlo za našich dnů*, 1962). Szerkesztette és az utószót írta: Jan Kopecký. 140.



Jiří Frejka (1904–1952) a Nemzeti Színház drámai tagozatának vezetőjeként, az 1940-es évek elején (forrás: Divadlo na Vinohradech)

tikus művészi programjának fontos része, hogy a színház állandó rendezői meg tudják valósítani saját elképzeléseiket. Ez Frejka pozíciójának megerősödését is jelenti. Elsősorban őt tekinti a cseh színháztörténet Hilar utódjának. 1935-től a német megszállásig huszonhat előadást rendezett (köztük egy operát és egy balettet). Frejka rendezéseinek logikai sorrendje és koncepciója volt, nem kellett többé beérnie a fiatal rendezőnek járó különlegességekkel (Čapek testvérek: *A végzetes szerelem játéka*⁷², Klicpera: *Vígjáték a hídon*⁷³ – 1932, Cocteau: *Emberi hang* – 1933, Arisztophanész: *Madarak* – 1934, Katajev: *Virágok útja*⁷⁴ – 1935, *A dzsungel könyve*⁷⁵ és mások), mint Hilar idejében, és egyre inkább a színház legfontosabb rendezőjének kezdték tekinteni.

Az új korszak kezdetén, 1935 őszén állítja színpadra Lope de Vega *Fuenteovejuna*⁷⁶. Ebben a komtur meggyilkoló népharag „naturalista” részleteivel (Frejka nevezte így szándékát a színészek előtt) burkoltan utalni kívánt az aktuális spanyolországi eseményekre, amelyek egy évvel később a polgárháború kitöréséhez vezettek. František Tröster⁷⁷ nagyvonalú, puritán játékerében, egy forgószínpadra épített dísztelen fehér kőtömb körül zajlottak a drámai események, a lázadó falu, valamint Laurencia (Jiřina Šejbalová⁷⁸) és Frondoso (Jiří Dohnal⁷⁹) szerelmének története.



Arisztophanész: *Madarak*, Nemzeti Színház, Prága, 1934, r: Jiří Frejka, díszlet Vlastislav Hofman (fotó: Centropress, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

⁷² *Lásky hra osudná*

⁷³ *Veselohra na mostě*

⁷⁴ Valentyin Katajev (1897–1986): *Doroga cvetov*

⁷⁵ Kipling művét Frejka adaptációjában *Maugli* címen mutatták be gyerekelőadásban, 1933-ban.

⁷⁶ Magyarországon *A hős falu* címen játszották.

⁷⁷ František Tröster (1904–1968) prágai és párizsi építészeti tanulmányok után 1935-ben szerződött a Nemzeti Színházhoz; Frejkával együttműködve ő lett a cseh avantgárd színpadi architektúra egyik legjelentősebb képviselője. Pályafutása során hazájában és külföldön négyszáznál több előadás látványát tervezte.

⁷⁸ Jiřina Šejbalová (1905–1981) operaénekesként kezdte a pályát, de a húszas évektől egyre gyakrabban lépett fel prózai szerepekben. A harmincas évek legendás színésznője, még némafilmekben is játszott.

⁷⁹ Jiří Dohnal (1905–1984) lakatosként dolgozott, majd műkedvelő színpadon lépett fel. 1923-tól különböző vidéki színházaknál működött. 1935-ben szerződött a Nemzeti



W. Shakespeare: *Julius Caesar*, Nemzeti Színház, Prága, 1936, r: Jiří Frejka, tervező: František Tröster (fotó: Esta, forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Hasonlóképpen jelenkori félelemmé transzformálta *A revizor* (1936) humorát, amely a kritika szerint „Gogol színpadi anekdotájában feltárja a mélyben húzódó tragikumot. Ahogy a nyomasztó antik végzet ott lóg a feje fölött azoknak, akik mihelyt megszűnnek magánemberek lenni, abban a pillanatban kivetkőznek emberi mivoltukból, és felveszik társadalmi szerepüket – ettől a hideg futkároz a néző hátán”⁸⁰. Elsősorban Štěpánek⁸¹ Polgármestere képes démoni magaslatokba emelkedni. A karikatúra groteskségének csúcspontja a hullarészeg Hlesztakov (Ladislav Pešek⁸²) szurrealisztikus tánclépéseinek önfeloldatlansága a harmadik felvonásban, az előtte felsorakozó hivatalnokok sorfala között. Bár Tröster bájosan kecses, tarka és zaklatott játéktere első látásra egy ártalmatlan bohózatot

ígér, hamar megérti a néző, hogy a statika elveinek fittyet hányó, összevissza dülendező ajtók súlyosabb és sokkal drámaibb helyzeteket jeleznek.

A *Julius Caesar* (1936) – Frejka megfogalmazása szerint – a politikai mentalitás őstípusait kívánja felmutatni.⁸³ Ezúttal igyekszik elkerülni a kézenfekvő áthallások hangsúlyozását. A költői színház mesterműve Puskin *Borisz Godunovjának* színpadra állítása (1937), az *Ahogy tetszik* (1937) és a *Rómeó és Júlia* (1938). Hsziung Fo-hszi⁸⁴ *A forrás asszonya* (1937) című drámája ugyancsak ennek a vonulatnak egyik jelentős állomása. Cocteau *A kerekasztal lovagjai*⁸⁵ című darabjának prá-

Színház. A háború után egy évig a Realistické divadlo igazgatója volt, majd visszatért a Nemzeti Színházhoz. 1971–72-ben a prózai együttes vezetője. Több alkalommal rendezett is.

⁸⁰ J. Träger: *Gogol és Tolsztoj a színpadunkon* (Gogol a Tolstoj na našem jevišti), *Levelek a művészet és a kritika tárgyában* (Listy pro umění a kritiku) 4, 1936, 408.

⁸¹ Zdeněk Štěpánek (1896–1968) a modern cseh színjátszás kimagasló alakja. 1921-ben a Vinohrady, 1934-től a Nemzeti Színház tagja. Legjelentősebb szerepei: Tyetyerev (Gorkij: *Kispolgárok*), Tartuffe, Cyrano, Macbeth, Othello, Hamlet, Shylock (*A velencei kalmár*). Számos filmszerepe is emlékezetes.

⁸² Ladislav Pešek (1906–1986) színészcsalád tagja, apja, anyja és testvérei valamennyien a színészi pályán működtek. Vidéki évek után Hilar szerződtette a Nemzeti Színházhoz, amelynek haláláig tagja volt. Több mint 300 szerepet játszott, a *Szent Johanna* Daphinjétől Poloniuson át Osborne *A komédiásának* címszerepéig, Archie Rice-ig.

⁸³ Jiří Frejka: *Néhány szó a Julius Caesar nézőjéhez* (Slovo k diváku „Julia Caesara”), *Národní divadlo* 13, 1935–36, 2.

⁸⁴ Hsziung Fo-hszi (1900–1965) kínai színműíró, a modern kínai dráma egyik úttörője.

⁸⁵ Jean Cocteau *Les Chevaliers de la Table Ronde* című művét a párizsi Théâtre de l’Oeuvre mutatta be 1937-ben.

gai premierje (1937) alig néhány héttel követte a párizsi ősbemutatót. Cocteau költőisége közelít egy álomvilághoz. Ezt kívánta hangsúlyozni a megváltoztatott cseh cím (*Elvarázsolt élet*⁸⁶) és Tröster valóságtól elrugaszkodó szín- és formavilága, amely valahova a világűrbe helyezi az alig-valóságos eseményeket. Frejka káprázatos világítási és akusztikai effektusokkal fokozza a dráma különleges atmoszféráját.

A hazai szerzők művei közül kiemelkedik Frank Tetauer⁸⁷ *Közellenség* című komédiája, amely a bulvársajtó praktikáit állítja pellengérré. Tüllép a riportműfaj szűkös korlátain, és alkalmat ad a rendezőnek, meg a tervező František Trösternek a teátrális színház eszközeivel megemelni az aktuális társadalmi problémát feszegető történetet. Vančura⁸⁸ egzotikus története, az *Ukereve tó* (1936) jól illik Otokar Fischer antifasiszta műsortervébe. A harmincas évek közepén az ugycansak



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Nemzeti Színház, Prága, 1938, r: Jiří Frejka, tervező: František Tröster (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

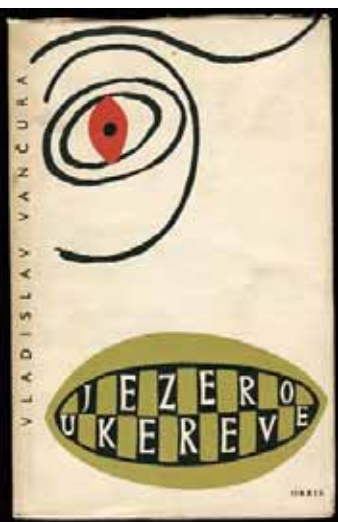


Jiří Frejka és František Tröster a „hiperbolikus realizmus” elméletének kidolgozói (forrás: divadelni-noviny.cz)

⁸⁶ *Očarovány život*

⁸⁷ Frank Tetauer (1903–1954) író, műfordító, 1930-tól a prágai Városi Színházak lektora, majd dramaturgja. A két háború között a legsikeresebb drámaírók közé tartozott. Főleg könnyed vígjátékokat és szalondarabokat írt. A *Veřejný nepřítel* (1935) a legjelentősebb drámája. Fordítóként elsősorban angol és amerikai szerzők (O’Neill, Shaw) műveit tolmácsolta.

⁸⁸ Vladislav Vančura (1891–1942) a 20. századi cseh irodalom egyik legnagyobb alakja. 1918-ban anarchista folyóiratokban kezdte írói pályáját. A csaknem kizárólag lírikusokat egyesítő avantgárd mozgalom, a *poetizmus* egyetlen olyan képviselője, aki kizárólag prózát és drámát írt. Legismertebb műve a *Szeszélyes nyár* (*Rozmarné léto*, 1926), amelyből Jiří Menzel (1933) 1974-ben filmet készített. A *Jezero Ukereve* című drámájából Otomar Mácha (1922–2006) operát írt, amelyet 1966-ban mutatott be a prágai Nemzeti Színház. A német megszállás alatt az Értelmiségi Bizottság írótagozatának elnökeként részt vett az ellenállásban. 1942-ben a Gestapo letartóztatta és kivégezte.



meggyőződéses antifasiszta író művének különös aktualitást adott a közeledő náciizmus fajelmélete. A darab egyik főhőse valóságos személy, Robert Koch, a híres német bakteriológus, a tuberkulózis baktérium és a kolera vibrió felfedezője, aki ezúttal a halálos veszedelmet jelentő álmokör ellen küzd Dél-Afrikában. Az ármánnyal és szerelmi bonyodalmakkal átszőtt, fordulatos mese azonban valójában a fajgyűlöletről szól. A darabban a feketék gyűlölik a fehéreket, a fehérek pedig a feketéket. A korabeli sajtó elismeréssel szól a rendező nagyszerű atmoszférateremtéséről.⁸⁹

A harmincas évek második felére Frejka rendezései egyre érettebb és elmélyültebb színészvezetésről tettek bizonyosságot. Tekintélye egyre nőtt, és mindvégig fontos szerepe volt a társulat alakításában. Ebben az időszakban kétségtelenül a Nemzeti Színháznak volt az országban a

legjobb együttese. Valamennyi szerepkörnek megvolt a gazdája, a szereposztásoknál árnyalatokban lehetett gondolkozni. Biztos kézzel irányította a korábbi korszak nagy egyéniségeit, és kinevelte az új nemzedéket.

A világirodalom újdonságai közül Marcel Achard⁹⁰ *A kalóz* című darabjának bemutatójára néhány hónappal a párizsi siker után, 1939-ben kerül sor. Frejka ebben is megtalálta a költőiség rejtőzködő fonálát, azt a mélabút, amely a komikum és a tragikum ügyes keveréséből a kor vígjáték-irodalmának átlaga fölé emeli a színpadi hatást imponáló biztonsággal kezelő szerző műveit. A cseh írók közül Dalibor Faltis⁹¹ drámai balladája, a *Veronika* (1941) azért érdemel figyelmet, mert a dráma egyik csúcspontján egy passiójáték eljátszására kerül sor; ebben Frejka kísérletet tesz a cseh barokk népszínház rekonstruálására. Miloš Hlávka⁹² *Az Úr lovagja*⁹³ című drámája, de főként Stanislav Lom⁹⁴ *Odüsszeusz, az ember*⁹⁵ című pél-

⁸⁹ J. Träger: *Három fiatal rendezőnk (Naši tři mladí režiseři)*. I. m. 4, 1936, 47.

⁹⁰ Marcel Achard (1899-1974) Magyarországon is népszerű francia vígjátékíró. A *Le Corsaire* (1938) nálunk 1945-ben került színpadra a Pécsi Nemzeti Színházban.

⁹¹ Dalibor Faltis (1906–1984) dráma- és prózaíró, költő, zeneszerző

⁹² Miloš Hlávka (1907–1945) Burian első voice-bandjének tagja, majd a Dadánál Frejka munkatársa. 1939-től a Nemzeti Színház lektora, később dramaturgja, 1944-ben néhány hónapig a színház igazgatója. 1945-ben részt vesz a prágai felkelésben, megsebesül, másnap a kórházban meghal. Az Antiboldsevista Liga tagja volt. Halála után többször azzal vádolták, hogy együttműködött a németekkel, mert a felesége (a Felszabadult Színház táncosnője) prágai német, aki 1944-ben Németországba menekült. Hatvan évig egyetlen műve sem jelenhetett meg, először 2012-ben adták ki egy tanulmányát, majd 2013-ban két drámáját.

⁹³ *Kavalír Páně* (1943)

⁹⁴ Stanislav Lom (1883–1967) cseh író, kritikus. Néhány tanulmány- és egy verskötetén kívül kizárólag drámákat írt. Főleg a húszas években aratott nagy sikereket.

⁹⁵ *Člověk Odysseus* (1944)

dázata a modern hős bolyongásairól ismét a költői színház értékes darabja Frejka pályáján, amely az etikai szempontból magasrendű egyéniség eljövételének szükségességét hirdeti a legnehezebb időben, 1944-ben. Ugyanebben az évben mutatják be *A császár mimusát*, amely Lope de Vega *Az igazi színlelt*⁹⁶ című vallásos művének átdolgozása. A történet főhőse a Kr. u. 300-as években, Diocletianus⁹⁷ uralkodása alatt élt Szent Genesius, a színészek védőszentje. A darab – Václav Renč⁹⁸ átdolgozásában – nemcsak a keresztény hit erejét, de az emberi jogok, a művész és a zsarnoki hatalom összeütközését meg a lélektani terrort állítja az érdeklődés középpontjába. Genesius legendás története a politika mindenkori kérdéseit vizsgálja: a nagy erejű előadás két kiváló színész, Eduard Kohout (Genesius) és Jaroslav Průcha⁹⁹ (Diocletianus) remeklése.

Igazán mégis a klasszikus komédiák jelentik Frejka számára az örömteli munkát és a szabadságot a megszállás időszakában. Itt – talán a Felszabadult Színház emlékeit felidézve – újra közelebb került a *commedia dell'arte* szelleméhez. Először egy középkori farce került színpadra Miloš Hlávka szabad feldolgozásában *Komédia a pástétomról meg a süteményről* (1940) címmel.¹⁰⁰ Ezt követte Goldoni *A hazug* című komédiája, ugyancsak Hlávka átigazításában, *Velencei maskarák* címen, 1941-ben. A sikeren felbuzdulva egy évvel később Plautus *A csaló rabszolga* című komédiáját állította színpadra *Pseudolus ravaszága* címmel. Hasonló tradíciókat követett Klicpera két vígjátéka, *A hazug meg a fajtája*¹⁰¹ (1939) és legnépszerűbb műve, *A gonosz szarvas*.¹⁰² (1942). A sort Molière *Amphytrionja* (1939) és Sheridan műve, *A rágalom iskolája* (1940) egészítette ki. Bizonyos rendező elvek érvényesülése alapján ide sorolható a *Téli regé* (1941) és Tyl¹⁰³ *A strakonicei dudás*

⁹⁶ *Lo fingido verdadero*

⁹⁷ Caius Aurelius Valerius Diocletianus (245–313) 284-től 305-ig római császár. Eltörölte a köztársasági intézmények maradványait, bevezette a keleti (perzsa) despotizmus államigazgatási módszereit, elrendelte a keresztények könyörtelen üldözését, ezrével végeztette ki a parancsait megtagadókat.

⁹⁸ Václav Renč (1911–1973) költő, drámaíró, műfordító. Pályája elején lapszerkesztő, majd a háború után az olomouci és a brnói színház dramaturg-rendezője. 1951-ben le tartóztatták, és koncepció perben 25 évre ítélték. 1962-ben szabadult, 1968-ban rehabilitálták.

⁹⁹ Jaroslav Průcha (1898–1963) színész, rendező. Pályáját vidéki színházaknál kezdte, majd egy ideig a Felszabadult Színház tagja; 1931-ben Hilar szerződötteti a Nemzeti Színházhoz, amelynek haláláig megbecsült művésze, 1951 és 1953 között a prózai társulat vezetője.

¹⁰⁰ *Fraška o paštice a dortu*. A komédia feltehetően a *Maître Mimin* című játék nyomán készült.

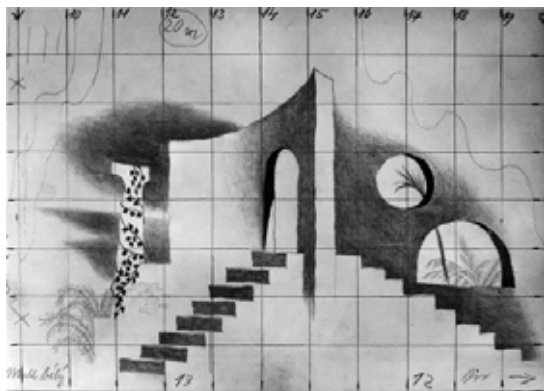
¹⁰¹ *Lhář a jeho rod*

¹⁰² *Zlý jelen*

¹⁰³ Josef Kajetán Tyl (1808–1856) drámaíró, publicista, a Rendi Színház dramaturgja, a cseh nemzeti tudat elmélyítésére törekvő mozgalom vezéralakja. Ő volt az első, aki a cseh nyelvű fővárosi színház szükségességét hirdette. Amikor kitiltották a Rendi Színházból, cseh nyelvű vándortársulatot szervezett, és járta velük az országot. Drámaíróként 1834-ben aratta első nagy sikerét a *Népünnepély*, *avagy Semmi harag és semmi ve-*



Josef Kajetán Tyl: *A sztarkonyicei dudás*, Nemzeti Színház, Prága, 1942, r. Jiří Frejka, tervező: Jiří Trnka (forrás: divadelni-noviny.cz)



Jiří Trnka terve a *Téli regéhez*, Nemzeti Színház, Prága, 1941 (forrás: ezarchiv.narodni-divadlo.cz)

laként és Capitanóként ágálnak, futkosnak és vadásznak a színpadon. Ez a bizarr kettősség különös fényt adhatott annak az öniróniának, amely mindig jellemezte a cseh humort. Jiří Trnka¹⁰⁵ mesebeli díszletei a velencei építészetből indultak ki, de a festett kulisszák és a ruhák egyszerre voltak „korhűek” és komolytalanok, káprázatosan látványosak és szemtelenül csúfondárosak.¹⁰⁶

rekedés (*Fidlovačka, aneb Žádný hněv a žádná rvačka*) című zenés komédiájával. Ebben hangzik el a *Hol a hazám* (*Kde domov můj*) kezdetű dal, amely máig Csehország himnuszja. A *strakonicei dudás* (*Strakonický dudák*, 1858) a legtöbbet játszott darabja.

¹⁰⁴ 1948-ban Frejka egyik tanítványa, Jan Fischer (1921–2011) rendezte a következő felújítást a Vinohrady Színházban (melynek akkor Frejka volt az igazgatója), de a siker meg sem közelítette a nemzeti színházi előadásét.

¹⁰⁵ Jiří Trnka (1912–1969) grafikus, báb- és rajzfilmrendező, tervező, az animációs film kiemelkedő alkotója. Legismertebb filmjei: *A császár csalogánya* (1948), *Švejk, a derék katonája*, (1954–55), *Szentivánéji álom* (1959), *A kibernetikus nagymama* (1963).

¹⁰⁶ Az előadás rekonstruálásának legbiztosabb forrása Frejka átdolgozása és előszava, amely a Nemzeti Színház kiadványában látott napvilágot. (Jiří Frejka: *A gonosz szarvas-hoz /K Zlému jelenu/*, Národní divadlo, 20, 1942–43, 4.sz. 7.)

(1943) című mesejátéka is. Mindkettőben van néhány olyan elem, ami a commedia dell’arte könnyedségét és egészséges humorát idézi fel.

A commedia dell’arte eszközeivel Frejka humort, paródiát, szatírárt vitt színpadra a megszállás időszakában. Avantgárd színházat kínált a nézőknek, groteszk, hiperbolikus gesztusokat, iróniába bújtatott rejtett üzeneteket küldött. Sokan ma is úgy tartják, hogy egész pályafutásának csúcsa *A gonosz szarvas* volt. A sokszor játszott darabnak sem azelőtt, sem azóta¹⁰⁴ nem volt olyan kirobbanó sikere, mint 1942-ben. Pedig a sajtó eleinte számos kifogást talált az előadásban, de ezeket az utókor hamar elfelejtette. Klicpera komédiájának hősei – miközben megőrzik jellegzetes cseh tulajdonságaikat – a commedia dell’arte figuráiként, Pantaloneként, Dottoreként, Brighellaként és Capitanóként ágálnak, futkosnak és vadásznak a színpadon.

Furcsa módon a Nemzeti Színház tevékenységével nem sokat törődött a megszálló hatalom. A Führer taktikázott. Bevezették a zsidótörvények fokozatait, majd a zsidó lakosság elkülönítésére és gettókba, koncentrációs táborokba hurcolására is sor került, de a cseh kultúra totális megsemmisítésének tervét egyelőre elhalasztották. Olyan „pacifikációs” tervet dolgoztak ki, amelyben a nagy hagyományokkal rendelkező színházak – a prágai Nemzeti és Városi Színház mellett több városi kezelésű vidéki együttes – tovább működhettek. Hitler ideológusai, mint minden diktatúra szellemi irányítói, pontosan tisztában voltak a színház, a film és az irodalom nevelő és átnevelő hatásával.

Ennek a kétkulacos játéknak köszönhetően a háború után mégis nehéz helyzetbe kerültek azok a vezetők, akik a megszállás alatt végig a helyükön maradtak. Könnyen rájuk lehetett sütni a bélyeget, hogy kollaboránsok voltak. 1945 után Frejkára is komoly procedúrák várnak.

Kérdőre vonják a német megszállókkal kialakult állítólagos kapcsolatai miatt. A vizsgálatok során egyetlen vádpont marad tisztázatlan: miért vállalta, hogy 1942-ben megrendezi egy köztudottan fasiszta beállítottságú cseh szerző, František Zavřel¹⁰⁷ *Caesar* című darabját, amelyet természetesen a megszálló hatóságok óhajának engedelmeskedve tűzött műsorra. Erről azonban – ahogy a diktatúrák természetrajzából tudni lehet – nem maradt fenn hivatalos okmány. A helytartók és vazallusaik az ilyesmit telefonon, vagy futár útján szokták intézni.

Bár minden vizsgálat az ártatlanságát bizonyítja, a Nemzeti Színház kötelékében nem maradhat. 1945 és 1948 között a drámai tagozatot egy háromtagú grémium irányítja, amelynek egyik tagja Jindřich Honzl. Vele még a Felszabadult Színház kezdeti szakaszában konfliktusba keveredett, majd távozni kényszerült. Honzl mint régi szociáldemokrata már a koalíciós években egyre nagyobb politikai tekintélyre tett szert, majd a „fordulat évében”, 1948-ban immár meggyőződéses kommunista-ként átvette a színház irányítását. Az avantgárd egykori lelkes híve elszántan harcolt minden olyan irányzat ellen, amely nem a szocialista realizmus irányelveit követi.



A. Hoffmeister karikatúrája a „cezarmániás” František Zavřelről, 1927-ből (forrás: divadelni-noviny.cz)

¹⁰⁷ František Zavřel (1885–1947) a legtermékenyebb cseh drámaírók egyike. Néhány regény és verseskötet kivételével egész életművét a drámaírásnak szentelte. Valamennyi írása a nietzschei „Übermenschekről” szól. A fajelmélet olyan hatással volt rá, hogy végül nyíltan kiállt a fasizmus mellett. (Az író nem azonos a korábban említett cseh származású német rendezővel, aki a Scéna baráti köre meghívására 1914-ben több darabot állított színpadra Prágában.)

Látszólag mégis szerencsésen folytatódik és felfelé ível Frejka pályája; kinevezik a Városi Színházak élére, ahol most már szabadon, saját ízlése szerint alakíthatja elsősorban klasszikusokra épülő repertoárját. A konzervatóriumi rangban működő színiiskola tanára, amely 1947-ben akadémiaiává alakul. Ő lesz a színház főtan- szak első dékánja, majd az 1948–49-es tanévben a rektora. A következő évben pedig elbocsátják.

Öt évvel korábban a szabadság visszatérését Romain Rolland *Július 14.* című drá- májával köszönti új munkahelyén, 1945 novemberében. A darab a Bastille bevételé- nek állít emléket, és a népet teszi meg főszereplőnek. A francia nép önfeláldozó hő- siessége a Városi Színház közönségét a nemrég lezajlott prágai felkelésre emlékeztette. A *Mac- beth* – Tröster szuggesztív díszletében, amely hatalmas kőtömbjeivel és irtatlan vastagságú kötél-csomóival a fojtogató közelmúltra utalt – minden erőszakos aktualizálás nélkül mutatta be a zsarnokság természetrajzát.



W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*, Városi Színház, 1947, r: Jiří Frejka (forrás: Divadlo na Vinohradech)

Ennek ellenére egyre többször éri az a vád, hogy a színház műsora apolitikus. Csak elvét- ve mutat be szovjet művet (Gorkij: *Az anya* – 1945, *Dosztjigajev és a többiek* – 1948, *A ha- mis pénz* – 1949, Csirszkov¹⁰⁸: *Győztesek* – 1949, Ivanov: *Páncélvonalat* – 1950), inkább az orosz klasszikusokkal próbál megfelelni a politikai elvárásoknak (Gribojedov: *Az ész bajjal jár* – 1947, Puskin: *Borisz Godunov* – 1949). A mű- sor gerincét Shakespeare (*Macbeth* – 1946, *Szentivánéji álom* – 1947, *A windsori víg nők* – 1949), Beaumarchais (*A sevillai borbély*, 1945), Plautus (*A hetvenkedő kato- na* – 1946), Molière (*A képzelt beteg*, 1948), Bernard Shaw (*Szent Johanna* – 1948), valamint Marcel Pagnol, Georges Neveux, Max Frisch egy-egy darabja alkotja.

Hazai kortárs szerző pedig egyetlen egy található Frejka műsorán, Stanislav Lom, akinek *Az isteni Cagliostro* című darabját mutatják be 1947-ben.

Azzal kevésbé törődik a Frejkiát egyre hevesebben támadó hivatalos kritika, hogy a színház egészének színvonala soha nem látott magaslatokba emelkedett, és rendezései a második világháború utáni időszak kiemelkedő remekei voltak. A teljesen szétszóródott és szétszűllött társulatot felfejlesztette, számos kiváló fia- tal színészt szerződtetett, a régi és az új tagokból két-három évad alatt megte- remtette az ország legjobb együttesét. Kiemelkedő munkái, mint *Az ész bajjal jár* vagy a *Szent Johanna* hatalmas közönségsikerrel évekig voltak műsoron (Gribo-

¹⁰⁸ Borisz Csirszkov (1904–1966) a Lenfilm stúdió munkatársa, több sematikus szovjet film forgatókönyvének szerzője. A *Győztesek* (Pobegyityeli, 1946) című drámáját min- den „népi demokratikus” országban, így nálunk is bemutatták (Magyar Néphadsereg Színháza, 1952).

jedov komédiája 73, Shaw színműve 117 előadást ért meg). Ha nem szól közbe a politika, Frejka nemzetközi hírnévre tehetett volna szert. Így azonban az történt, amire sokan már hosszabb ideje számítottak: az 1949/50-es évad végén leváltják. Nem érte meg az igazgatói székben, hogy a nagy múltú és új korszakba lépő intézményt átkeresztelik a Csehszlovák Hadsereg Központi Színházává. Igaz, többen váltig állítják, hogy ő maga kezdeményezte a névváltoztatást¹⁰⁹. Hogy mi igaz ebből, ma már nehéz megállapítani. De hogy kit, mikor, milyen „önkéntes” javaslatra kényszerített a pártállam az ötvenes években, arra vonatkozóan az idősebb nemzedékeknek van némi tapasztalata. Mindenesetre ha Frejka apolitikus lényére gondolunk, kételkednünk kell az állítás hitelességében.

Frejka életének utolsó két esztendeje olyan, mint egy lidérces álom. Először az a hír járja, hogy letiltják a pályáról. Egy ideig állás nélkül van. Aztán vendégként megrendezi Voskovec és Werich egyik darabját, a *Földre szállt mennyországot*¹¹⁰ az államosított filmművészet színházában. Néhány régi barát – köztük Vítězslav Nezval¹¹¹ – közbenjárására mégis rábízják az újjászerveződő Karlíni Operettszínház vezetését. Itt Nezval egyik átdolgozásával, a Calderon művéből készült *Bújócska a lépcsőházban* (1952)¹¹² aratja legnagyobb sikerét. Megint pompás társulatot szervez. Tagjai között van az egykor népszerű bonviván, Oldřich Nový,¹¹³ a kiváló komikus, Vlasta Burian¹¹⁴, és mindenekelőtt Werich, a régi barát és harcostárs.

De a támadások most sem szűnnek. A sajtó azzal vádolja, hogy háttérbe szorítja a hagyományos operettet, tönkreteszi a műfajt a saját formalista kísérletezései-



Jiří Frejka: *Outěchovice*, a rendező vadászkalandjait megőrkítő regénye 1942-ből (forrás: dantikvariati.cz)

¹⁰⁹ Például František Götz *A Prágai Városi Színházak eszméje (Idea Městských divadel pražských)* című tanulmánya in: *A Prágai Városi Színházak ötven éve, 1907–1957 (Padesát let Městských divadel pražských)*, Prága, 1958, 7.

¹¹⁰ *Nebe na zemi* (1936)

¹¹¹ Ekkor több más funkciója mellett a Filmfőigazgatóság elnöke

¹¹² *Schovávaná na schodech*. A darabot 1931-ben mutatta be a Nemzeti Színház Frejka rendezésében.

¹¹³ Oldřich Nový (1899–1983) a harmincas évek legendás filmszínésze. Az idősebb magyar nézők Martin Frič 1949-ben készült *Milliomos úr szerelmes* című giccsparódiájából ismerhetik.

¹¹⁴ Vlasta Burian (1891–1962) kabarészínészként kezdte pályáját. Még a némafilm-korszakban filmezett először, számos bohózatban aratott sikereket. A cseh televízió mai napig rendszeresen játssza a filmjeit.

vel. Amikor műsorra tűzi Šamberk¹¹⁵ *Tizenegyedik parancsolat* című komédiáját, az 1952. október 17-én lezajlott főpróba után vadászfegyverével főbe lövi magát az igazgatói irodában. Kórházba szállítják, tíz nappal később belehal a sérülésébe. Búcsúlevelében azt írja, hogy „agyonhajszoltatok”.

A rémtörténetnek még nincs vége. Kilenc hónappal később a kisfia is meghal egy vakbélműtét következtében. Ezután felesége, Dagmar Vondrová-Frejková¹¹⁶ és anyósa úgy érzi, nem érdemes tovább élni. Nincs más hátra, mint kinyitni a gázcsapot. Hármójuk közös temetésén hatalmas tömeg gyűlik össze. Mintha a közönség megkésve venné tudomásul, hogy a kommunista Csehszlovákiában a szemük láttára pusztult el családostól a színházi élet egyik nagy alakja.

A kilencvenes évek elején egy dokumentumfilmet mutat be a prágai állami televízió *Tárgy: Jiří Frejka* címmel. A bevezető képsorok alatt ez olvasható: „42 éve halt meg az a rendező, aki képtelen volt kiegyezni a szocializmus valóságával.”¹¹⁷

¹¹⁵ František Ferdinand Šamberk (1838–1904) korának népszerű színésze és vígjátékírója. Nemcsak cseh, hanem német társulatoknál is fellépett. Pesten is bemutatkozott, sőt írt egy magyar vonatkozású bohózatot *Pest Prágában, avagy Föl Magyarországra!* (Pěšt v Praze aneb Vzhůru do Uher!, 1874) címmel.

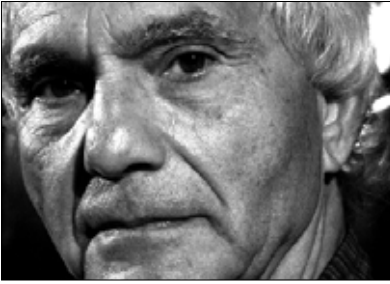
¹¹⁶ Dagmar Vondrová-Frejková (1909–1953) táncosnő, koreográfus. Több alkalommal készített koreográfiát férje rendezéseire. 1949-ben közösen állították színpadra Prokofjev *Péter és a farkas* című balettjét a Városi Színházban.

¹¹⁷ *Véc: Jiří Frejka* (1994) A forgatókönyvet írta és a filmet rendezte: Zdeněk Kopáč.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Czechia, Part 2

The present chapter of the series gives an overview of the oeuvre of outstanding Czech avant-garde theatre artists from 1925, the year of the foundation of the “Liberated Theatre”, to the end of the fifties, the period following the communist takeover. The first part has the activity of Jiří Voskovec (1905–1981) and Jan Werich (1905–1980), pioneers in the genre of political cabaret and later authors of anti-fascist satires, in focus, but other artists, with Jindřich Honzl (1894–1953) among them, are also appreciated. The greatest merit of the Liberated Theatre is seen in the creation of a real *popular theatre* by its major artists, who were able to become leaders of the avant-garde movement by addressing not only the select few intellectuals but everyone. The second part of the essay describes the career of Emil František Burian (1904–1959). The author points out that Burian’s achievement in the thirties is both the culmination and summary of everything exciting and modern in the first decades of the 20th century. However, his creative career took a very different direction after 1945 because, as the author says, Burian was then attempting the impossible: “to reconcile the avant-garde with the ideology of the socialist realist theatre.” The third part is devoted to Jiří Frejka (1904–1952), with the emphasis that he was the only one of his generation of directors who preserved the spirit of the avant-garde at the National Theatre in Prague even during the German occupation. However, he was incapable of compromise with the reality of socialism and shot himself in the head by his hunting rifle in the director’s office at the Karlín Operetta Theatre on 17 October 1952, following the dress rehearsal of one of his productions.



EUGENIO BARBA

A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából**

Előszó

Minden kutató tisztában van vele, hogy mi a különbség a rokon értelmű és az azonos jelentésű szavak között. Példának okáért, a kulturális antropológia mellett létezik kriminál-antropológia, bölcséleti, fiziko- és paleo-antropológia is. Az ISTA (International School of Anthropology) esetében ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy az „antropológia” kifejezés nem a kulturális antropológia értelmében használatos. Az intézet tevékenysége egy új kutatási területre összpontosul, amely az emberi viselkedést tudatosan létrehozott előadói szituációkban vizsgálja.



Az egyetlen rokon vonás az ISTA tevékenysége és a kulturális antropológia között, hogy mindkettő megkérdőjelezi az úgymond nyilvánvalót, hogy mindenkinek megvan a saját tradíciója. Ez a közös nevező egyfajta elmozdulást, kitérőt, elterelő stratégiát is körvonalaz, melynek révén sokkal árnyaltabban érthetjük meg mások kultúráját. Az idegen jelrendszerrel való szembetalálkozás fejleszti látásmódunkat, egyszerre tesz minket résztvevővé és tárgyilagos kívülrállóvá.

* Lázár Zsófia olasz nyelvből készült fordítását Pálfí Ágnes dolgozta át a következő angol nyelvű szövegkiadás alapján: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer* (translated by Richard Foeler), Routledge, 1991, p. 3, 8–9.

A félreértések elkerülése végett a színházi antropológia nem azokkal a szervezetségi szintekkel foglalkozik, melyek lehetővé teszik, hogy a kulturális antropológia paradigmáit a színházra és táncra alkalmazhassuk. Nem az antropológusok által hagyományosan tanulmányozott kultúrák performatív megnyilatkozásaira összpontosít, és nem tévesztendő össze az előadás antropológiájával sem.

A színházi antropológia az ember viselkedését – testi és szellemi jelenlétét – tudatosan megtervezett előadói situációkban vizsgálja, olyan alapelvek mentén, amelyek eltérnek azoktól, melyek a mindennapi életben használatosak. A testnek ezt a nem hétköznapi ('extra daily') használatát nevezzük technikának.

Az előadóművészet transzkulturális elemzése feltárja, mely három szempont fúziója húzódik meg a színészi teljesítmény mögött, amelyek egyúttal három különböző szervezetségi szintet is képviselnek. Az első a színész személyisége, értelmi képességei, művészi intelligenciája, társadalmi *personája*: ezek teszik őt különlegesé és egyedivé. A második szint azon hagyományok és szocio-kulturális kontextusok összessége, melyeken keresztül a színész egyedi személyisége megnyilatkozik. A harmadik szintet a nem hétköznapi mozgástechnikák fiziológiája jelenti. A színházi antropológia mint a pre-expresszivitás kutatási területe azoknak a transzkulturális, időről időre visszatérő alapelveknek a definiálására jött létre, amelyeken ezek a technikák alapulnak.

Az első szinten az egyéni szempont érvényesül. A másodikon az, ami mindenkire igaz, aki egy adott előadói stílushoz tartozik. Csupán a harmadik kategória vonatkoztatható bármely korszak vagy kultúra összes előadóművészeire; ez az előadás „biológiai” szintje. Az első kettő a pre-expresszivitásból az expresszivitásba való átmenetet határozza meg. A harmadik a változatlant, az állandóságot képviseli, ami csak még láthatóbbá teszi az individuális különbségeket, a művészi és kulturális variabilitást.

Az előadás biológiai szintjén az ismétlődően visszatérő alapelvek teszik lehetővé a különféle játékmódok alkalmazását, a színész színpadi jelenlétének és dinamizmusának egyénre szabhatóságát. Bizonyos fiziológiai tényezők esetében (testsúly, egyensúly, a gerinc helyzete, a tekintet iránya) ezen alapelvek pre-expresszív feszültségeket teremtenek a szervezetben. Ezáltal új erőter keletkezik, a test színházi értelemben „eltökélt”, „élő” lesz, megnyilvánul a színészi jelenlét (a színpadi *biosz*), amivel a színész a néző figyelmét magára vonja, még mielőtt a színpadon bármi is történe, a forma szintjén kifejeződést nyer. Bár ez a „még mielőtt” inkább logikai sorrendet, mintsem előidejűséget jelent. A különböző szervezetségi szintek – az előadáson belül és a néző szemszögéből – nem különíthetők el egymástól. Ezek csak egyfajta elvonatkoztatás révén választhatóak szét az elemző kutatói tevékenység, illetve a kompozíciónak a színész vagy a táncos általi technikai megvalósítása során.

Az ISTA azokat az alapelveket tanulmányozza, amelyek a test nem hétköznapi használatára, a színész és a táncos kreatív tevékenységére vonatkoznak. Mindez az ismeretek kiszélesítését eredményezi, melynek közvetlen hatása van a gyakorlati, szakmai szint emelkedésére. Általánosan elmondható, hogy a tapasztalatok

átadása a technikai tudás befogadásával kezdődik: a színész tanul, magáévá teszi ('perszonalizálja') a tudást. Azon alapelvek ismerete, melyek a színpadi *bioszt* szabályozzák, segíti őt abban, hogy megtanuljon tanulni, és ne pusztán a technikai tudást sajátítsa el. Ez különösen fontos azok számára, akik önszántukból vagy szükségből a speciális technikai tudás keretein túlra merészkednek.

A nyugati színház alapvetően elméletekre és utópiákra épít, elhanyagolva a színész problémáinak empirikus megközelítését. Az ISTA éppen erre az „empirikus területre” figyel, hogy túlléphessen bizonyos technikai vagy esztétikai szabályokon. Nem pusztán technikai hozzáértésre, hanem a technika titkainak ismeretére van szükség ahhoz, hogy e titkok birtokában bárki is a technikán túlra merészkedjék.

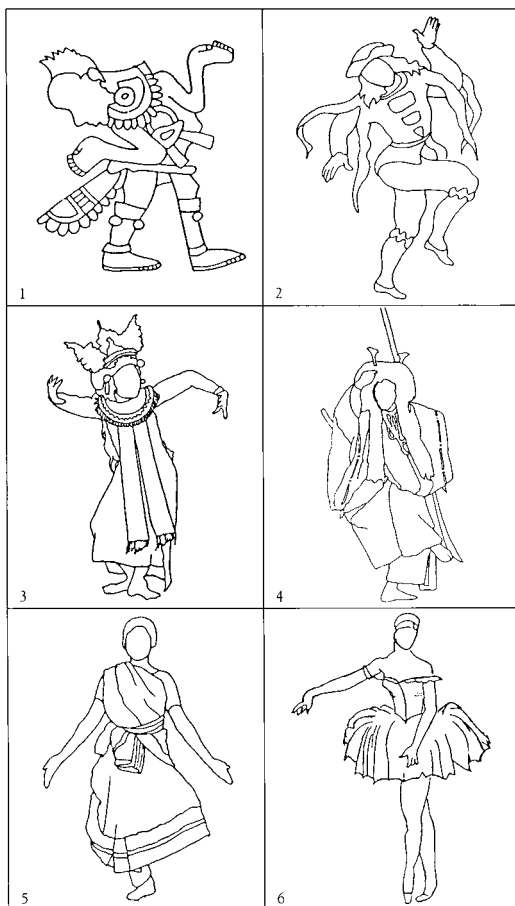
Bevezetés a színházi antropológiába

Honnan teremtse elő a színész művészetéhez a kézzelfogható alapjait? A színházi antropológia erre a kérdésre kísérel meg választ adni; azaz nem azt vizsgálja tudományos alaposággal, miből épül fel az előadói nyelvezet, és arra a – színészek és táncosok számára alapvető – kérdésre sem ad választ, hogy mitől lesz valaki jó színész.

A színházi antropológia általános elvek helyett inkább a megfelelő irányokat próbálja földeríteni. Nincs meg benne a tudományra jellemző alázat, az előadói tevékenység során alkalmazható tudás feltárására törekszik. Nem törvényszerűségeket keres, hanem a viselkedés szabályait tanulmányozza.

Az antropológia fogalma eredetileg az emberi viselkedés tanulmányozását jelenti, nem pusztán szocio-kulturális, hanem fiziológiai szinten is. A színházi antropológia ennek megfelelően az ember előadói szituációban megmutatkozó szocio-kulturális és élettani viselkedését vizsgálja.

1-6. Hasonló elvek, eltérő előadásmódok:
 (1) Azték táncos; (2) Udvari bolond a középkori Európában; (3) Bali-szigeteki táncos; (4) Japán kabuki színész; (5) Indiai odissi táncos; (6) Balett-táncos.
 A színpadi viselkedést meghatározó elvek a különböző kultúrákban hasonlóak, de az előadásmód eltérő.



A különböző korokban és országokban élő színészek, függetlenül a tradícióikra jellemző stilizációs formáktól, hasonló alapelvek mentén alkotnak. A színházi antropológia elsődleges feladata, hogy ezeket az ismételten visszatérő ('rekurrens') alapelveket felszínre hozza. Ezek nem a színművészet tudományának vagy az alapvető törvényszerűségeknek az igazolására szolgálnak – nincs többről szó, mint néhány, a színpadi gyakorlat során haszonnal alkalmazható „jótanácsról”. A „színházi antropológia” kifejezéshez képest a „jótanács” jelentéktelennek tűnhet, pedig egész tudományterületek is – a retorika, az erkölcsstan, vagy a viselkedéstudomány – jótanácsok összességére épülnek.

E jótanácsokat megfogadhatjuk, de figyelmen kívül is hagyhatjuk őket. Olyan nem feltétlenül betartandó szabályok ezek, melyek talán úgy hasznosulnak leginkább, ha a színész, miután már megszívlelte, félreteszi őket, hogy tovább léphessen.

A kortárs nyugati színész nem rendelkezik e jótanácsok organikusan egymásra épülő repertoárjával, mely támpotot, orientációt jelenthetne a számára. Nélküli azt a szabályrendszert, mely a különféle feladatok megoldásában segítségére lenne, s ugyanakkor nem korlátozná művészi szabadságát. A tradicionális ázsiai előadóművész ezzel szemben egy organikus, kipróbált szabályrendszerre építhet, egy olyan zárt előadói stílust juttatva érvényre, amelyhez egy adott műfaj képviselőinek igazodniuk kell.

Evidens, hogy a kodifikált szabályok védőhálójában működő színészek nagyobb szabadsággal rendelkeznek, mint például azok a nyugati színészek, akiket a szabályok és a korlátok teljes hiánya tart fogva. Az ázsiai művészek azonban komoly árat fizetnek azért a szabadságukkal együtt járó specializációért, mely akadályozza őket abban, hogy túlléphessenek azon, amit már ismernek. Minden bizonnyal a precízen kidolgozott, hasznos, gyakorlatias szabályok együttese teszi képessé a színészt arra, hogy létezését abszolutizálva elzárkózzék a másfajta hagyományok és tapasztalatok befolyása elől. Az ázsiai színház legtöbb nagy mestere nem engedti, hogy tanítványai más műfajokkal foglalkozzanak. Néha még arról is lebeszéli őket, hogy más színházi vagy táncművészeti formákat képviselő előadásokat látogassanak. Úgy tartják, hogy csak ezáltal őrizhető meg előadói stílusuk tisztasága, és hogy csak így demonstrálhatják a saját művészetük iránti teljes odaadásukat. Ez a védekező mechanizmus elkerülhetővé teszi a szabályok viszonylagosságából eredő kóros állapotot: a szabályok teljes nélkülözését és a szabadosság csapdáját.

Ahogy egy kabuki színész figyelmen kívül hagyja a nő mesterségbeli fogásait, Etienne Decroux – talán az egyetlen európai mester, aki az ázsiaihoz hasonló szabályrendszert dolgozott ki – ugyancsak arra inti tanítványait, hogy mereven



Étienne Decroux
(1898–1991)

zárkózzanak el az övétől eltérő színpadi előadásmódoktól. Decroux részéről – az ázsiaiakhoz hasonlóan – ez nem szűklátókörűség vagy intolerancia. A tudatos-ság jele, mely a színészi munka alapja, kiindulópontja. Érték, melyet védelmezniük kell, még az elszigetelődés kockázata árán is. Ellenkező esetben visszavonhatatlanul megfertőzi és elpusztítja őket a (negatív értelmű – a ford.) szinkretizmus.

Az elszigetelődés kockázatos, mert a tisztaságra való törekvés sterilitást eredményezhet. Azok a tanítványok, akiket mestereik szabályokból épített erődbe zárnak, hogy ott megerősödjének, megfosztatnak a viszonyítás lehetőségétől, nem húzhatnak hasznot a másokkal való összevetésekből, s bár kétségkívül megőrzik saját művészetük értékeit, valójában annak jövőjét teszik kockára.

A színházak azonban nyitottak is lehetnek a másféle színházak tapasztalataira; nem azért, hogy a különféle előadói módszerekből keverjenek új elegyet, hanem hogy olyan közös alapelvekre találjanak rá, melyeket saját tapasztalataikon szűrhetnek át. Ebben az esetben a sokféleségre való nyitottság nem jelenti szükségképp, hogy a látszólagos összhangnak (szinkretizmusnak) és a nyelvek bábeli zűrzavarának az áldozatává kell válniuk. A nyitottság által egyrészt elkerülhető a steril elszigetelődés, másrészt a „bármilyen áron való nyitás” is, mely féktelen promiskuitáshoz vezet. A közös pedagógiai alapok lehetősége – még ha csupán absztrakt, elméleti síkon vetődik is föl – korántsem azt jelenti, hogy a színházcsinálásnak voltaképp csupán egyetlen közös útja van. „A művészetek – mint Decroux írja –, nem a látható produkciók, hanem az alapelvek tekintetében hasonlítanak egymáshoz”. Hadd tegyem hozzá: ugyanez áll a színházakra is. Alapelveik folytán, nem pedig produktumaik révén hasonlatosak egymáshoz.

A színházi antropológia ezen alapelvek mibenlétét kutatja. Lehetséges alkalmazási módzataik foglalkoztatják, és nem azok a mélyen szántó, hipotetikus ok-sági összefüggések, melyek a hasonlóságra adhatnak magyarázatot. Az alapelvek ilyen irányú vizsgálata jó szolgálatot tehet az ázsiai és a nyugati előadóművészeknek egyaránt – azoknak, akik egy szentesített hagyományrendszert követnek, és azoknak is, akik épp annak hiányától szenvednek.

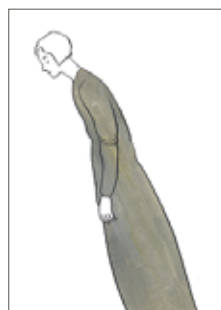
Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer

Excerpts from *A Dictionary of Theatre Anthropology* (Part I)

The appearance of the Odin Teatret promises a preeminent event at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting) on account of not only its performances but workshops as well. In anticipation of that, a new series is being launched to publish the major principles of a book comprising the research results of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded by Eugenio Barba. Now Barba's foreword and introduction are published in which the research area of ISTA is laid out and theatre anthropology defined. The primary object of the latter is specified as the identical principles, but different practices and artistic attitudes of Eastern and Western theatre cultures. The key statement of the extract is the following: "Needless to say, performers who work within a network of codified rules have a greater freedom than those who – like Occidental performers – are prisoners of arbitrariness and an absence of rules."



VÉGH ATTILA



A felismerés boldogsága

Euripidész: *Iphigeneia a tauroszok között*

Isteni bosszú

Fiatal nő áll a színpadon. Bemutatkozik. Elmondja, hogy menekült meg Auliszból, hogyan röpítette őt Artemisz varázsereje ide, a tauroszok közé, ahol az istennő papnője lett, annak ellenére, hogy – ő maga is tisztában van vele – a feladata nem túl szép. Artemisz ugyanis – akinek a neve a gyötrő, kínzó jelentésű *artamoszra* megy vissza – rendre az e földre tévedő görögök vérével lakik jól. Iphigeneia dolga, hogy a rituális gyilkosság előtt fölszentelje a szerencsétlenül járt helléneket.

Iphigeneia munkába állításával az istennő bosszút állt: a hellének, akik a lányt rövid tétovázás után simán máglyára vetették a jó szél érdekében, most életükben őt látják utoljára. Erről az isteni igazságtételről szól az elfogott vándorok hírét hozó pásztor is:

*Esdj hát, leányom, hogy sok ily vándor legyen
ki áldozatra hozzád érkezik: hiszen
ha őket így kivégzed, Hellász meglakol
a vétekért, hogy Auliszban fölláldozott.*

Számos formája van annak, hogyan tartanak kapcsolatot az istenek az emberekkel. Ez a darab egy álmójóslattal indul. Miután a nézők azonosították a főszereplőt, az elmeséli nekik, hogy az éjjel álmot látott: a szülői ház összedőlt, csak egyetlen furcsa, emberhez hasonló oszlopa maradt állva. A lány álmában odament az oszlophoz, és – akár egy görögöt Artemisznek – fölszentelte a halálra. Az álm meg-



Iphigeneia Agamemnon sírjánál,
vörösalakos vázákép i.e. 400 körül
(forrás: shelton.berkeley.edu)

fejtését Euripidész nem bízta a nézőkre. Iphigeneia elmondja, hogy az oszlop nyilván a testvére, Oresztész, aki meghalhatott.

Iphigeneia persze téved, hiszen Oresztész még él (és ahogy a lány eltűnik a színről, azonnal meg is jelenik), de hogy Artemisz álmjóslatot küld, az nem véletlen. Ő ugyanis Apollón húga, azé az istené, aki éppen az álmjóslatokban nyeri el létezésének talán legmélyebb értelmét. Ha ugyanis jó szokásunkhoz híven most Nietzschehez fordulunk, akkor megállapíthatjuk, hogy Apollón, akit Nietzsche nyomán rendszerint Dionüoszoknak, a kollektív földi mámor urának ellenpólusaként, a távolság

uraként, a *principium individuationis* tiszta, gyógyító, olümposzi isteneként gondolunk el, és aki az álm individuális világának ura is, szemben áll ugyan a közösségi mámor Dionüoszával, ám a jóslatok birodalmába érve a két halhatatlan úr alakja összeolvad az isteni jelenlét elfogadásának álmittas, ugyanakkor elragadtatott rítusában. A máglyáról elragadtott Iphigeneiának pedig, aki Apollón nővérét szolgálja, és akit a közösség a háború szent ügye nevében kitagadott, most, hogy hite szerint már fivéréből is megfosztott, nem marad más, mint haláláig szolgálni a kegyetlen úrnőt abban a rémálomban, ami az ő sorsa.

Az álm nyomán Iphigeneia úgy érzi, szörnyen magára maradt (pedig a tragédiát, ami apjával történt, még nem is sejt):

*Most Zord-tenger sívár partján
lakom én idegen nő, kinek
sem ura, se fia, se hona, se hiva...*

Artemisz nem azért tett jót Iphigeneiával, mintha filantróp volna. (Mértéken felül szeretni az embert: ez bűn az istenek között, ahogy Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz*ából is látjuk.) Nem, az istenek szeszélyesek és kiszámíthatatlanok, hiszen nem emberi törvények kormányozzák döntéseiket és tetteiket. Az ember csupán annyit tehet, hogy megteszi, ami a kötelessége, és igyekszik úgy élni, hogy az istenek – ha nekik úgy tetszik – kapcsolatba lépjenek vele.

Álmok, jóslatok

Az istenekkel való kapcsolat és a jóslás egyik természetes (*atekhnosz*) módja az álomlátás. Ha a drámaidőben kissé visszaugrunk, akkor Aiszkhülosz *Eumeniszek* című tragédiájába jutunk, pontosabban Delphoiba, ahol megjelenik Iphigeneia

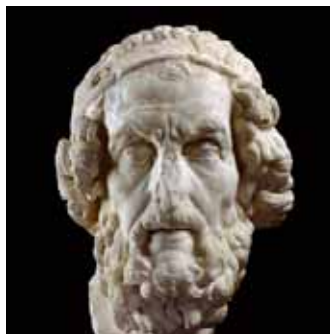
anyjának, Klütaimnésztrának árnya, és panaszkodni kezd a pártján álló Erinnüszöknek, akik körben ülve szundikálnak ahelyett, hogy az ő gyilkosát, Oresztészt vennék üldözőbe. Mellékesen az álomról mint jóslatról is beszél:

*No nézd, sziveddel nézd meg itt e sok sebet:
az elme szemmel tündököl ha álmodik,
s halandók sorsa nappal meg nem látható.*

A testtől, az érzékeléstől ideiglenesen megszabadult lélek az álomban szabadabb, az istenek mondandójára fogékonyabb, mint ébren volt. Sextus Empiricus szerint Hérakleitosz azt mondta, hogy az alvás során az érzékelőnyílások csukva vannak, és elménk kizárólag a lélegzésen keresztül érintkezik azzal, ami körülfog bennünket. Az álom e felfogás szerint képessé teszi az embert arra, hogy légzés útján az isteni értelmet tegye magáévá.

Homérosz az álom istenét még nem ismeri. Az Íliászban az álmot Zeusz kénytelen maga küldeni, mert ebben a korban az egész istenvilágban e feladatra még nincs megfelelő „szakisten”. Akhilleuszt halljuk:

*Azt hiszem, Átreidész, célunktól újra elestünk,
s így mehetünk haza már, ha ugyan kikerüljük a vesztünk;
mert az akhájt együtt veri most le a harc meg a dögvész.
hát csak kérjük meg valamely jóst vagy papot, álmok
fejtőjét is akár – hisz az is Zeusstól van, az álom –,
hogy megmondja, miért ily bosszús Phoibosz Apollón...*



Homérosz márvány büsztje,
pergameni iskola,
i. e. 100 körül,
Szépművészeti Múzeum,
Boston (forrás: Museum
of Fine Arts, Boston)

Homérosz után született meg az álom istenségének képzelete. Ő Hüpnosz, akinek sok gyermeke közül Morpheusz az embereket jeleníti meg az álomban, Ikelosz az állatokat, Phantaszosz pedig a tárgyakat, az élettelen dolgokat vonja be az álomvilágba. Az álomisten szobra Aszklépiosz templomában állt, ahol álom útján kértek jóslatot. E jövendölési módot nevezték *enkoimészis*nek, amely főnév egy érdekes ígére megy vissza: az *enkoimaomai*-ra, amelynek leggyakoribb jelentése: *templomban alszom, jóslatra várva*.

E kis exkurzus után térjünk vissza Iphigeneiához. Ő az elfogott, fölládozásra váró Oresztésszel folytatott párbeszéde során tudja meg, hogy apja is halott. A jó hír viszont az, hogy a kilétét még fel nem fedett Oresztéstől értesül arról is: fivére él. „Jó éjt, ti álnok álmok – szétfoszoltatok” – sóhajt fel megnyugodva. Pedig az álom nem volt teljesen hazug. Az álomban a szülői ház összedőlt, a valóságban a királyi ház összedőlt. („Jaj, összedült királyi ház!” – kiált föl a magyar rímlehetőséget kihasználva Iphigeneia Devecseri Gábor fordításában.)

A darab dramaturgiai íve haranggörbéjének inflexiós pontja a felismerési jelenet. Onnantól szánkópálya. Nézzük most ezt, Euripidész remeklését!

Az igazság előlép

Arisztotelész a *Poétika* 14. fejezetében a drámai tetteket azok tudatossága szerint csoportosítja:

A tett úgy is végbemehet, mint a régi költőknél, vagyis hogy a cselekvő személyek tudatosan (...) követik el tetteiket, ahogy Euripidész is beállította a gyermekgyilkos Médeiát. Végbemehet úgy is, hogy megteszik ugyan, de tudtukon kívül követik el a szörnyűséget... Végül a harmadik lehetőség az, hogy a tudatlansága miatt jóvátehetetlenre készülő ember felismeri a valóságot, még mielőtt cselekednék.

A három közül Arisztotelész a legutóbbi lehetőséget tartja a tragédiában a legkívánatosabbnak. Két példát hoz föl. Az egyik egy elveszett Euripidész-darabból, a *Kreszphontész*ből való, a másik pedig az *Iphigeneia a taurosok között* felismerési jelenete. Utóbbi valóban csodálatos: az egymást föl nem ismerő fivér és nővér párbeszédében a valóság lassan kibontakozik a homályból, és a beszélgetők megvilágosodnak.

Az egymásra ismerés szinte dialektikus módon áll elő. Fokról-fokra közelítik a beszélgetők az általunk eleve ismert igazságot, de valami mindig hibádzik ahhoz, hogy a valóság az elrejtettségből kilépjen.

Am amíg a testvérek egymásra ismernek, addig még sok víz körbefolyik az Ókeanoszon. Többek között kiderül, hogy Oresztész nemes lelkű: barátja helyett vállalja a halált. Ez nem megy simán. Oresztész és a nem kevésbé nemes szívű Püladész között előbb versengés támad: ki haljon meg a másik helyett. Oresztész érve az erősebb:

*Te boldog vagy, s a házad fertőzetlen áll
s tisztán, az enyém meg szennyezett és átkozott.
Csak mentsd magad, s nemzz sarjakat, kik énvelem
egyvérieriek: nővérem adtam asszonyodul,
nevem tovább is él, s nem is lesz sarjtalan
apjai házam, el se tűnik nyomtalan.*

A folytatásból pedig kiderül, hogy Apollón nővérének, Artemisznak akart kedveskedni ezzel az ajándékkal, ezért hívta ide Oresztészt, aki így beszél:

*Mert Phoibosz engem, jós létére, léprevitt:
cselt szöve üzött Hellásztól ily messzire,
restelve azt a rég-kimondott jósszavát,
amelynek átadtam magam, hittem neki,
anyám megöltem – s érte íme pusztulok.*



Iphigeneia és Oresztész találkozása, római mozaik az i. sz. 2–3. századból, Kapitóliumi Múzeum, Róma (forrás: wikipedia.org)

Püladész meghajlik az érv előtt, Iphigeneia pedig megjelenik, hogy a mesterien megírt párbeszédnek mögött indázó-bujkáló, a nézők által várva-várt igazság (alétheia) végre napvilágra jusson, és a testvérek sírva megöleljék egymást. Az istenek némán figyelik a jelenetet. Vajon mit éreznek?

Euripidész istenhite

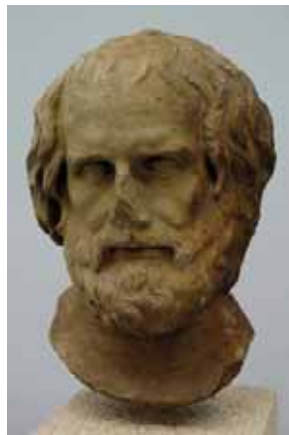
Az Athénból elköltözött, megkeseredett Euripidész Makedóniában írta meg egyik utolsó tragédiáját, a *Bakkhánsnőket*. A kutatók véleménye – gondolom, lelki alkattuktól függően – megoszlik a darabról. A legtöbben úgy olvassák, mint annak bizonyítékát, hogy a nagy tragikus, akit korábban nemigen lehetett konzervatívizmussal vádolni, és aki Nietzsche kritikáját is azzal vívta ki, hogy újításával a tragédiát túlságosan elszakította a hagyományoktól (hiszen az ő darabjai a német bölcs szerint már emberi, nagyon is emberi problémákról szólnak), végül, öregkorára visszatért a gyökerekhez, és olyan drámát írt, amely Dionüszosz-dicsőhimnusz-ként is felfogható.

Mások éppen ellenkezőleg értelmezik a dolgot. Az ő véleményük az, hogy Euripidész éppen hogy a vallási megszállottak elé tart görbe tükröt. A helyzet hasonló ahhoz, ami Platón *Államának* megítélése kapcsán alakult ki. Bár az általánosan elfogadott vélemény szerint a nagy filozófus komolyan gondolta, hogy most megmutatja, miféle államforma illenék az ember természetéhez, mégis vannak, akik ezt a nagy művet ironikusan olvassák. Ilyen olvasatban az *Állam* dupla fenekű bőrönd, amelyből – ha tudjuk a nyitját – teljes fegyverzetben pattan elő a demokrácia manapság oly divatos szelleme. Ennek némileg ellentmond, hogy a demokráciáról szólva Platón sohasem eresztett meg elragadtatott szölamokat, de az ironikus paradigma, úgy látszik, ennyire erős manapság.

„Dionysos mindjárt első szavaival azt hangsúlyozza, hogy ő mint megnyilatkozó istenség jelent meg, az egész darab tehát az ő isteni hatalmának megnyilvánulása, később pedig arról beszél, hogy tébolyodottakká tette a thébai nőket, mert nem tűrheti, hogy ne tiszteljék. Ez ugyanaz a magatartás, mint amit Aphrodité tanúsít a *Hyppolitosban*. Nincs tehát szó arról, hogy Euripidész felfogása az isteneket illetően megváltozott volna” – írja Ritoók Zsigmond egy összefoglalójában, majd úgy folytatja, hogy kitér az ie. 5. század utolsó harmadának egyik megrázó tapasztalatára, nevezetesen hogy az élet kicsúszik az értelem befolyása alól, és irracionális, vad erők tépik szét. A ház, amely Iphigeneia álmában összedőlt, most már magát Helaszt, az ősi hitet, az egyszerű, áttekinthető, derűs életet jelképezi.

Euripidész Iphigeneia történetében sem mulasztja el, hogy megrendült hitét kifejezze:

*Istenségek, kiket bölcseknek gondolunk,
éppoly csalárdak, mint elilló álmaink.
Nagyon zavartak mind az isteni dolgok, és
az emberi dolgok éppúgy...*



Euripidész márványszobra
i. e. 330 körül, Szépművészeti
Múzeum, Budapest
(forrás: Flickriver.com)

Ez az Oresztész szájába adott vélemény visszamenőleg ingataggá teszi Iphigeneia álmának érvényességét is. Ráadásul éppen az mondja ki az álmok csalárdságát, akivel kapcsolatban a lány csalóka álmodást látott. (A helyzet azonban nem ilyen egyszerű, az álomnak van igazsága, hiszen a ház, azaz a családfa valóban ledőlt. Talán éppen emiatt érzi kaotikusnak kora szellemi állapotát Euripidész: hogy a hit megrendült ugyan, de hogy az Olümposz teljesen lakatlan volna, az sem vehető biztosra. A fene tudja, mi van.)

Valamivel korábban a pásztor is enyhén szólva szkeptikus, amikor az istenekről szól. Artemiszről ezt mondja:

*De most az úrnő szellemét kárhoztatom,
ki a földi embert, hogyha öléshez van köze,
vagy szülő nőt, vagy holttestet ha illetett,
az oltártól elűzi mint tisztátalant,
de ő maga emberáldozatban lel gyönyört.
Én nem hiszem, hogy Létó, Zeusznak asszonya
ily örültséget szülhetett, nem, nem lehet.
S hogy az isteneknek feltálalta Tantalosz
saját fiát, s ők kedvvel ettek gyermeket!
Inkább e nép, mely embergyilkos, gondolom:
az istennőre átruházta bűneit;
az istenek között hiszem, hogy nincs gonosz.*



Artemisz attikai feketealakos vázaképen, i. e. 570–560, Nemzeti Régészeti Múzeum, Firenze (forrás: heoi.com)

Erre is nehezen tudunk gombot varrni. A pásztor ugyanis előbb elítél egy istent (ami legalábbis egy jól fejlett hübrisz), majd közli, hogy nem is hisz Artemisz származásában (ezek szerint vagy Artemisz a csaló, aki istennőnek maszkírozta magát, vagy a Theogoniát ismerik rosszul a görögök), végül pedig oda jut, hogy a nép ruházta az istennőre saját bűneit, ami lehetetlen, ha a hagyományos vallás talaján állunk. És ha már a pásztor tévelyeg, akkor mit várhatunk a nyájtól?

Iphigeneia utóélete

A darab feldolgozásai közül kiemelkedik Gluck operája. Carl Guth 2001-es rendezésében a színen hatalmas álarcban megjelennek a szereplők alteregói. A mélytudatot, a sorsot, az álombéli alakokat, az emlékeket, a kikerülhetetlent szimbolizálják. A fényben álló szereplőket a háttérben, árnyékban álló maszkos önmaguk irányítja. Amikor Oresztész úgy dönt, szembeszegül sorsával, fenyegetően elindul maszkos alakmása felé, mire az szégyenlősen bekuporodik a sarokba. Egy gyönyörű jelenetben pedig nagy, fehér abrosszal terített ünnepi asztal körül, önmaguk óriás maszkját viselve ülnek a családtagok: Agamemnón, Klütaimnéztra, Oresztész és Iphigeneia. Az asztalon egy kés. Agamemnón megragadja, ledöfi vele lányát. Most Klütaimnéztra kezében a kés: ő férjét szúrja hasba. Ezután Oresztész öli meg vele anyját. Végül



Jelenetkép Carl Guth 2001-es zürichi rendezéséből
(forrás: OperaJournal.blogspot.hu)

Iphigeneia kerül sorra: bátyjába dőfi a tört. Amikor a gyilkosság körbeter, kezdődik előlről, újra meg újra. Az örök visszatérés gyűrűje. Úgy tűnik, nincs, aki az átkot megtörje.

A bűn sorskörhintájának képét halványabb, jelzesszerűbb eszközök is anticipálják (ugyanakkor elmélyítik) Guth rendezésében. A kezdőképen az előtérben vastag faágakat látunk: ez a máglyát idézi, ahonnet címsze-

replőnk az auliszi táborban megmenekült. A két elfogott barát kivégzéséhez készülődve ezek a faágak újra megjelennek. Amikor pedig Iphigeneia előtt világossá válik, hogy a családi ház valóban összedőlt, ezekből a faágakból és az ünnepi családi asztal körüli székekből raknak máglyát az áldozópapnók; Iphigeneia családjának maszkos bábuai azon égnek el. Ég a múlt, égnek az emlékek, álmok, jövők.

De hogy sorsa önbábuját az ember időnként mégis a sarokba küldheti, arra az átkot megtörő Iphigeneia adja a legszebb példát. Gluck a felismerési jelenetben (is) kissé eltér Euripidésztől. Oresztészre már ráadták a fekete kendőt, már a kivégzőcölöphöz kötözve áll, amikor a testvérek egymásra ismernek. Oresztész ugyanis utolsó mondatával hűgához fohászkodik, és kimondja a nevét. És itt, az élet utolsó pillanatában megáll a nagy kerék: megtörik az átok, kezdődik az új élet. Hogy az milyen lesz? Sors, lelki alkat, neveltetés és véletlen kevercse. Ismerős, mégis kiszámíthatatlan játéka annak az örökre ismeretlen erőnek, amely bennünket ide, az élet színpadára lökött.

Attila Végh: The Happiness of Recognition

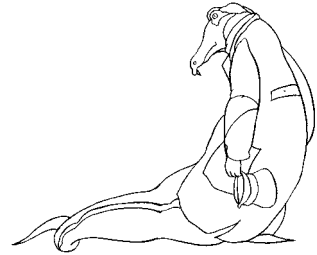
Euripides: *Iphigeneia Among the Taurians*

The harrowing experience of the Greeks in the last third of the 5th century BC, the time of Euripides' (480–406 BC) activity, was that life had been slipping away from under the influence of reason and had been disrupted by irrational and wild forces, as the author, in the wake of Zsigmond Ritoók, points at the crisis which is a recurrent motif in the drama under scrutiny, too. It was also that pervasive crisis which jeopardized the belief in God of Iphigeneia and Orestes, who only recognised each other in the closing scene as brother- and sister-heroes pursued by fate – the very moment Orestes, doomed to death, was praying to his sister in the last minute of his life and uttered her name. This will “break the curse and begin a new life”, as the author closes his essay, pointing to the unchanging message of this spiritual reversal.





F. M. DOSZTOJEVSZKIJ



Magánügy¹

Már több ízben buzdítottak arra, hogy írjam meg irodalmi emlékirataimat. Nem tudom, megírom-e valaha, az emlékezőtehetségem sem a legjobb. Meg szomorú is emlékezni; nem szeretek emlékezni. Irodalmi pályám egyik-másik mozzanata azonban, akarva-akaratlan, gyatra memóriám ellenére is igen elevenen megmaradt bennem. Így például ez a kis történet:

Egy tavaszi reggel benéztem a megboldogult Jegor Petrovics Kovalevszkijhez.² Nagyon tetszett neki *Bűn és bűnhődés* című regényem, amely akkoriban jelent meg a *Russzkij Vesztnyik*ben. Lelkesen magasztalta, és egy számomra igen értékes elismerést is tolmácsolt valakitől, akit nem nevezhetek meg. Eközben két folyóirat-kiadó toppant egymás után a szobába.³ E folyóiratok egyike később olyan nagyszámú előfizetőre tett szert, amilyenre még nem volt példa havi sajtótermékeink történetében, akkor azonban még csak a kezdet kezdeténél tartott. A másik, épp fordítva, lassan-lassan befejezte pályafutását, amely mind az irodalomra, mind a közönségre nézve egyaránt üdvös és jelentős volt; ám akkor, azon a reggelen, az előbbi folyóirat kiadója még nem tudta, hogy lapja milyen közel jár a révhez. Nos, ezzel az illetővel átmentünk a másik szobába, ahol csak mi ketten voltunk.

Nem árulom el a nevét, csak annyit mondok, hogy legelső találkozásunk igen bensőséges, szinte ünnepi volt, melyet soha el nem felejték. Talán ő is emlékszik rá. Akkoriban még nem volt folyóirata. Később félreértések adódtak közöttünk.

¹ Vö. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Tanulmányok, vallomások* (ford. Grigássy Éva, jegyzetek: Bakcsi György), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985, 1–23. Oroszul: Федор Михайлович Достоевский: *Нечто личное*, in: *Дневник писателя*. 1873.

² Jegor Petrovics Kovalevszkij (1811–1868) író, államférfi, az Irodalmi Alap első elnöke Oroszországban.

³ Mihail Matvejevics Sztaszjulevics (1826–1911) és Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov (1821–1878)

Miután visszatértem Szibériából, nagyon ritkán találkoztunk, de egyszer, csak úgy mellékesen, valami nagyon szívhez szólót mondott nekem, egyik versére hivatkozva – a legjobbra, amit valaha is írt.⁴ Hozzáteszem, hogy küllem és habitus dolgában nála senki sem hasonlított kevésbé költőhöz, mi több, „szenvedő” költőhöz. Márpedig egyike volt legszenvedélyesebb, legborongóbb és legszenvedőbb költőinknek.

– Hát mi jól lerántottuk magát – mondta (mármint a folyóiratában a *Bűn és bűnhődést*).⁵

– Tudom – mondtam én.

– Azt is, hogy miért?

– Valószínű, elvi okokból.

– Csernisevskij miatt.

Megkövültem a csodálkozástól:

– N. N., a kritika írója – folytatta a kiadó – azt mondta: „A regény jó, de az író két éve egyik elbeszélésében nem áttalott csúfot úzni és karikatúrafigurát csinálni egy szerencsétlen száműzöttből, ezért lerántom a regényét.”

– Még mindig az az ostoba pletyka, amit *A krokodil*-ról fecsegték?⁶ – kiáltottam elképedve. – Hát maga is elhiszi? Olvasta egyáltalán azt az elbeszélésemet? *A krokodilt*?

– Nem, nem olvastam.

– Koholmány az egész, a legaljasabb koholmány, ami csak létezhet. Egy Bulgarin agya és költői szimata kellene⁷ ahhoz, hogy ebben a tréfának szánt kis stílusgyakorlatban valaki ilyen „politikai” allegóriát olvasson ki a sorok közül, ráadásul Csernisevskijre vonatkoztatva! Ha tudná, milyen bárgyú belemagyarázás! Egyébként sohasem bocsátom meg magamnak, hogy két évvel ezelőtt, amikor ez a rágalom lábra kapott, nem tiltakoztam ellene.

Ez a beszélgetés a már rég megszűnt folyóirat kiadójával hét éve esett meg, s én máig sem tiltakoztam a rágalom ellen, vagy hanyagságból, vagy mert időm nem jutott rá. Egyébként ez a rám süttött aljasság sokak tudatában kétségtelen tényként raktározódott el, felütötte fejét az irodalmi körökben, kiszivárgott az olvasók közé, és már nemegyszer okozott nekem kellemetlenséget. Ideje hát legalább néhány szót szólni az egészeztől, annál inkább, mivel itt most helyénvaló, noha nincs rá okom visszautasítani a rágalmat, amelyre egyébként szintén nincsen ok. Hosszú hallgatásommal és hanyagságommal mostanáig mintegy helybenhagytam.

⁴ A *Vlaszról* van szó, amelynek Dosztojevskij külön cikket szentelt.

⁵ 1866-ban jelent meg a *Szovremennyik* második és harmadik számában G. Z. Jeliszejev támadó hangú elemzése, amelyben azzal vádolta Dosztojevskijt, hogy rágalmazza a diákifjúságot.

⁶ Dosztojevskij *A krokodil* című elbeszélése 1865-ben jelent meg. A közvélemény egy része úgy fogta fel, mint Csernisevskij elítélésének és szibériai száműzetésének paródiáját.

⁷ Faggyej Venegyiktovics Bulgarin (1789–1859) oroszíró, folyóirat-kiadó, aki feljelentéseket írt íróársairól.



Ny. G. Csernyisevszkij (1828–1889) arcképe egy 1859-ben készült kőnyomaton (forrás: RiaSar.Ru)

Nyikolaj Gavrilovics Csernyisevszkij jel 59-ben találkoztam először,⁸ mindjárt az első esztendőben, amint Szibériából hazatértem, hogy hol és miképpen, arra már nem emlékszem. Később összefutottunk, de elég ritkán, beszélgettünk, de nagyon keveset. Mellesleg minden alkalommal kezelt fogtunk. Herzen azt mondta

nekem, hogy Csernyisevszkij kedvezőtlen benyomást tett rá, értve ezen külsejét és modorát. Nekem viszont tetszett Csernyisevszkij külseje és modora.

Egy reggel holmi kiáltványt találtam lakásajtóm kilincsen;⁹ egyike volt a legemlékezetesebbeknek mindazok közül, amelyek akkoriban megjelentek, márpedig akkoriban elég sok jelent meg. Ez a megszólítás állt rajta: „A fiatal nemzedékhez”. Oktalanabbat, ostobábbat képzelni sem lehetett. Felháborító tartalom, a legnevetesegebb formában, ilyen csak valami gazfickó agyalhatott ki a fiataloknak, hogy mészárszékre küldje őket. Rettentő bosszúság fogott el, levert voltam egész nap. Azokban az időkben az ilyesmi még újdonság erejével hatott, és oly közeli volt, hogy még nem tudtuk alaposabban szemügyre venni ezeket az embereket. Pontosan azért, mert hihetetlennek tetszett, hogy e nagy felhajtás mélyén holmi semmiség lapul. Nem az akkori mozgalom egészéről beszélek, csupán bizonyos emberekről. Ami a mozgalmat illeti, bár súlyos, beteges, de a maga történelmi következetességében sorsszerű jelenség volt, amely valamikor sötét lapon szerepel majd történelmünk pétervári szakaszában. Ámbár azt hiszem, hogy ez a lap még koránt sincs teleírva.

És engem, aki szívben-lélekben már rég nem értek egyet ezekkel az emberekkel és mozgalmuk céljával, hirtelen elöntött az indulat, szinte szégyenkezés fogott el az otrombaságuk miatt: „Mért csinálják ezt ilyen ostobán és otrombán?...” Voltaképpen mi közöm volt nekem az egészhez? De nem is az otrombaságuk ejtett aggodalomba. A proklamációk terjesztői közül senkit sem ismertem személyesen, és ma sem ismerem; ám annál lehangolóbb volt, mert láttam, hogy nem véletlen jelenségről van szó, nem egyesek hebehurgyaságáról, amelyhez semmi közünk. Egyvalami nyomasztott az egészben: a műveltség, a fejlettség, valamint akár a legelemibb valóságérzékelés alacsony színvonala; borzalmasan nyomasztott. Jóllehet már három éve éltem Pétervárott, és alkalmam nyílt megfigyelni egyet-mást – ez a

⁸ Legkorábban 1860-an találkozhattak, mivel Dosztojevszkij csak 1859 végén tért vissza Szentpétervárra; Csernyisevszkij pedig azt írja emlékezésében, hogy csak 1862-ben találkoztak először.

⁹ „A fiatal nemzedékhez” című kiáltványról van szó, amely 1861 szeptemberében jelent meg Pétervárott. Szerzői Csernyisevszkij követői voltak. Dosztojevszkij azonban alighanem téved, mivel 1862 tavaszán járt Csernyisevszkijnél, amikor éppen egy másik felhívás jelent meg. Ennek címe „Ifjú Oroszország” volt, a forradalmi átalakulás blaquista programját tartalmazta.

kiáltvány azon a reggelen kihozott a sodromból, s szinte merőben új, váratlan fel-fedezésnek látszott előttem: sohasem tételeztem fel addig ilyen közönségeset! Éppen a közönségeség foka rémített meg. Estefelé hirtelen az az ötletem támadt, hogy felkeresem Csernisevszkijt.¹⁰ Még sohasem jártam nála, és nem is volt szándékomban meglátogatni, ahogy neki sem volt szándékában engem.

Emlékszem, délután öt óra volt. Nyikolaj Gavrilovicst egyedül találtam, még a személyzetből sem volt senki otthon, és ő maga nyitott ajtót. Rendkívül szívélyesen fogadott, és dolgozószobájába vezetett.

– Nyikolaj Gavrilovics, mi ez? – húztam elő a kiáltványt.

Úgy vette el, mint aki először lát valamit, és elolvasta. Mindössze tíz sor volt.

– Nos? – kérdezte kis mosollyal.

– Hát ilyen ostobák, ilyen nevetségesek? Hát nem lehet megzabolázni őket, és végét vetni ennek a fürtelemnek?

Igen nyomatékos, meggyőző hangon válaszolt:

– Csak nem tételezi fel, hogy szolidáris vagyok ezekkel? Csak nem gondolja, hogy talán én is részt vettem e cédula fabrikálásában?

– Olyannyira nem tételeztem fel – válaszoltam –, hogy még biztosítani is fölöslegesnek látom róla. Mindenesetre meg kell fékezni őket. Az ön szavának súlya van előttük, és tiszteletben tartják a véleményét.

– Én senkit sem ismerek közülük.

– Meg vagyok róla győződve. De nem is fontos, hogy ismerje őket, és személyesen beszéljen velük. Csupán arra lenne szükség, hogy megfelelő helyen hangosan kifejezést adjon tiltakozásának, és az eljut hozzájuk.

– Lehetséges, de nem lenne semmi foganatja. No meg azonfelül az ilyen kísérő jelenségek úgyszólván elkerülhetetlenek.

– De mégis ártalmasak, minden és mindenki számára.

Ekkor újabb látogató csengetett, nem emlékszem, kicsoda. Én távoztam. Kötelességemnek tartom megjegyezni, hogy őszintén beszéltem Csernisevszkijjal, és tökéletesen meg voltam róla győződve, és meg vagyok még ma is, hogy nem lehetett „szolidáris” a röplapterjesztőkkel. Úgy éreztem, Nyikolaj Gavrilovicst nem érintene kellemetlenül a látogatásom; pár nap múlva ezt ő maga is megerősítette, mikor visszaadta látogatásomat.¹¹ Vagy egy óra hosszat maradt nálam, és bevallom, ritkán találkoztam finomabb lelkületű, szívélyesebb emberrel, úgyhogy csak ámultam egyesek véleményén, akik rideg, zárkózott természetnek jellemezték. Világosan

¹⁰ Találkozásukról Csernisevszkij is hagyott hátra emlékezést, amelyben eléggé eltérően írja le beszélgetésüket: Csernisevszkij szerint Dosztojevszkij arra kérte volna őt, hogy beszélje le követőit az ilyesfajta kiáltványok terjesztéséről, illetve arról, hogy Pétervárott gyűjtogassanak. Csernisevszkij soraiból kitűnik, hogy Dosztojevszkij kérését provokációnak tartotta, és igyekezett az írótnem venni komolyan. A dolgot tovább bonnyolítja, hogy Dosztojevszkij lapja, a *Vremja* védelmébe kívánta venni a diákokat a gyűjtogatás vádjával szemben.

¹¹ Csernisevszkij azért látogatta meg Dosztojevszkijt, hogy engedélyt kérje egy részlet közlésére a *Feljegyzések a holtak házából* című írásból.

láttam, hogy szeretne közelebbről megismerkedni, és emlékszem, hogy ez jólesett nekem. Aztán én is jártam nála még egyszer, és ő is nálam. Körülményeim azonban úgy alakultak, hogy rövidesen Moszkvába telepedtem át, és kilenc hónapig ott éltem.¹² A kezdődő barátság így abbamaradt. Közben Csernisevszkijt letartóztatták és száműzték.¹³ Sohasem sikerük semmi bizonyosat megtudnom az ügyéről; nem tudok még ma sem.

Másfél évvel később felötlött bennem, hogy írok egy fantasztikus történetet, Gogol *Az orr* című elbeszélésének mintájára. Még sohasem próbálkoztam ezzel a műfajjal. Amolyan irodalmi csínytevésnek szántam, kizárólag a tréfa kedvéért. Adva volt néhány meglehetősen komikus kis jelenet, amelyeket ki akartam kerekíteni. Bár nem éppen idevaló, vázolom a tartalmát, hogy érthető legyen, mit hámoztak ki belőle a végén. Akkoriban Pétervárott egy német ember krokodilt mutogatott pénzért a Passzázsban. Egy pétervári csinovnyik, külföldi útja előtt, ifjú nejével elválászatlan barátjával a Passzázsba vetődik, és egyebek közt mindhárman bemennek megnézni a krokodilt. A csinovnyik afféle közép-osztálybeli, aki némi anyagi függetlenséggel rendelkezik, még fiatal, de csupa önhittség; s ami a fő, ostoba, mint a felejthetetlen Kovaljov őrnagy, aki elvesztette az orrát. Nevetségesen el van telve nagy érdemeivel; félművelt, de valóságos lángelmének képzelet magát, a hivatalában a legérdektelenebb figurának tartják, és ő folyton sértve érzi magát az általános mellőzés miatt. Bosszúból gyenge jellemű barátját regulázza s tartja zsarnokságban, pöffeszkedve előtte az eszével. A barát gyűlöli, de mindent eltűr, mert titokban tetszik neki az asszony. A Passzázsban a bájos ifjú hölgy, egyébként tipikus pétervári jelenség, butus, középosztálybeli kacér nőcske, elbámészkodott a krokodillal együtt mutogatott majmokon, lángelméjű férje pedig eközben hogy, hogy nem, felingerelte a krokodilt, amely addig álmosan feküdt, mint egy fatuskó, most azonban hirtelen kitérja a száját, és szőröstül-bőröstül bekapja bősztőjét. Hamarosan kiderül, hogy a nagy embernek haja szála sem görbült meg, sőt megszokott ko-



M. A. Bicskov könyvillusztrációi F. M. Dosztojevszkij: *A krokodil* című írásához, Art-Deko Könyvkiadó, Szentpétervár, 2008 (forrás: bychkov-books.spb.ru)

¹² Dosztojevszkij valójában ekkor utazott első ízben külföldre.

¹³ A letartóztatásra 1862. július 7-én került sor, ezt követően Csernisevszkij mintegy két évet töltött a Péter-Pál erődben. 1864. május 19-én történt meg Csernisevszkij „polgári kivégzése”, ezután Szibériába száműzték, ahonnan csak 1883-ban térhetett vissza Asztrahanyba.

nokságával nyilatkozik a krokodilból, hogy nagyon jól érzi magát odabenn. A barát a feleséggel együtt rohan az illetékes szervekhez a férj megmentése érdekében. Nyilvánvaló, hogy e célból meg kell ölni a krokodilt, felvágni a hasát, hiszen csak így lehet kiszabadítani belőle a nagy embert; a krokodilért, persze, vigaszdíj illeti gazdáját, a németet és elmaradhatatlan hitvesét. A német először háborog és kétségbeesik rémületében, hogy krokodilját, amely bekebelezett „egy ganz csinovnyik”, pusztulás fenyegeti, de aztán szöveget üt a fejébe, hogy a pétervári közigazgatás bekebelezett tagja, aki ráadásul életben maradt, az elkövetkezendőkben horribilis bevételt biztosíthat neki egész Európában. Hallatlan összeget követel a krokodilért, s a tetejébe orosz ezredesi rangot. Másrészt a főnökségnek fő a feje, mivel minisztériumi aspektusban az eset merőben új és precedens nélküli. „Ha már előfordult volna csak némiképp is hasonló példácska, tudnók a cselekvés módjátját, így azonban fölöttébb bajos a dolog.” Olyan gyanú is felmerül, hogy a csinovnyik netán holmi tiltott, liberális irányvétel folytán bújt bele a krokodilba. Az asszonyka ezalatt rájön, hogy ez a „félözvegyi” állapot egészen érdekes. A bekebelezett férj viszont végérvényesen közli barátjával, hogy hasonlíthatatlanul jobban „tetszik” a krokodilban, mint hivatalában, mert itt akarva-akaratlan felfigyelnek rá, amit eddig nem tudott elérni. Makacsul ragaszkodik hozzá, hogy a felesége estélyeket rendezzen, és őt krokodilostul, ládástul szállítsák oda. Meg van győződve róla, hogy ezekre az estélyekre tódulni fog egész Pétervár és minden állami méltóság, hogy megcsodálják az új fenomént. Így akarja megcsinálni a szerencsését: „Ki nyilatkoztatom és tanítani fogom az igazságot, az államférfiaknak tanácsokat osztok, a miniszter előtt csillogtatom képességeimet” – mondja, úgy beszélve magáról, mintha immár nem is e világhoz tartozna, és megilletné az intelmek és a kinyilatkoztatások előjoga. A barát aggodalmas, ám némiképp fullánkos kérdésére: „És mi lesz, ha holmi nem várt, de várható belső folyamat révén olyasmivé változik, amit legkevésbé vár?” – a nagy ember azt feleli, hogy már gondolkodott ezen, és felháborodással fog tiltakozni a jelenség ellen, amely a természet törvényei szerint fölöttébb valószínű. Az asszonyka azonban nem hajlandó estélyeket adni, bár először tetszik neki a dolog. „Még hogy ládában cipelnék hozzám a férjemet?” – mondja. Ráadásul a félözvegyi szerep egyre jobban tetszik neki. Divatba jön; foglalkoznak vele. Meglátogatja a férj főnöke, és játssza előtte a gavallért... Ennyi e tréfás történet első része – ezzel még nincs vége. Egyszer okvetlenül befejezem,¹⁴ bár már magam is elfelejtettem, és most kénytelen voltam elolvasni, hogy visszaidézzem.

És lám, hogy felfújták ezt a kis írást! Alig jelem meg az elbeszélés az *Ephában* (1865-ben), a *Golosz* különös megjegyzést ejtett el egyik tárcájában. Szó szerint már nem emlékszem, túl régen is volt, hogy előhalásszam, de körülbelül így hangzott: „Hiába lép, úgymond, *A krokodil* szerzője erre az útra, nem éri el rajta sem a megbecsülést, sem a várt nyereséget, és a többi, és a többi.” Majd igen homályos, de igen ellenséges célzás következett. Átfutottam rajta, és semmit sem értettem, csak a szurkapiszka volt nyilvánvaló, de nem tudtam, honnan fúj a szél. Ez a rejté-

¹⁴ *A krokodil* befejezetlenül maradt.

lyes tárcabeli kitétel egymagában még nem ártott volna nekem; hiszen senki sem érthette meg az olvasók közül, ahogy jómagam sem értettem, hanem egy ízben, úgy egy hét múlva, Ny. Ny. Sz.¹⁵ kibökte: „Tudja, hogy mit gondolnak azok? Biztosra veszik, hogy a maga *Krokodilja* – allegória, Csernisevszkij száműzetésének története, és maga Csernisevszkijt akarta pellengérré állítani és nevetségessé tenni.” Meglepődtem, de nem vettem különösebben a szívemre; talán ritkán fordulnak elő hasonló találgatások? Túlságosan egyedülállónak és erőltetettnek találtam ezt a véleményt, semhogy cselekvésre serkentsen, és úgy gondoltam, teljesen felesleges tiltakoznom ellene. Sose bocsátom meg ezt magamnak, mert a szóbeszéd erőre kapott, és nagy vihart kavart. Calomniez, il en restera toujours quelque chose.¹⁶

Egyébként ma is az a meggyőződésem, hogy nem volt itt szó semmiféle rágalma-zási szándékról; mi okból lett volna s mi végre? Úgyszólván senkivel sem viszálykodtam az irodalmi életben, legalábbis igen keveset. Most, ebben a percben, huszonhét évi irodalmi munkásságom során másodszor beszélek saját magamról. Közönséges agyrém volt, valami sötét, gyanakvó agyrém, amely befészkelte magát holmi „tendenciózus” koponyába. Meggyőződésem, hogy ez a gondolatokkal túltelített fő mindmáig bizonyos benne, hogy nem tévedett, hogy csakugyan gúnyt űztem a szerencsétlen Csernisevszkijből, mi több, abban is bizonyos, hogy semmiféle magyarázkodással és mentegetőzéssel nem fordítom kedvezőre rólam táplált véleményét, még most sem. De hiszen azért gondolatokkal telített fő. (Természetesen nem Andrej Alekszandrovics-ra¹⁷ célzok, ő szerkesztői és lapkiadói minőségében, most és mindenkor – kívülálló.)

Mi lenne hát ez az allegória? Nos, a krokodil, természetesen, Szibériát jelképezi, az önhitt, szeleverdi csinovnyik pedig Csernisevszkijt. A krokodil gyomrába kerül, de még mindig dédelgeti a reményt, hogy szavát meghallja az egész világ. Puha gerincű barátja: Csernisevszkij egész itteni baráti köre. A csinovnyik csinos, ám butuska felesége, aki tapsikol a „félőzvegyi” állapotnak, nem más, mint... no de most már olyan mocsokká válik ez az egész, hogy nem óhajtom beszennyezni magam az allegória további elemzésével. (Mellesleg az allegória hiedelmének megerősödésével együtt ez utóbbi feltevés is megerősödött, erre nézvést kétségtelen bizonyítékaim vannak.)

Száz szónak is egy a vége, feltételezték, hogy én, aki szintén kátorgára ítélt száműzött voltam, örvendezek egy másik „szerencsétlen” száműzetésén, mi több,



Az omszki kényszermunkatábor, ahol Dosztojevszkij 1850-től 1954-ig raboskodott (forrás: Sports.ru)

¹⁵ Nyikolaj Nyikolajevics Sztrahov kritikus, filozófus, ezekben az években Dosztojevszkij barátja.

¹⁶ Rágalmazunk, az sosem hiábavaló! – Idézet Beaumarchais *A szevillai borbély* című vígjátékából.

¹⁷ A Golosz című lapnak, amely *A krokodllal* kapcsolatos pletykákat terjesztette, Andrej Alekszandrovics Krajevskij volt a szerkesztője és kiadója.

örvendező paszkvillust írtam ez alkalomból. De hol erre a bizonyíték? Az allegóriában? Nos, hozzanak ide elém bármit: *Az őrült naplóját*, a *Jurij Miloszlavszkijt*¹⁸, Fet verseit vagy akármit, s én vállalkozom rá, hogy az első tíz sorból, amelyre rámutatnak, azon nyomban kibogozom, hogy a francia–porosz háború allegóriája rejlik benne, avagy Gorbunov színész¹⁹ kipécéző paszkvillus, egyszóval ami tetszik, amit parancsolnak. Emlékezzenek csak vissza, hogyan szimatolták körül a kéziratokat a cenzorok régen, a negyvenes évek végén: nem volt olyan mondat, nem volt olyan bekezdés, amelyben ne fedeztek volna fel valami allegóriát. Ezért mutassanak fel inkább bármit az életemből, ami bizonyítja, hogy hasonlítok egy rosszmájú, cserzett szívű paszkvillus-szerzőhöz, és hogy joggal várhatnak el tőlem ilyen allegóriákat.

Ellenkezőleg: az ilyen megalapozatlan következtetések elsietettsége és elgalopírozása éppen a vádaskodók lelki alantasságáról, szemléletük közönségességéről és embertelenségéről tanúskodik. Még a találgatás naivitása sem mentség; miért is volna? A naivítás nem zárja ki az alantasságot, ez a való.

Talán gyűlöltem Csernisevszkijt? De hiszen azért meséltem el az imént a mi rövid, de szívélyes ismeretségünket, hogy elébe vágjak ennek a vádnak. Azt felelik talán, hogy ez kevés, mert esetleg titokban mégis gyűlöletet éreztem iránta. De akkor mutassák fel e gyűlölet indítékát is, ha tudnak ilyet felmutatni. Nem volt semmi indítékom. Másrészt biztos vagyok benne, hogy Csernisevszkij, ha egyszer elolvassa e sorokat, szintén megerősíti ismeretségünkről szóló elbeszélésem hitelességét. Adja Isten, hogy módja legyen megtenni. Éppoly forrón, tiszta szívemből kívánom, amilyen őszintén együtt éreztem és együtt érzek vele ma is balsorsában.

Talán meggyőződéseim miatt gyűlöltem volna?

De hiszen Csernisevszkij sohasem ártott nekem a meggyőződéseivel. Mély tiszteletet táplálhatunk valaki iránt akkor is, ha nézeteink homlokegyenest ellenkezők. Részemről ezek nem üres szavak, némi bizonyítékkal is rendelkezem. Az akkoriban megszűnt *Epocha* folyóirat egyik utolsó (vagy éppen a legutolsó) számában jelent meg egy kritikai cikk Csernisevszkij nagy port felvert regényéről, a *Mit tegyünk?*-ről. Ez a cikk jeles és ismert szerző műve.²⁰ Hogy mit akarok ezzel mondani? Ebben a cikkben megadatik Csernisevszkij elméjének és talentumának mindaz, ami megilleti, a regényről pedig lobogó lelkesedéssel emlékezik meg. Elméje kiválóságában soha senki sem kételkedett. Cikkünk csupán ennek az elmének különcségeiről és elhajlásairól nyilatkozott elmarasztalóan, ám éppen e cikk komolysága bizonyítja azt a tiszteletteljes elismerést, mellyel



A Dosztojevszkij fivérek által 1864/65-ben kiadott „Epocha” folyóirat (forrás: NewAuction.ru)

¹⁸ *Jurij Mihajlovskij, avagy az oroszok 1612-ben* – Zagoszkin akkoriban népszerű történelmi regénye.

¹⁹ Ivan Fjodorovics Gorbunov (1831–1895) neves színész és író, Dosztojevszkij közeli ismerőse.

²⁰ Nyikolaj Nyikolajevics Sztrahovról van szó.



F. M. Dosztojevszkij: *A krokodilus*, Nemzeti Színház, 2016, r: V. Fokin (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

a kritikus adózott az általa elemzett szerző nagyságának. Vallják hát be: ha bennem holmi gyűlölet élt volna meggyőződéseim iránt, magától értetődően nem engedtem volna, hogy olyan méltatás jelenhessen meg a folyóiratban, amely teljes elismeréssel adózik Csernisevszkijnek; hiszen nem más volt az *Epocha* szerkesztője, mint jómagam.

Az a számítás vezérelt volna, amikor megjelentettem az ominózus allegóriát, hogy nyereséget kovácsoljak belőle valahol, en haut lieu?²¹ Ámde ki az, aki azt állíthatja rólam, hogy ilyen értelemben nyertem vagy vesztettem volna bármely *lieu*-n, más szóval, hogy áruba bocsátottam a tollamat? Azt hiszem, még a gyanúsítás értelmi szerzőjében sem fordult meg ilyen gondolat, minden naivitása ellenére sem. Hiszen ha csak ez lett volna a vád, nem kapott volna tápot az irodalmi világban.

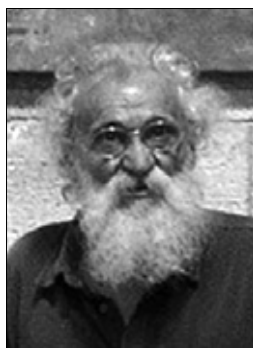
Ami pedig azt a variációt illeti, miszerint a paszkvillus allegóriájában Nyikolaj Gavrilovicsot bizonyos családi körülményei miatt támadtam volna, újfent megismétlem, hogy ezt a kérdést még csak érinteni sem kívánom, nehogy beszennyezzem magam.

²¹ Felsőbb helyen.

Fyodor Mikhailovich Dostoevsky: A Private Matter

Dostoevsky's social satire, *The Crocodile* premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) under the direction of Valery Fokin and in the new translation of dramaturge András Kozma on 7 October 2016. This world debut lends topicality to the publication of the author's 1873 reminiscences. In them Dostoevsky reports that his 1865 short story was interpreted by contemporary critics as an allegory intending to denounce and ridicule the writer and revolutionary known for his utopian views, Nikolai Gavrilovic Cernisevski, sentenced to forced labor in 1862. Dostoevsky, who himself went through a Siberian prison camp, vehemently protested against this slander. His arguments and memories show, on the one hand, the heightened attention paid to the works of classical authors as soon as they were born and, on the other hand, the extent to which the atmosphere of literary life in Russia was politicized. Dostoevsky also gives an outline of the plot of *The Crocodile*, revealing his actual author's motives and what really inspired the writing of this work, ultimately left unfinished.





KIRÁLY GYULA



A külső és belső cselekmény funkcionális önállósulása Dosztojevszkij kisregényeiben

Dosztojevszkij már első két kisregényében (*Szegény emberek*, 1845; *A hasonmás*, 1846) kidolgozza azt a regénypoétikát, mely Puskin és Gogol műveit követően új fejezetet nyitott az orosz kisember-ábrázolásban. A szerző tanulmányának¹ tömörített újraközlését az teszi aktuálissá, hogy lényegét tekintve ugyanezen a „kétcselekményes szerkezeten”, az illúziók és a valóság kettős szüzésén alapul a húsz évvel később született elbeszélés, *A krokodil hatásmechanizmusa* is, melynek színpadi változata 2016. október 7-én került bemutatásra a Nemzeti Színházban, Valerij Fokin rendezésében.

Viktor Sklovszkij mutat rá könyvében², hogy Dosztojevszkij „kisemberei” összehasonlíthatatlanul intellektuálisabbak Puskin és Gogol kisember hőseinél. Sőt a kortársak azzal vádolták Dosztojevszkijt, hogy intellektualizálja hőseit, holott az emberek korántsem olyanok a valóságban, amilyenné ő csiszolja őket. Csak-hogy ezek a kritikusok azt nem látták meg, hogy Dosztojevszkij „kisembere” nemcsak áldozat, mint Puskiné vagy Gogolé, hanem a 19. század 40-es éveinek sajátos orosz viszonyai közt az a városi öntudatra ébredő csinovnyik, aki leghamarabb érzékeli Európa tavaszának s az oroszországi intellektuális mozgalmaknak a váro-

¹ Király Gyula: A külső és belső cselekmény funkcionális önállósulása Dosztojevszkij kisregényeiben. In: *Uő: Dosztojevszkij és az orosz próza*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 203–224.

² Viktor Sklovszkij: *Za i protiv. Zametki o Dosztojevszkom*, Moszkva, 1958.

si tömegekre gyakorolt hatását. Mint nem polgári, az államgépezethez egzisztenciálisan kötött réteg deformáltan fogadja be és alakítja tovább magában ezt a hatást. Dosztojevszkij „kisember”-hőse igazi regényhős és igazi elbeszélő, bár sorsa s így elbeszélőmódja fölött sem a tudatos, elméleti indíttatás, hanem elsősorban egzisztenciális tragédiája uralkodik. Az író nem változtat önkényesen a hősök gondolkodásmódján, csak hamis tudatuk fogalmait ütközteti a valósággal, s így „kényszeríti a hősokeket”, hogy maguk változtassák meg véleményüket önmagukról és a világról. Mindezzel párhuzamosan alakul az olvasó véleménye is, miközben feltárul előtte a hősök sorsa, hol patetikus, hol komikus küzdelmük, amelyet azért kívánunk, nehogy olyannak kelljen látniuk a világot, amilyenek az sorsukon keresztül mutatkozik. (...)

Sklovszkij figyelt fel először arra a furcsa dosztojevszkiji szerkesztési sajátosságra is, hogy bár [Dosztojevszkij] korai műveinek hősei sorsukat és helyzetüket illetően állandóan hazudoznak, de mert bőbeszédűségben szenvednek, el-elszólják magukat, akaratlanul is kimondva az igazat. Az igazságnak ez a véletlenszerű kiderülése és a bőbeszédűség azonban nagyon is összefügg egymással. Egyik feltételezi a másikat. Sőt a bőbeszédűség alapvető formai tényezője a dosztojevszkiji mű poétikai koncepciójának. Ugyanis a mese alakulásától függően többféle funkciót viselhet; hol azt a célt szolgálja, hogy a nyilvánvaló és egyértelmű, a meséből evidensen adódó, de a hősré nézve túlságosan is kellemetlen igazságot oldottabbá, kevésbé tragikussá, a hős számára elviselhetőbbé tegye, (...) hol pedig az a célja, hogy a legmagasabb hőfokon, párját ritkító bátorsággal mondassa ki az igazat. A bőbeszédűség kétarcúsága a dosz-



V. Sklovszkij
(1894–1984)

tojevszkiji műben a jellem felől pszichológiailag is indokolt; hiszen a hős határszituációba került, s egyrészt igazolni igyekszik magát (amiért az élet perifériájára szorult), másrészt, szinte önmaga szavába vágva, önmagának is ellentmondva bizonygatja, hogy tulajdonképpen nem is szorult ő még egészen a perifériára.

[A *Szegény emberekben*] Makar Gyeveskin számára Varenyka az utolsó lehetőség, épp ezért úgy kapaszkodik gyámkodásába, szerelmébe, mint fuldokló a szalmaszállba. Úgy érzi, ahhoz, hogy Varenyka őt megszeresse, csak nagyritkán szabad kimondania a teljes igazságot, általában azonban hasznosabb megszépíteni a szörnyű valóságot. Ez a félelme indokolt is, hiszen nem Anyeginről vagy Pecsorinról³ (...) van szó, hanem a



F. M. Dosztojevszkij: Szegény emberek, a regény első kiadása 1847-ből (forrás: fedordostoevsky.ru)

³ Lermontov *Korunk hőse* című regényének főszereplője

14-ik osztály csinovnyik kiséberéről, aki bármennyire is tisztán látja egy-egy adott szituációban saját helyzetének tragikumát, annak szociális és társadalmi vetületét, mégsem leplezheti azt le teljes nyíltsággal annak veszélye nélkül, hogy egzisztenciáján csorba ne essék, hogy Akakij Akakijevics⁴ sorsára ne jusson. (...)

De kérdés: miként derül ki végül is a műből az igazság, a fantasztikusnak és a reálisnak, a ködösítésnek és az igazmondásnak ebben a bonyolult és szubjektívnek látszó bábeli zűrzavarában? (...) Bármennyire is ellentmond a látszatnak: Dosztojevszkij első regényének tárgya szinte néhány olyan alapmotívumra szétszedhető, mint az éhezés és a jóllakás, a ruházkodás és a lakás, a szegénység és a gazdagság, a sors és a boldogság. Gogol műve egy köpönyegről szól – Dosztojevszkij regényét joggal csúfolták a kortársak „a csizmáról szóló regénynek”. Valóban, a főhős leveleiben talpalatlan csizma, teaivás, reggelizés és más, ehhez hasonló motívum bukkan fel újra meg újra. (...)

Mikor jelennek meg ezek a motívumok a dosztojevszkiji regényben valóságosan, és mikor az elbeszélő hős által eltorzított formában? A rövidség kedvéért feltételesen jelöljük ezeket a témákat A, B, C stb. tematikus motívumoknak, a szituációkat pedig, amelyekben ezek a motívumok előfordulnak, A, B, C szituációknak. Ha A szituációban A téma merül fel, a hős szépíteni próbálja az A témát, és nem engedi meg, hogy az valóságos mivoltában jelenjék meg az olvasó előtt; ha viszont B szituációhoz érkezünk, akkor a főhős a B tényt szépítgeti, de mivel elmúlt az A szituáció, az A témát öntudatlan vakmerőséggel leplezi le. Amikor például Varenjka megkérdezi Gjevuskint, miért vásárol neki ajándékot, vajon a csizmája rendben van-e, akkor természetes, hogy Makar Alekszejevics a lehető legjobb színben tünteti fel anyagi helyzetét Varenjka előtt. Ha viszont a társadalmi elosztás igazságtalanságáról beszélgetnek, arról, hogy miért a semmiházi embereknek jut ki minden jó ezen a világon, a becsületesen dolgozó szegény ember pedig miért nem boldogul, akkor Makar Alekszejevics színesen ecseteli saját szegénységét szociális teóriájának bizonyítására. Gjevuskin számára mindig csak az egy adott szituáció létezik, amelyben igazát éppen bizonyítania kell. Az olvasó számára viszont a szituációk addigi összege, plusz a most adott. Arra Gjevuskin nem gondol, no meg a természetes emberi feledékenység folytán el is felejt, mit is írt az előző levelében.

Nem így az olvasó. (...) Minél beljebb hatolunk a regénybe, annál világosabban látjuk nemcsak a világot, hanem Makar Alekszejevics hazugságait – sőt, azok belső mozzgórugóit is. Az író így a szerkezet által kettős esztétikai élményt indít el és épít tovább folyamatosan: egyrészt, hogy Makar Alekszejevics és a többi hős sorsával megismerkedhetünk, másrészt pedig az illúziók és a való világ váltakozásának, keveredésének és különválásának élményét.

A regényben két szüzsé alakul ki: az illúzióké és a valóságé. S ha a főhős csak a regény végén meri bevallani magának, hogy már korábban látnia kellett volna sorsának elkerülhetetlenségét, az olvasó már akkor is látja, hogyan alakul majd a sor-

⁴ Gogol *A köpönyeg* című művének a hőse

sa, amikor azt a főhős még csak sejti vagy éppen le akarja tagadni, el akarja rejtteni önmaga és levelezőpartnere elől is. A látszólag szubjektív levélforma így az ellenkező hatást váltja ki: (...) egyszerre nyit lehetőséget mind az emberi sors, mind pedig a tudat szintjén (mind szociálisan, mind pszichológiailag) átélni s az elbeszélő hőstől függetlenül megítélni azt, ami történik. (...)

Az őszinteség vagy az őszintétlenség, az ártatlan hazudozás és a túlzott nyíltság váltakozása a *Szegény emberek* hősnél egyformán védekezés volt, önsorsa tragikus alakulásának az elkendőzése. Az író (...) a szüzsé egészével (...) érzékelteti azt a döntő mozzanatot, hogy hősünk nem meri vállalni maradék emberségét, mert attól fél, hogy hétköznapi tragédia áldozata lesz. A *hasonmásban* viszont a hős szinte minden naiv és őszinte szóért, minden ártatlan hazugságáért, önámításáért nemcsak a cselekmény végkifejletében (...), hanem *azonnal*, a szemünk láttára megfizet. (...)

E regény célja egyáltalán nem a „megőrülésnek a megőrülés kedvéért” való ábrázolása, mint ahogyan sokan a kortárs- és utód-kritikusok közül gondolták. A főhős [Goljadkin senior] és alteregója [Goljadkin junior] együttes szerepeltetése azt tette lehetővé az író számára (s a regény e kettősségre való felépítése révén az olvasó számára is), hogy a hős sorsa prizmájának fénytörésén keresztül a társadalmi kapcsolatok olyan szférába hatoljon, amelyek egy csinovnyik megszokott hétköznapi gyakorlatában különben fetisizálódnak. (...)

Dosztojevszkij regényében két cselekményt különböztethetünk meg. Az alapvető történés [Goljadkin hivatlan vendégként való megjelenése a főnöke által rendezett estélyen] a regény-előtti időben, „harmadnapja” játszódott le. Ez a közvetlen cselekményben nincs egy szátra fűzve, hanem ritmikusan tér vissza újra és újra. (...) A regényen belüli cselekmény (...) ily módon egyrészt a regényen kívüli történés tulajdonképpen következményeit is magában foglalja, ám ugyanakkor a végkifejletet, a fixa idea [Goljadkin junior] születését (...) is indokolni, közelebb hozni, feltárni hivatott. A regényen kívüli történet modellje, motívumai mélyítik el a hős (s ezzel egyidejűleg az olvasó) „belelátását” a társadalom szociális mechanizmusába.

Egy ilyen „kétcselekményes” regényi konstrukció lehetővé tette az író számára, hogy a narráció különböző síkjain a központi hős, illetve annak alteregója iránti szerzői ironiáját is érzékeltesse, miközben a tragikus alap gondolatot, a fő témát komikus másodtémaként és groteszk situációban bontja ki. A szerzői tendencia tehát tematikailag „rejtve”, „álcázva” maradt. (Az első kiadások fejezeteinek terjedelmes címeivel, ezt a paradox alap gondolatot elmélyítendő, a patetikusból az ironikusba át- meg átcsapva hangszerelte a témát.)



Alfred Kubin tusrajza:
A Hasonmás, 1913-ból
(forrás: the-saleroom.com)

Részint ugyanez az elgondolás sugallta annak szükségességét is, hogy ne a főszereplőre bízva a történet elmondását, hanem egy közbülső személyre, egy narrátorra. Ezzel az elbeszélés szervező formája nem a hős „nyelvezte” és „fogalma” lett, egyszóval nem a stílus, mint annak idején a *Szegény emberekben*, hanem Goljadkin *külső és belső kalandjai*. A hős „külső” és „belső” tettei, e tettek külső és belső következményei, a cselekmény „tárgyi” (sors) és „szellemi” (tudat) objektumai, ezek a szereplő és elbeszélő számára nem látható, de a külső szemlélő számára megfogható, szellemileg követhető motívumok.

A *Szegény emberekben* a hős (és egyben elmondó-elbeszélő) álláspontjának (tudatillúzió) és a szerzői attitűdnek (sorsrealitás) az elhatárolására a párhuzamos

építkezés – a hős tudatának és sorsának ütköztetése, párhuzamos tematikai struktúrája szolgált. Itt az elbeszélő, a semleges narrátor azokat a „szavakat” és „fogalmakat” használja, amelyekkel Goljadkin is él; a hős tudathasadása előtt jól észrevehető iróniával, annak tudathasadásos állapotában viszont már különösebb értékelő mozzanatok nélkül. Ám eközben [...] – objektívebben, mint ahogy azt maga Goljadkin tehetné – semmit el nem hallgatva tudósít a hősnek azokról a változásairól, amelyeket menetközben formálódó belső és külső tettei kiváltottak. (...)

Az aesopusi nyelvezet (...) a felületes olvasóban azt az illuzórikus érzést kelti, mintha a sorscselekmény szociális tartalma és a tudat-cselekmény pszichológiai logikája pusztán az előrehaladó elmebaj fantomja, Goljadkin úr megbomlott elméjének a szüleménye lenne, sőt, mintha Goljadkin junior is csak Goljadkin senior tudathasadásának az eredményeként született volna meg.

Nos, a külső formák szférájában maradván nem is lehet eldönteni, mi ebben az igazság. A kisregény nem vallomásszerű elbeszélés ugyan, de a megszokottól eltérően az elbeszélő mégsem az írói attitűd közvetítője, inkább az alakok, a főhős külső és belső mozgásának hű interpretálója (...). Az elbeszélő ugyanis fiktív személy; nem az író és nem is szereplő, semmit sem tudunk róla, de azt igen, hogy nem lát mindent, nem lát mélyebben a szereplőnél. Sőt, e narrátor nem is mondható egészen objektívnek, mert „objektivitását” állandóan s egyre nagyobb súllyal [keresztezi] a főhős szemüvegén, szubjektivitásán keresztül átszűrt leírás. Különösen attól a pillanattól kezdve, hogy Goljadkin – megbomlott tudatának a realitásokat defetiszizálni akaró, mégis hamis tudatot produkáló termékeként, folyományaként – ifjabb csinovnyik kollégáját önmaga hasonmásává emeli.

Az írói aspektust hordozni képtelen, a főhős tudati szintjén álló és látószögéhez közeli narrátor, ez a fiktív elbeszélő azért kell az írónak, hogy – hasonlóan, mint a *Szegény emberekben* –, ne az események közlése, hanem a közölt események interpretációjának ismétlődő ütköztetése az események logikájával adja a fogódzót a



A. Karapetjan illusztrációja
A *Hasonmásához*, 1993
(forrás: andrej.arts.uk)

mű mondanivalójának megfejtéséhez. Csakhogy ott, a *Szegény emberekben* az eseményközlés másodlagos volt a situációt kibontó „udvarlás” cselekményszálának a főhős-elbeszélő szemszögéből kommentált, de „öntörvényű” mozgásához képest. A *hasonmásban* viszont az elbeszélő legfőbb célja a hic et nunc pontos megragadása, nyomon követése, miáltal ez a szűzsés perspektíva is kiszorul az elbeszélő kompetenciájából. A *hasonmás* elbeszélője számára a külső cselekmény és a valóság Goljadkin általi [az ő tudatszintjét tükröző] feldolgozása hol felfokozott világossággal különválnak, hol meg végképp összemosódik. Létrejön az a természetes feltétel, melyben a narrátor nem jelzi pontosan, meddig tart a realitás és hol kezdődik a fantasztikum. Csak leírja, elmondja a történést, s nem teszi fel a kérdést: vajon mi is volt hát a realitás és hol gondolta tovább a dolgokat maga Goljadkin úr, hogy vajon mikor is estek egybe a realitások Goljadkin úr értelmezésével, logikájával és mértékével? Mindezek mögött az az írói szándék munkál, hogy az elbeszélő ne is adhasson biztos fogódzót az olvasónak egy sor elmondott eseményről. Azaz hogy a realitás a fantasztikummal [keveredve] hol fantasztikumnak, hol realitásnak tessenék; hogy a realitások – a jellemből adódóan – átcsapjanak fantasztikumba, és a fantasztikum – a situációból adódóan – realitásba. Mégpedig öntörvényűen, az elbeszélő és a főhős számára megragadhatatlanul, de az olvasó számára annál szuggesztívebb logikájú törvényszerűséggel, dialektikával. Mindennek a valóságra utalása a fontos. Az, hogy az élet realitása maga is fantasztikus, fetisizálódott formákba burkolódik, s csak a kivételes (fixa ideás) állapotok leplezhetik le a valóságot, s tehetik világossá a következőt: a Don Quijote-i hősnek az orosz társadalmi berendezkedés falába való ütközését. (...) A regény kezdetén Goljadkin nyugdíjba helyezése már tulajdonképpen eldöntött tény volt, ám néhány nap leforgása alatt, a regény végére a felmondásból elmegyógyintézetbe szállítás lesz. (...)

Goljadkin junior [a regényben] sohasem jelenik meg önálló, objektív, azaz Goljadkin senior tudatán kívüli létezőként. Holott éppen ő jelenti vagy jellemzi a patriarchális életformával szemben a „jogi”, tehát quasi „polgári” csinovnyik létviszonyokat, az ifjabb nemzedék csinovnyik-normáit. (...) Dosztojevszkij (...) azt mutatja meg, hogy ez az új típusú csinovnyik sem a lázongó, hanem a még ügyesebben szolgáló, egzisztencia-féltő típus. Az orosz polgárosodás bizonytalan situációjában a negyvenes évek orosz pikarói – Akakij Akakijevics, Popriscsin⁵, Kovaljov⁶, Makar Gjevuskin, Pro-



Az örülési jelenet ábrázolása, Alfred Kubin rajza, 1913 (forrás: the-saleroom.com)

⁵ Gogol: *Egy örült naplója* című művének hőse

⁶ Gogol: *Az orr* című novellájának hőse

harcsin⁷ vagy idősb. Goljadkin – gyámoltalanul lázadoznak, s egzisztenciájuk fenyegetettsége miatt remegve szövögetik karrier-álmaikat. Hogy nem lehet messze a polgárosodás – ez világos már a *Szegény emberek* szerzőjének. De hogy felemás módon fog megvalósulni, csak *A hasonmásból* derül ki véglegesen. (...)

Jó ötven évvel Csehov altisztjei, csinovnyik-polgárai (Belikov⁸, Sovány⁹, Unter¹⁰) előtt Dosztojevszkij már meghúzza a vészharangot a kisember, az egyre inkább elidegenülő orosz kispolgár-csinovnyik fölött. Goljadkin másrészt viszont még klasszikus kalandregényhős. (...) Sajátos orosz Don Quijote, akit Sancho Panzaként nem a talpraesett, egészséges népi hős, hanem önnön áhított „korszerűbb” – még torzabb, még kiüresedettebb én-lehetősége kísér. Ez a 19. századi orosz Don Quijote – mint majd később „egérlyukba menekült”¹¹ utódja – egy életen át álmodozik a karrier lehetőségéről, de csak hasonmása sikereit megirigyelve és egzisztenciájának elvesztése után képes [ambíciójának következményeit] a tudatkaland síkján, egy quasi-szituációban megtapasztalni. (...) A [történet kimene-tele] bonyolult, többsíkú művészi élményben részesíti az olvasót, aki együtt érez a hőssel, de egyszersmind el is ítéli őt, megérti szenvedésének legrejtettebb okait is, az embertelen társadalomtól való elidegenedtség okozta fájaldalmát és szégyenét.

⁷ Dosztojevszkij: *Proharcsin úr* című kisregényének hőse

⁸ Csehov *A tokbabújt ember* című művének egyik alakja

⁹ Csehov: *A kövér meg a sovány* című művének szereplője

¹⁰ Csehov hősének ragadványneve a *Prisibejev altiszt* című novellában

¹¹ Hivatkozás Dosztojevszkij *Записки из подполья* (Makai Imre fordításában: *Feljegyzések az egérlyukból*) című, 1864-ben írott kisregényére.

Gyula Király: The Functional Self-Empowerment of External and Internal Plot in Dostoevsky's Short Novels (Extracts)

It was as early as in his first two short novels (*Poor Folk*, 1845; *The Double*, 1846) that Fyodor Mikhailovich Dostoevsky developed the poetics of fiction which was to open up a new chapter in the Russian representation of the little man subsequently to the works of Pushkin and Gogol. Gyula Király's analysis is an exploration of the question how Dostoevsky exposed the contradictory motivation of obscurity and veracity through the portrayal of the garrulity of the little man, exiled to the periphery of existence. This is taken as a starting point by the author to reveal how the reader is becoming aware of the psychological logic of Devushkin's (*Poor Folk*) and Golyadkin's (*The Double*) distorted minds, nourished by illusions, and how, as a result of their breakout attempt and futile rebellion, the actual self-motion of reality, leading to tragedy, is brought to light. The publication of the extracts from the 1960-70 essay finds relevance in that the effect of *The Crocodile*, the short story from twenty years later, is, in essence, based on this very same "double-plot structure", the dual syuzhet of illusions and reality. The stage version of the short story, directed by Valery Fokin, premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 7 October 2016.





SZILÁGYI ANDOR



Tóth Ilonka

(Női Corpus, két latorral – részlet)

(1957. május 1.) A Népköztársaság útja és a Hősök tere találkozásában álló dísztribün Körönd felőli, hátsó traktusa. A térről jól idehallatszanak a hangszórókból szünet nélkül ömlő fúvósindulók.

Az ünnepi nagygyűlésre különböző irányokból érkező emberek vállán zászlók és feliratos táblákon városrészek, gyárak nevei, illetve politikai jelszavak: „Angyalföld”, „Újpest”, „Vörös Csepel”, „Egyesült Izzó”, „Chinoín”, „Éljen Május 1!”, „A Párt a Jövő!”, „Éljen a Párt!” stb.

A mosolygósan, beszélgetve vonuló csoportokat kamerákkal felszerelt emberek filmezik, míg csak el nem tűnnek a tribün két oldalán.

A dísztribün tövében vadonatúj, kék egyenruhákban géppisztolyos munkásőrök díszsorfala, valamint fél tucat, látszólag tétlenül sétálgató civilruhás nyomozó. Az alkalmi terecske jobb oldalán egy televíziós közvetítőkocsi parkol, baloldalán pedig egy természetes asszonyosság tavaszi vágott virágokkal megrakott piaci targoncája áll. A targoncától távolabb, a kezében tartott hatalmas orgonacsokorral, vékony, ősz hajú, ballonkabátos nő várakozik.

(A színpad háttérében kifeszített vásznon pergő képek szervesen hozzátartoznak a színpadon épp zajló jelenetekhez. Kiegészítik azokat, plusz tartalmakat hordoznak, vagy épp megkönnyítik a megértést. Az első jelenetben a Hősök terén, 1957. május elsején megrendezett nagy ünnepség dokumentumfilmre vett jeleneteit láthatjuk.)

A közvetítőkocsiból ingujjas, nyakkendőös riporter lép ki. Fején fülhallgató, kezében cigaretta és mikrofon.

RIPORTER Egy... egy... Egy, kettő, három... Egy... egy... Mikrofonpróba! Mikrofonpróba... (Papírt húz elő, próbál)... Hát eljött a nap! 1957. május elseje! Kedves Nézőink, Önök a Magyar Televízió első élő, helyszíni közvetítését látják a

Szilágyi Andor
TÓTH ILONKA

Rendező: Vidnyánszky Attila

Bemutató: 2016. október 25.



budapesti Hősök teréről! *(Felsandít az égre, privátra vált)* Halló... Gyuri, Karesz... Hallotok? ... Jenőkém, légy oly bátyám... Szólnál a fiúknak, hogy szedjék elő a kabátomat... Igen... Lóg az eső lába... Ott lesz valahol a magnó körül... Vado-natúj, bécsi ballon... Köszönöm... *(Másik papírt húz elő, próbál)* Élőadás, ez azt je-lenti, hogy ami itt most történik, azt otthon, kényelmes foteljeikben ülő nézőink egyidejűleg láthatják! És mintha ennek a történelmi pillanatnak a jelentőségét azok a százezrek is megérezték volna, akik most itt velünk együtt ünneplik május elsejét... Mintha nem is ugyanaz a Budapest lenne! Még mindannyiunk emléke-zetében elevenen élnek a félévvel ezelőtti elrettentő képek, és akkor tessék! Mára már felszabadult, boldog budapestiek lepték el a teret! Dolgozók, kétkezi munká-sok, mérnökök, tanárok, nők, gyerekek százezrei jöttek el ide, hogy az ország népé-vel és Kádár János elvtárrsal együtt ünnepelhessék a munka nemzetközi ünnepét! ... Erre a különleges alkalomra való tekintettel Kádár elvtárs, a Magyar Szocia-lista Munkáspárt Főtitkára... *(Elgondolkodva)* Egy rövid interjú erejéig a tévé-nzők rendelkezésére áll. *(Privátba váltva)* Jenő... Ott vagy még?... Most Kádár elv-társnak mi a korrekt, *aktuális* titulusa?... Kösz... *(Gondosan beírja)* ... Főtitkára... Értem... És a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsának Elnöke... És a Forra-dalmi Munkás-Paraszt Kormány első embere... Zihér, ami zihér... *(Hallgatja a fül-hallgatón érkező instrukciókat)* Igen... abból baj nem lehet... Azt meg csak a szó-ismétlés miatt bátorkodtam volt... Köszönöm, Jenőkém... Nagyon köszönöm...

Miközben a riporter visszamegy a közvetítő kocsiba, a virágokkal megrakott targon-cát kipirult, fehéringes-nyakkendőös úttörők rohamozzák meg

ÚTTÖRŐK Kérek még! Nekem is! Van még?! Én is! Nekem is!

VIRÁGOS ASSZONYSÁG Az én szorgalmas méhecskéim! Adatok Marosán bácsinak is?

VÁSOTT ÚTTÖRŐ Buci Gyurinak...?

ÚTTÖRŐK *(pipiskedve tekingetnek körbe)* Melyik az? Ki? Hol? Melyik az?

VIRÁGOS ASSZONYSÁG *(rosszallóan rázza a fejét a vásott úttörő felé)* Az a kedves, mosolygós bácsi! Aki Kádár bácsi mellett áll...

STRÉBER ÚTTÖRŐ *(fémpénzt mutat)* Én még borralalót is kaptam!

JÓ ÚTTÖRŐ Lehet, hogy most én is orgonát vigyek?...

VIRÁGOS ASSZONYSÁG Az orgonát jobb' szereted?...

GYÁMOLTALAN ÚTTÖRŐ Annak jobb a szaga...

VIRÁGOS ASSZONYSÁG *(felháborodva)* Szaga?! Majd mindjárt meg mon-dom én neked, hogy minek van szaga!

VÁSOTT ÚTTÖRŐ A szarnak!

VIRÁGOS ASSZONYSÁG *(felháborodva)* Hé, hé! Hát ezt tanuljátok ti itt a pesti iskolában...

VÁSOTT ÚTTÖRŐ Ezt hát...

VIRÁGOS ASSZONYSÁG Na, majd megkérdem én a tanár nénitektől...

A Virágos Asszonyság orgonacsokrot nyom a vásott úttörő kezébe. A gyerekek elragadtatva szagolgatja a virágokat.

VÁSOTT ÚTTÖRŐ Hú, azannyát... Ez aztán... Illat!

VIRÁGOS ASSZONYSÁG *(elégedetten)* Látod... Tudnál te szépen is beszélni, gyerekem...

VÁSOTT ÚTTÖRŐ *(rosszkedvéen morog)* Tudnék, ha akarnék...

VIRÁGOS ASSZONYSÁG Hát akkor?... Miért nem akarsz?

VÁSOTT ÚTTÖRŐ *(felrántja a vállát, kifelé indul)* Hát... Csak... Mert olyan kedvem van...

VIRÁGOS ASSZONYSÁG Hát meg milyen az az olyan?!...

VÁSOTT ÚTTÖRŐ *(megáll és rövid hezitálás után kiböki)* Hát... Olyan... Szar!...

A Virágos Asszonyság felháborodva néz az elfutó úttörő után, majd zsémbelve fordul a kicsit távolabb, diszkréten várakozó Ballonkabátos Nő felé.

VIRÁGOS ASSZONYSÁG Ilyet!...

A Ballonkabátos Nő válasz nélkül arrébb sétál. A közvetítő kocsiból két kékköpenyes tévés lép ki. Az idősebbik a földön fekvő kábelekre mutatva magyaráz.

IDŐS TÉVÉS Na, kölkök... Ezekre azután úgy vigyázz, mint a babádra... Nem taposni!! Nem piszkálni! Világos?

KÁBELES FIÚ Igen...

IDŐS TÉVÉS Aztán... *(A környező háztetőkre mutat)* Ott az a ház... Amelyiken azzal a piros zászlóval integet a kollega... *(Integet)* Ő a mi emberünk... Ott ellenőrzik az adást... Ha piros zászló van nála, akkor minden rendben van... Ha nemzeti szín, akkor valami balhé van... Akkor azonnal beszélsz a kocsiba... Világos?

KÁBELES FIÚ Persze...

Újabb munkásörök és civilruhás nyomozók csoportja érkezik, és a földön kígyózó kábeleken átgázolva eltűnnek a tribün mellett. A Kábeles Fiú megpróbálja figyelmeztetni őket.

KÁBELES FIÚ Hé! Nézzenek már a lábuk elé!

IDŐS TÉVÉS *(riadtan)* Kussolj már, kölkök!

KÁBELES FIÚ Ráléptek a kábelekre!

IDŐS TÉVÉS Ők Kádár elvtárs emberei!

KÁBELES FIÚ És?

IDŐS TÉVÉS Mit és? Mesüge...

KÁBELES FIÚ *(értetlenül)* Mesüge? Az mit jelent?

IDŐS TÉVÉS A mesüge?

KÁBELES FIÚ Igen...

IDŐS TÉVÉS Nem tudod?

KÁBELES FIÚ Nem.

IDŐS TÉVÉS Hát akkor azt, hogy córesz van...

KÁBELES FIÚ Tessék?...

IDŐS TÉVÉS Córesz... Azt se tudod, hogy mit jelent? Córesz...

KÁBELES FIÚ Nem... Miért? Mit jelent?

IDŐS TÉVÉS Hát, azt... Hogy belőled se lesz egyhamar tévés, fiam...

KÁBELES FIÚ *(vigyorog)* Ezt már mondták a lámpások is...

Az érkező Kádár János szinte ki se látszik az őt kíséző sleppből. A Ballonkabátos Nő kétségbeesetten próbál Kádár János közelébe kerülni.

BALLONKABÁTOS NŐ *(egyre kétségbeesettebben)* Kádár elvtárs, Kádár elvtárs! Kérem!... Kádár elvtárs! Kérem...

Három nyomozó, szakavatottan, minden erőszak nélkül akadályozza meg a Ballonkabátos Nő kísérlését. Kádár és a slepp villámgyorsan eltűnnek a dísztribün ajtaja mögött. A slepp két tagja, egy magas fiatal és egy középkorú alacsony, azonban nem követi őket, cigarettára gyújt. A fiatalabb magához inti az egyik nyomozót, aki kiszáratva a Ballonkabátos Nőhöz lép.

NYOMOZÓ1 Jöjjön velem...

BALLONKABÁTOS NŐ *(engedelmesen)* Hogyne... Megyek...

Miközben úttörők megrohamozzák a Virágos Asszonyt, a nyomozó a fiatal férfihez vezeti a Ballonkabátos Nőt.

FIATAL FÉRFI *(kezet nyújt)* Jó napot... Erdélyi Károly...

BALLONKABÁTOS NŐ *(kezet fognak)* Jó napot... Tóth Ferencné...

ERDÉLYI KÁROLY Kádár elvtárs titkára vagyok... Ezt a virágot Kádár elvtársnak hozta?...

BALLONKABÁTOS NŐ Igen...

ERDÉLYI KÁROLY Tóthné... Kádár elvtárs elmondja a beszédét, aztán lejön ide, és nyilatkozik a televízióba... Akkor átadhatja neki az elvtársnő... Az egész ország látni fogja... Mit szól hozzá?

TÓTHNÉ Köszönöm... De én... Nekem beszélnem is kellene Kádár elvtársal...

ERDÉLYI KÁROLY Hát akkor majd egy-két szót is mondhat neki...

TÓTHNÉ Köszönöm...

SÁNDOR JÓZSEF *(Tóthné elé lép, kezet nyújt)* Jó napot... Sándor József...
Hallom, hogy az elvtársnő Kádár elvtárral akar beszélni... Megkérdezhetem, hogy milyen ügyben?

TÓTHNÉ A lányom ügyében szeretnék beszélni vele...
SÁNDOR JÓZSEF (*cinkosan*) Továbbtanulás... Eltaláltam?...
TÓTHNÉ Nem egészen... Ő már végzett...
SÁNDOR JÓZSEF Hol?...
TÓTHNÉ Az orvosi egyetemen...
SÁNDOR JÓZSEF (*Erdélyire pillantva*) Az orvosin?...
TÓTHNÉ Igen...
SÁNDOR JÓZSEF Hogy hívják a maga lányát, jóasszony?
TÓTHNÉ Tóth Ilona...
SÁNDOR JÓZSEF Tóth Ilona?...
TÓTHNÉ Igen.

A férfiak egymásra pillantanak, és komoran beleszippantanak cigarettáikba.

ERDÉLYI KÁROLY A múlt hónapban volt az ítélet...
TÓTHNÉ Igen... Április nyolcadikán...
SÁNDOR JÓZSEF Még meg elég súlyos...
TÓTHNÉ A lányomat halálra ítélték, kérem...
SÁNDOR JÓZSEF (*részvét nélkül*) És persze, maga szerint teljességgel ártatlanul...
TÓTHNÉ Igen...
SÁNDOR JÓZSEF Hát azért ott csak megöltek egy embert, jó asszony...
TÓTHNÉ Ott senkit se öltek meg, Sándor elvtárs... Ezt ott mindenki tudja.
SÁNDOR JÓZSEF Nyilván én is ezt mondanám, ha valamelyik fiamról lenne szó... De hát, ha ez így van, akkor megnyugodhat az elvtársnő... A másodfok majd rendbe teszi az ügyet...
TÓTHNÉ Félek, hogy nem így lesz...
ERDÉLYI KÁROLY Ez már egy új világ, Tóthné! Ne féljen! Gondolja, hogy a Rákosi-érában így elbeszélgettek volna magával?
TÓTHNÉ Színjelessel végezte el az orvosi kart... Mindig mindenkinek csak segített...
SÁNDOR JÓZSEF (*maró gúnnyal*) Persze, egy igazi szent... Egy ma született bárány... Tudja azt maga, hogy az utóbbi hónapokban hányszor halljuk mi ezt a mondatot?... Ebben az országban, tavaly októberben senki se csinált *semmi olyat!* Csak azt nem tudom akkor, hogy a Köztársaság téren kik vagdosták ki a kommunisták szívét...
TÓTHNÉ Az én lányom, legfeljebb, mint mentős volt ott a Köztársaság téren, kérem... (*Egy kék füzetet mutat*) Ebbe mindent felírtam Kádár elvtársnak...
SÁNDOR JÓZSEF (*indulat nélkül, fölényesen*) Jóasszony, a maga lánya mindent bevallott...
TÓTHNÉ (*halkan, de határozottan*) Ahogy Rajk elvtárs is mindent bevallott... Most pedig kiderült, hogy őt is ártatlanul végezték ki...
SÁNDOR JÓZSEF (*dühösen felcsattan*) Most hogy kerül a csizma az asztalra?!... Rajk elvtárs meg a maga lánya?! Egy lapon?!



Szilágyi Andor: *Tóth Ilonka*, Nemzeti Színház, 2016, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Andor Szilágyi: *Ilonka Tóth* (Extract)

After its debut in Warsaw, Poland, *Tóth Ilonka* (*Ilonka Tóth*) premiered in the Nemzeti Színház (National Theatre) on 25 October 2016. The production, directed by Attila Vidnyánszky, is based on Andor Szilágyi's (b. 1955) drama, with a real person, a martyr of the 1956 revolution in the title role. The first and only open trial during the retaliation following the war of independence was that of Ilonka Tóth, intended by the Kádár regime to prove to the world public opinion that it was not innocent young people fighting for the freedom of Hungary in the streets of Budapest but common criminals killing innocent communists. The show trial, a mock play directly staged by and controlled from Moscow, ended in the confession and execution of the twenty-four-year-old medical student. An extract from the drama is published of the scene depicting the preparations for the 1st May parade in 1957, the first public event during the Kádarian consolidation. Ilonka Tóth's mother wants to take this opportunity to apply for a pardon for her daughter under death sentence. Also, there is an impressive rendering in the scene of that this was the first on-site event coverage on Hungarian Television just starting out.



„A színészi hivatás is arról szól, hogy folyamatosan jobbítani akarunk”

Rubold Ödön 1956 emlékezetéről – beszélgetőtárs: Szász Zsolt

– *Úgy tudom, huszonnégy éves voltál, amikor jelentkezted a színművészeti főiskolára. Korábban nem gondoltál erre a pályára? Hiszen már előtte is színészkedted a Szkénében.*

Villasmérnöknek, pontosabban számítógépes mérnöknek készültem a Műszaki Egyetemen. Akkor, a 70-es évek elején még nem volt önálló szak az informatika, így a villasmérnöki kar Műszer- és irányítástechnika szakára nyertem felvételt. Nem érdekelt, nem szerettem. De a Műegyetemen óriási élet folyt az R-Klubban és az E-Klubban, a Duna-parti központi épületben és a Várban lévő Schönherz Kollégiumban, ahol én is laktam.

– *Ez döntötte el a sorsodat? Az egyetem nyüzsgő kulturális élete?*

Igen. Godard-filmekre jártunk, Truffaut-filmklubba, minden héten irodalmi presszót szerveztek, a Schönherz Kollégiumban láttam először élőben Gábor Miklóst, Haumann Pétert, a kezdő Katona Jánost, Vízgyörgyöt, az ifjú rendezőt, Konter Lászlót.

– *Ezek az élmények tereltek a színészet felé?*

Nem. Akkor még minden más is érdekelt. Én Tolna kisvárosból származom, s a Műszaki Egyetemen körülbelül annyian tanultak, mint ahányan ebben a kisvárosban élnek. Lelkileg elveszett embernek éreztem magam, és nem szerettem a tanulmányaimat. De magam körül olyan dolgokat láttam, amilyeneket addig nem, s ezekbe kapaszkodtam. Elmentünk például statisztálni a Várbarlangba, ahol Ivánka Csabát és Kalocsay Miklóst láthattam, akik Gyöngyössy Imre és Kabay Barna filmjében játszottak. Ivánka Csaba egy rács mögül éppen egy béká-



Tolna főtere, a Szentháromság tér, ezt láttam Nagypapám üzletének lépcsőjéről



Édesanyám és Édesapám egy műkedvelő előadásban James Gow és Arnaud D'Usseau *Mélyek a gyökerek* c. drámájában. 1950 körül. Ekkor még csak nem is jártak együtt.



A „híres” OB II-es vízipóló csapat, középen egyes számú sapkában apukám, a kapus. Később én is ott, a tolnai Duna-parton nőttem fel.

Mélyek a gyökerek. Apukám az amatőr rendezői szakot is elvégezte. Egyébként is aktív közéleti ember volt világ életében.

– *Feltételezem, hogy Tolnán még maradhatott valami abból a szellemiségből, ami a két háború között a vidéki Magyarország önművelő mozgalmait jellemezte.*

Igen, ma is tudom, hol volt a Munkásotthon, az Iparos-kör, a KALOT, hol működtek az olvasókörök. Ezek voltak azok az intézmények, közösségi formák,

val beszélgetett. Ez szíven ütött. De az még inkább, hogy Csaba milyen jól játszott. Többféle lehetősége volt az embernek arra, hogy művelődjön, kulturálódjon. De azt még mindig nem tudtam, hogy színész akarok lenni. Az évfolyam-bulikon viszont én konferáltam. Harmadév táján a szobátársammal (hatan voltunk egy szobában: négy magyar és két szudáni fiú), Krikszai Tiborral elkezdtünk beszélgetni arról, hogy milyen pokolian érzem magam az egyetemen. S akkor mérnöki aggyal, kizárásos alapon arra jutott, hogy mivel bonyolult lelki életem van, jól nézek ki, jó a hangom, emberi dolgok érdekelnek, nincs más hátra, színésznek kell lennem. „Na, ne csináld!” – mondtam. Hiszen otthon gyerekkoromtól azt hallottam, hogy a színészek alkoholisták, linkek, léhűtők. „Na és Latinovits Zoltán? – így Tibor – Hiszen ő is építészkart végzett!” Én azonban ezek után már nem végeztem el a vilamosmérnöki kart. Éppen akkor volt kitéve a hirdetőtáblára, hogy a Szkéné amatőr színházába lehet jelentkezni. Egyetlen verset tudtam, Ady Endre *Magyar jakobinus dala* című versét. Wiegmann Alfréd meghallgatott, és azt mondta: „Maradj itt”.

– *Szüleidnek semmi köze nem volt a színházhoz?*

Fiatalkorukban mindketten amatőr színjátszók voltak, ott is ismerkedtek meg egy műkedvelő előadás próbái során. A darabnak a címét is tudom:

amelyeknek még az emlékét is igyekeztek a kommunisták a hatalomátvétel után eltüntetni.

– *Tehát mégis hoztál valamit Tolnárról.*

Azt a fajta közösségi szellemet, amelyet Sütő András „közbátorlétí nyüszítésnek” nevez. Édesapám a hivatali munkája mellett sok minden mást is csinált: úszóedző volt, kosárlabdacsapatot vezetett, amatőr színjátszókat rendezett. Emlékszem, hogy gyerekkoromban apám jelmeze a *Mágnes Miskából* (Pixi vagy Mixi gróf volt a szerepe) szépen kivasalva ott lógott a hétköznapi ruhái között. De divatbemutatót is szervezett a Főtéren, a házunkkal szemben lévő Béke étteremben. Ma is emlékszem a női kartonruhák suhogására. Azért is ilyen emlékezetes ez, mert én is felléptem ott akkor 4–5 évesen egy fehérbetétes kék mackóban, labdával a kezemben, s apám volt a konferanszié. Viccesen azzal jelentett be, hogy „íme, az ördögfióka” – amin én akkor halálosan megsértődtem.

– *De térjünk vissza az amatőr korszakodhoz. Hogyan érezted magad a Szkénében? Mennyi ideig voltál ott, milyen darabokban játszottál?*

– 1976-ban vettem föl, közben évisméltó voltam, majd katona is, aztán felvettek a főiskolára, de még akkor is visszajártam a Szkénébe. 79-ben a kazincbarcikai amatőr színházi fesztiválon a *Fölszállott a páva* című műsorunk megosztott első díjat nyert a Stúdió K produkciójával, a *Woyzeck*kel együtt. Ott látta az előadásunkat Mortimer Clark professzor úr, és az együtttest meghívta vele Amerikába. Így – ha hiszed, ha nem – én 1979-ben az Amerikai Egyesült Államokban jártam, ez volt az első külföldi utam. New York államban volt a fesztivál egy high schoolban, ami egy hétig tartott. Aztán szétosztották a tizennyolc fős társulatot az ottani emigráns magyarokhoz. Nekem szerencsém volt, mert a nagybátyámhoz kerültem, aki '56 októbere után ötödéves gépészként hagyta el az országot. Először Glasgowban kapott Ford-ösztöndíjat, majd atommérnök lett belőle, s később Amerikában, New Jersey-ben telepedett le. Amikor én ott jártam, a New York-i ikertornyokban volt az irodája. Egy hetet töltöttem nála. Már diákkorában igen tehetséges volt, nagyon jól fogalmazott, s NÉKOSZ-kollégistaként ugyanabban az épületben lakott, mint később én. Mivel az '56-os forradalmat megelőzően aktívan vett részt a Petőfi Kör tevékenységében, attól tartott, hogy nem kerülheti el a megtorlást, bebörtönzik vagy esetleg fel is akasztják. Ugyan a harcokban nem vett részt, de nagyon megrémült, amikor novemberben bejöttek az oroszok. Nagypámtól tudom, hogy amikor a harcok után Tolnárról együtt jöttek föl Budapestre, és a nagybátyám meglátta a várost, azt mondta, hogy itt élet nem lesz többet. Ez is azt mutatja, hogy akkor senki nem tudta, mi várható. Először Bécsbe ment, ahol táborba került, onnan pedig Skóciába, ahol végzősként még három évet rá kellett tanulnia az itthoni egyetemre. Az ő tör-



Erich Lessing: A József körút az Üllői útról, Budapest, 1956 (forrás: Mai Manó Ház-Blog.hu)

ténete nagyon nagy hatással volt rám. Az 1963-as amnesztia után már megtehettem, hogy rendszeresen hazajárjon, s ő szorgalmasan, 3-4 évente jött is a családjával. Nagyon sokat köszönhetek neki, mert sokat mesélt, s így hiteles forrásból kaphattam képet arról, ami '56 októberében történt, és arról is, ami a forradalmat megelőzte.

– A családotod révén is volt hát személyes indíttatásod ahhoz a mostani pódium-műsorhoz, melyet Színpad és kőpad 1956–1958 címmel Nagyvárad Erzsébettel állítottatok színpadra azokból a titkosszolgálati dokumentumokból, melyeket Ablonczy László, a Nemzeti Színház egykori igazgatója¹ kutatót fel a megtorlás éveiből, illetve azoknak a színészeknek a naplójából, visszaemlékezéseiből, akik közül többen ennek a színháznak

a tagjai voltak még akkor is, amikor te mint pályakezdő 1982-ben odakerültél. Azokban az években a Nemzeti az 1965-ben felrobbantott Blaha Lujza téri épület után egy úgynevezett „ideiglenes” helyszínen működött a Hevesi Sándor téren, az egykori Magyar Színház épületében. Frissen végzett színészként, huszonnyolc évesen kerültél be ebbe a közegbe. Malonyai Dezső igazgatása alatt milyen volt a légkör ebben a társulatban?

A légkör érzékelésében az is szerepet játszott, hogy én egy jó helyzetben lévő kezdő színész voltam. 1982-ben a Népszínházhoz szerződtem negyedéves főiskolai hallgatóként, és áprilisban eljátszottam Zilahy Lajos *Fatormyok* című művében a főszerepet. Ekkor Kerényi Imre és Vámos László jelezték, hogy ott a Népszínházban – amelynek két játszási helye volt akkor: a Várszínház és a Kálvária téri Józsefvárosi Színház – továbbra is számítanak rám a fiatal férfi hősszerepekben. A Népszínház társulata abban az időben

egy hihetetlen pezsgő, dinamikus csapat volt: a Szolnokról és Kecskemétről érkező, valamint a Jancsó-érából és az akkorra megszűnt Déryné Színházból ottmaradt színészekből állt össze. Tehát egy vidéki színjátszáshoz szokott társulatba kerültem, ami számomra meghatározó volt. Sajnos, csak három hónapig élvezhettem ezt a helyzetet, mert aztán szeptemberben egy napon arra ébredtünk, hogy az egész társulatunk a Nemzeti Színház tagja. A színház vezetésére az a Vámos László rendező- és Malonyai Dezső igazgató-páros kapott mandátumot, akik előzőleg sikeresen „rendbe hozták” a szétzilálódott Operett Színházat. Azzal bízták meg őket, hogy a több felől érkező színészgárdának ebből a kavalkádjából csináljanak egy jó színházat. Vámos László korrektségéhez hozzátartozik, hogy csak azzal a feltétellel vállalta el a főrendezőséget, ha a várszínházi csapatát viheti a Nemzetibe. A rendezői gárda is csodálatos volt: Ruszt József, Iglódi István, Kerényi Imre és Vámos László. Akik ottmaradtak, idősebb színészek, meg néhányan a középgenerációból, ezt örömmel üdvözölték, és zökkenőmentes volt az átrendeződés.

¹ Ablonczy László 1990-től 1998-ig vezette a Nemzeti Színházat.

– Ők voltak azok, akik Székely Gáborral és Zsámbéki Gáborral nem mentek át az akkor frissen alakult Katona József Színházba? Köztudomású, hogy ez a két rendező többnyire fiatalokat vitt magával..

Igen. Úgy fogalmaznám ezt, hogy a két Gábor lefölözte a Nemzeti társulatának fiatal nemzedékét. Csak a nagy öregek maradtak ott, és jött ez a dinamikus, fiatal csapat, amelynek én is a tagja voltam. Vámos László, aki nyolc éven át volt főrendező, folyamatosan begyűjtötte a főiskola végzős osztályainak legtehetségesebb növendékeit. Összehozott egy olyan csapatot, amelyben nagyon-nagyon jó volt létezni. Vibrált az egész társaság, hormonok úsztak a levegőben, frenetikus volt a hangulat. S nagyon hamar eljutottunk külföldre is: Kölnbe, Szófiába, Rómába, Trentóba – tehát már Nyugat-Európában is turnézhattunk például a *Csiksomlyói passióval* (1981, 1987) és az *István, a királlyal* (1985).

Azon túl, hogy kinyílt a világ előttem, ez az időszak számomra mintha a főiskolai évek meghosszabbítása lett volna. Volt bennem elégedetlenség, mert olyan igazi „színészcsináló” szerepet 1988-ig nemigen kaptam, viszont nagyon sokat dolgozhattam. Vámos László működéséről csak pozitívumokat tudok mondani: teret adott a fiataloknak, és olyan rendezők kibontakozását segítette, mint Sík Ferenc, Kerényi Imre vagy Iglódi István, akik akkoriban sikert sikerre halmoztak. Vámos László pedig óriási alázattal rendezte meg a Nemzeti Színház státuszából fakadóan úgymond „kötelező” előadásokat: Páskándi Géza drámáját, *A szélmalom lakóit* (1984), *Az ember tragédiáját* (1983) stb. Ezek a rendezések a művészi pályáján talán nem a csúcspontok jelentették, de az elvárásoknak jó színvonalon tett velük eleget. S eközben Sík Ferenc rendezett egy szenzációs *Rómeó és Júliát* (1983), később Sütőtől az *Advent a Hargitán*t (1986). Kerényi megcsinálta az *István, a királyt* (1985), Tamásitól az *Énekes madarat* (1987). Ruszt József, amikor visszahívták, színpadra vitte Galgóczi Erzsébettől a *Vidrasavat* (1989). Nagyon széles repertoárja volt a színháznak a két játszási helyen: a Hevesi Sándor téren és a Várszínházban.

– Felidéznéd a Vámos-érában itt induló színészek névsorát?

Bubik István, Funtek Frigyes, Hirtling István, Mácsai Pál, Ivánka Csaba, Tahik József, Kalocsay Miklós, Kubik Anna, Peremartoni Krisztina, Papadimitriu Athina, Kováts Adél, Götz Anna, Tóth Éva, Pregitzer Fruzsina, később Kerekes József, Bagó Bertalan, Kaszás Géza, ifjabb Jászai László... Elnézést azoktól, akiket véletlenül kifelejtettem...

– Abból, amit mondasz, az derül ki a számomra, hogy mennyire eltorzítja a valóságot a szelektív emlékezet. Hiszen ha manapság a 80-as évek magyar színháza kerül szó-



Kerényi I. – Balogh E.: *Csiksomlyói passió*, az utolsó felújításban, 1991-ben, r: Kerényi Imre, Várszínház, a 3. pásztor szerepében (balról a második)

ba, jószerint csak a Kaposvár-jelenségről és a Katona József Színház világra szóló sikereiről regél a kritikusok és színháztörténészek többsége. Pedig magam is tanúsíthatom, mivel a 80-as években láttam például az általad említett István, a király-rendezést, hogy az akkori Nemzeti Színház gárdájának is karakteres arcú és figyelemre méltó teljesítményei voltak.

Természetesen nem minden produkciónk képviselt egyformán magas színvonalat. Volt olyan év, hogy harmincnégy előadás volt repertoáron. Néha már-már megtévelyültünk, mert még november végén is felújító próbákat kellett tartanunk. Száz-as-kétszáz-as szériákat játszottunk. Viszont az *Énekes madarat* 47 előadás után például levették a műsorról, és soha nem derült ki, hogy miért, hiszen óriási sikerrel ment. Pedig ekkor már olyan volt a kultúrpolitika, hogy lehetett Erdélyről beszélni: a *Csíksomlyói passió* '81-ben, majd később az *Advent a Hargitán* a közönség körében tünnetésszámba menő reakciókat váltott ki. Sőt, az *Advent a Hargitán* politikai fordulatot is hozott az erdélyi magyarsággal kapcsolatos pártnézetekben.



Sütő András: *Advent a Hargitán*, Nemzeti Színház, 1986, r: Sík Ferenc, Bódi Imre szerepében Sinkovits Imre (forrás: PORT.hu)

– Olyan nemzeti érzelmű vezető művészek voltak ebben a társulatban, akik – mint Bessenyei, Sinkovits, Raksányi Gellért – '56-ban is exponálták magukat. Volt-e ennek érzékelhető hatása akkor a színház szellemiségére? Mondhatjuk-e, hogy a Nemzeti ezekben az években is az „ellenállás fészke” volt?

A vezető művészek között ott volt még Kállai Ferenc, Csernus Mariann, Moór Marianna is. Én mindegyikkkel nagyon sok időt töltöttem el együtt a színpadon, meg a próbákon is. 1956 – ezt merem állítani – Sinkovits Imre bácsiban élt a legerősebben. Hadd mondjak erre egy konkrét példát. 1983. október 23-án, amikor nem volt ünnepnap, Vámos László rendezésében az Illyés Gyula drámájából készült tévéjátékot, *A kegyencet* próbáltuk éppen abban az Október 6-a utcai épületben, ami egykor Rákosi főhadiszállása volt. S miközben Imre bácsi próbált és játszott, időnként leállt, ránézett az órájára, és Vámos felé fordulva mondta: „Lacikám, most megyünk a Petőfi-szoborhoz!” – és percről percre, óráról órára felidézte annak a napnak a helyszíneit és eseményeit. A forradalomról Sinkovitscsal nagyon sokat beszélgettünk is. Elmesélte például, hogy milyen rafinált módszerekkel próbálták őt beszervezni, s hogy ennek milyen módon állt ellen. Ennek lett aztán a következménye, hogy 1958-tól 63-ig a József Attila Színházba száműzték a Nemzetiből. Ott a párttitkár az egész társulat előtt felszólította, hogy meakulpázzon, mire ő közölte: „Mindenki tudja, hogy akkor mi történt. Nincs mit mondanom.” Nem volt hajlandó kimondani, hogy ő hibázott vagy tévedett volna. De Például Bessenyeihez a hatalom nem tudott vagy nem mert hozzányúlani. Ő annak idején még

Rákosinak is be mert szólani. Amikor a rádióban beolvastak egy neki tulajdonított meakulpázó levelet, legyintve csak ennyit mondott: „Á, azt Major Tamás írta!”

– *Vele kapcsolatban az jut eszembe, hogy a hatvanas évek legelején, az egyik Szilveszterkor a Himnusz után Vörösmarty versét, A vén cigányt mondta a Rádióban. A hatalom feltehetően azt akarta üzenni ezzel a gesztussal, hogy valami-féle enyhülés várható.*

Bessenyei-émlékünkön is *A vén cigány* hangzik el felvételtől. S mint tudjuk, nincsenek véletlenek. Nem véletlen, hogy egy ilyen nagy horderejű közösségi, országos ügyben, mint '56, ezek az emberek, akikről a most elkészült pódiumműsorunk, a *Színpad és kőnpad 1956–1958* is szól, közéleti ihletettséggel nyilatkoztak meg – ha nem is sokszor, de időről időre. Hiszen ez az esemény egész további életüket meghatározta. Ezért tudta Bessenyei is ennyire ihletetten elmondani ezt a verset. Ő a világ drámairodalmának olyan nagy szerepeit játszotta el, hogy – ha ostoba ember lett volna is – már csak ezeknek a szerepeknek a révén hatalmas műveltséget mondhatott volna a magáénak. De hát emellett nagyon jó eszű, temperamentumos, klassz ember is volt. A hétköznapi életben is nyomdakészen fogalmazott. Ezek az öregek később is hallatták a hangjukat politikai témák kapcsán, főleg Sinkovitsról és Raksányiról mondható ez el. Raksányinak a bátyja '56 októberében gyakorlatilag a Parlamentben lakott, mert Varga Bélának, a nemzetgyűlés elnökének volt a titkára.

– *Mennyire volt befolyásuk e nagy öregeknek a színház műsorpolitikájára?*

Igazából ezt nem tudom. Később, jó barátaim, Ablonczy László igazgatása és Sík Ferenc főrendezőse idején már kifejezetten a nagy öregek számára választottak darabokat, de bennünket, fiatalokat is alaposan „megpakoltak” feladatokkal. Volt úgy, hogy egy hét alatt két főszerep-átvételem és egy új bemutatóm volt.

– *Vámos idejében milyen szerepeket játszottak a nagy öregek? S mennyire kaptak szabadkezet a rendezők a darabválasztást illetően?*

– Illyés Gyula *Tiszták* című darabjában például – melynek bőven vannak 56-os áthallásai – Sinkovits Montségur vára kapitányának a szerepét játszotta, Bessenyei pedig ugyaneb-



Színpad és kőnpad 1956–1958, Rubold Ödön Nagyvárad Erzsébettel közösen előadott pódium-műsora, Nemzeti Színház, 2016. szeptember 24-én (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Illyés Gyula: *Tiszták*, 1982, Nemzeti Színház, r: Kerényi Imre, Gerard Iovag szerepében (balról), Kováts Adéllal és Sinkovits Imrével

ben az előadásban egy fanatikus, hittel teli papot alakított. És mellettük ott voltunk mi, fiatalok, akik a szerelmi szálat vittük: Kováts Adél, Bubik István és én. Páskándi darabjában, *A szélmalom lakóiban* is Sinkovits volt a gyötrődő hős. Ami pedig a műsorpolitikára vonatkozó kérdéset illeti, nem tudok arról, hogy felülről jövő utasítások lettek volna. A hatalom akkor inkább a szervezés szintjén szólt bele a színházak életébe. Erre utal, hogy már évad végén az egész lépcsőforduló ki volt tacepaózva a következő évad összes előadásával, szereposztásával, az ügyelőig bezárólag. Tóth Dezső miniszter helyettes pedig a Szalay utcai Minisztérium alagsorában verte az asztalt, hogy a színházak ne politizáljanak, csak dolgozzanak. Az nem lett megmondva, hogy mit játszanak, viszont ami nem tetszett, azt nem engedték. Például Sík Ferinek sokat kellett harcolnia azért, hogy műsorra tűzhessük *A velencei kalmárt*, mert ezt a darabot valamiért nem akarták látni a színpadon. S emlékszem, hogy a premier alatt bombariadót rendeltek el – akkor még nem volt divat a terror-fenyegetettség, nyilván csak meg akarták zavarni az előadást. Úgy játszottuk le az egészet, hogy a színpadon erről nem is tudtunk, miközben a pincétől a padlásig az egész házat felforgatták.

– *Ma hogy látod, mennyire volt sikeres az úgynevezett „nemzeti tematika”? S mennyiben volt ez az időszak a Nemzetiben stílusosan konzervatív, illetve újító?*

Nehéz erre válaszolni, mert a hangnem darabról darabra változott. Az egyik előadás ilyen volt, a másik meg olyan. Például a *Rómeó és Júlia* egy akkor még szokatlan ensemble-játékra épülő produkció volt. Mácsai Pál az egyik próbán Sík Ferencnek, a rendezőnek is beszólt. Azzal az ötlettel áll elő, hogy ne a jelenet végén induljon el a forgószínpad, hanem már jelenet közben, amit a rendező azon nyomban el is fogadott. S ettől lett olyan dinamikája az előadásnak, hogy modernebb előadás ma sem képzelhető el. Vagy például Szinetár Miklós egy fantasztikus *Tartuffe*-öt rendezett, hagyományos módon, de úgy, hogy hat évig műsoron maradt az előadás, olyan vibráló társadalmi töltete volt. Az biztos, hogy azok a darabok mentek jól, melyeket a színészek éltek meg, amelyekkel lelkileg azonosulni tudtak. Ezek hihetetlen szériákat értek meg. Hogy a színházunknak milyen a külső megítélése, azzal időnk sem volt foglalkozni; előfordult olyan hónap, hogy harmincegyszer



C. Goldoni: *Két úr szolgája*, 1985, Várszínház, r: Mrsán János, Florindo Aretusiként Esztergályos Cecíliával



Illyés Gyula: *Lélekbúvár*, 1988, Várszínház, r: Sík Ferenc, Dudás Ferenc szerepében Sinkovits Imrével



W. Shakespeare: *A velencei kalmár*,
Nemzeti Színház, 1986, r: Sík Ferenc,
a címszerepben mint Antonio



W. Shakespeare: *Othello*,
1995, Várszínház, r: Ivánka Csaba,
Jagóként Oszter Sándorral

voltam színpadon. Arra persze már felkaptuk a fejünket, amikor Vámos Lászlót egyik napról a másikra felállították a székéből, mint kiderült, az akkori pártfőttitkár és miniszterelnök, Grósz Károly utasítására. Vámos László egyébként emelt fővel, egyenes derékkal távozott, és nem sírta tele a szakmát, pedig nagyon méltatlanul bántak el vele...

– *De térjünk vissza a mába. A hatvanadik születésnapodon készült interjúd címe ez volt: „Régen az öregeken, ma az ifjakon csüngök”. S valóban, ma már te vagy az egyik „nagy öreg” abban a Tóth Ilonka-produkcióban, amelyet egy nálad tíz évvel fiatalabb művész, Vidnyánszky Attila rendez, s amelyben huszonéves kaposvári diákok is szerepelnek. Noha Te '56-ban még csak két éves voltál, most mégis rajtad a felelősség: szerinted mit és hogyan lehet átadni nekik ma abból a szellemiségből, ami e forradalmat kirobbantotta? Szerinted miért nem sikerült ezt igazán átmenteni a rendszerváltozást követő negyedszázad során? A kérdésem természetesen a Színpad és kánpad című pódiumműsorra is vonatkozik, amit – úgy tudom – elsősorban művészeti iskolákba fogtok elvinni.*

Amikor először ültünk le beszélgetni Ablonczy Lászlóval és Nagyváradi Erzsébettel, számomra már akkor is az volt a fontos, hogy ez a színészekről szóló műsor a lehető legszemélyesebb legyen, s így élő például szolgálhasson a fiataloknak arra, hogy nagyapáik nemzedékének legjobbjaiiban még volt megalkuvást nem tűrő erkölcsi tartás. Hogy többet vállaltak, mint ami egy színésztől elvárható. A magam részéről azt gondolom, hogy a színész-lét társadalmi felelősséggel is jár, és legalábbis reménykedem abban, hogy ez egy értelmiségi foglalkozás. Nem várom el mindenkitől, hogy így gondolkodjon és eszerint cselekedjen, de nekem ez a meggyőződés. Ha azt kérdezed, hogy miért nem igazán élő manapság '56 szellemisége, erre két dolgot mondanék. Túl sok volt az a 33 év, amikor csak félelemmel és borzongással ejthettük ki ezt a sorsfordító dátumot, s bevallom, én még ma is így vagyok ezzel. A másik ok szerintem ideológiai természetű; azok a felszabadult, mosolygó fiatalok, akik '56 október 23-án az utcára mentek, s akik e forradalmat igazából a magukénak tekintették, a meglévő rendszer reformját szerették vol-



Sütő András: *Advent a Hargitán*, Békéscsabai Jókai Színház, 2013, r: Rubold Ödön, Kara Tünde és Szélyes Imre



Szilágyi Andor: Tóth Ilonka, Nemzeti Színház, 2016, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

na. Más kérdés, hogy ez egy olyan szikra volt, ami a társadalom minden rétegében robbanást idézett elő. Nem kellett hozzá más, csak hogy beléjük lőjenek – s attól kezdve ők is lőttek. Magyarán fölrobbant a lőporos hordó, akkora feszültség volt a társadalomban. Azért nehéz e forradalom eredeti szellemiségét felmutatni, mert annak igazi zászlóvivői nem lettek idejében hőssé avatva. Bár sokan megpróbálták tenni ezért, mint például Mansfeld Péter esetében, akiről film készült. De ugyanez a célja a mostani Tóth Ilonka-produkciónak is. Sajnos, a korszellem manapság általában is azt sugallja, hogy már nincsen szükségünk hősökre. Én azonban azt gondolom, hogy igenis kellene hősök. A fiataloknak pozitív példákat kell mutatni a színpadról is, meg egy pódiumműsor keretében is, hogy lássák: az 1956-ban színre lépett generáció is jobbítani akart. Elégedetlenek voltak, és hittek benne, hogy ez lehetséges. Lényegében a színészi hivatás is arról szól, hogy folyamatosan jobbítani akarunk. Arra törekszünk, hogy mi magunk egyre jobbak legyünk. Mert az a színész, aki azt gondolja, hogy ő már kész – az tényleg kész is, annak vége. Nyitottnak kell maradnunk, és sajátmagunk jobbításán folyamatosan dolgoznunk kell.

“The Acting Profession Is Also About Making Things Better All the Time.”

Ödön Rubold Is Interviewed in Remembrance of 1956 by Zsolt Szász Actor Ödön Rubold (b. 1954) is also youth programme coordinator at the Nemzeti Színház (National Theatre). The readers' theatre performance *Színpad és kárpád* (*Stage and Rack*) 1956 – 1958, to which he contributed both as actor and editor, was presented in 2016. Likewise, he plays several roles in Andor Szilágyi's *Ilonka Tóth*, which premiered on 25 October. This has been the occasion for the interview in which he talks about the beginning of his career, the spirit of the Nemzeti Színház in the '80s, family reminiscences of the revolution as well as his artistic credo. He stresses the moral responsibility of today's middle-aged generation in regard to the assessment of 1956. He believes that there is still a need for emblematic heroes who, like the flag-bearers and martyrs of the '56 revolution, may serve as models for today's youth, too.



Parvathy Baul

Egy összművész Indiából

Parvathy Baul (1976) Nyugat-Bengáliából származó énekes, festőművész és történetmesélő. Gyermekkorától részesült zenei és táncoktatásban, majd vizuális művészeteket tanult Shantiniketanban, a Rabindranath Tagore által alapított Kala Bhavan Egyetemen. A Bául élő hagyományával való megismerkedése ösztönözte őt arra, hogy az intézményi ranglétra helyett inkább az önképzés ösvényét válassza a Bául rendszerének tanulmányozására. 1995 óta lép föl szülőhazájában, Bengáliában és szerte Indiában. Számos nemzetközi fesztiválon is részt vett meghívott vendégművészként: Festival de l’imaginaire (Paris), Festival international du Conte et du Monodrame (Beirut, Libanon), Ethnomad (Geneva, Switzerland). Nevezetes helyszíneken vendégszerepelt világszerte: a kiotói Nó-színházban együtt lépett föl a Kamigata-mai és a Kyogen japán táncagyományát folytató előadókkal; szerepelt a New York-i World Music Centerben, a Chicagói Egyetemen, valamint Peter Schumann színházában (Bread and Puppet Theatre, Vermont). Bául dalai, fametszetei és videó-dokumentumai megtalálhatóak az amsterdami Tropenmuseum dél-ázsiai gyűjteményében.¹

Parvathy Baul 2016. szeptember 27-én *A bául az élet útja* (Baul is a Way of Life) című önálló koncertjével lépett föl a Nemzeti Színházban², majd szeptember 30-án részt vett az Odin Teatret *A fa* című előadásában is. Összeállításunkban közzé tesszük a koncerten előadott Lalan-verseket (Lalon-poems), melyek a bául énekmondó hagyomány szellemiségét tükrözik. Beválogattuk Parvathy Baul házastársa, Ravi Gopalan Nair fametszeteit is. Bangha Imre itt olvasható esszéje a bául hagyományról ad áttekintést; Rideg Zsófia írása, aki a Lalan-versek fordítójaként maga is fellépett Parvathy Baul önálló estjén, a művésszel való találkozásának élményét osztja meg az olvasóval.

¹ Vö. Parvathy Baul hivatalos honlapján található szakmai életrajzával: www.parvathy-baul.srijan.asia.

² Az erről készült fotókat a 82, 84, 88. oldalon Eöri Szabó Zsolt készítette.

স্বহৃদের পদ





BANGHA IMRE

A báulok

Bár napjainkban egyre több magyar jut el Indiába, és becslések szerint Csoma Sándor dardzsilingi sírjánál kétnaponta fordul meg magyar látogató, a bengáli síkságon viszonylag kevesen időznek. Ha valaki mégis úgy dönt, hogy Kalkuttából el látogat Rabíndranáth Tagore egyetemére, Sántinikétanba, akkor a vonaton hagyományosan végigvonuló árusok, cipőtisztítók és koldusok mellett egy sajátosan helyi jelenségre figyelhet fel: a sáfrányszín ruhába öltözött vallásos énekesekre, a báulokra. Egyhúrú hangszerük, az *éktára* hangjával kísért metafizikai dalaikkal arra próbálják emlékeztetni az embereket, hogy egy nagyobb utazásnak is részesei. A bengáli vonatokon, vásárokon vagy éttermekben zenélve pénzt gyűjtő báulok,



Sanatan Das Baul, Parvathy Baul mestere az 1960-as években (forrás: ekatharakalari.org)

bár a társadalom peremén helyezkednek el, mégis a bengáliak büszkeségei; dalaik gyakran a legelölkelőbb éttermekben vagy fogadásokon csendülnek fel, és sok bengáli fiatal is szívesen éneklí őket. Dalszövegeik olyan költőket ihlettek meg, mint a Nobel-díjas Tagore vagy később Allen Ginsberg.

Az indiai Nyugat-Bengálban és Bangladesben élő báulok egy olyan tantrikus hindu-muzulmán szerzetesrend tagjai, melybe beavatás révén beléphetnek mind házasemberek, mind egyedülállók, mind hinduk, mind muszlimok. Gyakori eset, hogy férj és feleség együtt válnak beavatottá. A báulok mindmáig a társadalomtól elvonultan, *akháranak* nevezett szerzetesközösségekben élnek. Beavatás előtti életükről nem szívesen beszélnek, viszont rendkívüli hangsúlyt fektetnek a sok generációra visszamenő mester-tanítvány beavatási láncolatra, mely önazonosságuk fontos

részévé válik. Ugyanakkor elvetik a hagyományos indiai önmeghatározás legfontosabb összetevőit, a nemzetséget (kasztot) és a hindu vagy muszlim vallást. Míg szerzetessé válva minden hindu lemond a kasztjáról, a születési vallásközösségtől való elszakadás különleges dolog Indiában. A születési vallásokon (*dzsát*) túlról szól az egyik leghíresebb bául ének:

Mind azt kérdik: Lálan milyen vallásba született ezen a világon?

Erre Lálan azt mondja: Hogy néz ki az a vallás? Saját szememmel még nem láttam. Van, aki hindu füzéret visel a nyakában; van, aki muszlim olvasót – úgy veszik, hogy más-más vallásúak.

De ki viseli a vallás jelét, amikor jön vagy elmegy innét?

Ha körülmetélés által lesz valaki muszlim, akkor mi a szabály a nő számára?

Ha egy bráhman arról ismerzik meg, hogy szent zsinórt visel, akkor hogy ismerjem fel a bráhman-nőt?

*A világ a születéskor kapott vallással fontoskodik. Mindenütt erről beszélnek az emberek. Lálan azt mondja, ha azt a vallást a kezembe foghatnám, tűzbe vetném.**

A dal a fenti módon lejegyezve lineáris versszöveg benyomását kelti. Előadva viszont ciklikus. A hagyományos indiai vallásos dalok első sora ugyanis általában refrén, melyet a dal elején, majd pedig minden párvers után többször is megismételnek, így a dal hangulatának és jelentésének közvetítésében legalább akkora szerepe van, mint az összes többi sornak együttvéve. A refrén eredetijének két fontos hivatkozása nehezen adható vissza fordításban. A központi elképzelés a *dzsát* elutasításáról magának a szónak a gazdag jelentésmezéjében rejlik. A *dzsát* etimológikus jelentése „születés, nemzett-ség”, és Indiában általában a születés által meghatározott lét- és társadalmi formára, elsősorban a kasztra utal. A dal azonban ez utóbbi tág jelentést a születés által megszabott vallásra szűkíti le. A másik szakszó az angol fordításokból néha kimaradó *szanszáré* „evilágon”. A *szanszáré* az újjászületések gyötrő körforgása, mely elfordítja a lelket az istenitől, és amelyből kiszabadulni a kereső ember célja. Említése eleve bagatellizálja a *dzsát* jelentését.

Noha szervezeti felépítésükben és tanaikban a báulok a három nagy indiai vallás, a hinduizmus, a buddhizmus és az iszlám örökösei, történelmük szinte nincs. A *bául* szó etimológikus „örült” jelentésében a 16. századtól fogva használatos ugyan a bengáli irodalomban, a bául-énekesek első világos említése csak 1870-ből való. Elsősorban Rabíndranáth Tagore (1861–1941) idealizáló érdeklődésének köszönhető, hogy idővel a bengáli kultúra szerves részeivé lettek. A legnagyobb bául a múlt századi Lálan Fakír (1776?–1890) volt.



Fakir Lalon Shah, Jyotirindranath Tagore 1889-ben készült rajza
(forrás: wikipedia.org)

* A szövegek a szerző fordításai eredeti bengáli nyelvből

Egyes követői szerint Tagore Lálán dalait lopta el, és arra kapott Nobel-díjat. A 20. század második felében a nemzetközi irodalom és kutatás is felfigyelt a báulokra. Elmondása szerint Allen Ginsberg 1963-ban például azért utazott Indiába, mert hallott a báulokról, és *After Lalon* (1992) című versét pedig a leghíresebb bául, Lálán Fakír dalai ihlették. A globalizációval a báulok maguk is eljutottak a világ különböző tájaira, és sokan tettek szert nemzetközi kapcsolatokra. A báulok ma már gyakran pódiumon énekelnek mikrofonnal, de én a legtöbbször a Kalkutta–Sántinikétan vonaton láttam őket, ahogyan egyhúrú *éktárájukkal* kísérve, a lábukra kötött csengő ritmusára a vasúti kocsik elöbbsorban, majd másik végében előadnak egy éneket. A bául dalok elsősorban szájhagyományban léteznek. A legrégebbi ismert kéziratos lejegyzések 1893-ból származnak. A dalszövegek nyomtatásban először 1915/16-ban jelentek meg. A szájhagyományban megőrzött dalok képlékeny szövegek, és bár a szerzők neve általában megjelenik a vers utolsó soraiban, vitatott, hogy eredetüket tekintve identifikálhatóak-e.

A báulok világa több ponton érintkezik az iszlám miszticizmussal a szúfizmussal. Közös például az elképzelés, hogy csak személyes szellemi tanítómesteren, a *mursidon* keresztül érhető el Isten, és hogy a beavatott tanítvány mestereinek láncolata önazonosításra szolgál. Mindez ma már általánosan elfogadott nézet a hinduizmuson belül, ahol aztán gyakran a guru-láncolat válik biztosítékká egy-egy tanítás megbízható voltára nézve. A szilheti származású Rádháraman Datt (1833–1915) alábbi dala például a guru-tiszteletet fejezi ki a Krisna-imádás szókincsébe ágyazva:

*Ha mestered nem tanít, füled nem válik arannyá.
Ha megismered Krisna édes történetét, tiéd, amit a mester tud.
Tedd elméd egyszerűvé, a mester alázatos örültjévé.
– Krisna neve aranygyermek.
Hányszor hallottad saját füleddel, miért feledkezel el mégis Isten nevééről?
Mondd, miért nem éred el, hogy szeresd, mondd, ó lelkem,
a nap végén!
Az én uram, Rádháraman mondja: Feleded a lótuszt.
Pedig ha elszakadsz a mestertől, ó lélek, bolond lélek, kire figyelsz, kin meditálsz?
Ha a mesterben leled örömöd, meglátod a jelenvalót,
ó arany ember, meglátod a jelenvalót.*



Rádháraman Datt (1833–1915) arcképe bangladesi bélyegen, 2016 (forrás: mediabd.com)

A Bengálban a 16. században megerősödő bhakti-vallásosság, mely nem rituálén vagy askézisen, hanem az emberi érzelmeken keresztül keresi a személyes vagy személytelen Istent, szintén osztja a szúfizmus egyik központi, neoplatonikus tanát, mely szerint a földi szerelmen keresztül tapasztalható meg az isteni. A báulok kifejezőkészségében a szerelem az egyéni lélek vágyakozása az isteni után. Ez az isteni azonban egy a lélekben lakozó immanens, mégis személyes Isten, melyet legtöbbször a „lélek embere” (*manér mánus*) kifejezéssel illetnek.



Parvathy Baul Ravi Gopalan Baullal, mesterével (forrás: ekatharakalari.org)

A baul-dalok hatása erőteljes, és gyakran meglepő szövegüknek köszönhető. A zenei kíséret egyszerű, és úgy tűnik, hogy az utóbbi százegynéhány évben alig változott. Ha a dalok tartalma mindig is az ember metafizikai vágyódását fejezte ki, képviláguk, ugyanúgy, mint az élő bengáli népművészet sok más megnyilvánulása, lépést tart az idővel. Kifejezőképességük egy része a hagyományos indiai tantrikus világból való, más része a baul hagyományból, egy további rész pedig újításokkal teli. A dalokban az ég például a tantrikus hagyomány szimbólumára, a fej tetején levő ezerszirmű lótusz erőközpontja (*szahaszrára csakra*) utal, a már említett „lélek embere” tipikus baul hivatkozás az emberben lakozó istenségre, Lálan Fakír tükörvárosa pedig egyszeri utalás egy másik testerő-központja, az *ádnjá csakrára*. A dalok a mitológiától kezdve a szám- és betűmisztikán át a hétköznapi világ profán jelképezéséig bármit felhasználhatnak. Mekkától a karóráig bármi jelképezheti például az emberi testet. De szólhat baul ének a kalkuttai buszokról és villamosokról is.

A fent idézett Lálan-verssel ellentétben a baul dalok fő témája nem az istenitől elfordult lét kritikája, hanem egyfelől az istenséget kereső lélek vágyódása, másfelől pedig útmutatás. A dalok nyelvezete gyakran a bengáliak számára is nehezen érthető. Ennek oka egyfelől a többjelentésű ezoterikus kifejezésekbe kódolt üzenet, mely a beavatottak számára fejthető csak fel. Egy köztes rétegnek tűnik a laikusoknak is szóló összindiai szimbolizmus. Ugyanakkor mindenki számára érthető a mindennapi életből merített képvilág. A szövegekben rejlő humoros fordulatok és paradoxonok pedig még inkább vonzóvá teszik e dalokat földünk egyik leginkább irodalomszerető népe, a bengáliak körében. A gyakori paradoxonok kétféle célt szolgálhatnak. Egyfelől ugyanúgy, mint a Zen buddhizmusban, kizöklentik a kereső embert a hagyományos logika racionalitásának bűvköréből, másfelől pedig ezoterikus tartalmakat hordozhatnak. A közöttük lévő ellentmondás csak hétköznapi szinten létezik, és a beavatott számára ugyanúgy feloldható, mint az egyéni lélek és a mindent átható istenség látszólagos kettőssége.



RIDEG ZSÓFIA



„A bául az élet útja”

Parvathy Baul indiai énekesnő és férje, Ravi Gopalan Nair, a pavakathákali ősi bábművészet egyik legjelentősebb képviselője, egy hetet töltöttek Budapesten. Elmondásuk szerint egyetlen nyugati országban sem érezték ennyire otthon magukat, mint nálunk. Parvathyra, aki festőművész is, elementárisan hatott a magyar Napút-festő, Csontváry. Mezőségi táncházban is jártunk az Odin Teatrettel együtt, amelynek *The Tree* című előadásában a mesemondó szerepében láthattuk Parvathy Bault. Eugenio Barba rendező először találkozott a táncház-jelenséggel, és lenyűgözte, hogy ilyen étellel teli hagyomány létezik még a nyugati világban. Valójában Barba a világ különböző előadói formái mögött egy közös nyelvet keres – ahogyan Bartók kutatta a zenei ősnyelvet –, így talál rá Indiától Indonézián át Japánig a legősibb előadói formák képviselőire, akiket az ISTA nemzetközi színházantropológiai iskola keretein belül mutat be. Az, hogy saját rendezéseibe is beemeli őket, csak kivételesen fordult elő eddig.

Parvathy Baul olyan, akár a csobogó forrás, mindent megtisztít, ami az útjába kerül. Mindezt azért teheti, mert mindenekelőtt önmagát tisztítja áttetszővé, mint a kristály. A Bául nem pusztán és nem elsősorban előadói forma, hanem az élet útja. Egy valódi bául-énekes ugyanúgy énekel akkor, amikor senki nem hallja, mint közönség előtt, hiszen az önönmagában lélegző Isteninek énekel. Indiai elnevezésük szerint bhaktik, a mi kultúránkban misztikusoknak neveznék őket, akik a folyamatos ima és ének által a teljes önátadásban léteznek.

Amikor idén nyáron Parvathyval találkoztam, épp egyfajta Szent Ferenc-zarándoklaton voltam egy olasz kolostorban, Fara Sabinában. Egyik este a kolostor teraszán a csillagok társaságában Krisnához énekelt, és én azt éreztem, akár életem végéig itt ülnék a lábainál, és hallgatnám. Mint amikor az ember egyszer csak hosszú-hosszú bolyongás után végre hazatalál. Később, amikor kutatni kezdtem, hogyan érhetett bennem így össze ez a két út, Szent Ferenc és India, Baktay Ervin



kötetét épp e soroknál ütöttem fel: „A szamádi-t, a nagy egygyéválást, az Istennel való egyesülést semmi sem idézi elő olyan biztosan és gyorsan, mint az Isten iránti odaadás. Az elszigeteltségnek, az Istentől való elszakadásnak igazi oka az *avidjá*, amely az egyéni létformában, az Énben külön valóságot lát. Az Isten iránti odaadás tüzeiben elhamvad az önös Én, az igazi akadály megszűnik, és nem áll már a lélek és Isten közé; az eredendő egység helyreáll köztük, hiszen lényegében egyek. Az így felszabadult embert bhakti-jóginak nevezik, s a keresztnységet ismerő hinduk például bhaktijóginak tekintik Assisi Szt. Ferencet is. A Jógának a szellemi erőkre vonatkozó tanai valóban általánosan alkalmazhatók, és nem szorítkoznak egyetlen vallás területére: a szellemiség törvényeit tárják fel, mint a szó magas értelmében vett természeti törvényeket.”

A színházban, amely Nyugaton ma az egyik legalkalmasabb közeg a spirituális tapasztalások megélésére, mindig az áttetszőséget és a tiszta jelenlétet kutattam. Jerzy Grotowski párizsi beszédeit hallgatva, korábban pedig az őáltala rendezett *Állhatatos herceg* előadásban Richard Čieslak teljes önátadását látva éreztem rá először, hogy kizárólag ez érdekel a színházban, ez az áttetsző jelenlét. Grotowski után Anatolij Vasziljevnel, Valère Novarinánál ugyanezen az úton jártam, hiszen mindketten ezt kutatják a színházban a maguk eszközeivel. Mindhárom alkotó munkájában a hang mint rezgés, mint teremtő energia rendkívüli jelentőséget kap. Most, hogy váratlanul találkoztam a bául énekes hagyománnyal, visszakanyarodtam Grotowskihoz, mert rábukkantam egy filmre, amely 1980-as indiai utazásáról szól, amikor is a „Színház mint forrás” elnevezésű korszakában a báulok között töltött három hetet. E filmben a következőket mondja róluk: „A bául a hindu kultúrában egy rebellis művészet. Az energia átalakítására irányul. A bául-énekesek a dalokat egyfajta közvetítőként használják. Mi gyakran tettük fel magunknak a kérdést korábban, nem vagyunk-e örültek, hogy ennek a kutatásával foglalkozunk. És nagyon megnyugtató most azt tapasztalni, hogy egy másik kultúrában is megvannak ezek az örültek, akik ezen az úton járnak. Náluk ez működik, áttetszően, tisztán és világosan.” Én ehhez kevésbé tudományosan hozzátenném, hogy ez a bizonyos magasabb, tisztább energia, amelyet érzékelt, náluk nem más, mint a feltétel nélküli szeretet. A dalok Istenhez szóló szerelmes énekek. A lélek vágyódása ez égi kedveséhez.

Csodálatos tapasztalás számomra a bául énekeken át, hogy valójában az egyszerű magyar virágénekek is ilyen lélek-dalok, amelyek egyenesen repítenek felfelé. Faragó József a 20. század elején a következőket írja: „Nyelvünkben a virág szó ősi eredetű, és a világosságot, fényt, ragyogást jelentő »világ« jelentésmegoszlással elkülönült változata. És mily szép ajándéka a véletlennek, hogy mindkettőjüket együtt találjuk a verses magyar költészet legkorábbi emlékében, az Ómagyar Mária-siralom két sorában: Világ világa, virágnak virága...” A számos népdal közül csak egyből idéznék most: „Ha te virág vagy a kertben, én meg harmat vagyok benne, este a virágra szállok, reggelig rajta úszkállok...” Lehet ezt pusztán a testre vonatkoztatva is énekelni, de ha ráérzünk, hogy lehet a harmat az égi kedves, az emberi lélek pedig a virág, akkor már repülünk is felfele, befele. Ezt teszik a



bául-énekesek is, csak más formában, sokszor Krisna és Rádha¹ szerelmén keresztül, amely hagyományt Parvathy legendás mestere, Sanatan Das Baul éltetett tovább. De a báulok maguk is írnak szövegeket, ahogy a szeptember 27-i budapesti koncerten bemutatott Lálan fakír is tette. „Mi, báulok a szeretetet ünnepeljük, a szeretetet, ami belül van, és ami kívül van. Ennek a ha-

gyománynak a lényege, hogy megtaláld az istenit magadban, az őszinte szeretet, az odaadás által. Azonban először önfegyelemre van szükségünk, amit különböző módszerekkel érhetünk el, tudnunk kell többféle módszerrel uralni a testünket, az elménket. Ugyanígy művészként is fegyelmeztetnek kell lenni. Végül a zene, tánc és a kimondott szavak által tudunk az éber figyelem állapotába jutni, jelen lenni önmagunkban. Mert ha ismered önmagadat, akkor tudsz megismerni másokat is. Ahhoz, hogy másokat megértsünk, elsősorban saját magunkat kell megismernünk. Ezt tanítják a mestereink.” (Parvathy Baul)

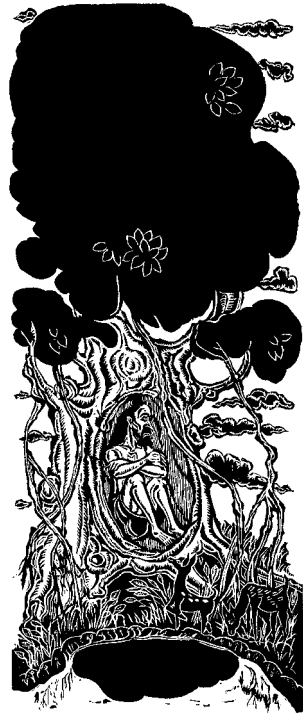
Lálan költeményeiből²

1. dal: *Vigyél magaddal odaátra*

Én szerelmem, vigyél magaddal odaátra,
Itt várok Rád szüntelen.
Egyedül Te vagy irgalmas,
Mindenki elhagyott, magam maradtam.
Nézem a Napszentületet,
Látom, a vihar közeleg,
Kihez fordulhatok,
Rajtad kívül senkim sincsen.

Nincs szertartásom, nincs imám,
Szent neveid egyikét sem ismerem.
De azt tudom, hogy Te vagy minden lélek megváltója,
Ezért szólítalak.

Ha nem mutatod meg az igazságot,
Ha nem mutatod meg az utat,
Ó, én szerelmem, ki hív akkor majd a határtalanság királyának?



¹ Lásd forrásként Dzsajadéva Gíta Góvindáját Weöres Sándor és Vekerdy József fordításában.

² Angolból fordította: Rideg Zsófia

2. dal: *Májá*

Ó, szívem! miért dobogsz a mindig csalóka Májához?
Kihez tartozol, és ki tartozik hozzád e világon?
Ha önmagadhoz nem tartozol, hogyan mondhatasz bármit magadénak?
Nézd hát szívem a világ útjait.
A Fakír mosolygott a világon,
És győzelmi zászlóként lobogtatta ágyékkötőjét³.
Bár barátaid és rokonaid szeretnek,
Utolsó utadon mégis magad leszel.
Üres kézzel bocsátanak el,
És egyedül hagynak csónakodban a végtelen vizeken.

Ó, szívem, tégy úgy, mintha vágyakoznál,
de emlékezz a múlt tanítására.
Ó, Lálan semmit nem vár.

3. dal: *Tükörváros*

Van egy tükörváros, közel az otthonomhoz, egy felebarátom lakik ott,
Mit mondhatnék e névről!
Nincs keze, lába, nyaka vagy feje,
Néha fenn van, a semmiben,
Néha a vízen úszik.
Ha ez a felebarátom megérintene
Minden szenvedésem és fájdalmam azon pillanatban eltűnne.
Szirádzs guru és tanítványa, Lálan együtt maradnak
Több ezer mérföldre egymástól.

4. dal: *Mely valláshoz tartozik Lálan?*

Mindenki kérdezi, mi Lálan vallása?
Lálan azt feleli, még soha nem láttam vallást saját szememmel.
Ha valakit körülmélnék, muszlimnak hívják,
Ha fehér zsinetget vet át a vállán, hindunak nevezik.
De mi jelzi a vallást,
mikor valaki születik vagy meghal?

Az emberek a vallásról beszélnek,
ezt hallom mindenütt.
Lálan azt mondja, ha a vallást kezembe foghatnám,
már rég a tűzbe vetettem volna.

³ A nem-birtoklás szimbóluma.

5. dal: *Mindenki fél, hogy elveszíti tisztaságát*

Mindenki fél, hogy elveszíti vallását,
De senki nem kész az igazság útján járni.
És látom, hogy minden csak időtöltés,
legyen az bármely vallás. Az egyik vízzel tisztult meg,
a másikat érinthetetlennek hívod.
De a halál istene meglátogatja őket is!

Aki éjjel titokban örömlányhoz megy,
nem sérti a vallást?
Lálan azt kérdi, mi a vallás?
Lálan nem esett bele a vallás csapdájába.



6. dal: *A kifürkészhetetlen ember*

Az Isteni mindenben jelen van,
Mint ez a kifürkészhetetlen ember bennem.
Imádd ezt az embert a jelenben,
És megleled a Szeretet felmérhetetlen kincsét.

Ha nem látod meg az Istenit
Mindenben, ami ebben az Emberben jelenvaló,
Akkor minden igazságkeresésed hiábavaló.
Szívem, imádd minden ember Isten-lábát!

Ha buzgó muszlimként halok meg,
A mennyet ígérik nekem.
De a szívem nem akarja
halál utánra ígért dolgokért feladni
az Isteni itt és most megtapasztalását.

Olyan ez, mintha veszni hagynám befektetésemet
bizonytalan nyereségért cserébe.
Lálan azt mondja, ó, szívem!
Ne tedd fel a szemellenzőt.

7. a. dal: *Az Isteni Szeretet állapota*

Mikor az Isteni Szeretet állapota feltámad,
A szívlótusz felragyog belül
a bölcsesség Napjával.
Aki látta már ezt a lótuszt és ezt a Napot,
félhet-e bármitől?



Ha a szívben nincs Szeretet,
hiába olvassa el valaki a Védák összes könyvét,
mi haszna belőle?

Ha valaki az Isteni Szeretet állapotába ér,
a titok tudója lesz, és az ismeretlen
feltárulkozásának spirituális élménye
olyan, akár egy kígyót elkapni a sötétben.

Lálan azt mondja, aki az Isteni szerelmese,
meggyújtja a Szeretet lámpását,
és rátalál az Isten-lábra.



7. b. dal: *Az Esőmadár*

Ihat-e valaki az elixír felhő vízből,
ha természete szerint nem esőmadár?

A csátaka madár az esőre vár,
A felhő más vidékre száll,
A csátaka szomjas,
De nem iszik más vizet,
csak az esőfelhő vizét.

Lálan azt mondja, az igazi Szádhaka⁴
olyan, mint az esőmadár,
aki szemét Szerelmesére szegezi.



8. dal: *Útra kelés*

E sok boldogságra ezen a vidéken leltem,
Innen hova kell még mennem?
Egy törött csónakot találtam,
és egész életemet
azzal a keservvel töltöttem,
hogy el ne süllyedjen.

Senkit nem nevezek a sajátomnak
És én sem tartozom senkihez,
Nem ismerem senki igazi énjét,
Sötét imádat- és rituáléfelhők
borítják el az eget.
Mikor kel fel az igazi Nap?



⁴ Spirituális kereső.

Megáld-e engem szerelmesem?
Vajon hátralevő napjaim keserves utazással telnek e törött csónakon?
Nem keresek biztonságos kikötőt,
De ha jó a vihar,
Adj erőt, hogy túljussak rajta.

Eljön-e majd szerelmesem,
És megfogja-e a kezem?
Mert én Hozzá tartozom.
Isteni lábához könyörgök
Útra kelésem idején.



“Baul Is a Way of Life”

Parvathy Baul (b. 1976), folk singer, musician, painter and storyteller from West Bengal, gave a recital entitled *Baul Is a Way of Life* (*A bául az élet útja*) at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 27 September 2016. Thereafter she also took part in the Odin Teatret performance, *The Tree*, which opened on 30 September. Besides photos of the concert, the present compilation includes the Lalon poems she recited, reflecting the spirit of the Baul mystic minstrel tradition, some of her paintings as well as woodcuts by her husband, Ravi Gopalan Nair. Imre Bangha’s essay gives an outline of the Baul tradition, and the introduction by Zsófia Rideg, who, as the translator of the Lalon poems, also appeared in Parvathy Baul’s recital, shares her experience of meeting the artist.



„Nagyon jó kis ország ez”

Solyom Katalin színművésszel Regős János beszélget

Regős János (RJ): *Állítólag nem vették fel a színművészetire bizonyos hangképzési problémák miatt.*

Solyom Katalin (SK): Ezen a hangon beszéltem, amin most is.

RJ: *Miért nem tetszett a felvételiztetőknek? Ez egy gyönyörű hang.*

SK: Ezt csak azok mondják, akiknek az egyéniségem tetszik, vagy akik szeretnek. De akik életükben először találkoznak velem, azoknak mindenképpen feltűnik, hogy ez nem egy normális hang, ezt minden szakember rögtön észreveszi.

RJ: *Kicsit fátyolos a hangja.*

SK: Amikor felvételiztem, a második forduló előtt kötelező orvosi vizsgálat volt. Csali bácsi, a főiskola orvosa állapította meg, hogy nekem beteg a hangszálam, álhangszalaggal beszélek. Nem zárnak rendesen a hangszálaim. Hároméves koromban volt egy nagyon súlyos szamárköhögésem, védőoltás még nem létezett, ebből maradt vissza az, hogy megvastagodtak a hangszálaim, és emiatt nem zártak rendesen. Ez a kis légrés – érdekes módon – csak akkor zárul be, ha énekelek.

RJ: *Egyébként fölvtették volna?*

SK: Nem hiszem. Rossz voltam én a második fordulóban is. Később még egyszer megpróbáltam. Az orvos az első felvételi után azt mondta, hogy egy évre hallgassak el, és próbáljak meg egy kvinttel magasabban beszélni. Akkor a hangszálajaim szépen alkalmazkodni fognak ehhez, és összébb zárulnak. Azt mondtam magamnak, hogy én tizennyolc éves koromig ilyen hangon beszéltem, mindenki mondta, hogy milyen jó, amolyan karádys hangom van... dehogy fogok én csicseregősen beszélni.

RJ: *Nagyon el volt keseredve?*

SK: Sírtam, az első felvételi után teljesen kétségbe voltam esve. A másodiknál már nem izgattam magam. Fölvtettek az egyetemre kémia–fizika szakra, és miután bekerültem az Universitasba, attól kezdve úgy éreztem, hogy megnyertem a főnyereményt, hiszen ott sokkal nagyobb dolgokat lehetett játszani.

RJ: Valóban főnyereménynek érezhette, hiszen ahogy Nánay István könyvéből¹ tudom, szinte rögtön főszerepeket játszhatott.

SK: A legelső az Alkesztisz² volt.

RJ: Ahogy a Fodor Tamással és Jordán Tamással folytatott „Félmúlt” beszélgetésekből³ tudom, azért nem volt olyan könnyű oda bekerülni.

SK: Akkor még, 1959-ben, könnyen be lehetett kerülni. Még nem volt Universitas, csak színjátszókör, Pártos Géza vezette, Surányi Ibolya meg a szavalókört. Oda bárki beléphetett egy nem túl nehéz felvételi után.

RJ: Mikortól érezte azt, hogy az Egyetemi Színpadon valami fontos dologban vesz részt?

SK: Pontosan 1961-től, amikor Dobai Vilmos vezetésével megalakult az Universitas. Ruszt József is odakerült, aki akkor volt végzős a főiskolán. És elindult egy igazi színház.

RJ: Az Universitas mindig is különbözni akart, és nem csak a darabválasztásban, hanem játéktílusában is az akkori magyar kőszínházi világtól.

SK: Ennek elsősorban az volt a hátterében, hogy az egyetem teljesen független volt az akkori párt- és kormánykontrolltól. Tehát az úgynevezett Aczél-féle vezetés nem szólt bele, hogy mit és hogyan játsszunk. Ez a rektor feladata volt, az ő döntésén múlt. Azért lehet, hogy volt bizonyos kontroll, de minket amatőr egyetemi színpadnak könyveltek el. Azt gondolhatták: Hadd játsszanak ezek a fiatalok, úgysem hallatszik túl messzire a hangjuk!

RJ: Ez az előfeltevés azért végül nem jött be nekik.

SK: Az alapelv mégis csak az volt, hogy a nagy kőszínházak nem játszhatnak olyanokat, mint mi, akik előadhattunk Ionescót, Dürrenmattot, Jean Genet-ét.

RJ: Aztán egyszer csak – ahogy maga nevezi az egyik interjúban – „a belvárosi úri közönség”, benne a színházi szakma elitjével „szagot fogott”, és elkezdett özönlenni az előadásaikra. Na, innentől kezdve aztán a hatalom is jobban odafigyelt arra, hogy mit csinálnak.

SK: Ez pontosan így történt. Kezdték megkülönböztetett figyelmet fordítani ránk. Persze ezt mi nem vettük tudomásul. Annyira felszabadultan csináltuk, amit csináltunk, annyira nem hitünk abban, hogy beleszólhatnak a munkánkba. Biztos, hogy nálunk is voltak beépített emberek, ahogy mindenhol. De ezt csak a mai eszemmel gondolom így. Akkor eszünkbe sem jutott, hogy valaki közülünk jelenthet rólunk. Szabadon beszélünk egymás között mindenről, semmi félelem nem volt bennünk. Nem tudom, mitől



Jan Genet: *Cselédek*, Universitas Együttes, 1967, r: Ruszt József, Claire szerepében (forrás:Sólyom Katalin archívumából)

¹ Nánay István: *Profán szentély*, Alexandra, 2007.

² Euripidész: *Alkésztisz*, 1961, r: Dobai Vilmos

³ A Fodor Tamással készült interjút lásd a Szcenárium 2015. októberi számában. A Jordán Tamással készült interjú a folyóirat 2015. májusi számában olvasható.

voltunk ennyire bátrak, hiszen hatvanegyet írtunk, és a börtönök csak hatvanháromban nyíltak ki az ötvenhatosok egy része előtt. Mondják, hogy ez volt az amnesztia éve...

RJ: *Sok író, költő hamar odatalált az Egyetemi Színpadra, és filmrendezők is, mint például Szabó István.*

SK: Igen, ő is ott látott engem először a *Karnyónéban*, és utána hívott a filmjeibe. Ő egy zseniális alkotó. Abszolút tehetség és igaz ember.

RJ: *Tehát ön az Egyetemi Színpadon bekerült egy nagyszerű alkotóközösségbe, annak is a középpontjába, hiszen a legfontosabb szerepeket bízták önre.*

SK: Én voltam az első Yerma⁴. Eljött megnézni Psota Irén és Ungvári Tamás – akkor házasok voltak, és rávették a Madách Színház igazgatóját, hogy ott is bemutassák ezt a darabot, Psotával a főszerepben. Hogy miért, nem tudom, de Lorca sem tartozott akkoriban a támogatott színpadi szerzők közé.

RJ: *Az amatőr- és a közsínház két teljesen külön világ volt abban az időben. Az Egyetemi Színpad és benne az Universitas volt az első nem hivatásos műhely, melyhez valahogy odafordultak a hivatásosok, legalább is az újdonságra fogékonyabb részük. Nekem hatvanégytől kezdve vannak élményeim az Egyetemi Színpadról, mert édesapám, Regős Pál mozgásszínhész abban az évben mutatta be ott első, egész estés pantomim-színházi előadását EMBER!? címmel. Később is sokszor vitt oda. Jól emlékszem, milyen sokféle stílusban játszott a társulat. A Karnyónét például a commedia dell'arte stílusában adták, Lorca meg – ezt a darabot nem láttam – nyilván teljesen más előadásmódot kívánt. Hogyan készültek ezekre a produkciókra? Voltak rávezető tréningek?*

SK: Dobai Vilmosnál például nem volt tréning. Hagyományos stílusban rendezett, hiszen a Pécsi Nemzeti Színház főrendezője volt akkor. Ő hívott el aztán ide engem is. Nem nagyon akartam jönni, mert abban reménykedtünk, hogy az Uni-



Csokonai Vitéz Mihály: *Az özvegy Karnyóné s két szeleburdiak*, Universitas Együttes, 1965, r: Ruszt József, Karnyóné szerepében (fotó: Kádas Tibor,forrás:fortepan.hu)



Szabó István: *Apa, fekete-fehér játékfilm*, 1966, Anni szerepében (Sólyom Katalin archívumából)



Szabó István: *Almodozások kora*, fekete-fehér játékfilm, 1965, Anni szerepében (forrás: Filmtrailer.hu)

⁴ Garcia Lorca: *Yerma*, Egyetemi Színpad, 1962.



Závodszy Ferenc:
Ruszt József, olaj,
vászon, 2010 (for-
rás: zavodszy.hu)

versitast egyszer csak elismerik valamilyen félhivatásos státuszú társulatként. Nem így történt. Rusztnál viszont voltak tréningek bizonyos előadások előtt.

RJ: Gondolom, a Karnyóné⁵ ezek közé tartozott.

SK: Elengedtük magunkat. Ebben az esetben Ruszt fantáziája, figyelme, segítőkészsége adott végül formát a fiatalos szertelenségünknek.

RJ: Miként volt jelen Ruszt a próbákon?

SK: Mint egy igazi drámapedagógus. Csak ritkán játszott elő. Egészen plasztikusan tudta elmondani az instrukcióit. Kiválóan vezette a színészeket, ezért nála könnyű volt jónak lenni. Sosem volt erőszakos. Értett mindegyik színész nyelvén, és látta, hogy hol kell, hol lehet belőle kihozni a legtöbbet. Minden színészhez megvolt a kulcsa.

RJ: A Karnyóné esetében egészen a szélsőségekig el tudta vinni a színészeket, és mégis tartása, architektúrája volt az előadásnak.

SK: Az egy kőkemény előadás volt.

RJ: Számos nemzetközi fesztivál díjazottja lett. Csokonai szövegéből nyilván nem értett semmit a külföldi közönség. Mitől volt mégis ekkora sikere külföldön?

SK: Rövid, ötven perces előadás volt, a sztorija könnyen érthető, alapvetően mozgásszínház, danoltunk is benne, Baross Gábor⁷ írta a zenéket. Olyan volt, mint egy ál-musical.

RJ: Ez a széles műfaji skála és stílusvilág – úgy tudom – egészen a kabaréig terjedt, s az ebben szerzett színészi tapasztalatok valamilyen formában nyilván áthatották a Karnyónét is.

SK: A kabarék felelőse Mezei Éva volt. Körülturnéztuk az egész Balatont. Imádtá mindenki! Ősz Feri⁸ írta a számainkat. Ezek politikai kabarék voltak!

RJ: Tehát szinte minden színházi műfajban kipróbálták magukat, egyiket sem gondolva alantasabbnak a másiknál.

SK: Mindannyiunknak, Fodor Tamásnak és Jordán Tamásnak is ez jelentette a főiskolát.

RJ: Színházi etikában, mentalitásban is sokat adhatott.

SK: Gondolom, hosszabb távon mindenkinek más maradt meg, mást vitt tovább, de a közös alapokat itt szereztük meg. És aztán, bekerülve az úgynevezett normális színházi világba, azt kellett látniuk, hogy az annyira más, annyira begyepesedett eh-

⁵ Őzvegy Karnyóné, r: Ruszt József, bemutató: 1965. április 11.

⁶ Részlet a nancyi fesztiválsikert követő egyek méltatásból: „A színészek kitűnőek... A budapesti Egyetemi Színpad magára vonja figyelmünket és nevetést vált ki annak ellenére, hogy a darab szövegeinek komikuma teljesen érthetetlen számunkra.” (Le Republicain Lorai, 1965. május 3.) Vö. Ruszt József – Debrecen; Universitas Együttes 1962–1972 (szerk. Forgách András, Nánay István, Tucsni András), Ráday Könyvesház Kft (é. n.), 81.

⁷ Baross Gábor, az egyetemi ének- és zenekar vezetője, karnagya.

⁸ Ősz Ferenc (1930–1975): újságíró, humorista, konferanszié.

hez képest. Amikor idekerültem Pécsre, nem akartam elhinni, hogy Magyarországon még létezik ilyen színház. Néztam a színpadot, a színészeket, és megdöbbsentem. Úristen, így játszanak? Operettet addig nem is láttam. Itt viszont rögtön a *Rigó Jancsi* címűbe kerültem bele. Ilyen blőd borzalmat addig nem tapasztaltam.

RJ: És hogyan bírta?

SK: Először levegő után kapkodtam. És tudja, milyen furcsa? Eltelt pár év, és úgy belesüppedtem ebbe a világba, hogy a végén már tetszett is. Azok a színészek, akiket eleinte nézni se tudtam, pár év elteltével jók lettek a szememben. Pedig ugyanazok és ugyanolyanok voltak.

RJ: Nekem is van ehhez hasonló élményem abból az időből, amikor közvetlenül az egyetem után az akkor alakuló Népszínházhoz kerültem asszisztensként és társulatvezetőként. Azt a színházat az Állami Déryné Színház és a 25. Színház egyesítésével hozták létre 1976-ban. Az előbbi a szakma szemében az egyik leglenézettebb utazótársulat volt, az utóbbi pedig a legprogresszívebbnek számított. Én az utazókhöz kerültem. A színészek magukat „indiánoknak”, a Várszínházban dolgozó 25. színházásokat „fehéreknek” titulálták. Szerepem nagyban hasonlított egy idegenvezetőéhez. Mindenért én feleltem, a buszok állapotáért, a megfelelő hőmérsékletért, a különböző galibákért, a szállodai károkozásokért stb. Ráadásul egy gyerekdarabbal turnéztunk, napi két-három előadást is kellett tartanunk. A színészek eleinte Gyurkóék spionjának tartottak. Utaztam, utaztam, és egyre jobban megszerettük egymást. Az irántuk táplált negatív szakmai előítéletem idővel pozitívba fordult. Láttam, hogy sokuk bizony igenis tehetséges színész, és hogy majd mindegyikük alázattal, tisztességgel, szakmai tudásának maximumát nyújtva igyekszik helytállni ebben a darálóban. Valamiféle szolidaritás ébredt bennem irántuk. Az Univerzitas is sokat turnézott, és, elsőként a magyar színtársulatok közül, külföldön is. Rengeteg élményben részesülhetett ezeken a fesztiválokon. Mely külföldi társulatokra emlékszik?

SK: Én viszonylag keveset utaztam. 1965-ben mehettem csak a társulattal. A következő évben már nem engedtek ki.

RJ: És megindokolták, hogy miért nem?

SK: Természetesen megindokolták. Elküldtek Aczélhoz. Megmondták az Egyetemi Színpadon, hogy engem most azért nem engednek ki, mert a testvérem⁹ nem jött haza egy olaszországi ösztöndíjáról. De próbáljam meg, menjek el az Aczél elvtárhoz – mondták. Az Egyetemi Színpad kért egy időpontot tőle, és én elmentem hozzá. Az egész beszélgetésre már nem emlékszem pontosan, csak arra, hogy nagyon kedves volt, és azt mondta: „Nézzé, ha el akar menni megint Franciaországba vagy bárhová, én kiengedem magát, de akkor hívja vissza a testvérét.” Elnevettem magam, és azt mondtam, hogy egy vadidegen embert sem hívnék vissza, hát még a testvéretem! „Jó, de akkor nem mehet sehova.” „Akkor itthon maradok – mondtam. – Nekem nagyon jó itt, nagyon jó kis ország ez.”

RJ: Ez hatvanhatban történt.

SK: De hatvanhétben mehettem Wrocławba, meg Zágrábba. De Bécsbe, Franciaországba és Angliába már nem.

⁹ Dr. Sólyom Antal, orvos: (1936–)



Halász Péter: *A pokol nyolcadik köre*, Universitas Együttes, 1967, r: Ruszt József, a lány szerepében Cserhalmi Annával (forrás: Nánay: *Profán szentély*, Alexandra, 2007)

RJ: *Wroclawban ezek szerint még látta Grotowski előadását, az Apocalypse cum figurist. Milyennek találta?*

SK: Nagyon tetszett. Erős előadás volt, fémszerkezetekben csúsztak-másztak benne. Nagyhatással volt rám: hát így is lehet színházat játszani! És a színészek ezt tudják, érzik, bennük van. Azok a színészek akrobaták is voltak. Aztán nekünk is lett egy KZ-darabunk, a Halász Péter-féle¹⁰. Abban is játszottam. Tréningeztünk, és Ruszttal együtt cipeltük a köveket a Duna mel-

lől. Biztos, hogy Grotowski hatására született meg az az előadás. De ez egyszeri dolog volt. Később már nem is csináltunk ilyen jellegű produkciót. Olyan mozgáskultúránk, mint Grotowski színészeinek, nekünk egyáltalán nem volt. Bár ügyesek, lelkesek, fiatalok voltunk, de annyira, mint ők, azért nem. Az Egyetemi Színpadon erre a fajta képzésre szakemberek sem voltak. Ma már egészen más a helyzet. A mai hivatásos színészképzésben nagyon fontos szerepe van a mozgástréningnek.

RJ: *Tudom, ön közvetlenül azelőtt jött el, hogy többen önként távoztak vagy távozni kényszerültek a társulattól. Voltak-e előjelei ennek?*

SK: Nem, egyáltalán nem. Kezdetben nagyon sajnáltam, hogy eljöttem. De amikor megtudtam, hogy a többiek is mind otthagyták az Universitást, annyira már nem vágytam vissza. Aztán már a tehetetlenségem miatt nem mentem innen soha többet máshová. Ruszt hívott ugyan nem túl határozottan Debrecenbe, de nem mertem megkockáztatni, hogy itt hagyjam Pécsset. Mindig attól félttem, hogy előbb-utóbb kirúgnak, mert amatőr vagyok.

RJ: *De közben diplomát is szerzett 1981-ben.*

SK: A színművészeti levelező tagozatán, színházelmélet szakon. Ez a véletlennek volt köszönhető. Akkoriban káderképzés folyt. Sok igazgatónak nem volt szakmai végzettsége. Kitalálták, hogy akinek van már valamilyen diplomája és színházigazgató vagy színházban dolgozik, végezze el levelezőn a főiskolát.

RJ: *A hetvenes években idekerült Paál István, Szikora János, Katona Imre, akik más szellemiséget hoztak Pécsre. Mennyire vonták önt be az előadásaikba?*

SK: Amikor Szikora idekerült, akkor az első három évben azok között voltam, akiket szeretett. Benne voltam *A perben*¹¹, a *Smürcben*¹². Amíg itt dolgozott, úgy éreztem, hogy számít rám. Egy műhelyt akart csinálni, egy úgynevezett laboratórium–színházat Morcsányi Gézával, Nadas Péterrel, Keserű Ilonával és Vi-

¹⁰ Pilinszky János műve alapján, Halász Péter: *A pokol nyolcadik köre*, r: Ruszt József, 1967/68-as évad. A szöveggönyvet lásd a Szcenárium 2014. februári számában.

¹¹ Franz Kafka: *A per* (1978)

¹² Boris Vian: *Bírodalomépítők avagy a Smürc* (1980)

dovszky Lászlóval. Nem engedték neki, ezért ment el innen Győrbe. Engem is hívott, amikor Töröcsik Marival vezette az ottani színházat. Töröcsik a *Smürcöt* jött megnézni, bejött utána az öltözőmbe és szerződést ajánlott. Nem mertem elmenni. Már két gyerekem volt, nem akartam kockáztatni a családomat. Egy fél év múlva Töröcsik már nem volt igazgató. Két év múlva Szikorát is elküldték.

RJ: *Ő is megjárta Aczél irodáját.*¹³

SK: Én egyáltalán nem vagyok egy olyan ember, aki bármibe fejest ugrik. De nem is nagyon akartak rávenni erre. A színházat férfiak csinálják, és én nő létemre nem nagyon ugrálhattam.

RJ: *A pályáját tanulmányozva azt látom, hogy hihetetlenül erősen indul, aztán még néhány főszerep Pécsen...*

SK: Egy-két jó pillanatom volt ebben a színházban, utána meg jött a nagy zuhanás. Nem állt senki mögöttem. A színész csak akkor tud kibontakozni, ha van mögötte valaki, akár író vagy rendező, bármilyen színházi ember, aki tudja őt menedzselni és hisz benne.

RJ: *Szabó István ilyen rendező volt*¹⁴, igaz, a filmes világban.

SK: De csak ő. És ő is csak eleinte. Két főszerep után vége volt. Még hívott egy-két kisebb szerepre, egy-egy pillanatra benne voltam a filmjeiben, mert szerettem a saját embereit vizsgálni. Valószínűleg bennem lehetett a hiba. Talán magamban sem hittem eléggé.

RJ: *Kiírtam két véleményt önről. A Dobai Vilmos rendezte Alkésztisz kapcsán írták magáról: „Sólyom Katalin elfogódottsága mögött is megnyerő volt Alkésztisz szerepében”*¹⁵. A másikat a Yermáról írták: „Gazdag intellektuális és érzelmi apparátussal formálta meg Yerma alakját, lélegzetelállító pillanatokot teremtve.”

SK: Igen, nagyon szépeket írtak rólam akkoriban, mint afféle amatőrrel, akiben érezték a tehetséget. Az is lényeges itt, hogy annak idején mi divatban voltunk: hét-nyolc kritika is megjelent az előadásainkról. Az ember azt hihette, hogy övé a világ. Pedig az egyáltalán nem biztos, hogy amikor egy húsz-huszonkét éves kezdőről ilyeneket írnak, az igaz is. Azzal együtt, hogy én sem lehettem kutyaütő. De a többiek sem akárhány voltak: Jordán, Hetényi Pál, Halász Péter, Kristóf Tibor, Fodor Tamás. Ma már úgy érzem, hogy ezek a lelkes kritikák túloztak. És ezt nem a szerénységem mondatja velem. Én sokkal később értem meg. A film az más. Ott



Boris Vian: *Birodalomépítők avagy a Smürc*, Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1980, r: Szikora János, az Anya szerepében (forrás: Sólyom Katalin archívuma)

¹³ Lásd erről a Szcenárium 2015. decemberi számában: „Úgy döntöttem, hogy rendező akarok maradni” – Szikora Jánossal Regős János beszélget 65–83.

¹⁴ Sólyom Katalin a Szabó István filmekben: *Ápa* (1966), *Szerelmesfilm* (1970), *Sári-ka, drágám* (1971), *Tűzoltó utca 25.* (1973), *Mephisto* (1981), *Édes Emma, drága Böbe* (1992), *A napfény íze* (1999)

¹⁵ A Film Színház Muzsika c. újságból idézi Nánay István, id. mű: 40. és 47. old.

az ember saját magaként van jelen, és olyan, amilyen. A színház összetettebb dolog. Függ a rendezéstől, a kollégáktól, az adott helyzettől, a pillanattól.

RJ: *De milyen különböző pályát futottak be az akkori játszó társai! Jordán egészen a Nemzeti Színház igazgatóságáig vitte.*

SK: Igen, ő futotta be talán a legnagyobb ívű pályát. Nekem az az érzésem, hogy nem annyira a művészi teljesítménye, hanem inkább a belső, emberi kisugárzása, speciális tehetsége játszott ebben döntő szerepet. Őt mindig mindenki szerette. Jordánt imádni lehetett. Pláne az én időmben, amikor még „kisfiú” volt. Szerintem Kristóf Tibor¹⁶ volt a legtehetségesebb az összes színész között az Universitasban.

RJ: *A nevét sokan ismerik, de inkább filmek szinkronhangjaként. Nem igazán tudott a kőszínházi világ centrumába kerülni.*

SK: Valahogy szerencsétlenül alakult a sorsa. Mindig azt hitte, hogy na, most majd kiemelkedik, valaki felfedezi, úgymond „csúcsra járatja”. Vidéki színházakban játszott, meg sokat szinkronizált. Pedig zseni volt!

RJ: *Említette, hogy New Yorkban járva meglátogatta Halász Péteréket.*

SK: Sírтам, zokogtam, mikor megláttam azt a színházat¹⁷. Előadást ott nem láttam, de elképesztőnek találtam a körülményeket. Azelőtt a pesti előadásait még láttam a lakásában. Sokat nevtünk ezeken a férjemmel. Folyt a víz a kádból, frakkban belefeküdt a vízbe, félig meztelenül. A szobában tyúkok kotkodácsoltak. Péter nem színész volt. Ő mindig mindenütt önmaga volt, hatalmas belső tehetséggel megáldva. Ezt hívják önzonosságnak. Nagyon szerettem őt, de szerintem nem ez a profi színészet. Nem tudom, minek hívják az ilyen fajta színházat, amit ő művelt.

RJ: *Happeningnek.*

SK: Az Egyetemi Színpadon is mindig volt valami happening. Én ezeken is halálra röhögtem magam. Mikor például a zongorába pingponglabdákat dobáltak stanicliból, ezek hangokat adtak ki, aztán odakötözték magukat a zongorához, alulról fölnyúltak, és pötyögtették a klaviatúrát. Ez nem az én világom.

RJ: *Azért a Squat Theater az amerikai színház huszadik századi történetét feldolgozó művekben már külön fejezetként szerepel.*

SK: Önmagunkat kirakatban mutogatni – ez inkább valamiféle exhibicionizmus. Halálunk előtt közszemlére tenni magunkat egy koporsóban? Halász első sorban azért volt érdekes, mert merészen kitört a konformizmusból, tett valamit.



¹⁶ Kristóf Tibor (1942–2009): színész

¹⁷ Squat Theatre: Halász Péter (1943–2006) társulata New Yorkban, a West Side 23. utcában. Itt játszottak és éltek 1977 és 1984 között. Az előadásaik háttérül az utcai front kirakatüvege szolgált.

RJ: És ez sok embert érdekelt kezdetben is, és mikor hazajött, akkor is.

SK: Engem is érdekelt, mert szerettem Halászt. De ha belegondolok, én sokszor blöffnek éreztem a dolgait. Kicsit hülyére vett bennünket. Mindenki tártott szájjal nézi az akciót, komolyan veszi, és azt hiszi, hogy ez ám a művészet! Neves színházi ember lett belőle. Igaza lett!

RJ: *Ahogy szavaiból kiveszem, a pécsi ötven év nem sokat tett hozzá ahhoz, amit indulóban a hatvanas években magába szívott.*

SK: Ez biztos. Az összes irodalmi, színházi tudásomat az Egyetemi Színpadon szereztem meg. Itt Pécsen aztán már egy gyárba kerültem bele. Ez a „löket” vitt arra, hogy csináljak magamnak saját programokat. Készítettem gyermekműsorokat, önálló esteket, írtam darabot magamnak. A *Grace és Glória* című darabot – életem legnagyobb sikerét – a bátyámtól kaptam Amerikából. Most is valami hasonlóra készülök, ha találok szerzőt, aki írna valamit egy Alzheimer-kóros öregasszonyról. Az alapötlete is megvan már ennek a darabnak. Az *Öregasszony és a Halál* című népmesén alapulna a története. Jön a Halál, hogy elvigye őt. Haladékot kér, erre a Halál azt mondja, jó, akkor holnap visszajövök. Az Öregasszony újra és újra haladékot kér. Az utolsó alkalommal is könyörög, mire azt mondja neki a Halál, jó, de egy óra múlva visszajövök. El szeretne bújni előle. Bebújik először a mézes hordóba, de nem jó, kiugrik onnan, aztán szétszakítja a dunyháját, bebújik a tollak közé. Kiugrik, az Ördög meg úgy megijed a mézre ragadt tollakkal borított Öregasszonytól, hogy futásnak ered, és soha többé nem jön el érte. – Mitől fél ma egy öregasszony? Attól, hogy meghülyül, hogy rákot kap, tolókcocsiba kerül, megvakul. Ki akarom használni a még meglévő energiáimat. Nyolcvanig van még négy évem, kilencvenig pedig még tizennégy. Remélni és tervezni lehet... Ki tiltja meg?



“...It’s a Nice Little Country...”

János Regős Talks to Actress Katalin Sólyom

Katalin Sólyom (b. 1940) was a founding member of the Universitas Együttes (Universitas Ensemble) at the Faculty of Arts, ELTE (Eötvös Loránd University, Budapest) in 1961. Although it was not before 1981 that she graduated from the Theatre Studies Department at the Színház- és Filmművészeti Főiskola (College of Theatre and Film), she belongs to those who, like the young people from the heyday of the ensemble: Tamás Fodor, Péter Halász, Pál Hetényi, Tibor Kristóf and Tamás Jordán, later became professional artists. The interview reveals that Katalin Sólyom’s career was developing less spectacularly. However, it can still be said that she has been an outstanding personality in the theatrical and artistic life of the city of Pécs, successful as actor, poetry reciter and pedagogue, too. By virtue of her outspoken style as well as critical and self-critical attitude, the heroic age of the amateur movement unfolds through close-up portraits and authentic, nuanced episodes.



Ruszt József Debrecenben

Részlet Nánay István Ruszt-monográfiájából¹

Ruszt diplomarendezését 1963-ban, Debrecenben mutatták be. Abban az időben minden végzett színésznek és rendezőnek vidéken kellett kezdenie a pályáját. Volt, aki néhány évet töltött a kijelölt vidéki városban, volt, aki egy életre odaköltözött. Abba, hogy ki hová kerül, az illetőnek nem sok beleszólása volt. Akkoriban az igazgatók még néztek vizsgaelőadásokat, s a látottak alapján szerződtették a fiatalokat. A szerencsésebbek jobb társulatokhoz kerültek, a többtagozatos debreceni ilyennek számított. Vidéki viszonylatban erős és kiegyensúlyozott társulata volt, stabil közönségbázissal rendelkezett. Mint a többi vidéki teátrum, ez is elsősorban a fővárosi színházak műsorának utánjátszója volt.

Ruszt a vizsgadarabját nem választotta, hanem kapta: a hatvanas évek elején gyakran játszott művet, Arbuzov *Irkutszki történetét* kellett színpadra állítania.



A. Ny. Arbuzov: *Egy szerelem története*, Csokonai Színház, Debrecen, 1963, r: Ruszt József (forrás: Nánay István: *Ruszt József*, Bp. 2014)

Ő nem a mű lelkesítő propaganda jellegét igyekezett hangsúlyozni, hanem a darab általános emberi vonatkozásait emelte ki. Ezt jelzi a cím megváltoztatása is, arról nem beszélve, hogy az *Egy szerelem története* vonzóbbnak tűnt a nézők számára is, mint az eredeti. Az itt tetten érhető törekvése egész pályájára érvényes: a konkrét összeütközések kibontásakor a nagy összefüggésekre is figyelt. Arra törekedett, hogy a patetikus és a groteszk részletek ellentétezzék egymást.

A Debrecenben töltött tizenkét szezonban harmincyolc előadást rendezett.

Ezek között opera (*Sevillai borbély*, *Parasztbecsület*) éppen úgy volt, mint zenés vígjáték (*Szamárlétra*, *Imádok férjhez menni* stb.), gyerekelőadás (*Égig érő fa*, *Hókirálynő*) csak úgy, mint történelmi és társadalmi dráma (Taár Ferenc darabjai, Illés Endre: *Hazugok*, Mesterházi Lajos: *Férfikor* stb.). A nagyon különböző műfajú, súlyú, stílusú darabok mindenekelőtt arra voltak jók, hogy Ruszt elsajátítsa a rendezés minden

¹ Nánay István: *Ruszt József*, L'Harmattan, Bp., 2014, 45–58.

szakmai fogását, stílusbiztonságra s jó értelemben vett rutinra tegyen szert.

Rendezői énje mellett már akkor is munkálkodott benne a pedagógusi véna. A színházi legendárium szerint például a próba minden résztvevőjének szóló okításnak szánta azt, amit a *Háború és béke* Andrej hercegét játszó Sinkó Lászlónak mondott, amikor a színész egy jelenetben széttett lábbal állt: „minden király kisterpeszben áll, és jobb lába elől van. Ez nem véletlen, ez Csongort, Bánk bánt jelenti. Ez tradíció. Amikor meg a bal láb van elől, az tradicionálisan az intrikus szerepkört jelenti. Ez a technika.”²

Mindazt, amit az egyetemistákkal folytatott munkája során kikísérletezett, megpróbálta a hivatásos színházi közegben is érvényre juttatni, nem sok sikerrel. Egyrészt a kötelező penzumok eleve lehetetlenné tették az „avantgárd” megoldásokat, másrészt a közeg, az üzemszerűség sem engedte a kísérletezést.

Mindazonáltal képet kaphatunk arról a munkamódszerről és gondolkodásmódról, amely Rusztot a debreceni munkái közben is jellemezte, ha felidézzük Taar Ferenc írásának³ néhány részletét. Ruszt a debreceni illetőségű író (egy időben a színház igazgatója) több darabját állította-segítette színpadra. 1969-ben, a város felszabadulásának negyedszázados évfordulójára készült a *Nap a város felett* című műve, melynek előkészületeibe enged betekintést a visszaemlékezés. Közösén dolgoztak: amikor az író elkészült egy részlettel, megmutatta Rusztnak, ő véleményezte, s ennek alapján folytatódott az írás.

„Napok teltek el haszontalanul – írja Taar. – Összekaptunk. Ruszt kíméletlenül »beolvasott«, hogy megrekedtem, pizsmogok, javítgatok, ahelyett, hogy haladnék tovább. Ingerülten válaszoltam, s otthagytam. Otthon nem sokára megjelent Ruszt. Sápadt volt és borzas. Leült, kért egy pohár bort, megitta, s úgy folytatta, mintha az imént hagytuk volna abba:

– Ne a vitaanyaggal bíbelődj, hanem a figurákkal és az epizódok összekapcsolásával.

Két hét múlva, amikor végre elkészültem a második résszel, a hajába túrt, s azt mondta:

– Úgy gondolom, hogy darabodban a szituáció színhelye nem a konkrét történelmi szituáció, és ideje sem a konkrét történelmi idő. Az idő és hely: a ma és a színház. Nem a színpad, hanem a színpad és a nézőtér együttesen. Döntő különbség. Azt hiszem, a családot le kell ültetnem a zenekari árokba. Háttal a közönség-



Erwin Piscator: *Háború és béke*, Csokonai Színház, Debrecen, 1964, r: Ruszt József (forrás: Nánay István: Ruszt József, Bp. 2014)

² Polgár Géza: *Műhely-aforizmák* (Ellenfény, 1998. 1.)

³ Taar Ferenc: *Egy dráma születése* (Színház, 1970. 2.)

nek, mintha ők is benn ülnének a nézőtéren. Időnként onnan lépnek fel a színpadra. A többi színész pedig oldalt ül, székeken. Akire éppen sor kerül, az belép a színre... Az egészet a hasra fektetett piscatori színpadon, teljesen puritán módon képzelem el, a legszükségesebb bútorokkal, ruhadarabokkal.

A színpadi megformálás tehát együtt, egy időben született a darabbal. A végző színpadi forma teljesen puritán lett, még a bútorok is elmaradtak. Két szék maradt. Ez volt a polgármesteri iroda, a család otthona, a börtön, és két széket cipel bútorzat gyanánt az államtitkárnak kinevezett pékmester, miközben azt mondja, hogy egész kocsirakományt visz...

Ez a térképzés azért volt Taarnak és a debrecenieknek újszerű, mert országszerte kétféle díszletezési gyakorlat létezett: a naturalisztikus, amikor a helyszínek élethűségére fektették a hangsúlyt, illetve a hatvanas évek közepétől a brechtinek



Ruszt József az Egyetemi Színpadon rendez, 1960-as évek (forrás: Nánay István: *Ruszt József*, Bp. 2014)

nevezett üres tér, amikor az egyes jelenelekhez szükséges bútorokat, kellékeket – a valóságosság szempontját megtartva – forgószínpad, kocsiszínpad vagy egyéb mobil megoldások révén vitték be és hozták ki. Ruszt viszont ezúttal a hivatásos színházi közegben élt az Universitasnál kikísérletezett stilizálással.

A kísérletezésre azonban egy üzemszerűen működő többtagozatos intézménynél igen kevés lehetőség van. Ezt a problémát stúdiószínházak létesítésével enyhíteni lehetett volna, de ezek kialakítása nehezen indult el. A mobil színházi terek hiánya nemcsak Rusztot foglalkoztatta. 1970 decemberében Békéscsabán tanácskozást rendeztek a fiatal vidéki színházművészek szakmai és szociális helyzetéről, amelyen

Ruszt évfolyamtársa, Sándor János tartotta a referátumot, s többek között olyan művészek szóltak hozzá, mint Zsámbéki Gábor, Paál István és Ruszt József. Mindhárman beszéltek a stúdiószínházak szükségességéről. Ruszt ezt mondta:

„Sokkal súlyosabbnak ítélem meg a vidéki színházak helyzetét, mint azt referátumában Sándor János tette. Leállt a vérkeringés Pest és vidék között. Miközben gazdaságilag a vidék fejlődik, a vidéki társulatok egyre gyengülnek, s még meglévő potenciális szintjüket is ritkán érik el. Fásultság, egyformaság, ismétlés jellemzi legtöbb vidéki színházunkat. Egyre nagyobb gond az »élmények« pótlása, az akkumulálódás. Hiányzik a fiatalos alkotó szellem, az igazán művészi indíttatású kezdeményezés. A »jobb« előadások is inkább valami görcsös bizonyítási szándékot mutatnak a művészi, emberi és személyes mondandó sugárzása helyett.

A legelkeserítőbb, hogy a közönség egyik legértékesebb része, az ifjúság fordul el a színháztól – teljes joggal –, mert nem érzi benne saját problémáit, ízlését, gon-

dolatvilágát és temperamentumát tükröződni. Mert az ifjúság a színháztól elsősorban hasonlító alapot vár önmaga megismeréséhez. És mit kap helyette? Igen sokszor azt a színházat csupán, amit már Brecht is kulinárisnak nevezett.

A színház tartalmában, formában és érdeklődésben elmarad életünk tempója mögött. A színház referál az életről, ahelyett, hogy provokálna az életre. Színházunk tehát nem igazán politikus. Ugyanis a téma még nem mű és nem mondanivaló. S ezek az ellentmondások a vidéki színjátszásban egyre kiélezettebbek.

Dinamikus színházat kell csinálni! Ehhez azonban az kell, hogy fiatalok legyenek a nézőtérben, s még előbb az, hogy fiatalok legyenek a színpadon – és itt nem az életkor a lényeg, hanem a szellem.

Érdeklétté kell tenni a fiatal művészeket abban, hogy vidékre jöjjenek. Ezért tartom – másokkal ellentétben – csodagyógyszernek a stúdiószínházat. Ez olyan közönségrejteget képes vonzani, amelynek jelenlétében átértékelhető a színpad és nézőtér, tehát a színész és néző viszonya. S ennél izgalmasabb stúdium nincs fiatal színész számára.

Most, amikor a színészi magatartás mibenléte, az emberábrázolás fiziológiája és pszichológiája áll a figyelem fókuszában – nincs értékesebb előleg egy fiatal művész számára a kísérletezés szabadságánál és konkrét lehetőségénél.

A stúdiószínháznak vidéken annál is inkább nagy jelentősége van, mert a szükségszerű eklekticizmus és »szolgáltató ipar« mellett – amit egy vidéki műsorterv jelent – ez a mozgékony, nem nagy anyagi befektetést igénylő színházi forma friss és eleven közéletiséget teremthet egy városban, tehát rangot adhat a színháznak.⁴

Nyilván nem e konferencia közvetlen hatására, de hamarosan megnyílnak az első stúdiószínházak, amelyek nemcsak a rendezők által sürgetett szabadabb színházcsinálásra adtak lehetőséget, hanem kultúrpolitikai hasznuk is volt. Ugyanis azokat a darabokat (például Beckett, Ionesco, Pinter, Mrożek, Eörsi István, Görgey Gábor, Mészöly Miklós műveit), amelyeket a párt ideológusai politikailag vagy világnézetileg nem tartottak a nagyközönség számára alkalmasnak, kis térben, ötven–száz ember előtt, korlátozott előadásszámban mégis be lehetett mutatni, ezzel is deklarálva itthon és a külföldnek, hogy Magyarországon nincs cenzúra. Debrecenben, paradox módon, nem elsősorban Ruszt, a leginkább kísérletező művész kap rendezést a stúdióban, hanem a politikailag megbízhatóbbnak ítélt főrendező, Giricz Mátyás, aki élt is a lehetőséggel, s néhány országos érdeklődést keltő előadást hozott létre (*Kapaszkodj, Malvin, Macbird, Marat*). Így aztán Ruszt munkásságának legfontosabb részét végül is a nagyszínpadi körülmények között megcsinált és két típusba sorolható drámák alkották: a Shakespeare-interpretációk és a XX. századi amerikai drámaírók lélektani-realista alapú művei.

Már első évadjában megrendezhette Tennessee Williams *A vágy villamosát*. Ruszt négy ember drámái párharcára szűkítette le a visszafogottságában is rendkívül szuggesztív előadást. Egyértelműen a jelen realitásában élő Stanley igazát erősítette fel az álomvilágban élő Blanche-éval szemben, ugyanakkor kifejezésre juttat-

⁴ *Fiatal művészek a ma Színházában* (Színház, 1970. 3.)

ta: mind a négy főszereplő végtelen magányosságban él. Négy évvel később vitte színre O'Neill *Amerikai Elektra* című monumentális művét. Ruszt radikálisan meghúzta a darabot, s „a felvonástechnikát jelenettechnikává alakította”⁵. Körülbelül ettől az időtől kezdtek „a legkegyetlenebbül húzó magyar rendezőnek” nevezni. Ekkor is, később is szigorúan a drámából kibontott koncepció érvényesülése érdekében rövidített, tömörített, végzett bizonyos dramaturgiai módosítást a szövegben.

Az *Amerikai Elektrában* „a körülmények, a környezet, az adott helyzetek determináló erejét a visszatérő motívumok, a kísérteties pontossággal megismétlődő párbeszéd hangszíjával emelte ki a rendező” – írta egy kritikus.⁶ Az előadás tömörségével, a sorsszerűség hangsúlyozásával közelített a darabot ihlető görög tragédiák világához, ugyanakkor érvényre juttatta az író tipikusan huszadik századi problémafelvetéseit is a pszichológiai determináltságtól, az emberi viszonyok szétzilálódásán át a totális magány átéléséig.

O'Neill egy másik drámáját, a *Hosszú út az éjszakában* akkor rendezte, amikor megszakadt az Egyetemi színpadi munkája, 1969-ben. Színre állításában a Tyrone család tagjainak egyéni tragédiájára koncentrált, hangsúlyozva, hogy mindannyian végzetesen elrontották életüket, a valósággal, a betegségekkel, a kudarcokkal képtelenek szembenézni, s önmaguknak is hazudva olyan álomvilágba menekülnek, amelyből nincs visszaút. Ruszt megszüntette a monologikus szerkezetet, nem engedte, hogy a szereplők hosszú vallomásokot tegyenek magukról, helyzetükről; a monológok lényegét szituációban játszatta el. Ettől élő színházzá vált a kissé körülményeskedő dráma, amelynek középpontjába az anya (Olsavszky Éva) és a tüdőbajos fiú, Edmund (Dózsa László) közötti bonyolult, ellentmondásos kapcsolat került, s kissé háttérbe szorult a másik két férfi, különösen az apa figurája. Az előadás erős atmoszféráját a kapcsolatok, érzések és indulatok pontos kidolgozása, a „tekintetek dramaturgiája”, valamint Liszt muzsikája biztosította. Különösen fontos szerepet kapott a zsúfolt díszlet középpontjában az emeletre vezető lépcső, amely Mary, az anya játékanak egyik hangsúlyos pontja lett; ahogy Olsavszky Éva felment vagy lejött a lépcsőn, abból pontosan lehetett tudni, milyen állapotban van a morfinista asszony.

Ruszt József Debrecenben két Shakespeare-tragédiát rendezett, a *Lear királyt* és a *Rómeó és Júliát*. A *Lear* is 1969-ben, nem sokkal azután, hogy a Royal Shakespeare Company ezzel a darabbal is vendégszerepelt Budapesten⁷. A Brook előadás megosztotta a szakmát: sokan elragadtatott és megrendült szavakkal méltatták, színészek fogadkoztak, hogy eztán másként kezdenek játszani, a rendezők és az esztéták egy része viszont fanyalgott, Shakespeare meghamisításával illette a színpadra állítást. A debreceni produkció másként polarizálta a kritikát. Többen voltak, akik elismerően nyilatkoztak róla, de voltak, akik az angol előadással való

⁵ Ruszt József: *Jegyzetek a debreceni előadáshoz* (In. Életműkiadás: Debrecen – Universitas Együttes, 108.)

⁶ Csík István: *Az Amerikai Elektra Debrecenben* (Film Színház Muzsika, 1967. 39. szám)

⁷ A Royal Shakespeare Company 1964-ben nyolc európai országot érintő turnéja során érkezik Budapestre, és játssza el a *Tévedések vígjátékát* és a *Lear királyt*.

részletegyezések miatt bírálták a rendezőt⁸. A legfőbb kifogás tárgya, hogy Brookhoz hasonlóan Ruszt is bőrruhába öltöztette a színészeket. Bár mindkét rendezőre erősen hatott Jan Kott Shakespeare-értelmezése⁹, az előadások koncepciója lényegesen eltért egymástól. Brook időtlen, vagy inkább a mitikus ősmúltban játszódó, kegyetlen, katarzis nélküli előadást rendezett, amelyben senki nem kap feloldozást. Ruszt a *Leart* a korszakváltás drámájának értelmezte, amelynek főszereplője a szenvedő ember. Leart nem mesebeli királynak ábrázolta, hanem életszerető reneszánsz embernek, aki egyrészt szabadon akarja élvezni az élet gyönyöreit, másrészt tudja, ha idejében nem mond le a hatalomról, erőszakkal mondatják le. Ezért osztja fel birodalmát lányai között. De ezzel egyúttal elköveti tragikus vétségét is, hatalma híján kiszolgáltatottá válik, végtelen szenvedés lesz osztályrésze. A dráma másik főszereplőjévé Edmundot, a cselekmény tényleges mozgatóját tette, aki azonban nem születésétől fogva intrikus alkat, a körülmények teszik azzá.

Az előadás látványvilágát a díszletet meghatározó dárdaerdő szabta meg: a dárdák mindenfelől, alulról és felülről fenyegetően meredeztek a szereplők felé, utalva Gloucester megvakítására, illetve a kiszolgáltatott, tisztességes emberek társadalmi fenyegettségére. Az előadás lényegét kifejező állandó díszletelemeket ebben az időszakában gyakran alkalmazta Ruszt, példa rá az Egyetemi Színpad II. *Edward* című Marlowe-előadása, ahol a játéktér felett óriási korona függött, vagy Debrecenben Révész Gy. István drámájában, *Az első 36 órában* a színpadot uraló hatalmas töviskoszorú.

A *Rómeó és Júlia* is összehasonlítások tárgya lett, hiszen a premiert megelőzően két jelentős *Rómeó*-interpretációt lehetett látni: Zeffirelli világhírű filmjét és Major Tamás Nemzeti Színház-beli előadását. Az egyik a reneszánsz pompáját, életörömét idézte fel a szinte gyerek szerelmesek tragikus sorsa mögött, a másik politikai drámának értelmezte a fiatalok tragédiáját.



W. Shakespeare: *Lear király*, Csokonai Színház, Debrecen, 1964, r: Ruszt József (forrás: Nánay István: Ruszt József, Bp. 2014)



W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Csokonai Színház, Debrecen, 1971, r: Ruszt József (forrás: Nánay István: Ruszt József, Bp. 2014)

⁸ A legélesebben Koltai Tamás fogalmazott a Népszabadságban 1969. február 18-án megjelent cikkében

⁹ Jan Kott: *A „Lear király” vagy „A játszma vége”*. In: *Kortársunk Shakespeare* (Gondolat Kiadó, Budapest, 1970)

Ruszt kíméletlen világot teremtett, amelyben „az öregek totális érzéketlenségével szemben a fiatalok totális érzékenysége áll.”¹⁰ A rendező balladának nevezte előadását, amely elsősorban a fiatalokat, a szerelmeseket helyezte a centrumba, s ezt szolgálták az erőteljes húzások is. Az előadás hitet tesz a szerelem erejéről, de kifejezi a szerelem korlátait, hiábavalóságát is. A fehér kőtömbökre emlékeztető elemekből felépülő díszlet mediterrán hangulatot áraszt, a forgószínpad jóvoltából a jelenetek egymásba úszva követik egymást, a rendkívül esztétikus világítás nemcsak atmoszférát teremt, de segít a helyszínek elkülönítésében is. Feltűnő, hogy a zeneileg is hallatlanul igényes rendező itt igen eklektikus kísérőzenét alkalmaz, de ez a következőkben igen gyakori lesz: Bach és jazz, romantikus opera és sláger békésen megfér előadásáiban, mivel a zene nála mindig vezérmotívum-szerű funkciót tölt be: bizonyos gondolatok, érzelmek vagy figurák megjelenését, kiemelését többek között a hozzájuk kapcsolódó és hangulatilag rávezető zenei részlet hangsúlyozza, s ezek a részletek lehetnek stílárisan azonosak vagy nagyon is eltérőek. Általában az előadások zenei világában is a torz és a szép, a gúny és az apoteózis Grotowskira utaló dialektikája nyilvánul meg.

A *Rómeó és Júlia* főszereplői a fiatalok, ezeket a szerepeket zömmel a főiskolát épphogy befejező színészek játszották. Ettől természetes érzelmek és indulatok jellemezték játékkukat, s ez feledtetni tudta szakmai hiányosságait is. Ekkor tűnt fel például Mercutio szerepében az előadás egyik legjobb alakítását nyújtó Cserhalmi György, illetve csodálatos pillanatok születtek a két szerelmes egymásra feledkezésének báli jelenetében, amikor a színészek – Szűcs András és Farkas Zsuzsa – hosszan kitarított, megállított idejű szótlán ismerkedése zajlott. Ebben a produkcióban szépen tetten érhető volt Rusztnak az a módszere, hogy a próbán a színészek pillanatnyi adottságaiból építkeznek, és testi-lelki sajátosságait is felhasználja az általa játszott figura jellemzéséhez.

¹⁰ Koltai Tamás: *Rómeó és Júlia* (Népszabadság, 1971. október 23.)

József Ruszt in Debrecen

(Extract from István Nánay's Monograph on Ruszt)

The book presentation and professional discussion dedicated by Csokonai Theatre to the recent outstanding director, József Ruszt (1937–2005), took place on 25th March, the closing day of the 10th DESZKA Festival in Debrecen. Last year saw the publication of the last in a series of retrospective volumes of Ruszt's theoretical writings, diary and correspondence, complemented by reviews of his work as well. The valuable documents introducing to the audience the first, Debrecen-bound decade of Ruszt's career were mostly selected from the third volume of this series at the professional roundtable. The diary entries relating to his directions, extracts from studies and letters to instruct actors were interpreted by Anna Ráckevei, Tamás Szalma and Sándor Csikos. The moderator of the event was one of the editors of the series, István Nánay (b. 1938), who published the revised and expanded edition of his monograph on József Ruszt in 2014. Its chapter on the years in Debrecen can be read here.