

tartalom

beköszöntő

Szász Zsolt: Papírzongora • **3**

kultusz és kánon

Balogh Géza: Avantgárd színház Kelet-Európában
Csehország, 3. rész • **5**

mitem 2016

Justyna Michalik: Tadeusz Kantor színházi útkeresései
Adalékok *Az emlékezet tere* című kiállításhoz
(fordította: Pályi András) • **23**

olvasópróba

Végh Attila: Szophoklész hattyúdala • **34**

fogalomtár

Eugenio Barba: A színész titkos művészete
Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 2.
(fordította: Lázár Zsófia) • **41**

mitem 2017

Révész Ágota: A hagyományos kínai színház és a *jingju*
1. rész • **54**

Szergej Eizenstein: Varázsló a körtészkertből
Egy kínai vendég – bevezető az orosz közönség számára
(fordította: Regős János) • **64**

Mei Lanfang: Életem a színpadon, 1. rész
(fordította: Regős János) • **73**

műhely

„Csönd nélkül nem esik jól a beszéd...”
Berecz Andrászt Szász Zsolt kérdezi • **83**

félmúlt

„...a tehetség az egy feladat, nem pedig előjog”
Keserű Imrével Regős János beszélget • **93**



Papírzongora

1965-ben beírtak a frissen alapított balmazújvárosi zeneiskolába, hogy zongorázni tanuljak. A hetvenéves zongoratanárnő, aki Debrecenből járt ki hozzánk, mindjárt az első találkozáskor kis piros köröket rajzolt mind a tíz ujjbegyemre. Mondván, hogy a zongorista legfőbb tudománya a biztos „billentés”. Akkor a faluban három zongoráról lehetett tudni. Az Auschwitzot túlélte Göllner fogorvost meg sem kérdeztük, hiszen 45 után ő már senkivel nem állt szóba. Diczházi doktor úr lánya vetélytársam volt az osztályban, oda azért nem mentem. A zeneiskola öreg Bösendorfere pedig állandóan foglalt volt. Mit tesz ilyen helyzetben egy mindenre elszánt apa? A konyhai nagysztal jobb szélét kinevezi gyakorló helynek, és a népboltban vásárolt barna csomagoló papírra fölrajzolja a klaviatúrát, az összes fehér és fekete billentyűt. Hat évesen nekem már csak annyi dolgom lett volna, hogy az ujjaimra rajzolt piros köröket a papírzongora néma billentyűin megszólaltassam. Mondanom sem kell, hogy nem lett belőlem zongorista. Csak Czifra, a szolfézstanár biztatott, valamiféle abszolút hallást emlegetve, de csak annyit tehetett, hogy egy életre belém oltotta Bartók szeretetét.

Kocsis Zoltánt gyászolja az ország. A róla szóló nekrológokat olvasva nekem a legfájdalmasabb, hogy az új Bartók-sorozatot már nem tudta befejezni. – Mi minden nem történt meg, vagy maradt abba? – a rendszerváltás óta eltelt huszonhat évet számba véve újra és újra ezen gondolkodom. S mikor a veszteségekre rádöbbenek, mindig a pesti nagyanyám jut eszembe, aki nagyapám unszolása ellenére sem volt hajlandó kivándorolni Amerikába. Mint árva gyerek csak négy általánost végzett, de a MALÉV alkalmazottjaként a Ferihegyi Repülőtér ablakából mindennap láthatta a felszálló gépeket s a belőlük kiszálló nyugati világnagyságokat. 1970-ben azt mondta, továbbra is érdemes itt élni. Mert van három fiatal zongorista, a Kocsis, a Ránki, meg a Schiff, akik miatt 56 után most először gondolja úgy, hogy ennek az országnak van jövője. De nagyanyám azt már nem érte meg, hogy maradt Kocsis Zoltán egyedül a maga mindenre kiterjedő nemzeti programjával.

Csak most, a róla szóló nekrológokból derült ki számomra, hogy az ő működése révén a Nemzeti Filharmonikus Zenekar repertoárja száz évre visszatekintve a háromszorosára nőtt. De a koncertjein többször is megtapasztaltam: amit ő játszott vagy vezényelt – akár modern szerzőt, akár klasszikust – az mindig felfedezés-számba ment, itt és most született meg. Kocsis Zoltánt hallgatva elhittük, hogy ezt a nyelvet mi is értjük. Hogy Bartók és Kodály országában a zene mindenkié. Hogy figyelmünkkel, együttlétünkkel mi is hozzá tudunk tenni valamit. Hogy József Attila igazat szól: a nemzet – közös ihlet.

Szász Zsolt



Jaromír Funke: *Absztrakt kompozíció IV, fotogram 1927–29*
(forrás: img.radio.cz)



BALOGH GÉZA

Avantgárd színház Kelet-Európában

Csehország, 3 rész

A 99-ek színháza és a Szélkakas

Frejka mellett a cseh avantgárd színház másik legjelentősebb alakja kétségtelenül Jindřich Honzl volt. Igaz, egész pályája során egyszerre vonzódott a hagyományos nagyszínházhoz és a modernizmus különféle áramlataihoz. Kettős szemlélete azt eredményezte, hogy az avantgárd színházban is alkalmazta a klasszikus szabályokat, és a



tradicionális városi intézményekbe is becsempészte az újjító szellemet. Felszabadult színházbeli működése mellett egy évadot a brnói Tartományi Színháznál (Zemské divadlo) töltött, 1931 és 1938 között pedig a plzeňi Városi Színház rendezője és dramaturgja volt. Már a háború előtt intenzíven foglalkoztatták a színház elméleti kérdései is, 1925-ben megjelent első tanulmánykötete *A forgásba lendített színpad*¹ címmel, amelyet két újabb esszé-összeállítás követett.²

Miközben Nezval több szürrealista darabját (*A félelem*³, *A vészmadár*⁴, *A delphoi jósdá*⁵), Vančura *Tanár* és

¹ *Roztočené jeviště*, Prága, 1925

² *A modern orosz színház* (Moderní ruské divadlo), Prága, 1928, *A színházak dicsősége és nyomora* (Sláva a bída divadel), Prága, 1937.

³ *Strach*, 1929

⁴ *Zlověstný pták*, 1931

⁵ *Věštírna delfská*, 1932



Vladislav Vančura: *Mester és tanítvány*, Új Színház, Prága 1927, r.: J. Honzl (forrás: phil.muni.cz)



V. K. Klicpera: *Patkányfalvi Adorján*, Tartományi Színház Brno, 1936, r.: J. Honzl (forrás: phil.muni.cz)

*tanítvány*⁶ című lírikus drámáját, meg Aragon és Breton közös művét, *A jezsuiták kincsét*⁷ rendezte a prágai Új Színházban (Nové divadlo), a nemzeti klasszikusokhoz (Klicpera: *Párkányfalvi Adorján*⁸ – Brno, 1930, Josef Kajetán Tyl: *Husz János*⁹ – Plzeň, 1936) szintén az avantgárd színház eszközeinek felhasználásával közelített. Valamennyi darabban a metafora foglalkoztatta. Tartósan mégsem sikerült a hivatalos színházi életben megkapaszkodnia. Mind a brnói, mind a plzeňi működése próbálkozás volt csupán, egy ígéretes tehetségű színházi újtó kísérletezése.

Amikor a Felszabadult Színházat betiltják, egyre reménytelenebbé válik a helyzete. Mégis ekkor látja elérkezettnek az időt, hogy újabb vállalkozásba fogjon, amelyben folytathatja politikai tartalmú avantgárd törekvéseit. Prágában, a Národní sugárút egyik könyvkereskedésének alagsorában 1940 tavaszán megnyitja 99-ek színháza (D pro 99) elnevezésű félig illegális fórumát.

(A 99-es szám arra utal, hogy egy híján száz néző fér be a parányi zseb-színházba.) Társulatot nem szervezhet, az alkalmi fellépők jórészt a Felszabadult Színház egykori tagjaiból verbuválódnak. Az első két program, a *Költői est 1900*¹⁰ és az *Idegenek Prágában*¹¹, de még a következő bemutató, az *Egy este Vítězslav Nezval*¹² (1941) is inkább irodalmi est, mint valóságos színházi előadás. Színházi produkciónak csupán a *Szerelem és hódolat*¹³ című kompozíció és még inkább a Mi-

⁶ *Učitel a žák*, 1927

⁷ *Le Tresor des jesuites*, 1928, prágai bemutató 1935

⁸ *Hardián z Rímsů*, 1821

⁹ *Jan Hus*, 1825

¹⁰ *Večer poezie*

¹¹ *Cizinci v Praze*. A veszélyesen kétértelmű címet egy évvel később *Prágai estre* (Večer o Praze) változtatták.

¹² *Večer s Vítězslavem Nezvalem*

¹³ *Román lásky a cti*

kolás Aleš két szerelme¹⁴, valamint a vásári kuplékból összeállított *Cseh szatócsnóták*¹⁵ tekinthető.

Ekkorra sikerült Honzlnak egyeztetnie a különleges helyszín és a zsebszínházi méret adottságait. A *Szerelem és hódolat* némileg a korabeli divatot követte, de a buktatókat a gazdag sajtó egybehangzó véleménye szerint sikerült elkerülnie. Az előadás Jan Neruda¹⁶ és Karolina Světlá¹⁷ szerelmének dokumentumait formálta színpadi kompozícióvá. A több boldogtalan szerelmet átélt költő és az akkor már férjes asszony kapcsolatának ábrázolásában nem a pikantéria és a 19. századi prudéria dominált, hanem a két szerelmes önmagával és a társadalommal folytatott harca. A rendező nem próbálta „túldramatizálni” a helyzetüket, sokkal inkább a dokumentum értékű szövegek tényleges drámaisága érvényesült az előadásban. Nem vállalkozott illúzióeltetésre sem, a négy színész öltözete csak néhány jelzessel utalt a 19. század második felére. Az igazi tárgyi hitelesség az elhangzó levelek, versek és más dokumentumok mellett leginkább a kellékek gondos megválogatásának volt köszönhető.

A *Cseh szatócsdalok* című összeállításban a paródia és a szociális háttér erőteljes atmoszférája jelentette az előadás igazi értékét. A vásári komédiák stílusa mögött a korabeli valóság, a növekvő fasiszta terror fenyegetése érződött. Nem véletlenül kezdte egyre erőteljesebben támadni a vállalkozást a kollaboráns sajtó. A helyiség tulajdonosnője jobbnak látta felbontani a bérleti szerződésüket.

A 99-ek színháza ezután átköltözik a Smetana Múzeumba, és Színház a Smetana Múzeumban (Divadlo ve Smetanově muzeu) néven folytatja működését. Mivel Honzl ekkor már egyértelműen a fasiszta sajtó támadásának keresztútjében áll, úgy dönt, hogy lemond a vezetésről. Az ambiciózus közösség 1943-ban felolvasó színházban bemutatja Lenau *Don Juan*ját és Goethe *Ős-Faust*ját. Utolsó vállalkozásuk Jarry *Übü király*ának felújítása 1944-ben. A Felszabadult Színház 1928-as sikerére emlékezve ezzel köszöntik Honzlt ötvenedik születésnapján. A mindössze



Cseh szatócsdalok, D 99 Színház, Prága, 1941, r: J. Honzl (forrás: *Dějiny českého divadla IV.*)

¹⁴ *Dvě lásky Mikoláše Alše*

¹⁵ *České písně kramářské*

¹⁶ Jan Neruda (1834–1891) író, költő, újságíró, kritikus, a cseh lírai realizmus egyik megalapozója, az 1860-as évek nemzeti felszabadító mozgalmainak vezető egyénisége. Járt Magyarországon is, ő volt Petőfi verseinek első cseh fordítója. Pablo Neruda (1904–1973) chilei költő az iránta való tisztelete jeléül vette fel a nevét.

¹⁷ Karolina Světlá (1830–1899) regényíró, novellista. Irodalmi munkássága nagyon terjedelmes, sokféle témát fog át. A falusi nép és a prágai arisztokrácia, valamint a 18. és 19. századi polgárság életét ábrázolja.



A. Jarry: *Übű király*, Smetana Múzeum Színháza, Prága, 1944, r.: R. A. Dvořák (forrás: *Dějiny českého divadla IV.*)

kat mutatott be: a *Lancelot és Alexandrinát*¹⁹, Comenius *Schola ludus*át, a Cervantes tréfás játékaiból készült *Csodaszínházat*, valamint Jiří Mahen *Hajótörtek a porondon*²⁰című pantomimjét. Az első időszakban még erősen érződött előadásaikon a Felszabadult Színház, Burian és némiképp Frejka hatása. Később Šmída saját arculata kezdett megerősödni. František Němec *Érzelmes románca*²¹ (1943), amely valóságos bírósági tudósítások alapján a prágai külvárosok mindennapi életébe engedett bepillantást, nagy sikert aratott, és 118 előadást ért meg. A sikert különleges humorának, bizarr valóságátadásának és jellegzetes prágai jassz-zsargonjának köszönhetette. 1944-ben született a színház másik szenzációja, Jiří Brdečka²² máig

kilenc néző előtt lezajlott előadást a protektorátus hatóságai azonnal betiltják, és ezzel az intézmény végérvényesen megszűnik.

Hasonló törekvés jellemezte a Szélkakast (Větrník), amelyet egy fiatal rendező, Josef Šmída¹⁸ hozott létre 1941-ben színinövendékekkel és kezdő színészekkel. Eleinte ő is irodalmi estekkel jelentkezett, majd a Felszabadult Színház műsorához hasonló komédia-



¹⁸ Josef Šmída (1919–1969) színész, rendező, drámaíró. Burian színházának színészstúdiójában tanul, majd rendezői tanfolyamot végez. 1940-ben Honzl asszisztense a 99-ek színházában. Egy ideig válogóként dolgozik egy dokumentumfilm-stúdióban. 1943 és 1945 között Frejka asszisztense a Nemzeti Színházban. A Szélkakas még a háború után is működik, de a Kulturális és Iskolaügyi Minisztérium 1946-ban megszünteti. Šmída ezután vidéki színházaknál rendez, a fővárosba kerül, majd idegösszeomlással kezelik. Egy ideig ismét vidéki színházaknál van szerződésben, aztán művelődési házaknál helyezkedik el.

¹⁹ Ismeretlen középkori flamand szerző chantefable-ja a 13. század elejéről. Az elmondásra zánt prózai részek versekkel és éneketétekekkel váltakozva mesélik el a szokványos szerelmi történetet, melynek során a szerelmes hűsége minden akadályt legyőz.

²⁰ *Trosečníci v manéži*. Šmída *Liba a pórázon* (Husa na provázku, 1942) címen játszotta.

²¹ František Němec (1902–1963) költő, író, publicista. Főleg bírósági tudósításai révén vált ismertté. *Sentimentální romance* című művének sikerén felbuzdulva később még két produkció született a Szélkakasban *Érzelmmentes románca* (Romance nesentimentální) címmel, 1944-ben és 1945-ben. Az első 6, a második 26 előadást ért meg.

²² Jiří Brdečka (1917–1982) író, publicista, grafikus. A *Limonádový Joe* először 1940-ben jelent meg folytatásokban, 1946-ban könyv alakban, 1955-ben színpadi játékként. 1964-ben Oldřich Lipský (1924–1986) filmet készített belőle.

népszerű western-paródiája, a *Limonádé Joe*, megelőzve a téma későbbi elsöprő színpadi és filmsikerét.

Šmída feldolgozása nem annyira a ponyvaregény giccses világát, mint inkább a megszállók mentalitását tette a gúny tárgyává. A vadnyugat kemény fickóiban a közönség ráismert az utcán grasszáló és a szórakozóhelyeken randalírozó fasisztákra.

„A Szélkakas előadásai egészen eredetiek voltak – állapítja meg Bořivoj Srba. – Az egzisztencialista színezetű líraiságtól és a dadaista groteszktól Šmída eljutott az epikus színház sokarcúságáig. Mindvégig erőteljesen érvényesült produkcióiban a társadalomkritika és a megszállók iránt érzett olthatatlan gyűlölet, amely időnként a fölösleges hősködést is meg merete kérdőjelezni.”²³

Šmída és a Szélkakas drasztikus humora még a legsötétebb időkben is harsány nevetést tudott fakasztani a nézőtéren.



Jiří Brdečka : *Limonádé Joe*, Szélkakas Színház, 1944, Prága, r.: J. Šmída (forrás: Dějiny českého divadla IV.)

Szenvedély és teatralitás: Alfréd Radok



Ő a háború utáni cseh színház legjelentősebb alakja. Életműve hetvenkét színházi előadás, három film, négy tévé- és egy rádiójáték. Rendezései között remekművek és korrekt módon elkészített kényszerfeladatok egyaránt megtalálhatók. Színté észrevétlenül lett az európai színház kiemelkedő alakjává. Hívei és tanítványai Strehlerhez, Brookhoz, Bergmanhoz hasonlítják. Nagy nemzedéktársaitól abban különbözött, hogy neki – két rövid epizódtól eltekintve – sohasem volt saját színháza.

Előadásai készen kapott körülmények között, többnyire megkövesedett, az ő szemében elavult eszméket hirdető, régimódi ízlésű színházaknál jöttek létre.

Ifjúsága a német megszállás idejére esett, alkotó korszaka a pártállam fojtogató légkörében teljesedett ki. Pályakezdőként zsidó származása miatt üldözték, a há-

²³ Bořivoj Srba: *A cseh színház a náci megszállás és a második világháború alatt* (České divadlo za nacistické okupace a druhé světové války). In: *A cseh színház története*, V. 529–530.



A. Radok édesapja, bátyja és menyasszonya a szülői házban 1936-ban (forrás: fdb.cz)

lakta, zsinagógája 1695-ben épült. A családi legendárium szerint Radokék ősei 1684 óta éltek itt. Alfréd édesapja előbb malomtulajdonos, később gabonakereskedő volt. 1914 elején katolikus lányt vett feleségül. Gyermekeiket két vallás szelvényében nevelték. „Karácsonykor jött a Jézuska, és mikor a főtéren megszólalt a trombita, a lelkem repesve várta a csodákat. Aztán beköszöntött a tavasz, a katolikus templom előtt maskarások ropták a táncot, mi meg Húsvétkor a nagypapánál a zsidó szédert ünnepeltük: csípős tormát meg édes almát ettünk – az élet szimbólumait”²⁴ – olvashatjuk Radok visszaemlékezésében.

Gyermekkorát és tulajdonképpen egész életét ez a kettős vallási kötődés határozta meg. Nagypapa a Talmudból olvasott fel neki, édesanyjával katolikus templomba járt. 1939-ben áttért a római katolikus hitre. Nem félelemből, inkább meggyőződésből. Haláláig hívő katolikus volt, még svédországi emigrációja idején is rendszeresen járt templomba.

Színház iránti vonzalma hamar kialakult, de sok év eltelt, mire vágyai teljesültek. Mindenféle iskolákat végzett (közepes eredménnyel), kereskedelmi érettségét tett, újságírást tanult, de apja hiába próbálta rávenni, hogy tisztességes foglalkozás után nézzon. Egyszer mérgében névjegyet is csináltatott, amelyen ez állt: Alfréd Radok naplopó.

1936-ban tisztiiskolába iratkozott. Két évvel később a hatodik gyalogezred hadtápos segédtisztjeként Olomoucba vezényelték. Itt ismerte meg a tizenhat éves Marie Tesařovát²⁵, későbbi feleségét. A lány ta-

ború után művészi elképzeléseivel vívta ki a kultúrpolitika irányítóinak haragját. Élete utolsó nyolc évét gyökereitől elszakítva, emigrációban töltötte.

Az első világháború kitörésének évében, 1914. december 17-én született egy dél-csehországi faluban, Koloděje nad Lužniciben. A települést már az újkor kezdetén számos zsidó család



A. Radok menyasszonyával, Marie Tesařovával 1939-ben (fotó: AR archiv, forrás: fdb.cz)

²⁴ Idézi Zdeněk Hedbávný *Alfréd Radok – Tudósítás egy sorsról* (A. R. – Zpráva o jednom osudu), Prága, 1994, 12.

²⁵ Marie Radoková-Tesařová (1922–2003) színésznő, előadóművész, rendező, író. Férje haláláig állandó munkatársa, majd hagyatékának gondozója.

nítóképzőbe járt és színésznőnek készült. Jó házból való keresztény úrilány, apja köztisztviselőben álló banktisztviselő. A család nem nézte jó szemmel a kapcsolatukat, eleinte az édesanya elkísérte a kislányt a találkáikra.

Szerelmük mindössze négy hónapja tartott, mikor Hitler csapatai megszállták az országot. A Radok és a Tesař család tiltakozása ellenére hamarosan összeköltöztek, ami akkoriban botrányosnak minősült. Ráadásul a náci törvények szigorúan büntették árja származásúak és zsidók kapcsolatát. Házasságkötésükre ezért csak 1945 őszén kerülhetett sor.

A rendezői pályára készülő Radoknak Burian volt a példaképe. Az ő szellemében kezdett amatőr együttesekkel dolgozni. Különleges diákelőadásaival bizonyos ismertségre tett szert. 1940. június 30-án nagy feltűnést keltett egy Valašské Meziříčiben²⁶ rendezett ifjúsági előadással, Karel Havlíček Borovský²⁷ *Lávra király* című satirikus költeményének színpadra állításával. A gimnazisták, tanítóképzősök és munkásfiatalok részvételével létrehozott mozgalmas zenés komédia eredeti formájában hívta életre a vígeposz szövegét. Nem dramatikus párbeszédet alkalmazott, hanem táncsal, pantomimmal, énekkel, szavalókórossal, zenével valamiféle totális színház megteremtésére tett kísérletet. Az előadás groteszk játékerét Radok fivére, Emil²⁸ tervezte. Az abszolút hatalom korlátoltságát gúnyoló merész pamflet híre Burianhoz is eljutott, aki asszisztensi állást ajánlott az előadás rendezőjének. A várva-várt nagy lehetőség nem volt veszélytelen, hiszen Prágában jobban szem előtt voltak a hamis iratokkal bujkáló, nem kívánatos személyek.

Emlékirataiban sokat ír Burianról. Ezek a feljegyzések nemcsak mesteréről közölnek értékes adatokat, de saját színházeszményét is pontosan tükrözik: „E. F. Burian nem tagadta, hogy fényképezni kívánja az életet. [...] Az előadások, amelyeket akkor láttam a D-ben, amikor még nem voltam az asszisztense, elsősorban a teatralitásukkal hatottak rám. Mint néző leginkább meglepetést éreztem. A másik



K. H. Borovský: *Lávra király*, Valašské Meziříčí 1940, r.: Karel Kat (Alfréd Radok) (forrás: fdb.cz)

²⁶ Középkori magyar nevén Oláhmezerics. Különleges népi kultúrájáról ismert település Délkelet-Csehországban.

²⁷ Karel Havlíček Borovský (1821–1856) cseh költő, publicista. 1848-ban a nemzeti liberális, forradalomellenes tábor szószólója, majd a forradalom leverése után belátja tévedését, harcot kezd a bécsi kormány és hazai szekértolói ellen. Monarchiaellenes tevékenységéért száműzetésre ítélik. Száműzetésben születnek legjelentősebb művei, köztük a *Lávra király* (Kral Lávra) című vígeposz.

²⁸ Emil Radok (1918–1994) filmrendező, dramaturg, lapszerkesztő. Előbb vegyészetet tanult, majd a Károly Egyetem bölcsészkarán filozófia- és esztétika-szakos hallgató. Több alkalommal részt vett bátyja munkáiban, többek közt a *Laterna Magika* előadásainak létrehozásában. 1968-ban Kanadába emigrált.

érzés, ami elragadott, a költőiség volt. Az előadások egésze, tehát valamennyi összetevője – a színészek, a scenika, a zene, a hanghatások – nem mindennapi találékonyssággal volt megkomponálva, és provokálta a néző fantáziáját. Csak most értettem meg, hogy ezek az előadások úgy születtek, mint egy zeneszerző partitúrája, amelyben döntő szerepet játszik az ellenpontozás. E. F. Burian a stílus, a stílus-egység mestere volt. Az ő rendezéseiben minden részlet egymást egészítette ki, és egyetlen cél felé irányult.

Nála a próba szertartás volt, amelyhez a színészek önként csatlakoztak. Segített az alkotó hangulat megteremtésében, a koncentrációban. [...] Tíz óra előtt tíz perccel mindenki a színpadon volt. Én vagy a kollégám kinyitottuk a nézőtéri ajtót, és Emil Burian belépett. Kicsit színpadiasan vonult be. Gondosan előkészítette ezt a rendező számára fontos és tekintélyt sugárzó belépőt, mert tekintély nélkül nem lehet rendezni.”²⁹

Mindössze fél évet töltött Buriannál, mert 1941 őszén a D42-t is bezárták. Radok jobbnak látta egy időre elhagyni a fővárost³⁰. Különbőféle meghiúsult tervek után Plzeňbe ment, ahol első hivatásos színházi rendezései plakátján a Vladimír Bureš álnevet használta. A Városi Színházban három darabot rendezett: Fráňa Šrámek *Egy nagy szerelem szigete*³¹ (1942. április 18.), Goldoni *Velencei maskarák*³² (1942. szeptember 9.) és Hauptmann *Naplemente előtt* (1943. január 16.) című művét. De a feladatoknál is fontosabb, hogy munkája és jövedelme van, élelmszer-fejadagot kap, pedig nem járna neki, hiszen „félvér”.³³

A korabeli kritikák alapján vitathatatlanul Hauptmann drámájának előadása a legjelentősebb Radok addigi pályáján. Még a prágai lapok is nagy elismeréssel írnak róla. „Hogyan játsszák Hauptmann-t Plzeňben?” – teszi fel a kérdést a Lidové noviny kritikusa, és így felel: „Jól. Eredeti módon.” Aztán összeveti a prágai Nemzeti Színház néhány héttel korábbi bemutatójával, és megállapítja: „Nos, Vladimír Bureš és a Národní divadlo előadásában csak egy valami azonos – Hauptmann szövege. [...] A fiatal rendező felfogása alapjaiban különbözik egy nemzedékkel idősebb kollégájáétól. Mást gondol a színházról, amely szerinte nem csak abból áll, hogy a szerző szellemét szolgálja, hanem a modern színpadtechnika eszközeivel korunk nyelvén fogalmazza újra a dráma gondolatait. Költői, szintetikus színházat látunk. Clausen tanácsos története a zene és a szuggesztív látvány segítségével emelkedik eddig ismeretlen, poétikus magaslatokba.”³⁴ Inken szerepét

²⁹ Kézirat, idézi Zdeněk Hedbávný, i. m. 64–65.

³⁰ A *Lávra király* plakátján és műsorfüzetében egyetlen közreműködő neve sem szerepelt, de a hivatalos iratokban Radok itt is álnevet használt: Karel Katként jegyezte az előadást.

³¹ *Ostrov veliké lásky*

³² A darab *A hazug* átdolgozott változata, amelyet 1941-ben Frejka is megrendezett a Nemzeti Színházban.

³³ A protektorátus idején így hívták a Magyarországon „félzsidónak” nevezett személyeket.

³⁴ J. K.: *Hogyan játsszák Hauptmann-t Plzeňben?* Lidové noviny, 1943. II. 26.

– ugyancsak álnéven, Marie Touškováként – Marie Tesařová játssza, aki két éven át a plzeňi Városi Színháznál van szerződésben.

A *Naplemente előtt* premierjekor azonban Radok már nem tagja a színháznak. Az egyre szigorodó zsidótörvények miatt megállapodik az igazgatóval, hogy nem várja meg hamis iratai felülvizsgálatát, és távozik. Az újabb döntés még meglepőbb: megint visszatér a fővárosba, ahol sokkal nehezebb elkerülni a protektorátus hivatalnokainak figyelmét. Ráadásul a Városi Színház szerződötteti lektor-dramaturgnak. Bármilyen hihetetlen, egészen 1944. szeptember 1-jéig tagja a színháznak. Ekkor Göbbels a protektorátus területén valamennyi színház működését megtiltja. Radok még ebben a hónapban behívóparancsot kap a klettendorfi³⁵ internálótáborba. Ez korábban szovjet hadifoglyok számára létesített koncentrációs tábor volt, de 1944 őszén internáló táborrá alakították át, ahová a „félvéreket” és a zsidók árja származású házastársait szállították. Szilveszterkor – kihasználva az őrsg részegségét – sikerül Radoknak néhány társával megszöknie.

Egy kísérleti kamaraszínházról szőtt tervekkel várja az új világot. A részletesen kidolgozott elgondolást eljuttatja illetékes helyekre, de választ sohasem kap rá. 1945-ben a Május 5. Színháznál³⁶ kezd dolgozni. Az itt töltött időszak eleinte az újrakezdés izgalmas szakaszának ígérkezik. Sokféle műfajban van alkalma megmutatkozni, hiszen az intézmény kéttagozatú; prózai és operatársulattal rendelkezik. Első rendezése saját darabjának színpadra állítása. Az *Asszonyfalva*³⁷ a háború alatt született, hőse egy magányos félbolond postáskisasszony, akinek az a dolga, hogy kézbesítse a falu asszonyainak érkező leveleket. De gyűlöli őket. Irigykedik. A tragédiája, hogy ő nem kap levelet. Nem veszi észre, hogy a címzettek is emberek. Radok ezt írja darabjáról a műsorfüzetbe: „Ha meglátják Mártát, a postáskisasszonyt, ne feledjék: szemenszedett hazugság az egész élete! Olyan hazugság, amely pusztít, kínoz és öl. Demagógia, operett-zászlócskák, frázisok veszik körül, amelyek élőnek hazudják magukat és halált hoznak. Az ilyen »hősnővel« szemben ott állnak a tévelygő egyszerű emberek. Ebből új élet sarjad. Miért vérben? Miért ilyen groteszk módon? Mert így jövünk világra...”³⁸ A kritikusok többsége azt állapítja meg a darabról, hogy a realizmus, az expresszionizmus és a balladai szimbolizmus keveréke. Radok rendezésével kapcsolatban többen Burian hatását hangsúlyozzák.

Másodiknak Lehár *Víg özvegy?* című operettjét állítja színpadra. Így, kérdőjellel. A kérdőjel nem csupán azt vonja kétsége, hogy a címszereplő Glavari Hanna valóban víg és valóban özvegy-e, hanem azt jelenti, hogy semmisem igaz, amit látunk. Csak az operett szigorú törvényei, a bonviván, a primadonna, a táncoskomikus, a szubrett meg a többiek. A talmi csillogás ugyanolyan hazugság, mint

³⁵ Ma Wrocław városrésze Klecina néven.

³⁶ A Neues Deutsches Theater helyén létesült intézmény elnevezése a prágai felkelés dátumára utal. Később Smetana Színház néven a Nemzeti Színház harmadik játszóhelye lett.

³⁷ *Vesnice žen*

³⁸ Alfréd Radok: *Ha nézi a darabot...* Az *Asszonyfalva* műsorfüzete, Divadlo 5. května (Malá scéna), bemutató 1945. VII. 18.

az *Asszonyfalva* Mártájának rögeszméje. Amaz pusztít, ez elandalít. A darabválasztást így indokolta: „Azért esett a választásom *A víg özvegyre*, amely széles polgári körökben igen népszerű volt, mert mint hallom, maga a Führer is imádta, annak ellenére, hogy később megtiltotta Lehár további működését. *A víg özvegy* jóval Hitler hatalomra kerülése előtt született, és zenéjének köszönhetően joggal lett közkedvelt. De később, amikor a polgári közönség váratlanul beleszeretett a történetbe, éppen a hibáinak köszönhette a népszerűség újabb rohamait.”³⁹ Radokot tehát a műfaj ellentmondásai és a librettó fogyatékoságai érdekelték. A korabeli sajtó alapján azt is tudhatjuk, hogy az előadás nem kis botrányt kavart az operettet kedvelő nézők körében. A szöveget a rendező teljesen átdolgozta, új szerepeket írt bele, másokat elhagyott, és az egész történet paródiaként jelent meg a színpadon. Radok a *commedia dell'arte* elemeit fedezte fel a librettóban, amely – mint a valamirevaló operettek általában – minden felújításon át- meg átalakul a színészek rögtönzései, játékaik, színvonalas vagy sokszor elsütött ócska poénjai szerint.



J. Offenbach: *Hoffmann meséi*, Május 5. Színház, 1946, Prága, r.: A. Radok (forrás: ceskatelevizie.cz)

Ő ezeket a sztereotípiákat hatalmasra nagyította. A túlzások teremtették meg az előadás stílusát. Radokot úgy vonzotta az operett világa, mint az első világháborús tábori képeslapok édeskés bája, az emelyítő giccs buta, idilli világa.

Még két darabot rendez a Május 5. Színháznál: egy Maupassant-adaptációt⁴⁰

és a *Vassza Zseleznovát*. Josef Svobodával⁴¹ megkezdik a *Hoffmann meséi* előkészületeit. Radok elképzelése szerint az opera három története nem Luther berlini pincekocsmájában, nem Spalanzani műhelyében, nem Velencében és nem Crespel tanácsos otthonában játszódik, hanem a színházban. Hoffmann hallgatói nem diákok, hanem színészek. Hoffmann sem romantikus géniusz és iszákos bohém, hanem álmodozó fantaszta, aki csak az alkalomra vár, hogy kollégái előtt megmutathassa igazi énjét. Az előadás a színházról szól, a csodák világáról, ahol minden megtörténhet. A csoda nemcsak a nézőket varázsolja el, hanem a játékokat is. A színpad, csupasz reflektoraival, trégereivel, zsinórpadlásával, egyszerre huszadik századi rideg valóság és szürreális álomvilág.

³⁹ Alfréd Radok: *Tisztelt hallgatóim, talán még emlékeznek...* Egy rádióelőadás gépírási változata. Radok- hagyatéka, Nemzeti Múzeum Színháztörténeti Archívuma, Prága.

⁴⁰ *A roueni kövér angyal*, színpadra alkalmazta Fritz Hochwälder (1911–1986).

⁴¹ Josef Svoboda (1920–2002) a háború utáni évtizedek világviszonylatban legjelentősebb cseh tervezőművésze.

De közben 1946 nyarán Radok váratlanul megkapja az igazgatóság négy soros felmondólevelét. Egy évvel a háború befejezése után ugyanolyan abszurd helyzetbe kerül, mint három évvel korábban. Most nem a származásával van baj, hanem a színház gazdasági helyzetével. A Május 5. Színház valóban súlyos anyagi gondokkal küzd. A korábbi szakszervezeti támogatás megszűnt, a második évadot szövetkezeti formában kezdik meg. Radok, bár szerződése lejárt, és fizetést nem kap, befejezi a *Hoffmann meséit*. Az 1946 augusztusában lezajlott bemutató után elfogadják egykori munkahelye, a plzeňi Városi Színház meghívását, színpadra állítja a *Fideliót* (1946. október 16.), az 1946/47-es évadra pedig elvállalja Oldřich Lipský filmrendező társaságában a prágai Szatíra Színház művészeti vezetését. Az Úttörő Színházban (Divadlo mladých pionýrů) megrendezi a megszállás idején írt tüneményes és később sokszor felújított mesejátékát, az alliteráló című *Pimpipán papa pompás pacakázásait*⁴². A tervező ezúttal is, mint a következő húsz év rendezéseinek többségénél, Josef Svoboda.

Amikor 1947-ben meghívást kap a Nemzeti Színház prózai együttesének új művészeti vezetőjétől, František Götztől, hogy rendezze meg Lillian Hellman *Kis rókák*⁴³ című drámáját, még nem sejt semmit a rá leselkedő veszélyekből. A darab kedvére való, biztos kézzel megszerkesztett lélektani dráma, és a színház szabad kezdet ad a szereplők kiválasztásában. A hirtelen Kelet-Európában is divatossá lett szerző joggal arat sikert. Ám mire szerződtetésére és a következő rendezésre sor kerül, már Jindřich Honzl a prózai társulat vezetője, aki mindent elkövet, hogy Radok helyzetét lehetetlenné tegye. Ráadásul a következő feladat Jaroslav Klíma⁴⁴ *Tüzes határ*⁴⁵ című sematikus drámája, amely a csehországi németek kitelepítését hivatott morálisan megindokolni. Minden helyzete hazug, minden jelleme olcsó panelekből épül fel. A németek aljasak, a csehek jószágosak. A szudétánémetek cseheket gyilkolnak. A negatív főhős, Guszti, az ifjú náci még a saját anyját is képes megölni, mivel nem átalott cseh férfihez feleségül menni. A végén a jó természetesen elnyeri jutalmát, a rossz pedig megbűnhődik. A gaz szudétánémetek húszkilós csomaggal eltakarodnak a népi demokratikus Csehszlovákiából.



Jaroslav Klíma: *Tüzes Határ*, Nemzeti Színház, Prága, 1947, r.: A. Radok (forrás: archiv. narodni-divadlo.cz)

⁴² *Podivné příchody pána Pimpipána*, 1942

⁴³ Lillian Hellman (1905–1984) amerikai drámaíró 1939-ben írott drámáját, a *The Little Foxes* Budapesten a Művész Színház mutatta be 1948-ban.

⁴⁴ Jaroslav Klíma (1916–2000) színész, író, filmdramaturg. A háború után jelentkező mesterkélt konfliktusokat és fekete-fehér jellemeket felvonultató darabjaival. Több írásából film készült. Magyarországon *A szerencse nem pottyan az égből* (Štěstí nepadá z nebe, 1952) című vígjátékát játszotta az Ifjúsági Színház.

⁴⁵ *Ohnivá hranice*, 1949

A kritikák többsége csak a darab gyengeségeit taglalja. Nem is tesz említést a rendezésről, pedig ez Radok esetében ritkán fordul elő. A kevés kivételek egyike a libereci Strážce severu (Északi őrszem) című lap méltatása, amely „megdicséri”: „Szép, realista előadás, kiválóan érzékelteti a feszültséget és az érzelmek hullámmozgását, tökéletesen szakítva a rendező korábbi eszköztárával.”⁴⁶ Kétes dicséret, amely Radok korábbi „formalista” eltévelyedéseire céloz.

1949. május 16-án Honzl a következőket mondja a minisztériumban a Színházi és Dramaturgiai Tanács ülésén: „Önök elé terjesztem egy kiváló rendező ügyét, aki nem tartott igényt arra, hogy a Tanács véleményét kérjem további munkásságával kapcsolatban. Alfréd Radokról van szó. [...] Előadásának eredménye meggyőzött bennünket a tehetségéről, de expresszionista szándékairól és antihumánus hajlamairól is.”⁴⁷ Ez a mondat már Radok következő rendezésére,



Dalibor C. Faltis: *Chodskói menyasszony*, Tyl Színház, 1949, r.: A. Radok (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

Dalibor C. Faltys⁴⁸ *Chodskói menyasszony* című darabjának színpadra állítására vonatkozik. A mindenható Színházi és Dramaturgiai Tanács ülése a darab nyilvános főpróbájának másnapján zajlott. Hogy mi vezette Honzlt a meglehetősen támadásra, arról máig megoszlanak a vélemények. A személyes ellenszenvén kívül nyilván feltékenység, irigység, karrierizmus és még sok minden más. A célja azonban nyilvánvaló volt: Radok teljes szakmai megsemmisítése a

marxi-lenini ideológia fegyverével. Radok formalista. Radok avantgardista. Mint ilyen, a szocialista realizmus eszméjének tagadója.

De rosszul kalkulál: a darabnak és az előadásnak minden fogyatékosága ellenére sikere van. A sajtó lelkesen üdvözli a fiatal író és a fiatal rendező egymásra találását. Az egyik napilap *Ünnepi esemény a Tyl Színházban* címen közöl méltatást. „Ritka eset, hogy ilyen önfeléd ováció fogadjon egy előadást, mint Dalibor C. Faltis új darabját, a *Chodskói menyasszonyt*. [...] A fiatal rendező, A. Ra-

⁴⁶ Pop: *Divadelní hra z pohraničí na scéně ND (Színmű a határszélről a Nemzeti Színház színpadán)*. Stráž severu, 1949. január 22.

⁴⁷ Az Iskolaügyi, Művelődési és Művészeti Minisztérium Színházi és Dramaturgiai Tanácsa 1949. május 16-án megtartott értekezletének jegyzőkönyve. Idézi Hedbávný i. m. 158.

⁴⁸ Dalibor C. Faltis (valódi nevén Dalibor Cyril Vačkař, 1905–1984) zeneszerző, író. 1934-től a prágai rádiózenekar hegedűse, majd filmzenék írására specializálta magát. Faltis álnéven verseket is színdarabokat is írt. A *Chodská nevěsta* verses-zenés ballada egy asszonyról, aki a hajfonataival megfojtotta az őt megerőszkoló grófot.

dok diadala volt ez az este, aki teljes pompájában bontakoztatta ki az Ohlopkov példáját követő színpadi képzeletszerűség valamennyi hatásos eszközét⁴⁹ – olvashatjuk az elragadtatott és tekintélyes kritikus bevezető sorait. A Rudé právo még a rendező „formalista” ötleteire is talál mentséget. A kritikus kijelenti, hogy nem az előadással van baj, hanem Faltis darabjával: „Sajnálatos, hogy a kiváló rendező, Alfréd Radok, kénytelen volt ilyen gyenge irodalmi anyaggal küszködni. Nem vezet sehová, hogy menteni igyekszik a menthetetlent, hogy hatásos színpadi ötletekkel próbálja elterelni a figyelmet a darab eszmei gyengeségeiről.”⁵⁰ Honzl azt jósolta, hogy a színház dramaturgiáján két éven át elfektetett darab bemutatása kudarccal fog végződni, és ennek okait teljes egészében Radokra lehet majd hárítani. Most kénytelen taktikát változtatni. Fegyelmi vizsgálatot indít a rendező ellen, amelynek kiindulópontja a produkció költségvetésének súlyos túllépése. Ezt a mondvacsinált ürügyet később újabb vádponttal, a színház vezetősége iránti lojalitás teljes hiányával is megtoldja. A terve most már az, hogy Radokot ne csupán a Nemzeti Színházból távolítsák el, de a pályáról is távozni kényszerüljön. A lefolytatott fegyelmi tárgyaláson Radok rosszul lesz, elájul, orvost hívnak, és a tárgyalást berekesztik. Az ekkor harmincöt éves Radoknak addig soha semmiféle egészségügyi problémája nem volt. Később, 1952-től magas vérnyomással kezelték. 1961-ben, 1962-ben és 1970-ben szívinfarktusa volt. 1976-ban bekövetkezett halálát is részben szívinfarktus okozta.

1949-ben elkészül első játékfilmje, a *Távoli út*.⁵¹ A film egy „vegyes házasságban” élő házaspárról szól, és a történet nagy része a terezíni koncentrációs táborban játszódik. Memoárjában ezt írja Josef Škvorecký⁵²: „A minden bizonnyal legkiválóbb cseh színházi rendező első filmje ugyanolyan szenzáció volt számunkra



Távoli út, Csehszlovák Állami Filmvállalat, 1948, forgatókönyv: E. Kolár, A. Radok, operatőr: Josef Střecha, r.: A. Radok (forrás: fdb.cz)

⁴⁹ Josef Tráger: *Slavný večer v Divadle J. K. Tyla*. Práce, 1949. május 8.

⁵⁰ Jiří Hájek: *Kispolgári „néptánc”, nem népfelkelés* (Maloměšťácký „furiant”, ne lidový rebel). Rudé právo, 1949. június 3.

⁵¹ *Daleká cesta*. Forgatókönyv: Erik Kolár, Mojmir Drvota, Alfréd Radok, operatőr: Karel Dégl, rendező: Alfréd Radok.

⁵² Josef Škvorecký (1924–2012) Kundera és Hrabal mellett a cseh próza kiemelkedő alakja. 1968-ban Kanadába emigrált.

akkoriban, mint Chytilová⁵³ vagy Forman⁵⁴ tizennégy évvel későbbi munkái. De kétségbeejtően korán jött, reménytelenül anakronisztikus volt. [...] Nem tudom, létezett-e egyáltalán valami hasonló a világ filmművészetében. Nagyon nem ortodox módon bánt a kamerával, [...] nagyon nem realiztikusan stilizálta a raktár kísérteties világát, amelyben a náci felhalmozták a zsidók holmiját. [...] A színészek és a statiszták mozgása nyomasztó költői haláltánccá változott.”⁵⁵

A filmet hivatalosan soha nem mutatták be Prágában. Volt néhány zártkörű szakmai vetítése, de a hivatalos premier elmaradt. Lesújtó kritikák hangzottak el róla. Nem a sajtóban, ott egyetlen beszámoló sem jelent meg. A kifogások magas helyeken fogalmazódtak meg, ahová az alkotók be sem léphettek. A jelzők ismerősök, hiszen végigkísérték Radok egész pályáját: modernista, avantgárd, expresszionista. Azok is sokszor leírták ezeket a szavakat, akik azt se tudták, mi fán teremnek. A náci időkben Radok kiismerhette a hatalom agresszivitását, most a kétszínűségét is megtapasztalhatta. Filmjét agyonhallgatták és eltűntették, közben pedig bevezették filmfesztiválokra és eladták több nyugati országba. Később néhány cseh és szlovák városban csendben mégis műsorra tűzték, de igazából az ötvenes évek második felétől, filmklubokban kezdte meg kultusszá terebélyesedő pályafutását.⁵⁶

1953-ban a Faluszínházhoz helyezik. Itt két szезon alatt nyolc darabot állít színpadra. A szegényes körülmények között megvalósítandó kötelező feladatoknál fontosabb számára, hogy szakmai szemináriumot szervezzen a jórészt képzés nélkül pályára került fiatal színészeknek. Minden lehetőséget megragad, ha pedagógiai tevékenységet fejthet ki. Rövid ideig tanít a Színművészeti Főiskolán. De igazi tanítványai azok a rendező- és dramaturg-szakos hallgatók, akik asszisztensként dolgozhatnak mellette. Ezt a munkakört mindig komolyan megbecsülte. Munkatársait vitapartnereknek tekintette, ahogy Buriától tanulta. Így hívta meg asszisztensének Václav Havelt,⁵⁷ aki a hatvanas évek elején díszítőként, majd lektorként dolgozott a Prágai Városi Színházaknál.

Amikor 1954-ben az új művészeti vezető, Zdeněk Štěpánek visszahívja a Nemzeti Színházhoz, már ravaszabb módon lát munkához. Karel Čapek *A rabló* című

⁵³ Věra Chytilová (1929–2014) a cseh új hullám meghatározó egyénisége. Első nemzetközi sikerét 1963-ban aratja *Éva és Vera* című filmjével, majd 1966-ban készíti el legnagyobb sikerét, a *Százszorszépeket*. 1968 után, a „normalizálódás” idején ő sem dolgozhatott, csak nyolc évvel később forgathatott ismét.

⁵⁴ Miloš Forman (1932) a cseh új hullám egyik vezető személyisége. Cseh filmjei, a *Fekete Péter* (1963), az *Egy szörszi szerelme* (1965) és a *Tűz van, babám!* (1967) a szocialista rendszer folytathatatlanságát bizonyító vígjátékok. 1968-ban elhagyja hazáját, és az Egyesült Államokban rövid idő alatt érvényesül, remekművek sorát készíti el (*Száll a kakukk fészkére* – 1975, *Hair* – 1979, *Amadeus* – 1984).

⁵⁵ Josef Škvorecký: *Azok az éles elméjű fiatal férfiak és nők* (Všichni ti bystří mladí muži a ženy). Toronto, 1972. 96.

⁵⁶ Később még két játékfilmet készített, Klicpera műve nyomán *A csodatevő kalapot* (Divotvorný klobouk, 1952), és az Adolf Branald (1910–2008) írásából filmre írt *Automobil nagyapát* (Dědeček automobil, 1956).

⁵⁷ Václav Havel (1936–2011) drámaíró, politikus, a Charta 77 szóvivője, 1989. december 29-től Csehszlovákia köztársasági elnöke, a „Visegrádi Négyek” egyik megalapítója.

darabját „realista” eszközökkel állítja színpadra. 1948 óta ez az első Čapek-mű, ami színpadra kerülhet. Hogy miért volt Čapek hat éven át persona non grata, azt a korszak rettegett főideológusa, Václav Kopecký⁵⁸ 1960-ban így magyarázta: „Mindig mondtuk, hogy fájdalmas számunkra Karel Čapek esete. Mindig nagyra becsültük írásművészetét. De mit érezhettünk, amikor arra gondoltunk, hogy ez a művész olyan rendszert támogatott a tollával, szellemeskedő iróniájával, amely bennünket, kommunistákat börtönbe vetett? [...] Vagy talán nem tette nevetségessé a kommunistákat a polgári Lidové noviny hasábjain, amikor a szegények, az elnyomottak és a megalázottak védelmében összecsaptak a rendőri erővel? Hányszor gúnyolta ki a Szovjetunió iránti szeretetünket és odaadásunkat, mondván, mintha csak a mesebeli Kínáért rajonganánk!”⁵⁹

A *rabló* 1954. szeptember 20.-án megtartott premierje már-már tüntetésnek is tekinthető tomboló siker. A közönség egyszerre ünnepli Čapek és Radok visszatérését a Nemzeti Színház falai közé.

Radok háromszor szerződött a Nemzeti Színházhoz, és háromszor ment el onnan. Hol önszántából, hol felettesei akaratából. Kiemelkedő rendezéseiről (Vítězslav Nezval: *Ma még lemegy a nap Atlantisz felett*⁶⁰ – 1956, Leonyid Leonov: *Aranyhintó* – 1957, Osborne: *A komédiás* – 1957) megint egyre több negatív kritika jelenik meg.

1958-ban rábízák a Laterna Magika irányítását. Ezzel aratja élete leghangosabb nemzetközi sikerét. Zdeněk Hedbávný találóan jegyzi meg a rövid kalandról, hogy „még ma is nehéz megmondani, vajon a legnagyobb sikert, vagy a legnagyobb szerencsétlenséget jelentette-e Radok életében.”⁶¹ A brüsszeli pavilon a világiállitás szenzációja. A sok híres látogató, Zavattini, Walt Disney, Yehudi Menuhin vagy a holland királyi család el van ragadtatva. Radok megkapja a legnagyobb állami kitüntetést, a Klement Gottwald díjat. A hírhedt marxista kultúrpolitikusok viszont mélységesen elítélik a világsikerű produkciót. A Iskolaiügyi és Kulturális Minisztérium kollégiuma 1960. május 5-i hatállyal felmenti Radokot az intézmény művészeti vezetői funkciójából.



Vítězslav Nezval: *Ma még lemegy a nap Atlantisz felett*, Tyl Színház 1947, r.: A. Radok (forrás: archiv.narodni-divadlo.cz)

⁵⁸ Václav Kopecký (1897–1961) a Rudé právo, a Csehszlovák Kommunista Párt központi napilapjának főszerkesztője, majd népművelési miniszter, később miniszterelnök-helyettes. Halála után teret neveztek el róla Prága belvárosában.

⁵⁹ Václav Kopecký: *Csehszlovákia és a Kommunista Párt* (Československo a Kommunistická Strana), Prága, 1960. 79.

⁶⁰ *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*

⁶¹ Hedbávný i. m. 264.



A Josef Svoboda tervein alapján bemutatott *Later-na Magika* produkció táncos közjátéka, Brüsszel, 1958, r.: A. Radok (forrás: socks-studio.com)



Alfréd Radok és Walt Disney Brüsszelben az EXPO idején, 1958 (forrás: reflex.cz)

A hatvanas években Bécsben, Münchenben, Nyugat-Berlinben, Brüsszelben rendez, többnyire legjobb hazai munkáit ismétli meg (a Csehov írásaiból adaptált *Svéd gyufa*⁶² című komédiát, Romain Rolland drámáját, *A szerelem és a halál játékát*⁶³, de fordított esetek is akadnak, amikor egy-egy külföldi meghívás nyomán állítja ugyanazt a művet színpadra éppen aktuális anyaszínházában (Gorkij: *Utolsó nemzedék*, Garcia Lorca: *Bernarda Alba háza*).

1968-ban Göteborgból kap meghívást Molière *Embergyűlölőjének* rendezésére. Hazáját ismét idegen csapatok szállták meg. Úgy érzi, nincs ereje újabb üldöztetések elviselésére. A 2000 szó⁶⁴ valamennyi aláírójára teljes szilencium vár. Családjával együtt elhagyja az országot. A nevét két évtizedig nem szabad leírni a Csehszlovák Szocialista Köztársaságban.

De pályájának története Svédországban sem jut el a boldog végkifejletig. Hét éven át dolgozik állandó szerződéssel a göteborgi Folkteaternél, majd 1975 májusában az új művészeti vezető közli vele, hogy a jövőben nem tart igényt a munkájára. Felajánlja, hogy a fizetését továbbra is folyósítja, de Radok ezt nem fogadja el. Norvégiában, a bergeni Lille Scenében vállal vendégrendezést. Eredetileg Václav Havel *Koldusopera*-átdolgozását kellene színpadra állítania, de a színház végül eláll a darab bemutatásától. Helyette Mrožek *Emigránsokját* javasolják. Ez Radok utolsó rendezése. A bécsi Burgtheater meghívásának már nem tud eleget tenni. Mielőtt megkezdené Havel két egyfelvonásosát, az *Audiencia* és a *Verniszázs* próbáit, 1976. április 22-én huszonegy órakor, hatvankét éves korában, egy bécsi kórházban meghal. A halál oka: verőér-elzáródás, szívelégtelenség, tüdővízenyő és szívinfarktus.

Lehangolóan szimbolikus, hogy az 1976. január 10-i premieren az emigrációban élő Radok az emigrációban élő Sławomir Mrožek drámájával búcsúzott a színháztól. Az *Emigránsok* a gyökértelességről szól. A bergeni előadás egy nagy lengyel író és egy nagy cseh rendező közös vallomása a hontalanságról.

⁶² A szövegkönyv szerzői Alfréd Radok és Marie Tesařová.

⁶³ *Le jeu de l'amour et de la mort* (1925)

⁶⁴ A prágai tavasz értelmiségiek által megfogalmazott programja. Magyarul: Ludvik Václuík: 2000 szó. Bp., 1988.

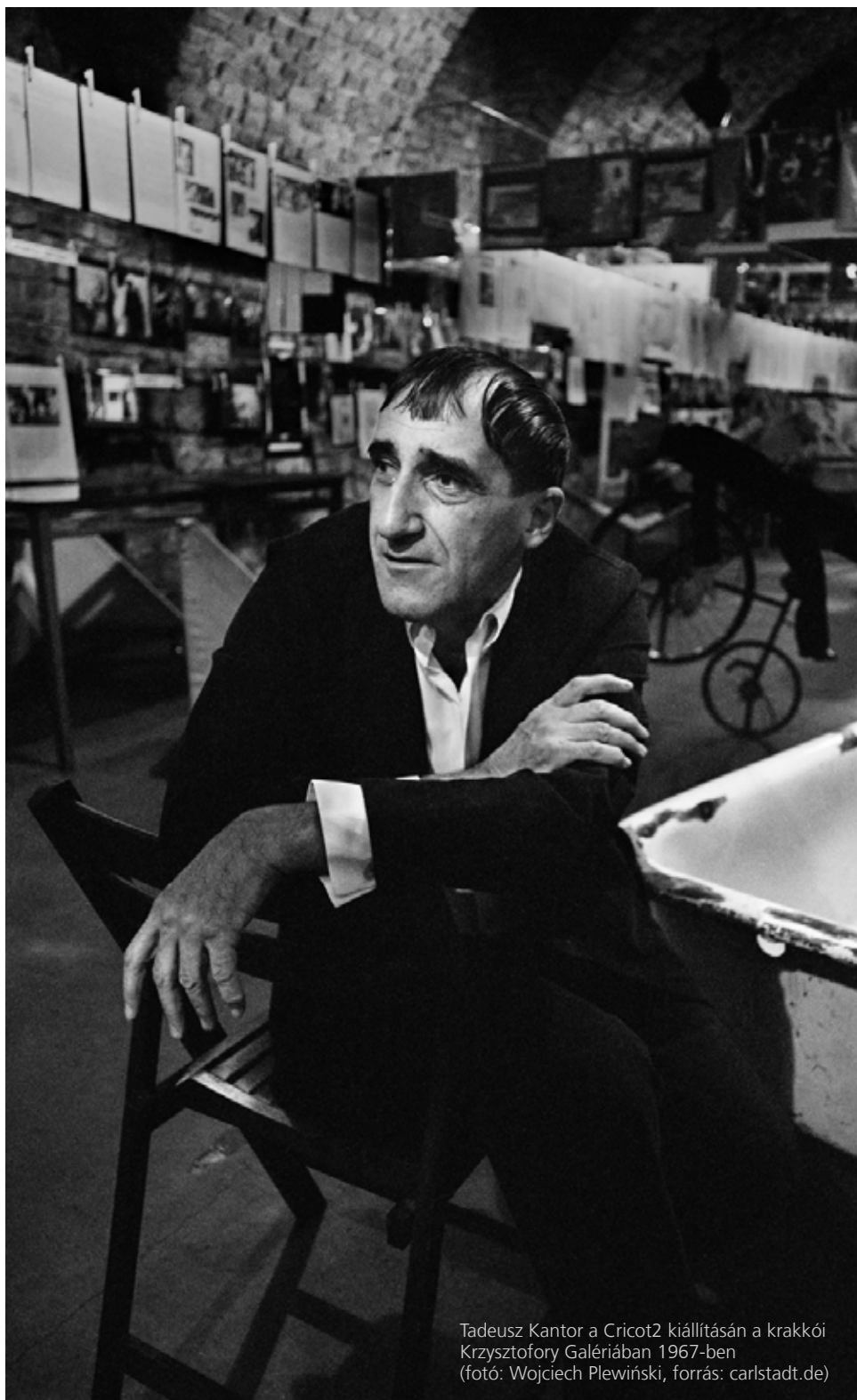
1991. október 28-án Radokot a Masaryk-rend harmadik fokozatával tüntették ki. A kitüntetést egykori asszisztense, Václav Havel köztársasági elnök adta át a művész fiának, David Radoknak,⁶⁵ aki a prágai Rendi Színházban éppen Mozart *Don Giovanni*ját rendezte. Alfréd Radok ekkor már tizenöt éve Göteborg elővárosának temetőjében nyugodott. Síremléke egy gyökerestől kitépett fát ábrázol. A dombormű jobb alsó sarkában két tragikus görög maszk látható.

⁶⁵ David Radok (1954) operarendező. Első rendezése Menotti *A médium* című operája volt a göteborgi Városi Operaházban. Főként a skandináv országokban tevékenykedik, de 1990 óta Prágában is rendszeresen dolgozik. 2008-ban megkapta az apja emlékére alapított Alfréd Radok díjat.

Géza Balogh: Avantgarde Theatre in Eastern Europe

Czechia, Part 3

In the third part of his series on Czech avantgarde, the author discusses three outstanding artists. Jindřich Honzl (1894–1953) is renowned for using classical rules in the avantgarde theatre and putting the innovative spirit into effect at traditional urban institutions. He is acclaimed not only as a director and dramaturge but also as a theorist. In the spring of 1940, Honzl opened the partially legal pocket theatre “D pro 99”, the forum for political avantgarde, where he protested against the rising fascist terror by staging farcical comedies. In 1944 his theatre was permanently banned. The like-minded troupe called Větrník (Weathervane) was established by Josef Šmída (1919–1969) of theatre students and novice actors in 1941. The essayist highlights the drastic humour of Šmída’s theatre which could trigger uproarious laughter even in the darkest of times. They were the first to put on stage Jiří Brdečka’s still popular parody of Western, *Lemonade Joe*, in 1944. The chapter *Passion and Theatricality* praises the most significant artist of post-World War II Czech theatre, Alfréd Radok (1914–1976). He emerged staging Borovský’s satirical poem, *King Lavra*, which was an attempt – in the footsteps of E. F. Burian – to create a kind of total theatre, without dramatic dialogue – in the footsteps of E. F. Burian – but with dance, pantomime, singing, choral speaking and music. In 1943 he made a success of staging Hauptmann’s *Before Sunrise*, which, according to contemporary critics, “through music and evocative visuals, rose to poetic heights unprecedented before”. In 1945 he started work at the Theatre of the Fifth of May where his direction of Lehár’s *The Merry Widow?* caused a stir among the fans of the genre by presenting the story as a parody, using elements of commedia dell’arte, too. His later career was full of several pitfalls, due in no small part to attacks by Honzl, who called him a formalist and a denier of social realism. Radok’s first film (*Distant Journey*, 1949) was hushed up and not screened until the second half of the fifties in small clubs. In 1953 he was placed to the Village Theatre. He had a short-term teaching job at the Academy of Dramatic Art, although his real students were those on the courses in direction and dramaturgy – with Václav Havel among them – who assisted his work. The audience of the capital celebrated the simultaneous return of Karel Čapek and Radok to the National Theatre at the premiere of *The Robber* on 20 September 1954. Radok had enormous international success managing *Laterna Magika* from 1958 until he was dismissed by Marxist culture politicians in 1960. He only directed abroad in the sixties and in 1968, after the Russian occupation, he left the country together with his family. His last production was Sławomir Mrożek’s drama, *The Emigrants*. This, according to Géza Balogh, carried a symbolic significance, being the shared confession of a great Polish author and a great Czech director on homelessness.



Tadeusz Kantor a Cricot2 kiállításán a krakkói Krzysztofory Galériában 1967-ben
(fotó: Wojciech Plewiński, forrás: carlstadt.de)



JUSTYNA MICHALIK

Tadeusz Kantor színházi útkeresései

Adalékok *Az emlékezet tere* című kiállításához¹

Tadeusz Kantor legjelentősebb színházi munkái közé tartoznak a halálszínháznak nevezett utolsó alkotói korszak előadásai: *Halott osztály* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Vesszenek a művészek!* (1985), *Soha többé nem térek ide vissza* (1988), *Ma van a születésnapom* (1990). Közös motívum ezekben az előadásokban a halál, az elmúlás, az emlékezet – mind az egyéni, mind a történelmi –, „a legalacsonyabb rendű valóságba” helyezve, „szegény tárgyakkal” övezve, a múlt legkülönbözőbb kulturális jeleivel rekonstruálva a színen.

Tadeusz Kantor színházi tevékenysége azonban sokkal korábban kezdődött. Mindig elválaszthatatlanul összefonódott festői munkásságával, amelyet a világban fellépő új művészi áramlatok inspiráltak, és mindig az új színházi nyelvet kereste. Azon volt, hogy előadásában jelen legyenek a képzőművészeti avantgárd eszméi és alapelvei, e kísérlet és útkeresés szabta meg a Cricot 2 Színház fejlődését, amelynek korszakait maga a művész jelölte ki és határozta meg: a földalatti független színház, az informel színház, a zéró színház, a happening színház, a lehetetlen színház és végül a halálszínház.

A *Halott osztály* hatalmas sikere rendkívül erős hatással volt Tadeusz Kantor művészetének kortársi percepciójára, ami aztán oda vezetett, hogy a köztudat egy-

¹ A kiállítás 2016. április 12-e és 24-e között volt látható a Nemzeti Színházban a III. MITEM ideje alatt. Április 15-én *Metamorfózis – Tadeusz Kantor színháza* címmel egy szakmai konferencia is megrendezésre került, amelyen Justyna Michalik, a kiállítás kurátora ezzel az írásával szerepelt.



A halott osztály, Cricot2 Színház, 1975, r.: T. Kantor
(forrás: flockr.com)



Örökszépek és bestiák, 1973 (forrás: uni.wroc.pl)



Kiállítási installáció az Örökszépek és bestiákhoz
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

szerűen beskatulyázta őt, azaz gyakorlatilag csak és kizárólag az említett halálszínházra korlátozta munkásságát. Ma is művészetének e korszakára hivatkoznak a leggyakrabban, ezt elemzik és erről folynak különféle viták. Sőt mi több, élnek még olyanok, akik látták Kantor utolsó előadásait, így aztán zsenialitásának „élő tanúiként” meg is idézik őket. A fiatalok tehát, ha bármi okból érdeklődés ébred bennük a krakkói művész iránt, többnyire csak a halálszínházzal találkoznak. Ez a kép azonban – amint alább is látni fogjuk – meglehetősen hiányos, semmiképp sem elégséges.

Mert ne feledjük, a „legismertebb” nem azt jelenti, hogy a „legfontosabb”. Azt se feledjük, hogy nem lenne *Halott osztály*, nem lenne halálszínház a művész ezt megelőző tevékenysége és művei nélkül. Ez a megelőző időszak – közel negyven év – ugyanolyan lényeges, sőt bizonyos momentumaiban kulcsfontosságú Tadeusz Kantor életműve szempontjából.

Az *emlékezet tere* című, Tadeusz Kantor munkásságának szentelt kiállítás elsősorban a művész fejlődésének korábbi állomásait kívánja megidézni. Egyes kiválasztott előadások sajátosan kialakított színházi terében azok az eszmék, elképzelések és színpadi megvalósítások kerültek bemutatásra, amelyek Kantort pályája csúcára, a halálszínházhoz vezették. A kiállításon látható néhány jellegzetes Kantor-objektum, így a „Ruhatár” az *Örökszépek és bestiák* előadásából, a *Halott osztály* előadásának szcenikai tere, valamint annak a játéktérnek a rekonstrukciója, amelyben az *Egy kis udvarházban* előadás harmadik válto-

zata játszódott. Az objektumokat az egyes előadások fénykép- és filmdokumentációja egészíti ki.

Nem véletlenül szokták Tadeusz Kantor művészetét a *totális* jelzővel illetni. Számomra ugyanilyen adekvát, alkotóművészetét meghatározó kifejezés a *kísérlet*, amely egyfolytában, szinte megszakítás nélkül, ugyanakkor tudatosan és nagyon következetesen jellemezte őt.

A földalatti Független Színház – *Odüsszeusz visszatérése*, 1944

Ez a művészi kísérlet a 20. század negyvenes éveiben kezdődött, amikor is Kantor – a krakkói Szépművészeti Akadémia végzett hallgatója – megalapította a maga illegális Független Színházát. A háború és a német megszállás ideje volt ez, amikor is bármely lengyel darab – különösen a „romantikus repertoárba” tartozó művek – bemutatása tilos volt, halálbüntetés járt érte. Tadeusz Kantor az előadásait – a *Balladynát* Juliusz Słowacki nyomán és az *Odüsszeusz visszatérését* Stanisław Wyspiański nyomán – teljesen konspiratív módon készítette el. Az előadásait csak néhány alkalommal, krakkói magánlakásokban játszották el, színészként az ismerősei és barátai léptek fel.

E munkáiban csiráiban már megfigyelhetők azok az ötletek és eszmék, amelyek idővel igen fontos szerepet töltenek majd be Kantor művészi kibontakozásában, ahogy ezt ő maga is többször hangsúlyozta. Így az *Odüsszeusz visszatérésében* tűnik fel először a *legalacsonyabb rendű valóság* eszméje, amelyet leggyakrabban egy-egy szegény, talált, a reális valóságból a művészet világába átemelt tárgygal azonosít. Már itt elkezdi hivatkozni a halálra, amit később szinte megszakítás nélkül folytat, és elkezd keresni azon helyeket, ahol a külön e célra emelt épületeken kívül „megtörténhet a színház”. Ne felejtjük el azonban, hogy ezek a „színházi megoldások” szorosan az adott helyzetből és azokból a külső körülményekből következtek, amelyek közt Kantor abban az időben alkotott. Mondhatnánk, azt választotta, amit kénytelen volt választania. Semmi lehetősége nem volt arra, hogy látványos díszletet készítsen, tehát azokkal a tárgyakkal kellett boldogulnia, amelyeket talált, saját költéségén kellett színházat teremtenie, miközben általános volt a javak hiánya, annyira, hogy alkalmasint magát a megszálló hatalmat is muszáj volt meglopni. Ezért szerepel az előadásban közönséges deszka vagy sáros kocsikerekek. Ráadásul a színház magánlakásokban működött, a nézők tehát ugyan-



Stanisław Wyspiański: *Odüsszeusz visszatérése*, Słoty Teatr Stúdiója, 1945, tervező, rendező: Tadeusz Kantor (forrás: encyklopediateatru.pl)

abban a nem túl tágas helyiségben tartózkodtak, mint a színészek. Nem létezett a hagyományos színpad–nézőtér felosztás, mert egyszerűen nem volt rá lehetőség. És mindez mintegy a tomboló halál „társaságában” zajlott, evidens módon a bemutatott darab tartalmának és értelmének lényegi kontextusa volt.

A háború után, 1955-ben Kantor beindítja a Cricot 2 Színházat, ahol immár élete végéig folytatja színházi kísérleteit, bizonyos fokig háború alatti munkáinak tapasztalatait is kamatoztatva.

Informel színház, *Egy kis udvarházban*, 1961

Az informel színház eszméjét realizálva Kantor az *Egy kis udvarházban* című előadásában a színészeket egy ruhával, rongyokkal, zsákokkal teli szekrényben helyezte el. Tárgyként kezelte, megfeszította őket egyéniségüktől, olyan ruhákat húzott rájuk, melyek a színpadi akció során összevissza szakadtak és megrongálódtak. Stanisław Ignacy Witkiewicz dialógusai, akinek művén



Kiállítási installáció a Nemzeti Színházban, 2016. április
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

az előadás alapult, a színészek szájából furcsa pózokat felvéve, a testek és zsákok kavargó zűrzavarában hangzottak el. Ahhoz hasonlóan, ahogy az informel képeken a festői anyag kaotikus elemi ereje megsemmisíti a kép szerkezetét, a színészek esetleges, véletlenszerű mozgása felszámolta az előadás hagyományos cselekményét. Ráadásul csak igen korlátozott mozgásra nyílt lehetőségük. Speciálisan kialakított fogasokon lógtak a szekrényben, és mindvégig megmaradtak ebben a számukra felettébb kényelmetlen, sőt mondhatnánk, elnyomott helyzetben.

Az *Egy kis udvarházban* sajátos helyet foglal el a Cricot 2 Színház történetében. Tulajdonképpen ez az egyetlen olyan előadás, amelyet Kantor később újra megrendezett, más körülmények közt és más színészekkel. A második változat 1966-ban Baden-Badenben a Stadttheaterben *Der Schrank* (A szekrény) címmel került bemutatásra. Ám a darabot Kantor harmadszor is elővette, hogy 1969-ben Jugoszláviában *Säcke, Schrank und Schirm* (Zsákok, szekrény és esernyő) címmel filmre vigye. De egyértelműen hangsúlyoznunk kell, hogy a két későbbi megvalósítás, minden nyilvánvaló különbség ellenére, ami többek közt abból eredt, hogy más körülmények közt dolgozott, megőrizte az első változat formai-szemantikai alapelveit.

Zéró színház, *Az örült és az apáca*, 1963

Az *örült és az apáca* előadásában egy nem túl nagyméretű palló jelentette a játékteret. Csaknem az egész területet elfoglalta az a közepére állított konstrukció, amely összecsucskott, egymásra rakott, egymással összekötött fa székekből állt. Ezt a megsemmisítő gépezetet Kantor franciás kifejezéssel *Aneantizációs gépezetnek* nevezte. A székpiramis belsejében egy színész rejtőzött, aki – köteleket húzogatva – működtette ezt az egész mesteri masinériát. A váratlanul mozgásba jövő szerkezet és a székek egymáshoz ütődése „megsemmisítette” a színészek játékát. A színészeknek minden pillanatban meg kellett küzdeniük érte, hogy ott maradjanak a színen, és elmondják a szövegüket. A játék megnehezítése, az állandó fenyegetettség a *Gépezet* részéről (amit jól kifejezett az általa „gyártott” zaj) lehervasztotta a színészeket, és végső soron rákényszerítette őket, hogy elvessek a szöveg alapján kínálkozó realista (illuzionista) figurateremtést. Az elhangzó replikákból viszont nem sokat lehetett érteni. A cselekmény, a mozgás és a beszéd e drámai eliminálását a cirkuszi bohócokéra hajazó komikum hatotta át. Az az extrém helyzet állt elő, hogy a színészek és a nézők közt egyszerűen megszűnt a kommunikáció. Ismét nyilvánvaló lett az elnyomás és a fenyegetettség állapota.

Lehetetlen színház, *Örökszépek és bestiák*², 1973

Hasonló extrém helyzetet látunk Kantor lehetetlen színházában, ahol a színészek és a nézők közti kommunikáció hiányát a lehető legvégső határig feszítette. Az *Örökszépek és bestiákat* egyenesen a színházi ruhatárban játszatta, ahol két brutális férfi Ruhatáros tette a dolgát. A tulajdonképpeni előadás a „Bejárat a színházba” felirat alatt zárva maradt ajtók mögött játszódott, a néző számára tehát megközelíthetetlen helyen. Időnként viszont nyílt az ajtó, kiesett rajta egy-egy színész egy-egy szövegfoszlánnyal, mint aki még „nem lépett ki” a szerepéből. Célta-
lan előtűnésük, aminek köze sem volt a cselekmény logikájához, tökéletesen „haszontalannak” és „érdektelennek” bizonyult. A színészeknek – Kantor elképzelése szerint – csak önmagukat kellett képviselniük, persze bizonyos tárgyakkal öszszeforrvá, úgyhogy demonstratívan e tényből fakadó lépéseket tettek. A nézőket – miután egy halom hatás érte őket – az a benyomás kerítette hatalmába, hogy ez az egész teljesen kiismerhetetlen. Kantor ezúttal egy „önkörébe zárt, percepció-
nak nem alávetett, »sem mire« sem irányuló, »lehetetlen« színházi eljárást”³ kívánt létrehozni.

² E cím magyar fordítása általában: *Százszorszépek és piperköccök*. Lásd például legutóbb: Balogh Géza: *Tadeusz Kantor és a Cricot 2*, Scenáriumi, 2016. április, 93.

³ Tadeusz Kantor: *Metmorfozy. Teksty z lat 1934–1974*, Wrocław-Kraków, 2005. 554.



Kiállítási enteriőr a Nemzeti Színházban,
2016. április (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Happening színház, *A vízityúk*, 1967

A happening is megjelent Tadeusz Kantor színházi pályafutása során, aminek a jelentőségét – ahogy ezt a művész maga többször is aláhúzta – nehéz lenne túlértékelni. Annak ellenére, hogy első „hivatalos” happeningjét Kantor 1965-ben szervezte meg, gyakran jelezte, hogy korábbi munkái – a háború alattiak is – happening jellegűek voltak. Ebben az állításban nyilván van egy kis túlzás, mégsem mondhatjuk, hogy bizonyos mértékig ne lenne igaz.

Elegendő a krakkói Krzysztofory Galériában 1963-ban megrendezett *Antikiállítás*ra utalnunk, amelyet *Népszerű kiállítás*nak is nevezett. Ez a vállalkozás a művésznek a műalkotás státusát érintő töprengéseiből született. Tiltakozva a konvencionális művészi attitűd ellen, amely odáig megy, hogy „a műalkotást, megfosztva minden kockázattól, kalandtól, lázadástól és ismeretlentől, »megszolidítja«, komolysággal, méltósággal és presztízzsel ruházza fel”⁴, Kantor csupa olyasmit állított ki, ami nem könnyű fogyasztásra szánt kész mű volt, hanem az alkotói folyamatra utalt. A galériát megtöltötte a „937 kiállított objektum, vázlatok, rajzok, tervek, eszmék, definíciók, elemzések, manifesztumok, albumok, receptek, vények, jegyzetek, feliratok”⁵, fehérnemű szárító kötelekre felaggatva és kapcsolcsal odaerősítve. Akadtak közöttük olyanok, amelyek korábbi előadásaiiban szerepeltek, így többek közt az *Aneantizációs gépezet* is. A *Népszerű kiállítás* mellett, hogy degradálni kívánta a különálló, saját struktúrájába és adott alkotói rendszerébe zárt műalkotás fogalmát, célul tűzte maga elé, hogy kísérletet tegyen a képzőművészeti tárlat és a nézői percepció addigi bevett funkciójának és értelmének a megváltoztatására. „A képek hiánya – írta Kantor a manifesztumban – a néző analitikus és kontemplatív percepcióját átváltoztatja folyékony és szinte aktív résztvevő jelenlétté az élő valóságban”⁶, tegyük hozzá, abban a „kész valóságban”, amely ez esetben az ő művészete volt.

A rajzok és a vázlatok közt néhány, Kantor által kézzel írt kommentár is el volt helyezve. Egy helyütt ezt írta: „Gyűjts egybe és zsúfolj össze sok ugyanolyan fajta dolgot. Csináld ezt olyan hosszan, hogy maga a tevékenység kezdjen érdekte-



Népszerű kiállítás – Antikiállítás, Krzysztofory Galéria, Krakkó, 1963 (fotó: Tadeusz Chrzanowski, forrás: cricoteca.com)

⁴ I. m. 225.

⁵ I. m. 231.

⁶ Tadeusz Kantor: *Antikiállítás*, ford. Kálmán Judit, in: *Halálszínház*, Prospero Könyvek, Budapest–Szeged, 1994. 42.



Cricotage, TPSP kávézó, Varsó, 1965
(fotó: Eustachy Kossakowski, forrás: artmuseum.pl)

len, mániákus jelleget ölteni (...), és a tárgyak új, váratlan értékeik javára elvesztik agyonhasznált, megnevezett vonásaikat. E recept szerint kockáztattam meg a jelen kiállítást.”⁷ A fenti kommentár, amely nem a végeredményt, hanem a folyamatot, az anyaggyűjtést hangsúlyozza, jól mutatja az *Antikiállítás* happeninges inklinációját. Piotr Krakowski kiváló lengyel művészettörténész egyenesen azt mondja, hogy az *Antikiállítás* „befagyasztott, mozgásában leállított happening” volt.⁸

Emlékeztetőül jegyezzük itt meg, hogy a happening a képző- és a szín-

házművészet határesetete, amely vagy a spontán cselekvések nyomán létrejövő, vagy az alkotó-rendező által fő vonalaiban megtervezett provokatív helyzeteken alapul. A logikailag rendezetlen elemek és az improvizatív játékmód eleve meghatározzák a létrejövő struktúrát. A happening nagymértékben teret enged a véletlen közbelépésének és a spontán viselkedésnek, mind az előadók (szervezők), mind a befogadók részéről, továbbá a sokkhatásnak és a botránykeltésnek. Formai nyitottság jellemzi. Az élet és a művészet közti határ eltörlését szolgálja, a szabályok áthágását az emberek és a tárgyak szokásos, napi funkcionálásában, a néző aktivizálását. A publikum belép a szituációba, megtapasztalja, és az akció részévé válik.

Kantor happeninges korszaka hét évig tartott. Sok ilyen típusú eseményt produkált Lengyelországban is, külföldön is. Érdemes azonban megjegyeznünk, hogy csupán az első két Kantor-happening, a *Cricotage-happening* és a *Válaszvonat* (mindkettő 1965-ből), valamint egyes későbbi, alapjában véve ezekkel formailag-strukturálisan konvergens akciók tekinthetők úgy, hogy teljesen megfelelnek e művészeti áramlat alkotói által megfogalmazott alapelveknek és feltételeknek. Kantor barátai és ismerősei, akik az eseményben részt vettek, szokásos, banális „életcselekedeteket” hajtottak végre, ettek, beszappanozták magukat és megbotortváltak, ültek, egyik helyről a másikra különböző tárgyakat, csomagokat hurcoltak át, egyikőjük egyfolytában egy szöveget olvasott a művészetről... stb. Az egyes cselekvéseknek azonban minimális praktikus értelme sem volt, csupán önmagukban, önmaguk által léteztek, minden logikai kapcsolódás nélkül. Mindez

⁷ Kantor kommentárja Tadeusz Chrzanowski egyik fényképén. A fényképek negatívjait a Lengyel Tudományos Akadémia Művészeti Intézetének varsói gyűjteményében őrzik.

⁸ Piotr Krakowski ezt a nézetét az 1945 utáni lengyel művészetről írt, publikálatlan könyve *A lengyel happening* című fejezetében fejt ki.

a közönség szeme láttára, tüntetően, a képtelenségig fokozva zajlott. Ahogy a fentebb idézett előadásokban, itt is a kommunikációhiány és a fenyegettség teremtette abszurd szituációról volt szó. Amit elsősorban azok a nézők éreztek, akik ugyanabban a helyiségben tartózkodtak, mint a happening előadói, és igencsak ki voltak téve, többé-kevésbé véletlenszerűen, a happenerek részéről megnyilvánuló intervenciónak.

A happening mint művészeti mozgalom nem tartott sokáig. Többé-kevésbé egy évtized után jelképesen kimondták a „halálát”, ami azt jelentette, hogy kimerültek a lehetősé-

gei. Hívei és művelői újra meg újra kísérletet tettek arra, hogy meghatározzák, mi volt a happening, hogy tisztességes definíciót találjanak rá. Ez nem volt egyszerű feladat. Paradox módon határozottan könnyebbnek bizonyult azt megmondani, hogy mi nem a happening. Sok teoretikus – köztük Tadeusz Kantor is – egyszerűen szembeállította a hagyományosan értelmezett színházzal. E felfogás szerint a happening formai nyitottságával és spontán jellegével különbözött a színháztól – még ha volt is megírt forgatókönyve, az a happenerek számára csak egyfajta cselekvési váz volt a további improvizációkhoz. Szakítva a tradicionális színházépület elvével, a happening művelői akciójukat olyan térben realizálták, amely – az akkori vélekedés szerint – kimondottan erre szolgált (művészeti galériákban, elhagyott gyárakban, nyilvános tereken, az utcán stb.). Azt a felosztást is tagadták, hogy más a játék tere és más a közterület, a lényeg számukra a közönség erőteljes aktivizálása volt, hogy rákényszerítsék, közvetlenül befolyásolja az események menetét.

A színház és a happening illetően szembeállítása azonban Kantor esetében némileg mélyebb értelmet nyert. Úgy tűnik, Kantor nagyon hamar belátta, hogy bizonyos happeninges alapelveket soha nem lehet teljesíteni, azaz valójában utópikus jellegük van. Ebből kiindulva a happeninges formát egyfajta konvenciónak tekintette, amit a saját színházi keretei között alkalmazott. Azt a törekvését, hogy felszámolja a színházi illúziót és tagadja a színház irodalomreprodukáló szerepét, e fonák megoldás erős, karakteres előjeleként könyvelte el. Ebben a szellemben vitte színre 1967-ben *A vízityúkot*, ezt a Witkiewicz azonos című darabjából készült előadást, amely a Cricot 2 Színház új korszakának, ahogy a művész nevezte, a *happening színháznak* az alapműve lett.

A *vízityúk* vezérlő elve a happeningtől kölcsönzött „kész tárgyak” eszméje volt, ami azt jelentette, hogy a tárgyak színre kerülve elvesztették hagyományos



„Vízityúk”, Tadeusz Kantor happeningje,
Varsó, 1968 (fotó: Eustachy Kossakowski,
forrás: digitizing-ideas.com)

kellék jellegüket. Kantor úgy vélte, megszűnt a színpadi tárgyak egyezményes státusza, így azok csak és kizárólag reális tárgyak lehetnek. Ezúttal ráadásul szélesebb körben került alkalmazásra ez az idea. Vonatkozott a személyekre, az eseményekre, a helyszínekre és magára a Witkiewicz-szövegre is. Kantor, hogy elkerülje a drámai szöveg dominanciáját az előadásban, két párhuzamos, egymásnak ellentmondó cselekményt kreált, egy szövegakciót és egy színpadi akciót. Igaz, felhasználta a Witkiewicz-darab struktúráját, megőrizte a szerzői mese fő vonalait és a figurák közti viszonylatokat, de azok előadáson belüli funkcióját a happeninges tapasztalat határozta meg, azaz teljesen eltűnt a műből a drámai szöveg illusztrálása vagy megvilágítása. A színészek ajkáról mindenfajta játékot nélkülözve, a drámai dialógusok bárminemű interpretálása nélkül hangzottak el a darab mondatai. Csavargónak és koldusnak öltöztek, hatalmas bálákat és koffereket hurcoltak, a korábbi Kantor-happeningekből ismert abszurd cselekvéseket hajtottak végre, miközben a kávéházi asztalok közt jártak-keltek, melyek mellett ott ültek a nézők. Gyakran került sor interakcióra a közönséggel, a színészek megszólították, megragadták a nézőket, különféle módon aktivizálva, bevonva őket a színi történetbe.

Ezek a formai-szemantikai törekvések hangsúlyosan jelen vannak a Kantor-féle halálszínházban is. A *vízityúk* előadásától kezdve mindig ott volt Kantor maga is a színpadon, ami – ezt nyíltan vallotta – egyenesen következett happeningjeiből. E meghatározatlan határvonalon állva, mintegy „illegalitásban” fejtette ki, hogy ezzel az örülten beszédes performer-gesztusával saját „halott emlékeit” sikerült megjelenítenie. Az emlékezés, amint írta, „csak egyes pillanatok, helyzeteket, »kliséket« tartalmaz (...) a hazaérkezett (szabadságolt) apa folyton szitkozódik és szedelőzködik... anya mindig elutazik és eltűnik (...)”⁹. Az emlékezetnek ezekből az egymásra halmozott, se kronológiájuk, se kezdetük-végük „kliséiből” épültek Tadeusz Kantor leginkább ismert és legkarakteresebb színpadi munkái. A színészei, különféle tárgyakkal összeforrvá, végeérhetetlenül ismételték korábbi happeningjeiből már ismerős banális cselekvéseiket. A halálszínház egymást követő előadásaiban Kantor a maga életrajzát is, a történelmet is „kész tárgyként” használta, összekapcsolva a történelemben és a világkultúrában „talált” más elemekkel, a háborúk, katasztrófák, vészidőszakok képeivel, a keresztény teológia, a judaisztika toposzaival, nem egy kiváló művész tragikus alakjával, olyannal is, aki a barátja volt, és olyannal is, akitől tényleges ösztönzést kapott művészetéhez. Hihetetlen szuggesztíóval, mégis örülten egyszerű módon ütköztette, dramatizálta ezeket a momentumokat, hogy az így keletkező, gyakran ingerlő feszültséggel teli színi jelenetekkel a nézők tudatát és tudatalattiját bombázza. De mindvégig ugyanazt az alapvető és a jelek szerint számára legfontosabb kérdést exponálta. Mindig az egyénről beszélt, a kizsákmányolt helyzetben lévő emberről. Az egyénről, aki felett gyakran egy számára érthetetlen vagy tudatosíthatatlan dinamikus erő gyakorol-

⁹ Tadeusz Kantor: *A gyermek emlékezete*, ford. Cservenits Jolán, in: *Halálszínház*, Prospero Könyvek, Budapest–Szeged, 1994. 190.

ja a hatalmat. Egyebek közt ez teszi ma is a Kantor-színházat hihetetlenül fontosá és aktuálissá.

A Kantor-életmű mai kutatói egyre gyakrabban vitatják, sőt nemegyszer tagadják azt a kissé erőltetett szakaszolást, amellyel maga a művész tagolta a munkásságát. A kutatók mind többen foglalkoznak „a *Halott osztály* előtti” korszakával, itt keresve az életmű értelmezéséhez új inspirációt és alkalmat. Gyakran teljességében, hogy azt ne mondjam, totalitásban vizsgálják pályaképét. Amikor *Az emlékezet tere* kiállítás koncepcióját kialakítottam, hasonlóan kívántam eljárni. A Kantor-színház egyes korszakait bemutató játékterek egymás mellé helyezésekor nem a kronologikus rendet követtem, hanem azt a lehetőséget kívántam megteremteni, hogy más-más oldalról és szintről is szemügyre vehessük őket, kedvet ébresztve a nézőkben arra, hogy önállóan, spontán módon ismerkedjenek e nagy életművel, és az egyéni értelmezéstől se riadjanak vissza.

Pályi András fordítása

Justyna Michalik: Tadeusz Kantor's Searching for Ways in the Theatre

Supplements to the Exhibition Entitled *The Space of Memory*

The success of “*Dead Class*” still has an impact on the contemporary perception of Tadeusz Kantor's entire working life, says Justyna Michalik, curator of the Kantor-exhibition at MITEM III. However, in this paper of hers, which was presented at the professional conference accompanying the exhibition, she criticises the tendency restricting the appreciation of Kantor's activity to his theatre-of-death-period only. She considers the now increasingly prevalent approach, which examines the oeuvre as a whole, together with the process of its evolution and its relationships, more productive. This is also reflected by the exhibition she set up under the title *The Space of Memory*, which was meant to show the artist's earlier stages of development. These stations are mentioned in the present survey as well: the underground Independent Theatre – *The Return of Odysseus*, 1944; “The Informal Theatre”, *The Country House*, 1961; “The Zero Theatre”, *The Madman and the Nun*, 1963; “The Impossible Theatre”, *Lovelies and Dowdies*, 1973; “Theatre Happening: The Theatre of Events”, *The Water Hen*, 1967. It is pointed out by way of summary that Kantor exposed the

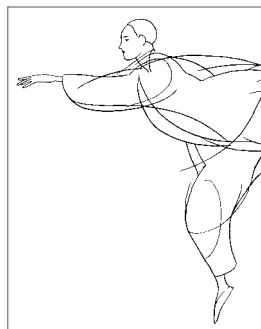


fotó: Eöri Szabó Zsolt

very same dramatic question throughout his performances. He talked of the exploited individual over whom “power is exercised by a dynamic force which is incomprehensible or incognisable to him”. In Michalik's view, this is what, among its other values, makes Kantor's theatre incredibly important and topical even today.



VÉGH ATTILA



Szophoklész hattyúdala

Az utolsó nap melege

A végnapjait élő Szókratész a siralomházban Apollón-himnuszt írt, az élete végén járó Szophoklész pedig utolsó tragédiájában adta tudunkra, hogyan kell az embernek szépen búcsúznia az élettől. Mert hogy az Oidipusz Kolónoszban – amely toposzt egyébként egyedül Szophoklész dolgozta föl a görög drámaírók közül – az aggmester személyes hattyúdala, afelől nincsenek kétségeim. (Néhány kutató azon a véleményen van, hogy nem ez Szophoklész utolsó műve, mások a személyes indítást kétlik. Mivel én abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy a világszerte folyó Szophoklész-kutatások mai állásával nem vagyok tisztában, nyugodtan hagyatkozhatok saját érzéseimre. Megerősít Szabó Árpád is, aki Szophoklész műveiről írott könyvében szintén a darab személyes indíttatása mellett teszi le voksát.)

A Kolónoszból származó Szophoklész a szülőföldjére megtérő Oidipusz sorsába szuggesztív költői erővel áll bele. A darab egy ahhoz hasonló felismerési jelenettel kezdődik, amit legutóbb e hasábokon az *Iphigeneia a taurosok között* ürügyén tárgyaltam: a tudtán kívül vérbűnt elkövetett büntetlen bűnös, a vak koldussá szerencsétlenedett Oidipusz egy helybélitől megtudja, hogy Kolónoszba jutott, az Eumeniszek földjére. Az Eumeniszek azonosak a „szörnyarcú” istenőkkel, az Erinuszokkal, akik a vérbűnösöket addig üldözik, amíg utol nem érik. És Oidipusz rádöbben, hogy e földről szólt a jóslat, amely megjelölte végső nyughelyét. Az Erinuszok üldözte lélek talán éppen itt, a gyötrelem szívében, az isteni fejedáshoz földjén pihenhet meg. Talán éppen ezt a helyet kell megtalálni ahhoz, hogy az ádáz halhatatlanok alakjának másik, fényteli aspektusa érvényesüljön, és a halálhozó Erinuszok jóakaratrú Eumeniszekké szelídüljenek.

Az Eumeniszeket Szophoklész vocativusszal az „ős sötétség édes lányainak” szólítja (ó glükkeia paidesz arkhaiu Szkotu). Az ő ligetük az ősi éjszaka hona. Amikor Oidipusz ebbe a ligetbe megtér, útja végére ér: a partikuláris sötétségtől mint kezdőponttól (amikor ti. megvakítja magát) eljut az általános sötétség földjére, abba a ligetbe, amely a nemlét borzalmas, ám a halandó emberi lét számára mégis megnyugtató küszöbe. A sokat szenvedett vak így szól a hátramaradókhoz:

Jertek, kezem ne fogjátok, hagyjatok,
magam fogom meglelni a szent sírt, amely
e hon földjével eltakarja tagjaim.
Jertek hát, erre jertek, erre hív a hű
kalauz Hermes, és az árnyak asszonya.



Eumeniszek, vörösalakos apuleiai vázákép, i. e. 4. sz., Badishes Landesmuseum, Karlsruhe (forrás: theoi.com)

Az utolsó napon, amikor a legmélyebb éjszaka szólít bennünket, a belső sötétségre kell hagyatkoznunk: el kell engednünk a világi kezeket, és hagynunk kell, hogy a vakság vezessen. Gyötrelmes utat kellett megtennie Oidipusznak, míg ide jutott. Ám hogy végül nyugalmat talált, ahhoz éppen az kellett, hogy elinduljon, és felkutassa a helyet, amit a titokzatos jóslat megjelölt. Csak itt döbben rá, hogy útja éppen a gyötrelmek szívébe, az Erinnüszök hazájába vitte. Berendezkedni a senki földjén: talán épp ez a megöregedés, a halálra való megérés lényege, amit a régi görögök – Platón tanítása nyomán – a filozófusok különös feladatának tartottak, de ami ugyanakkor minden idők általános emberi létfeladata.

A szilénoszi igazság

Így jár, ki túlsokáig él.
Egy válthat meg:
amikor eljő
befejezésül
énekek és lakodalmi kíséret
kobzai nélkül a mindig egyenlő
néma halál s kivégez.

Nem születni a legnagyobb boldogság, de a második megszületve hamar megint visszasüllyedni, ahonnan jöttünk.



Szilénosz és Midasz attikai feketealakos vázáképen, i. e. 510, Metropolitan Museum of Art, New York (forrás: wikimedia.org)

Míg virágzik az ifjúkor,
karján ott ül a balgaság.
Baj nélkül ki megy át ezen?
Kit nem ér el a fájdalom?

Oidipusz panaszában szó szerint ismétli a szilénoszi szavakat. Szilénosznak, Dionüosz lófarkú és lófülű nevelőjének Midász király, aki nem érzi elég boldognak magát, fölteszi a kérdést, hogy mi a legjobb a halandóknak. Szilénosz vonakodik



Marcel Baschet: *Oidipusz megtagadja fiát, Polüneikészt*, olaj, vászon, 1883
(forrás: mlahanas.de)

válaszolni, de Midász addig erősködik, míg végül a bölcs Szilénosz éktelen kacajra fakad, és így felel (Nietzsche tolmácsolásában): „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem lenni, semminek lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.” És ahogy Oidipusz panasza elhangzik, megjelenik a színen a fia, a száműzött Polüneikész. Az apjukat megtagadó, a hataloméért egymás ellen harcoló fivérek küzdelme mélyen elsomorítja Oidipuszt. De leginkább az, hogy Polüneikész – aki mellest apja száműzetéséért felelős – csak is azért jelenik meg itt, Kolónoszban apja színe előtt, hogy a pártfogását kérje. (Egy jóslat szerint ugyanis a fivérek csatájában azé lesz a vég-

ső győzelem, aki meg tudja nyerni apja jóindulatát.) Oidipusz azonban éktelen haragra gerjed, és megátkozza fiát:

Menj hát, utállak, megtagadlak, nincs apád,
menj, rosszak rossza, vidd magaddal átkomat.
Átkot mondok rád: semmi fegyverrel soha
vissza ne nyerd hazádat, és vissza ne juss
völgyes Argosba! Tennen testvéred keze
öljön meg, s te is öld meg őt, ki száműzött.
Ez az én átkom. És a gyülölt Tartaros
ős poklát hívom, adjon néked új lakást.

Hogy igazuk van-e azoknak, akik a drámai konfliktust lezáró atyai átokból Szophoklésznak az őt gyámság alá helyezettetni kívánó fiaira mondott átkát hallják ki, azt nem tudom. Mindenesetre szép, ahogy a levert Polüneikész búcsújában látnoki módon utal arra, ami Antigoné gyászos végét okozza majd. Így szól nővéréhez:

Ne is tarts vissza! Végig kell haladnom az
uton, amelynek vége gyász és pusztulás
apám s a bosszuistennők átka miatt.
De rátok áldás szálljon, ha jók lesztek a
halotthoz.

Ha hiszünk az önéletrajzi indíttatásban, akkor a halni távozó Oidipusz után só-
hajtó kar imáját is, amelyben egyébként az érdekes, kizárólag Szophoklész által
használt aienüpnosz (örökre elaltató) kifejezés is föllelhető, az ő személyes imájá-
nak érezhetjük:

Itteni istennők, és te, vadak vada,
aki az alvilágnak
ezerek előtt kitért
ajtóit őrizvén barlangod
mélyeiből csapsz örökös csaholást,
zabolátlan-erős!
Földnek s pokolnak magzata!
Tegyétek az agg idegen sötét
útját a halál felé
szabaddá és könnyüvé!
Hozzád könyörgünk, óh, örök álom!



Misa Gordin: *Kiáltás*, fotomontázs,
1984–87 (forrás: pixiport.com)

Bűn és bűnhődés

Szabó Árpád könyvében – amely immár értelmezési horizontunk fároszává emel-
kedett – hosszan tárgyalja Oidipusz bűnös létének kérdését. Számomra ez azért is
fontos kérdés, mert egy korábbi Szcenárium-esszémben valamelyik görög dráma
kapcsán oda nyilatkoztam, hogy a korabeli hellén felfogás szerint nemcsak az a bű-
nös, aki szándékosan cselekszik rosszat, hanem az is, aki – mint Oidipusz – telje-
sen tudatlanul. Ennek oka az volna, hogy a görögöknél a szándék-etika nem ér-
vényes, hiszen egy tett bűnösségének megítélésében csakis a tett következménye
dönt. Nos, Szabó Árpád meggyőződött, hogy a helyzet nem ilyen egyszerű. Ha ilyen
egyszerű volna, akkor nem tudnánk értelmezni Oidipusz panaszos monológját, mi-
szerint ő nem is bűnös, hiszen öntudatlanul cselekedett. Akkor hát mi a helyzet?
Ha ennek utánajárunk, akkor még az is megeshet, hogy megláthatjuk, Oidipusz
személyes tragédiája hogyan nő történelemmé egy ókori nép sorsában.

Platón az emberi élet lényegével való szembenézést emlékezésnek mondja. In-
nen nézve a bűn fölfogható úgy is, mint felejtés. A bűnös ember megfelelkezik
önmagáról, azaz a feladatról, amelyre emberléte kötelezte: figyelmen kívül hagy-
ja, hogy ő egy közösség tagja, politész, a polisz gyermeke, és hogy e szülő parancsa
– tudjuk a Platón-tanítvány Arisztotelész etikai műveiből – feltétlen. Az ember

jót akar magának, de hogy mi az ember számára a legfőbb jó, a közösség mondja meg. Ha az ember ezt nem fogadja el, ha tehát a törvényt megsérti, akár úgy, hogy egyéni érdekeit minden határon túlra terjeszti, akár úgy, hogy vétket követ el az emberi vagy isteni rend ellen, akkor bűnös. Az Erinnüsök nem megértő lélekbúvárok, hanem szörnyű bérgyilkosok.

Oidipusz első vétké az isteni rend ellen furcsa módon éppen az, amivel az emberi rendben királlyá lesz: hogy megfejti a Szphinx rejtvényét. A megfejtés: az ember. A várost eladdig gyötrő szörnyeteg, látva, hogy emberére akadt, a thébai hegyről a szakadékba veti magát, Oidipusz pedig jutalmul megkapja a királyságot és Iokaszté kezét. Amikor aztán megint dögvész telepszik a városra, egy újabb jóslat azt üzeni, hogy amíg Laiosz gyilkosa nem bűnhődik vétkéért, nem csitul a járvány. És Oidipusz nyomozni kezd a gyilkos után.

A szphinx szó a szphingó igéből ered, melynek jelentése: fojtogatok. A Szphinx egyiptomi eredetű lény. Itt a neve Neb volt, és Hóruszt szimbolizálta. Egy isten



Márvány szfinx, attikai márvány sztélé i. e. 530 körül Metropolitan Museum of Art New York (forrás: wikimedia.org)

alakmása, az isteni szféra küldötte. (Egy görög monda-változat szerint ezt a furcsa lényt Núbiából maga Héra küldte Thébaira.) Nem véletlen, hogy a szörnyeteg találós kérdést tesz fel az embereknek. Hiszen a Szphinx az embert bölcsessége szerint méri. Már Egyiptomban is ő a homály eloszlatója, a mindentudás jelképe. Oidipusz, amikor a rejtvényt megfejti, a mindentudás hübriszt követi el. A Szphinx találós kérdését isteni ész fogalmazta. Megfejtése tehát emberen túli tett. Nietzsche *A tragédia születésében* ezt írja: „...aki a természet – a kettős lényű Szphinx – talányát megfejti, annak apja gyilkosaként és anyja férjeként szét kell rombolnia a természet szent rendjét is. »A bölcsesség éle a bölcs ellen fordul; a bölcsesség vétség a természet ellen«: ilyen szörnyű tanulságokat vet oda nekünk a mítosz.”

Az emberi rend elleni első bűnt pedig akkor követi el Oidipusz, amikor annál a bizonyos hármasság útélágzásánál megöli tulajdon apját. De ez a gyilkosság akkor jogosnak tetszik, így hősrünk bevonul Thébaiba, hogy megfejtse az isteni lény találós kérdését.

Megtalálni Laiosz gyilkosát, ez volna az igazság feltárulása, ami a dögvész végét, az élet folytatását jelentené a polisz számára. A gyilkos kilétének igazsága alétheia, ami azt jelenti, hogy a felejtést elküldjük a jódoigába, és kivívjuk, hogy a világosság, az emlékezés, a folytatódás, a lét legyen az úr. Oidipusz célja annak az emberi igazságnak a feltárulása, amely egy isteni parancs szolgálatában áll. Oidipusz annak idején idegenként, a polisz életén kívülálló személyként felelt meg a Szfinx kérdésére, ezzel a tudás emberfeletti, isteni pecsétjét feltörte. Most, uralkodóként az a feladata, hogy a – mindig is isteni védnökség alatt álló – emberi törvénynek, a nomosznak érvényt szerezzen. E tett kiemelt fontosságára figyelmezteti a dögvész

mint isteni felkiáltójel. De hogyan szerezhethet érvényt a nomosznak az, aki – még ha tudatlanul is, de – a phüszisz, a természet rendje ellen ekkorát vétett?

Sehogy. A királyi nyomozás szerencsétlen eredményt hoz: Oidipusz előtt feltárul a végső igazság. A gyilkos ő maga. A törvény igazságának pázsitján kihajtott egy mérgező virág: én magam vagyok a bűnös. A jóslat beteljesült. Oidipusz kivágyja szemeit, hogy többé ne lássa azt a világot, amely ilyen kegyetlen sorsot mért rá. És – már vakon – kiadja a parancsot: nyissák meg a palota összes kapuit, áradjon be a fény, és tegye mindenki előtt láthatóvá őt, a bűnöst, a nagy fényesség közepén reszkető sötét pontot. A sötétség szeme látja az utat, ahol a bűnös elnyerheti végső nyugalmát. Ez az út Kolónoszba vezet.

A phüszisz–nomosz ellentétpár – amely a természeti, illetve emberi rend egymásnak feszülő illeszkedését írja le – a görög filozófia gyakran használt sémája, de azt mégsem mondhatjuk, hogy a korabeli létmegértésben az isteni, a természeti és az emberi rend egymástól független, diszkrét terrénumokat jelentenének. (Ahogy maga a harc is hellén módra fölfogható ölelkezésként is, mint azt a szümploké fogalma megvilágítja.) Erre a következő tény utal: az Erinnüszők a bűnös Oidipuszt csak akkor veszik üldözőbe, amikor ő maga belátja, hogy bűnös. A vézbanyák a büntudatból szabadulnak el. A bűnösség belátása azt jelenti, hogy az ember felismeri magát a magasabb törvény határsértőjeként. Eksztaszisz ez: az önmegítélés elragadtatottsága.

A helyzet azonban nem egyszerű, hiszen az Oidipusz királyban az önmegismerés a bűnöslet megpillantásával vágott egybe, ám a második Oidipusz-dráma apologetikus monológiában a vak király hosszan érvel amellett, hogy ő nem vétkes. Bűne büntelen, mondja, hiszen előre meg volt írva, mit fog majd tenni. Oidipusz biztos benne, hogy még ha apja szelleme támadna fel, ő sem ítélné el. A kar mindent egyetértően nyugtázza, hiszen az ember saját sorsának játékszere.

A történelem mint sors

Egy nép sorsa történelemként zárul össze a jelen mögött. A történelem egyenes vonalban halad ugyan, de mégis egy nagy körforgás része. Thuküdidész azt mondja, a történelmet azért kell ismernünk, mert a jövő olyan lesz, amilyen a múlt. Antigoné későbbi története nem érthető meg, ha figyelmen kívül hagyjuk Oidipusz szenvedéstörténetét. Oidipusznak, a dagadtlábúnak története nem érthető meg, ha figyelmen kívül hagyjuk, mitől dagadt föl a lába, azaz hogy mit tettek vele csecsemőkorában a szülei. És így tovább. A bűnök és hibák nemzedékeken rángnak végig, és a sistergő szál végén csapkodó sors odavág. A görög nép átlátta ezt, az emberi élet fájdalma a hellén szívekben ezért tudott bánattá válni, olyan szomorúsággá, amelyben titkos öröm bujkál: a létmegértés öröme.

A tragikum átérzésére, megértésére fogékony görögök ugyanúgy nem merültek el valamiféle mély „pesszimizmusban”, egysíkú életfájdalomban, ahogy nem adták át magukat az életélvezet üres, hedonista rítusainak sem. Nietzsche a dionüszoszi görögöt a dionüszoszi barbártól elválasztó mély szakadékról beszél. Az életélvezet

dionüszoszi mámorának Apollón szab mértéket, éppen úgy, ahogy a szépség álom-
ittas apollóni kultuszát Dionüszosz orgiasztikus ereje tölti fel étellel. E két elv tán-
ca rajzolja ki a görög nép sorsának történelmi ívét.

Martin Heidegger főművének 74. fejezetében a történetiség alapszerkezetét viz-
sgálja. A jelenvalólét létét a történetiség konstituálja, mondja ő. A jelenvalólét az idő-
ben az elhatározottság módján egzisztál. Elhatározottságában a jelenvalólét „szem-
benéz a halállal, hogy így azt a létezőt, amely ő maga, belevettségében egészen
vállalja”. A saját lenni tudásának ekképpen kiszolgáltatott jelenvalólét azonban sosem
idiótész, a közösségen kívüli lény, hiszen e belevettségében is mindig a világra utalt.

Heidegger azt mondja, csak a halálra való nyitottság szabadsága adja meg az
embernek az abszolút célt, és „taszítja bele egzisztenciája végességébe”. (Kierke-
gaard is érezte, de nem látta ilyen pontosan, hogy az egyedi miképpen lehet köz-
vetlen kapcsolatban az abszolúttal.) A Kolónoszba érkező vak koldus halálra való
nyitottságára a legmagasabb szféra nyitottsággal felel: az Erinnüszök meglágyulnak
és befogadják a sokat szenvedett hőst. Oidipusz történetében pedig egy nép saját
történelmi sorsára ismer, és megértőn befogadja azt.

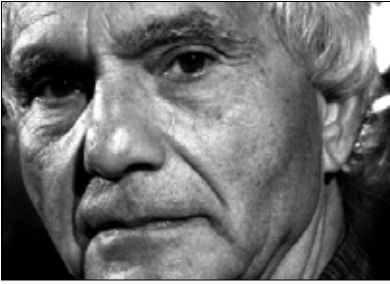
A kolónoszi dráma összefoglalása egyetlen mondatban: Oidipusz a sorsa felé
halad. Az istenek, akár egy ladikot, eloldottak egy jóslatot, amely a fekete vízen
ringatózva várja utasát. Örökség és egyén szimbiózisa a sors: Oidipusz az istenek
által kijelölt, abszolút érvényű lehetőség határára érve elengedi látó lánya kezét,
és önmagára hagyatkozik. Itt, a legbensőbb sötétben tisztul minden semmivé.

Attila Végh: Sophokles' Swan Song

The essayist regards Sophokles' *Oedipus at Colonus* as the old author's personal swan song, which exposes the ceaseless human drama of ripening into death. Colonus, he says, is the place where the soul persecuted by "monster-faced" Erinyes may have a rest and where these goddesses of retribution may turn into light-filled and benevolent Eumenides. This requires that we must, at the end of life, "when the deepest of night is calling us, rely on inner darkness: let go of worldly hands and comply with being led by blindness". In connection with Oedipus' story, the essayist wants to modify the common Greek idea that it is not the conscious intention behind a particular deed but only its consequence that determines judgment for sin. In order to throw light on the problem, he cites Nietzsche's



commentary according to which – in solving the riddle of the Sphinx, that is through his wisdom – Oedipus has committed such a serious offence against nature as has the fateful consequence that he, the murderer of his father and husband of his mother, continues the unconscious destruction of the order of nature. In Attila Végh's interpretation, the acknowledgement of guilt in Oedipus' case precisely means that he is able to recognise himself as a violator of higher law. However, the essayist says, in his sorrow over his fate "there is a secret joy hiding: the joy of understanding existence".



EUGENIO BARBA

A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából* (2)

Lokadharmi és natyadharmi

Sanjukta Panigrahi indiai táncos említette egyszer, hogy náluk két szó is létezik a viselkedés megnevezésére: a *lokadharmi* a mindennapi (*loka*) a *natyadharmi* pedig a tánc (*natya*) közbeni viselkedést (*dharmi*) jelöli.

Az elmúlt években számos mestert ismertem meg, akik különféle előadói műfajokban alkotnak; néhányukkal egy ideig együtt is dolgoztam. Kutatásom nem az eltérő hagyományok jellegzetességeire irányult, nem azt vizsgáltam, mitől oly egyedi a művészetük. Közös pontokat kerestem. Ami magányos kutatásnak indult, idővel átalakult, és lassan tudósok, a nyugati és ázsiai színház szakértői és különféle tradíciókkal rendelkező művészek egész csoportja szegődött mellém. Ez utóbbiaknak különösen hálás vagyok; együttműködésük nagy ajándék volt a számomra, hiszen áttörtek zárkózottságukon, hogy felfedjék hivatásuk legmélyebb titkait is. Nagylelkűségük néha szándékos vakmerőségbe csapott át, amint bizonyos helyzetekben kénytelenek voltak új kifejezési formákat keresni – megmutatkozott kíváncsiságuk, kísérletező kedvük, amire nem is számítottam.

Vannak olyan ázsiai és nyugati színészek, akiknek erős színpadi jelenléte egy pillanat alatt lenyűgözi a nézőt, aki így minden figyelmét az előadásra összpontosítja. Ez akkor is megfigyelhető, ha a művész alacsony hőfokú technikai bemutatót tart. Sokáig meg voltam győződve arról, hogy ez annak a sajátos technikának, az előadó által birtokolt hatalomnak köszönhető, melyet hosszú évek munkájával sajátított el. Csakhogy amit mi technikának nevezünk, az valójában a test sajátos használata.

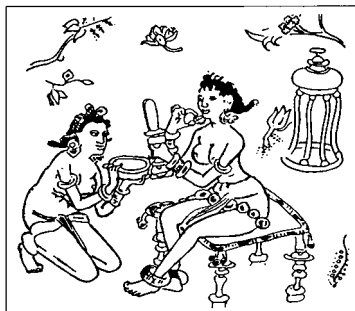
Hétköznapi teendőink során egészen másképp használjuk testünket, mint előadás közben. Oda sem figyelünk rá – mozgunk, leülünk, cipelünk valamit, csó-

kot adunk, gesztusokkal jelezzük egyetértésünket vagy ellenkezésünket. Mindezt természetesnek vesszük, pedig a háttérben erős kulturális meghatározottságok húzódnak meg. A különböző kultúrák eltérő mozgásmintákat determinálnak: másképp lép, aki cipőt hord, és másképp, aki mezítláb jár, van, aki a tárgyakat a kezében cipepli, míg mások a fejük tetején, és csókot adni lehet szájjal, de orral is. Az első lépés annak meghatározására, hogy milyen elvek vezérik egy színész színpadi *bioszát* (létét), annak megértése, hogy a test hétköznapi mozgulatsorai felválthatók nem hétköznapiakkal, melyek nem a test megszokott szabályrendszerét követik. A színész épp e hétköznapi túli (extra-daily) technikákat használja.

Nyugaton a hétköznapi és a nem hétköznapi mozgásformák közötti távolság gyakran nem magától értetődő, illetve nem tudatos megfontolás eredménye. Indiában azonban e különbség nyilvánvaló – még a nyelv is jelzi, gondoljunk csak a *lokadharmi* és *natyadharmi* közötti eltérésre.

A hétköznapi mozgástechnikák rendszerint a kevesebb erőfeszítés elvét követik, azaz a legkisebb erőkifejtés mellett a legtöbbet szándékozunk elérni. Amikor az Odin Teatrettel Japánban jártam, igencsak meglepett az a kifejezés, amit a nézők használtak az előadás végén, amikor köszönetet mondtak a színészeknek: *otsukaresama*. E főként színészeknek kijáró kifejezés pontos jelentése: fáradt vagy. Egy művész, ha előadása érdekes és leköti a nézők figyelmét, bizony elfárad, hiszen nem takarékoskodott erejével – ezért pedig köszönet jár.

Ám a ráfordított energiának ez a többlete nem ad kielégítő magyarázatot arra a hatalmas erőre, mely a performer alkotói jelenlétéből, színpadi *bioszából* árad. Nyilvánvaló a különbség a színész intenzív jelenléte, az akrobata vitalitása, a pekingi opera vagy más hasonló színházi műfaj, táncforma virtuozitása között. Ez utóbbiak esetében az akrobata egy „másik testet” mutat, mely a hétköznapiától igen eltérő mozgástechnikákat alkalmaz. Az eltérés oly nagy, hogy úgy tűnik,



Lokadharmi: toalettjét rendezgető indiai nő (festmény a 11. századból) (felül); *natyadharmi*: Sanjukta Panigrahi odissi táncos nem hétköznapi mozgulata (középen), és egy *onnagata* (a japán kabuki színházban női szerepet játszó férfi színész), tükör-jelenetben (lent).

a művész minden kapcsolatát elvesztette a hétköznapi mozdulatsorokkal. Itt nem a hétköznapin túlmutató (extra-daily), hanem a pusztán „másfajta” mozgástechnikák jelentik a problémát. Amikor többé már nem érzékelhető a távolság keltette feszültség, az a dialektikus kapcsolat, mely a hétköznapin túlmutató technikák eredményeként jöhetne létre. A virtuóz művész megközelíthetetlen testisége van csupán jelen.

A test hétköznapi mozgástechnikáinak célja a kommunikáció. A virtuóz technikáké az ámulatba ejtés, a test átalakítása. A nem hétköznapi (extra-daily) technikák célja másfelől ugyancsak egyfajta *informálás*, a test *formába* hozása (ahogyan ezt az *in form* kifejezés mutatja). Ez különbözteti meg a hétköznapin túli (extra-daily) technikákat azoktól, melyek csupán átalakítják (*transzformálják*) a testet.

Egyensúly a színészi munkában

A színpadi jelenlét megfigyelése nyomán tehát különbséget tehetünk a hétköznapi és a nem hétköznapi mozgásformák, illetve a virtuóz technikák között. A színészi munka során a nem hétköznapi technikák a legfontosabbak, hiszen jellemzőek a művész színpadi létére akkor is, amikor még semmit nem fejezett ki vagy jelenített meg. Egy nyugati előadóművész ezt nehezen fogadja el. Hol az a szint, ahol a színész élő jelenléte nem fejez ki semmit, nincs jelentése? Egy színész számára az egyfajta erős, de üzenetet nem hordozó színpadi jelenlét oximoron, egymásnak ellentmondó szavak összekapcsolása. Moriaki Watanabe a színész pusztá jelenlétében rejülő oximoront így írja le: „olyan előadói szituáció, melyben a művész jelenlétének hiánya válik jelenvalóvá”. Úgy tűnhet, ez csupán egy játékos gondolatfutam, pedig valójában a japán színház egyik alapelvét tükrözi.

Watanabe rámutat, hogy a nó, a kyogen és a kabuki előadásokban egyaránt megtalálunk egy színésztípust, aki valós, de fiktív figurát is megjeleníthet. Ő a *waki*, a nóban a második színész, aki gyakran az ott-nem-létét demonstrálja. Összetett, nem hétköznapi mozgástechnikákat alkalmaz, de ezekkel nem önmagát fejezi ki, hanem a figyelmet azon képességére irányítja, hogy nem fejez ki semmit. Ez a tagadás a nó utolsó jeleneteiben is megtalálható, amikor a főszereplő – a *shite* – eltűnik: a színész azonban, bár kilép a jelenetből, nem vált vissza hétköznapi énjére. Úgy húzódik ki a nézők látóteréből, hogy nem hordoz jelentést, de ezt a korábbi, igen kifejező játék során mutatott erővel teszi. A *kokken*, a fekete ruhás figura feladata, aki a nó és a kabuki színpadokon a főszereplőt segíti, szintén az ott-nemlét megjelenítése. Színpadi jelenléte, amely nem fejez ki semmit, olyan mély színészi energiákból fakad, hogy a szakértők szerint nehezebb feladatot vállal, mint egy aktívan játszó színész.

A fenti példák jól mutatják, hogy a pre-expresszív szinten milyen tiszta formában köti le a színész energiáit a nem hétköznapi (extra-daily) technikák megjelenítése. A klasszikus japán színházban ez a szint hol nyíltan, hol rejtetten jut kifejezésre, de minden színészben jelen van – ez színpadi *bioszuk* (létük) alapja.



Virtuóz technikák: a pekingi opera akrobatikus ügyességű színészei.

Ha a színész „energiájáról” beszélünk, könnyen (és sokféleképpen) félreérthetjük e kifejezést. Az energia szónak számos konkrét jelentést tulajdonítunk, etimológiája szerint „munka közben lenni” az alapjelentése. De hogyan lehet a színész teste „munka közben” a kifejezés előtti, pre-expresszív szinten? Mely más szóval jelölhetnénk itt az energiát?

Ha az energia, élet, erő, szellem szavak megfelelőit keressük az ázsiai előadóművészetekben, a japán fordítás *ki-hai*, *kikoro*, *io-in* és *koshi* lenne, Balin *taksu*, *virasa*, *bayu* és *chikara*, kínaiul *shun toeng* és *kung-fu*, szanszkritul pedig *prana* és *shakti*. A színészi munka alapelveinek gyakorlati jelentéseit elhomályosítják a pontatlanul lefordított, összetett fogalmak.

Kutatásom során visszafelé haladva igyekeztem előrébb jutni. Megkérdeztem

néhány ázsiai oktatót, a munkájuk során használt nyelvben létezik-e a mi energia szavunkat jelölő kifejezés. Sawamura Sojuro kabuki színész elmondta, náluk úgy mondják, egy színész rendelkezik vagy nem rendelkezik *koshi*val – azaz, hogy a színpadon megfelelő energiával van-e jelen. A japánban a *koshi* nem elvont fogalom, hiszen a test egy konkrét részére, a csípőre utal. Ha azt mondják, valakinek van (vagy nincs) *koshija*, ez azt jelenti, az illetőnek van (vagy nincs) csípője. De mit jelent az, ha valakinek nincs csípője?

Ha a hétköznapiakban megszokott mozgástechnikával járunk, a csípő követi a lábakat. A kabuki és nó színészek nem hétköznapi technikáját gyakorolva azonban a csípő mozdulatlan marad. Ahhoz, hogy merev csípővel járjunk, kissé be kell hajlítani a térdünket, merev gerinctartással törzsünket egy egységként mozgatva, mely így alsó végtagjainkra nehezedik. Ezáltal a test felső és alsó részében kétféle feszültség keletkezik, és ez arra kényszeríti a testet, hogy új súlypontot keressen. Ez nem stílus kérdése, hanem a színpadi lét előfeltétele. Csak ennek folyamánként, másodlagosan válik egy bizonyos stílus ismertetőjegyévé.

A performer színpadi léte folyamatos egyensúlyváltáson alapul. Ha felegyenesedve állunk, nem vagyunk mozdulatlanok, még akkor sem, ha pozitúránk annak tűnik, hiszen sok apró mozdulatot teszünk a súlypontunk áthelyezése érdekében. Elmozdulások egész sora zajlik: először a lábujjainkra, majd a sarkunkra, egyszer a lábfej bal, majd a jobb oldalára helyezük át a testsúlyunkat. Még a legtökéletesebbnek tűnő mozdulatlanságban is jelen vannak ezek a szinte észrevehetetlen mozgások, melyeket hol összesűrítünk, hol kiterjesztünk, és fizikai állapotunkból, életkorunkból, hivatásunkból következően többé vagy kevésbé kontrolláljuk őket.

Hivatásos színészekkel végeztek erre vonatkozó kísérleteket. Arra kérték őket, képzeljék el, hogy futás, esés vagy mászás közben valamilyen terhet cipelnek. Bebizonyosodott, hogy a terhelés pusztán a képzet is átalakította egyensúlyi helyzetüket. Amikor azonban laikusoknak adták ugyanezt a feladatot, az egyensúlyváltás elmaradt, hiszen az ő esetükben a tehercipelés képzete a gondolat síkján maradt.

Mindez sokat elmond az egyensúlyról, illetve a gondolkodási folyamatok és az izomműködés közötti kapcsolatáról, de magáról a színésztől nem. Ha azt mondjuk, a színész hozzá van szokva, hogy testi jelenlétét irányítsa, és gondolatait mozgássá és hangokká alakítsa, valójában nem mondunk többet, mint hogy a munkáját végzi. Az egyensúly terén végzett kísérletek során tapasztalt apró mozdulatsorok azonban mást mutatnak. Ezek a leheletfinom mozdulatok a test hétköznapi során használt mozgásformáinak a mélyéről erednek. A színész alakíthatja, felerősítheti ezeket, hogy így növelje színpadi jelenlétének erejét, és így teremtsen meg nem hétköznapi (extra-daily) technikájának alapjait.

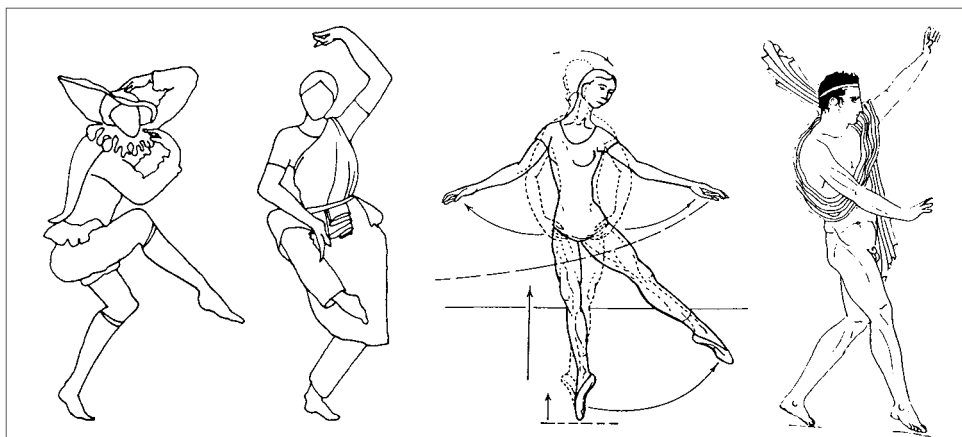
Aki már látta Marcel Marceau előadásainak valamelyikét, bizonyára meglepődött, amikor a számok közötti szünetekben néhány másodpercre feltűnt egy másik pantomimművész a színpadon, és egy táblát mutatott fel, rajta a következő darab címe. A néző ilyenkor elgondolkozik. Érti, hogy a pantomim néma műfaj, és a darabcímek bejelentése sem törheti meg a csendet, így ez is jobb, ha némán zajlik. De miért használnak egy pantomimművészt hirdető táblaként? Nem nyomasztja, hogy tulajdonképpen nem csinál semmit a színpadon?

Pierre Verry pantomimművész, aki Marceau előadásain évekig hordozta ezeket a táblákat, egyszer elmondta, hogyan igyekezett elérni a legmagasabb fokú jelenlétet arra a néhány másodpercre, míg a színpadon volt, miközben nem kellett – és nem is lehetett – semmit tennie. Azt mondta, az egyetlen lehetősége az volt, hogy a tábla felmutatása közbeni testtartás lehető legerősebb, legelőbb módját keresse meg. Ezt elérendő sokáig összpontosított, hogy ráleljen e „törékeny egyensúlyra”. Mozdulatlansága végül nem statikus, hanem dinamikus lett, miután – nem lévén más eszköze, mint a saját teste – minden feleslegestől megszabadult, és jelenlétének esszenciáját az egyensúly áthelyezésében találta meg.

A különféle ázsiai színházi formákban látható alapvető testtartások a fent leírtakhoz hasonlóan az egyensúly szokásostól eltérő, tudatos, kontrollált formáira épülnek. A színészek megváltoztatják a láb és a térdek pozícióját, azt, ahogyan lábfejük a padlót érinti, vagy a két lábfej közötti távolságot csökkentik, így teremtsen meg egy új, törékeny egyensúlyi helyzetet. Sanjukta Panigrahi így fogal-



Japán nő színész: fiktív test, de nem fiktív figura.



Változó egyensúly: A commedia dell'arte színésze Itáliában, indiai odissi táncos, balett-táncos, táncos az ókori Görögországban tartott Dionüszosz-ünnepen.

maz: „A tánc lényege, hogy a testet függőlegesen két egyenlő részre osztjuk, és bár egyenlőtlen a súlyeloszlás, a testsúlyt hol az egyik, hol a másik oldalra helyezzük át”. A tánc fölerősíti – akár egy mikroszkóp tárgylemezén – azokat a folyamatos, apró mozgásokat, amelyekkel súlypontunkat helyezzük át, miközben igyekszünk mozdulatlanok maradni. Az egyensúly mérésére szakosodott laboratóriumokban mindezt bonyolult diagramok is alátámasztják. Az *egyensúly tánca* föllelhető bármely színpadi előadás alapelvei között.

Az ellentétek tánca

Ne lepődjön meg az olvasó, ha „színész” és „táncos” között nem teszek lényegi különbséget, és hasonló könnyedséggel mozgok a keleti és nyugati kultúrák között is. A színpadi lét alapelveinek keresésében nem korlátozó tényező az, hogy különbséget lehet tenni a színháznak, táncnak és pantomimnek nevezett művészetek között. Gordon Craig, amikor a Henry Irving különös járását gúnyoló kritikákra reagált, így fogalmazott: „Irving a színpadon nem járt, hanem táncolt”. Hasonló megjegyzés – de ezúttal negatív értelemben – hangzott el a Mejerhold-féle *Don Juan* után, amikor néhány kritikus azt írta, nem színdarabot, hanem balettelőadást láttak.

Kultúránkra jellemző, hogy éles választóvonalat húzunk színész és táncos közé. Ez a megkülönböztetés sértő, az előadóművészet hagyományyaiból szervesen nem következő jelenség, mely ráadásul igen kockázatos is, hiszen a színészt saját teste megtagadására ösztökéli, a táncost pedig a virtuozitás felé taszítja. Egy ázsiai színész számára ez a választóvonal abszurdnak tűnik, de más történelmi korok európai művészei – például egy udvari bolond vagy komédiás a tizenhatodik században – ugyanígy elképedtek volna rajta. Megkérhetünk egy nő vagy kabuki színészt arra, hogy próbálja meg lefordítani az „energia” szót a saját nyelvére, de ha azt kérnénk, hogy magyarázza meg a különbséget színészet és tánc között, csak értetlenkedve rázná a fejét.

Sawamura Sojuro kabuki színész szerint az „energia” szó jelentéséhez a japánban a *koshi* áll legközelebb. Hideo Kanze nó színész így fogalmazott: „apám soha nem mondta, hogy ’több *koshi*, fiam’, de azért, hogy járás közben megragadta a csípőmet és igyekezett visszahúzni, egyúttal megtanította, hogy ez a szó mit jelent”. Ahhoz, hogy legyőzze apja visszatartó erejét, törzsét kissé előre kellett döntenie, térdét behajlítania, lábfejét a padlóra szoritania, így inkább a talpán csúszott, mint járt. A gyakorlat eredményeképp azonban megtanulta az alapvető nó járásmódot. Az energia – vagy a *koshi* – nem egyszerű, gépies egyensúlyváltás, hanem az egymásnak ellenszegülő erők teremtette feszültség eredménye.

Mannojo Nomura kyogen színész felidézi, hogy a Kitában működő nó iskolában úgy tartották, a színésznek azt kell képzelnie, hogy a feje fölött függő vasgyűrű erős vonzást fejt ki rá, e vonzásnak kell ellenállnia, és lábát a földön tartania. E két, egymással szemben ható erőre utaló japán kifejezés, a *hippari hai* pontos jelentése: „egy személyt vagy tárgyat magunk felé vonni, miközben a másik ugyanazt igyekszik tenni”. A *hippari hai* jelen van a színész testének alsó és felső része, illetve elülső és hátulsó oldala között. Ott feszül a színészek és a zenészek között is, akik nem uniszónóban játszanak, hanem igyekeznek kitérni egymás elől, amint felváltva meglepik a másikat, megzavarják a ritmusát, de csak addig a pontig, amíg el nem vesztik a kapcsolatot, a köteléket, ami az ellentétet fenntartja.

Ha a fogalmat tágabban értelmezzük, azt mondhatjuk, hogy a nem hétköznapi testtechnikák *hippari hai* viszonyban állnak a hétköznapiakkal. Láthattuk, hogy bár eltérő technikákról van szó, a köztük lévő feszültség megmarad, a két formavilág mégsem szigetelődik el. A színész teste az ellentétes erők teremtette feszültség eszköztárával fölfedi létét a néző előtt – ez az oppozíció az ellentétek elve. Erre az elvre – amely a nyugati színművészetben is jelen van – Ázsiában a szigorú hagyományokból kiindulva különféle kompozíciós rendszerek épültek.

A pekingi operában a színész teljes mozgáskészlete azon az elven alapszik, hogy minden mozdulatnak azzal ellentétes irányból kell elindulnia, amerre tart. Balin a táncos a *keras* és a *manis* formák adta ellentétpárokból építi fel előadását. A *keras* az erős, a kemény, az étellel teli, a *manis* jelentései: lágy, gyengéd, finom. Tánc közben *keras*, illetve *manis* lehet egy-egy mozdulat, a testrészek helyzete, de egy előadáson belül egész cselekvéssorok is. Mindez jól megfigyelhető a Bali-szigeteki táncban felvett alaphelyzetben, ami a nyugati néző szemében túlságosan stilizáltnak tűnhet. A táncos különböző testrészeiben folyamatosan váltogatja a *keras* és *manis* pozíciókat.

Az ellentétek tánca több szinten is meghatározza a színpadi létet. A színész a kényelmetlenség érzetét egyfajta iránytűként használja mozgás közben. Decroux szerint a pantomimművész „könnyedén mozog a kényelmetlenségben”, de más műfajok oktatóitól is hallhatunk hasonlóan velős megfogalmazásokat. Katsuko Azuma japán buyo táncosnak azt mondta a mestere, úgy győződhet meg arról, egy adott testtartást megfelelően vett-e fel, hogy fájdalmat érez. Igaz, tette hozzá mosolyogva, a fájdalom még nem feltétlenül jelenti azt, hogy a pozitúra helyes is volt. Sanjukta Panigrahi indiai táncos, a pekingi opera, a Bali-szigeteki tánc és a klasszikus balett oktatói mind osztják e nézetet. A kényelmetlenség érzete így tehát az

ellenőrzés eszközévé válik, egyfajta belső radarrá, amely lehetővé teszi, hogy a színész megfigyelje önmagát munka közben. Nem szemével követi a mozdulatait, hanem testi érzékelések láncolata jelzi, hogy ott belül a megszokottól eltérő, nem hétköznapi feszültségek munkálkodnak.

I Made Pasek Tempo Bali-szigeteki mestert megkérdeztem egyszer, mi a színész vagy táncos tehetségének fokmérője. A *tahan*, válaszolta, a helyállás, a kitartás képessége. Ezt a fogalmat a kínai színház is ismeri. Ha azt akarják mondani, hogy egy színész hivatásának mestere, a *kung-fu* kifejezést használják, ami szó szerint azt jelenti, „biztosan tart, helyáll”. Nyugaton azt mondjuk: „energia”, azaz kitartás, állhatatosság. Ám ne feledjük, ez a szó csapdát rejt.

Ha egy nyugati színész energikus akar lenni, minden erejét latba veti, és roppant aktívvá válik. Széles és gyors mozdulatokat tesz, és nagy izomerőt fejt ki – ez azonban fárasztó. Az ázsiai (és a nagy nyugati) színészek akár szinte mozgás nélkül is elfáradhatnak, de az ő kimerültségük nem a túlzott élénkség, a széles mozdulatok, hanem az ellentétek játékának az eredménye. A test megtelik energiával, mert benne egész sor feszültségkülönbség alakul ki, ez élővé teszi a testet, és erősebb jelenléte teremt, még lassú mozgás vagy látszólagos mozdulatlanság esetén is. Az ellentétek tánca a testen belül zajlik, még mielőtt maga a test táncolna. Alapvetően fontos, hogy a színészi munka ezen elvét megértsük: az energia nem feltétlenül jelent térben való mozgást.

A *lokadharmi* esetében – azaz a különféle hétköznapi mozgásformákban – azok az erők, melyek behajlítják vagy kinyújtják a kart, a lábat, az ujjakat, külön-külön hatnak. A *natyadharmi*, a nem hétköznapi technikák világában a két ellentétes erő (a hajlítás és a nyújtás) egyszerre hat. Másképp fogalmazva: a karok, a lábak, az ujjak, a gerinc, a nyak úgy mozdulnak el, mintha az őket behajlítani akaró erőnek állnának ellen, és fordítva. Katsuko Azuma elmondja, milyen erők munkálkodnak, ha a törzs kissé meghajlik, a karok pedig finom ívben előrenyúlnak – ez a buyo táncrea és a nó színházra jellemző mozdulat. Megtudhatjuk, hogy a látható mozdulat irányával épp ellentétes erők hatnak, azaz a karok nem kinyúlnak, hogy ívet formáljanak, épp ellenkezőleg, mintha egy nagy dobozt szorítanának a mellkashoz. Így a karok csak látszatra törekednek arra, hogy eltávolodjanak a testtől, a törzs pedig, miközben igyekszik ellenállni, előrehajlik.



Etienne Decroux: „a pantomim a munka ábrázolása”.

A kihagyás mint színészi erény

A testen belül zajló ellentétek tánca – minden látszat ellenére – a kihagyás elvén alapul. A mozdulatok kiszakadnak eredeti kontextusukból, hogy így mutakozzanak meg. A táncban összekapcsolt mozdulatsorok sokkal összetettebbnek tűnnek, mint a hétköznapi mozgásformák, ám valójában azok leegyszerűsítéséről van szó. Olyan pillanatokból állnak össze, amelyek során a testben működő ellentétes erők a leegyszerűbb formában jelennek meg. Ez azért van így, mert a színész ezen ellentétes erőket elszigeteli, felerősíti és koncentrálja, majd egyszerre működteti, esetleg sorrendbe állítja őket. A testét ilyenkor igen gazdaságtalanul használja, hiszen a hétköznapi mozgásformák jellemzően egymást követik, így takarékoskodva az erővel és az idővel. Decroux megállapításához – „a pantomim a testtel végzett munka ábrázolása” – más előadó-művészeti hagyományokból kiindulva is eljuthatunk. Ezt az elvet követik mindazok, akik a színpadon épp ezt az állapotot igyekeznek elrejteni, ahogyan a balett-táncos valós testsúlyát és erőfeszítéseit a könnyedség képzetével fedi el. Az ellentétek megléte az energia alapfeltétele, az ellentétek elve pedig itt összekapcsolódik a leegyszerűsítés elvével, miszerint a színész bizonyos mozgáselemeket kihagy, hogy mások nagyobb, lényegi hangsúlyt kapjanak.

Ugyanezen elvre épül a táncos színpadi léte is, akinek mozdulatai igen távoli kapcsolatban állnak a hétköznapi mozgásformákkal, de a színészé is, akinek mozgása pedig jobban hasonlít a mindennapokban megszokotthoz. Ahhoz, hogy a színész színpadi létét az alapvető ellentéteken keresztül megjelenítse, nem csupán a hétköznapi mozgásformák komplexitását hagyhatja el, de a mozdulatok térbeli kiterjedését is csökkentheti. Dario Fo szerint itt egyfajta szintézisről van szó, ami jelentheti egy nagy erő kifejtést igénylő mozgásforma térbeli koncentrációját, de a mozdulathoz elengedhetetlenül szükséges elemek reprodukcióját is, miközben a feleslegesek kimaradnak. Decroux – az indiai táncosokhoz hasonlóan – a testet lényegében a törzsre redukálja. Véleménye szerint a végtagok, a kar és a láb mozgása csak járulékos (vagy 'anekdotikus') s csak akkor tartozik a testhez, ha ez a mozgás a törzsből ered.

Azt, ahogyan egy mozdulat által igényelt teret leszűkítünk, energia-elnyelődésnek is nevezhetjük. Az ellenté-



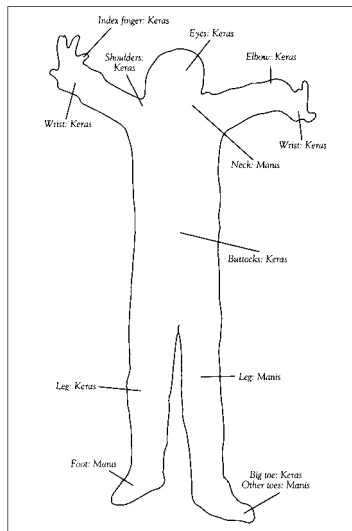
19-23. Ellentétek tánca: (fent) Henry Irving (1838–1905) Wolsey bíboros szerepében (Shakespeare: VIII. Henrik); (középen) Vszevolod Mejerhold (1874-1939) Shentan Akrobaták c. művében; (lent) kabuki színész régi japán fametszeten

tek felerősítése nyomán alakul ki, és új megközelítést kínál a színpadi gyakorlat során hasznosuló általános alapelvekhez. A mozdulat irányában kifejtett, illetve az azt visszatartó erő közötti ellentétre egész szabályrendszer épül – ezt alkalmazák a nő és a kabuki színészek is – mely rendszer különbséget tesz térben és időben kifejtett energiák között. Az egyik szabály kimondja, hogy a színész energiájának hetven százalékát az időben, harmincat pedig a térben kell, hogy felhasználja. Olyan ez, mondják a színészek, mintha a mozdulat nem állna meg térbeli végpontjánál, hanem az időben folytatódna.

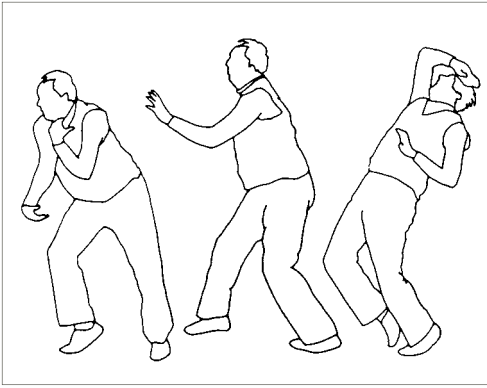
A nő és a kabuki színház is használja a *tameru* kifejezést, ami a kínai írásjel szerint összegyűjtést, a japán nyelvben pedig hajlítást jelent. Olyasmiről van szó, ami egyszerre rugalmas és ellenálló, mint a bambusz nád. A *tameru* egy mozgásforma esetében visszatartást, elfojtást jelent. A *tameru*-val rokon *tame* szó az erő visszafogásának képességét jelöli, mely során az energia felszívódik a térben leszűkített mozdulatban, hogy így még erőteljesebb kifejezésre jusson. Ez a képesség a színészmesterség egyik pillére. Ha tehát egy színész a megfelelő energiákkal rendelkezik, azaz erős színpadi jelenléttel bír, mestere azt mondja rá, hogy rendelkezik a *tame* képességével.

Mindez talán túl bonyolult és részletes megfogalmazásnak tűnik. A háttérben azonban a kompresszió technikája áll, amit a különböző hagyományokkal rendelkező színházak egyformán alkalmaznak – a visszafogott mozdulatba préselt energia, amit egyébként egy jóval nagyobb ívű, erőteljesebb mozdulathoz használnánk. Jó példa erre az, ahogyan a színész egy cigaretta meggyújtásához szükséges mozdulathoz az egész testét igénybe veszi, mintha nem egy szál gyufát, hanem egy nehéz dobozt emelne fel. Hasonló elvet követ, ha egyetértését az áll leejtésével jelzi, miközben a szája kissé nyitva marad, de ezt egy harapáshoz szükséges erővel teszi. Ha a színész így működ-teti a testét, élővé válik, még akkor is, ha mozdulatlanul áll.

Ez a technika minden bizonnyal komoly szerepet kap a nagy színészek emlékezetes alakításáiban. Ha egy nagy formátumú művész kénytelen lejönni a színpadról, és a színpad széléről figyelni társai alakítását, képes a színpadon zajló játék energiáit magába szívni, és szinte észrevehetetlen mozdulatokká alakítani. Ilyen esetekben a színész *biosza* különös erővel jelenik meg, és a néző emlékezetébe vésődik. A *stage business* nem csupán a nyugati színházi kultúra része. A tizenhetedik században élt kabuki színész, Kameko Kichiwameon *Por a fülben* címmel írt értekezést a színészmesterségről. Ebben említi, hogy esetenként előfordul, hogy míg az egyik színész táncol, társai háttal állnak a nézőknek, és pihennek. „Én ilyenkor nem pihenek, hanem



Keras és *manis* (erős, kemény, illetve gyengéd, lágy) megjelenése a Bali-szigeteki tánc pozitúrájában, ahogy Jas, I Made Pasek Tempo mester kislánya bemutatja. (szemek: keras, könyök: keras, csukló: keras, nyak: manis, fenék: keras, láb: manis, nagylábujj: keras, a láb többi uja: manis, lábfej: manis, láb: keras, csukló: keras, mutatóujj: keras, vállak: keras)



Dario Fo mozgásszekvenciák sorozata;
a mozdulatlanlanság pillanatai az ellentétek extrém
feszültségének állapotában

fokozott aktivitásban jeleneik meg. Hangsúlyozni szeretném azt, hogy az ellentétek játéka a színházat pre-expresszív szintjén is túlmutat.

fejben táncolok. Ha nem így teszek, a néző számára érdektelenné válik a hátam látványa.”

A kihagyás technikája nem azt jelenti, hogy a színész hagyja magát egy bizonytalan, cselekvés nélküli helyzetbe sodródni. A színész számára a kihagyás visszatartást jelent, azaz energiáit nem a túlzott expresszivitás és fizikai aktivitás oltárán áldozza fel, hanem így teremt erős színpadi jelenlétet. A kihagyás – a rejtett mozdulatok – alkalmazása során a színpadi lét a roppant intenzív, de le-

Intermezzo

Ennél a pontnál az olvasó joggal kérdezheti, a fent leírt elvek nem visznek-e túl messzire a nyugaton ismert színházi és táncos gyakorlattól. Valóban hasznos tanácsok ezek, melyeket a művész jó szívvel megfogadhat? A pre-expresszív szint hangsúlyozása nem fed-e el a nyugati színészek valós problémáit? Vajon a pre-expresszív szint csak a pontosan lefektetett szabályrendszer követő színházi kultúrákban érhető tetten? A nyugati megközelítésre nem épp a szabályok hiánya és az egyéni kifejezőmódok szüntelen keresése jellemző? Ezek nehéz kérdések, de ahelyett, hogy azonnal választ igyekeznénk találni rájuk, álljunk meg egy pillanatra, és pihenjünk egy kicsit.

Fordította: Lázár Zsófia

Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer

Excerpts from *A Dictionary of Theatre Anthropology* (Part 2)

The appearance of the Odin Teatret promises a preeminent event at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting) not only on account of its performances but on account of its workshops as well. In anticipation of that, a new series was launched in the October issue of *Szcenarium* to publish the major principles of the book comprising the research results of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded by Eugenio Barba. He discusses the following questions in the three chapters presented here: what extra-daily techniques are employed by the actor in order to create their stage presence, that is their “scenic bios”? How do exercises in balance change, in finding a new point of balance, promote the creation of the actor’s “scenic bios”? Why must no sharp dividing line be drawn between an actor and a dancer? How does the “principle of omission” serve the “dance of oppositions”, which is a prerequisite for the actor’s intensive stage presence?



Mei Lanfang Jangjü előadásban 1915-ben
(forrás: twoeggz.com)

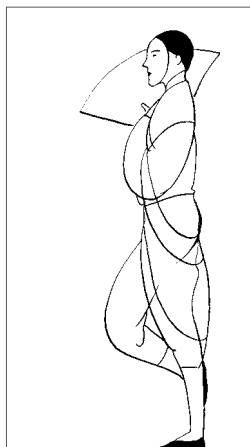
Mei Lanfang 1894-ben született egy híres kínai színházi dinasztia leszármazottjaként. Mint *tan* színész végezte tanulmányait, és első sikereit 14 évesen Sanghajban aratta. Számos kitüntetésben részesült, lovaggá ütötte Hsüan T'ung császár, és 1924-ben ő lett a legnépszerűbb kínai színész. 1919 és 1956 között vendégszerepelt Japánban, az Egyesült Államokban és a Szovjetunióban. 1961-ben bekövetkezett halála után is úgy tekintenek rá mindmáig, mint a kínai kultúra legtiszteletreméltóbb képviselőjére és a kínai színház megújítójára. Visszaemlékezése révén, melynek most első részét adjuk közre, közelképet kapunk a tradicionális kínai színészképzés módszereiről és a művésszé válásnak azokról a titkairól, melyek a másfajta kulturális közegben nevelkedő nyugati művész számára fölöttébb tanulságosak. Eugenio Barba, az ISTA alapítója a Szcenárium szeptemberi számában közölt esszéjében ezt írja róla: „Úgy tekinttem rá, mint családfám ősapjára, akit annyi erőfeszítés, zarándoklat, könyv, találkozás és kiábrándulás után sikerült meghódítanom”.

A 2016 tavaszán megrendezett harmadik MITEM-en szerepelő kínai társulat (Chongqing Sichuan Opera Theatre) vendégjátéka és workshopja sokakban felkeltette az érdeklődést az európaiaktól eltérő, sokrétű kínai színházkultúra iránt. Műhely rovatunk bevezető írásában erről a témáról ad történeti áttekintést Révész Ágota. S közöljük Szergej Eizenstein 1935-ben publikált írását is, aki a legvadabb sztálini terror idején hívta fel a figyelmet a kínai színházesztétika jelentőségére, a tradícióhoz való hűség megtartó erejére. Megközelítési módja meglepően újszerű: a színpadi eszközhasználatot elemezve a jel és jelentés viszonyrendszerének arra a flexibilitására mutat rá, mellyel a nyugati színház meglátása szerint nem rendelkezik, s amelynek fogalmi leírására évtizedekkel később majd a szemiotika vállalkozik.

Eugenio Barbának a Fogalomtárban folyamatosan megjelenő, a színész titkos művészetéről szóló szövegeivel és az itt szereplő írásokkal a jövő évi MITEM szakmai programjait és workshopjait szeretnénk előkészíteni hónapról hónapra, elősegítve azt a kultúrák közötti párbeszédet, melynek során a színházművészeknek Keleten és Nyugaton egyaránt korunk új kihívásaival kell szembenéznük.



RÉVÉSZ ÁGOTA



A hagyományos kínai színház és a *jingju*

1. rész¹

Bevezető

A pekingi opera a hagyományos kínai színház része. Napjainkban a legerjedtebb, belföldön-külföldön a legnépszerűbb hagyományos színházi forma. Maga a „pekingi opera” elnevezés azonban rendkívül félrevezető, és maguk a művészek is időről-időre tiltakoznak ellene. Félrevezető, hiszen ez a színházi forma se nem pekingi, se nem opera. A helytelen név sok európai rossz következtetésekre vezet: egy neves magyar előadásszervező cég nemrégiben azzal keresett meg, hogy éventéki operafesztiváljukra szeretnének pekingi operatársulatot, ehhez kéri a segítséget. Csakhamar kiderült: fogalmuk sincs róla, hogy a pekingi opera egy teljesen sajátos műfaj. Ők azt hitték, hogy európai típusú operát kapnak majd, csak kínaiak által előadva. Úgy tűnik tehát, hogy igaza van Zhao Qizheng egykori miniszternek, aki szerint a pekingi operát kínai néven, azaz *jingju*-nek kellene nevezni világszerte.² Ha a világ megtanulta a japán „kabuki” szót, akkor megtanulja majd a *jingju*-t is, és vége a sok félreértésnek. Ezen felbátorodva magam is úgy döntöttem, hogy dolgozatomban nem a pekingi opera, hanem a *jingju* kifejezést használom erre a színházra. Magyar kiejtése: tying-tyü.

¹ Jelen írás a szerző 2009-ben megvédett DLA disszertációjának (Lírai anatómia avagy a színész munkája a *jingju* /„pekingi opera”/ színpadán) nyitó fejezete.

² <http://pogo.org.ru/post/10078210/jingju-vs-peking-opera-zhao-qizheng-weighs-in>

Még egy központi fogalmat kell tisztáznom, ez pedig a *xiqu* (hszi-ty'ü – az aposztróf hehezetet jelöl), azaz a hagyományos kínai színház. A *jingju* csak része ennek. A dolgozatban jelezni fogom, mikor beszélek szűkebben a *jingju*-ról és mikor tágabban a *xiqu*-ről. Azt azonban máris érdemes elmondanom, hogy a színház esztétikai alapelvei és a színész iránti követelmények a *xiqu*-n belül meglehetősen egységesek, tehát a *jingju*-n végzett vizsgálatból lehet következtetni a *xiqu* egészére.

A szóhasználatra vonatkozó döntésemet alátámasztandó, hadd idézzem *A kínai színházelmélet alapjai* című tankönyv szerzőjét is: „Amikor a kínai *xiqu*-t bemutattuk a nyugati világnak, meglepetéssel tapasztaltuk, hogy a nyugati szótárakban egyetlen olyan szó sincs, amely pontosan leírná a kínai *xiqu* lényegét. A *jingju* fordítása ‘Beijing Opera’ lett, ami azt jelenti, hogy ‘pekingi opera’; a *kunqu*-é ‘Kunju Opera’, ami azt jelenti, hogy ‘kunju opera’; a kínai *xiqu* pedig egyszerűen ‘Chinese Traditional Opera’, vagyis ‘kínai hagyományos opera’ lett. Miért történt ez így? Mert a kínaihoz hasonlóan összetett, éneket, beszédet, játékot és harcművészetet egyesítő színjáték nyugaton nincsen. A nyugati nyelvek nem szegények, de olyan szót, amely a kínai *xiqu* lényegét vissza tudná adni, még nem találtak ki.”^{3,4}

Alapvető jellemzők

A legfontosabb talán, hogy Kína egészen a 19. század végéig nem is hallott a kizárólag prózai dialógusokra épülő színházról. A színház a kínaiak számára sok évszázadon keresztül alapvetően énekes-táncos műfajt jelentett. A „színpad” szó kínaiul a mai napig így hangzik: *wutai*, azaz „táncporond”. Az ópiumháborúk (1839–60) után külföldi koncessziós területek jöttek létre Kínában, ezzel egyidőben sok kínai fiatal került nyugati egyetemre, és a nyugati kultúra sok más elemével együtt bekerült Kínába a prózai színház is. Ám ez annyira idegennek és gyökértelennek bizonyult, hogy a kínai prózai rendezők még az 1960-as, '70-es években is arra panaszkodtak, hogy széles tömegeket (főleg vidéken) nem lehet bevinni a prózai előadásokra, mert nem értik. Hadd idézzem ehhez Jiao Juyint, a 20. század egyik legnagyobb kínai prózai rendezőjét.

„A hagyományos színház sokkal vonzóbb a parasztok számára, mert tisztán mond ki és mutat fel dolgokat, egyértelmű eleje és vége van. A Pekingből vidékre küldött munkacsoport beszámolója szerint a parasztok szeretik az új darabokat, de ugyanazt a darabot (...) jobban elfogadják pingju opera formában, mint beszélt dráma formában. Nincse-

³ ZHU, Wenxiang: *Zhongguo xiquxue gailun (A kínai színházelmélet alapjai)*, Zhongguo yishu jiaoyu daxi, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2004, 58.

⁴ A kínai személyneveket és fogalmakat a nemzetközileg elfogadott *pinyin* (e.: p'in-jin) átírásban használom, elsősorban azért, mert róluk így az interneten további információ kereshető. A gyakran használt fogalmak esetében első előfordulásuknál megadom a magyar kiejtést is, fonetikus átírásban. A hivatalos magyar átírás rendkívül elnagyolt, ezért csak azokban az esetekben használom, amikor hazánkban ebben a formában ismertté vált nevet említek vagy magyarra fordított szakirodalmat idézek.

nek hozzászokva ahhoz, hogy a jelmezek nem szépek, hogy nincs ének és hogy a történet felvonásokra darabolódik.”⁵

A hagyományos kínai színház legjellemzőbb szervező elemei a következők:

– Az előadás az énekes részek (áriák) köré szerveződik. Ezek szólóénekek, nem jellemző sem a duett, sem a karénekek. A különböző korok és színjátékfajták más és más megkötésekkel éltek, például hogy egy egységen belül hány szereplő énekelhet, és kik lehetnek ezek.

– Az előadás hangzó részét (ének, recitativo, próza) az adott nyelvjárási (nyelv) hangtani struktúrája szabályozza. Mivel ez rendkívül kötött, és az egyes szavak már eleve adott zenei hangsúllyal vannak ellátva (a természetes beszédben!), a szerzők öröklött rím- és dallamképletek mentén dolgoztak, amelyek komoly területi eltéréseket mutatnak. Ezeket – erős általánosítással – északi és déli típusokba lehet sorolni.

– A rendkívül kimunkált, információhordozó jelmez, arcfestés és mozgás-koreográfia. Akrobatikus és harcművészeti elemek nem minden előadásfajtában jelennek meg.

– Élőzenekar. Előadástípusonként változik, mely hangszerek a meghatározók. A zenének és a mozgásnak egy ritmust kell kiadnia. A zene nem szimfonikus hangzásra törekszik, hanem a fő dallamot követi.

– Díszlet nélküli színpad.

– Narratív technika: a színész elbeszéléséből tudjuk meg, ki ő, hol vagyunk, mi történik.

– Közvetlen kapcsolat a közönséggel: a „negyedik fal” a kínai színházban soha nem létezett.

Korszakok

A Brandon szerkesztette kötet három nagy korszakát különbözteti meg a kínai színháznak. Az első a 13. század, amikor a kialakuló *zaju* már szerkesztett színpadi formának mondható. Lényegében ez öröklődik tovább a későbbi korokra, és megy át jelentős változásokon, de legjellemzőbb szervező elemei változatlanok maradnak. A 16. századtól a kimunkált, költői *kunqu* válik egyeduralmúvá, hogy átadja a helyét a 19. században a *jingju*-nek, amely a populáris ízlést tükrözi.⁶



A *Könnycseppek* című *zaju* dráma ábrázolása korabeli festményen a déli Sung dinasztia (1127–1279) idejéből (forrás: hkartclub.com)

⁵ FEI, Faye Chunfang: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, The University of Michigan Press, 2002, 160.

⁶ BRANDON, James R. ed.: *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press, 1997, 26.

Énekes-táncos előadások, mindenféle akrobatikus és zsonglőrmutatvánnyal vegyítve már az időszámításunk körül bizonyíthatóan léteztek. A Tang-dinasztia (618–907) idejére ezek a császári adminisztrációban is helyet kaptak: tudunk egy Udvari Szórakoztatási Hivatalról, amelynek elsősorban az volt a feladata, hogy számbavegye az előadócsoportokat, és zenés rendezvényeket biztosítson folyamatosan az udvar számára.⁷

A színházi legendák az egyik első komoly állomásnak a szintén Tang-dinasztiabeli Xuan Zong császár (713–755) uralkodását tekintik. A színházkedvelő és -művelő császár létrehozott palotájában egy Körtefakert elnevezésű színésziskolát – ez az első színésziskola, amelyről tudunk. (Állítólag álmod látott, amelyben a Holdon volt nagyszerű énekesekkel és táncosokkal körülvéve, ez adta az inspirációt – sokatmondó álom, amely jelzi, hogy itt alapvetően énekről és táncról van szó.⁸) A császárnak magának is jó zenei érzéke, pontos hallása volt, és nagy gonddal ügyelt színészei képzésére, sőt, állítólag maga is játszott, még hozzá bohóc-szerepkörben. (Innen eredtetik azt a szokást, hogy – a többi szereplővel ellentétben – a bohóc szabadon jöhet-mehet a takarásban, és oda ül, ahova akar.) Xuan Zong császár szobrocskája évszázadokon keresztül ott volt az öltözőkben, előtte füstölő égett: ő lett a színészek védőszentje. A „körtefakerti mester” elnevezés pedig a mai napig a „színész” szinonimája – igaz ugyan, hogy csak a hagyományos színház színészeit hívják így.

A Tang-kor után következő Song-dinasztia idején (960–1127) erős városiasodás figyelhető meg, és ezzel együtt intézményesül a színház. Szórakozónegyedek jönnek létre, ahol több professzionális, fedett színház (esetenként akár ötven!) is működött, akár ezres nézőtérrel, igen vegyes összetételű közönség számára.⁹ Ez a színház még mindent mutatott, amire a közönség bement: a disznó viccek mesélésétől kezdve a szellemnek való beöltözésen keresztül az idomított bogarakig.¹⁰ Idővel azonban szűkülni kezdett a repertoár, és haladt a történetek szerkesztett előadása felé.

A kínai színház első nagy korszakának – ahogy fent már említettem – a Yuan-dinasztia (1280–1368) idejét tartják. A Yuan-dinasztia megszálló dinasztia volt Kínában is: Magyarországot tatárokként dúlták fel, Kínában a mongol dinasztiaként emlegetik őket. Első pillantásra érthetetlennek tűnik, miért éppen ebben az időszakban virágzik fel a színház. Több ok is kínálkozik azonban. A legtöbb kutató azt emeli ki, hogy szüneteltek az állami vizsgák, és a képességeikkel mit kezdeni nem tudó írástudók a városokban igyekeztek eltartani magukat bármilyen írásos tevékenységgel – adott esetben szövegírással a színtársulatok számára. Ráadásul komoly társadalmi mozgás indult meg: az Európáig nyúló mongol birodalom különféle népei keveredni és kereskedni kezdtek egymással, és ez friss szellemi közeg és tovább fokozódó városiasodást eredményezett. A zene, az ének, a tánc, az

⁷ IDEMA, Wilt and WEST, Stephen H.: *Chinese Theater 1100–1450, A Source Book*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1982 (Münchener Ostasiatische Studien, Band 27)

⁸ HALSON, Elizabeth: *Peking Opera*, Oxford University Press, London, 1966

⁹ BRANDON ed. 1997, 27.

¹⁰ IDEMA-WEST, 1982

akrobatika és a pantomim eddig is létező, sok formában keveredő műfajok voltak, és jelen volt az erős történetmondói hagyomány és igény is. A hódító dinasztia pedig affinitást mutatott a színház irányában, amely a maga vegyes voltával érthetőbb és szórakoztatóbb volt, mint a „tisztá” költészet vagy zene.

Olyannyira előtérbe került a színház és a színháték-irodalom ebben a korszakban, hogy ez lett a reprezentatív műfaj. A kínai irodalom egyik nagy közhelye a frappánsan írásjegy-párokba szerkesztett mondás: „A Tang-koré a vers, a Song-koré az elégia, a Yuan-koré a színháték”¹¹. A feljegyzések szerint ezernél is több úgynevezett „vegyes színháték” született – közülük 162 maradt fenn. Ebből az időszakból származik a nyugaton (főleg átírataiban) leghíresebbé vált színháték: Li Xingdao *Kréta*kör című színdarabja, valamint *A nyugati szoba*¹² is, Wang Shifu munkája, amely az ikonikus kínai szerelmi történetek egyike.

Sok helyen olvashatunk a híres Yuan-kori „drámáról” vagy „színműről”, és számomra is problémát jelent, milyen szó a legalkalmasabb. Nem szívesen használom a „színmű” elnevezést, mert félrevezető: hajlamosak vagyunk a mi 19. századi színházi hagyományainkra asszociálni belőle. A „dráma” pedig azt sugallhatja, hogy a színházi előadás az írott szöveg megjelenítője. Egyik sem igaz. A fennmaradt vagy későbbi korokban jól-rosszul kiegészített szövegek könyvek csak vázát adták az előadásnak, mely teljes valóját a színpadon nyerte el; hangzás- és látványvilágának valószínűleg semmi köze nem volt ahhoz, amit ma képzelünk ezekbe a szövegekbe.

A kínai irodalom a Yuan-kori színházi szövegeket *zaju*-nek, azaz „vegyes színhátéknak” hívja: az elnevezés eredetileg a fent már említett tarka egyvelegre utalt, és használatos maradt a szorosabb szerkesztésű, egy-két főszereplő sorsát végigkövető daraboknál is. A *zaju* strukturált történetmesélést jelentett: szerepelt benne kurrens témát tárgyaló prologus vagy közjáték és több (általában négy) felvonásra tördelt epikus történet. A felvonások ebben az esetben nem szünetekre tagolást, hanem egy-egy hangnem köré csoportosítást jelölnek. A „vegyes színháték” meghatározó eleme ugyanis a *qu*, azaz a dal, még pontosabban a (többnyire jól ismert) melódia. E köré épül a *bai*, azaz a prózai vagy verses dialógus (recitativo), és mindez kiegészül *ke*-vel, azaz instrukciókkal. A korai gyűjteményekben a két utóbbi, tehát a *bai* és a *ke* szinte meg sem jelenik, egy-egy szöveg gyakorlatilag dalok dramaturgiai szerkesztett gyűjteménye, amit a színészek recitativ improvizációval történetté kerekítettek a színpadon. A hangsúly tehát a *qu*-n volt, és természetesen azon, aki a *qu*-t éneкли: a főszereplőn. A *qu* mellé egyébként nem társult kotta: ismert dallamokra írták a verseket és a dallamokat címmel jelölték a szövegek könyvekben.

Igen sokatmondó, hogy ugyanez a *qu* (dal/melódia) szó a mai napig szinte szinonimája a hagyományos színhátéknak. Mivel a mai kínai beszélt nyelv a pontosí-

¹¹ 唐诗，宋词，元曲。Tangshi, Songci, Yuanqu.

¹² Ez a színmű magyarul is olvasható: Vang Si-fu *A nyugati szoba*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960. Szintén elérhető egy nagyon gondos válogatás Kalmár Éva keze nyomán: *A fejnélküli szellem*, Régi kínai komédiák, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978.

tások végett mindent kiegészít, a hagyományos színháték összefoglaló neve ma *xiqu* (ez van benne a Hagományos Színházi Akadémia nevében is), ahol a *xi* mindenféle showt, azaz mutatványt jelent, ez párosul a *qu*-vel.

Egy másik gyakran használt típusjelölő fogalom a *qiang*, amely szintén dallamstruktúrát vagy tájszólást jelent. Nem véletlen, hogy a tájszólás megjelenik kategorizáló fogalomként a színhátékok jelölésénél. Hiszen figyelembe kell vennünk, hogy Kína területe óriási, és évszázadokkal ezelőtt a távoli országrészek közötti kommunikáció lassú volt. Nagyon nagy területi eltérések alakultak hát ki, és ezek a mai napig fennmaradtak. A különböző színhátékfajták egyik legkarakteresebb jelölése tehát az lett, milyen tájszólásban énekelik. Ez ugyanis számos következményre jár. Az egyes kínai tájszólások már külön-külön nyelveknek számítanak – leírva mind ugyanúgy néz ki, de az olvasatuk annyira más, hogy az egyik terület lakói adott esetben egyáltalán nem értik a másik terület lakóit. További komoly különbség, hogy míg a mandarin (standard) kínaiában és több északi dialektusban négy zenei hangsúly van, sok déliben ennél több, akár kilenc is. A kiejtés és a zenei hangsúlyok eltérése miatt tehát sem a rímképletek, sem a prozódia nem ültethető át komoly sérülés nélkül egyik területi változathoz a másikba.

A rengeteg területi eltérés közül kiemelkedett egy nagyobb: észak és dél ellentéte. Ez az eltérés az énektechnika és a használt nyelv különbségén túl szerkezetbeli és esztétikai eltérést is jelentett. A *zaju* kimondottan északi műfaj volt, jellemzően a mongol eredetű (majd elsinizálódott) császári udvar és a főváros műfaja. A darabok általában megtartották a négyfelvonásos dramaturgiát, egy-egy felvonáson belül csak egy szereplő énekelhetett, és azonos volt a hangnem és a rím.

A 12. századtól, tehát már a Yuan-kori *zaju* előtt megjelenő déli színdarabok (*nanxi* – „déli színház”) szerkesztésmódja lazább volt: a felvonások száma elérhetett akár a negyvenet-ötvenet is, egy-egy felvonáson belül több szereplő is énekelhetett, és a felvonáson belül más hangnem is megszólalhatott. Az alapvető zenei egység itt is az ária volt. Lényeges momentum, hogy tudomásunk szerint a *nanxi*-ben jelennek meg először a szereptípusok, amelyek aztán különböző változásokkal végigkísérik a kínai színházat. Ahogy később a *jingju*-ben, már itt is jelen van a *sheng*, *dan*, *jing* és *chou* szereptípus (ugyanezekkel a nevekkel!), csak kiegészíti őket még három másik. A Yuan-kor végére ebből a színhátéktípusból alakul ki egy újabb forma, a *chuanqi*, azaz a „csodák átvitele”.

A Yuan-kor után hosszú ideig a déli színhátékforma vált dominánssá, annak is egy *kunqiang* („Kunshan-beli dialektus”) nevű változata, amely aztán *kunqu* („Kunshan-beli dallam/színház”) néven meghódította Dél-Kínát, majd a színház magas műfajának számított a 16. századtól egészen a 19. századig. A korábbi déli stílusú darabok nagy része *kunqu* formában élt tovább. Arisztokrata körökben divatos volt áriákat énekelni az ismert darabokból – bár az udvar hivatalos hozzáállása az éppen aktuális császár művészi affinitása és politikai szándékai szerint változott. (A Yuan-dinasztia után frissen trónra került új uralkodó nyelvkivágás terhe mellett megtiltotta hivatalnokainak az ária-éneklést. Ez azonban nem csökkentette a színház népszerűségét.)

A kantoni operával foglalkozó Bell Yung, a Pittsburgh-i Egyetem zenetörténész professzora jórészt egy színésznek tulajdonítja azt, hogy a déli, *kunqu* nevű színjátékforma meghatározó műfajjá vált országszerte. A 16. század közepén élt Wei Liangfu, egy női szerepeket játszó vak (!) színész volt az, aki a *kunqu* leghíresebb zeneszerzője lett. Igen sokatmondó, amit Bell Yung ír Wei Liangfu munkásságáról:

Amit Wei elért, azt csak úgy tekinthetjük zeneszerzésnek, ha ezen teljesen mást értünk, mint az európai zenében. Nem egy-egy „zeneművet” írt, amelynek egyéni dallama, ritmusa, harmóniája stb., tehát sajátos szerkezeti elemei vannak. Ő egy qiang-ot talált ki, amely nem egyetlen „zenemű” jellemzője (nem egyetlen hangsor), hanem egy egész zenetípusra (egy egész hangsor-repertoárra) érvényes.¹³

A 16. század végétől jó kétszáz évre a *kunqu* vált meghatározóvá Kínában. Nem szabad azonban elfeledkezni arról, hogy a rengeteg területi – ugyancsak tánc- és énekalapú – színjátékfajta továbbra is fennmaradt. A *kunqu* azonban irodalmibb volt, mint a többi: versei és dalszövegei kimunkáltak. Ezért olvasásra is alkalmas volt, és szerzőinek komoly elismerés jutott. Zenéjében meghatározó volt a fuvola lágy hangja. Mindenütt „líraiságát” és „eleganciáját” emelik ki – kritikuszai az „elitizmusát”. A gyakorlatilag csupasz színpadon nagyon részletgazdag jelmezekben játszottak a színészek – a hosszú kezelővel való játék kezdete pedig valószínűleg még sokkal korábbra datálódik, ekkorra már igen kidolgozott technikái vannak. Érdemes megemlíteni, hogy fennmaradtak festmények ebből az időszakból, amelyeken a hadvezért (*jing*) játszó szereplőnek teljes arcfestése van – ahogy a mai *jingju*-ben.¹⁴ Lényeges azonban, hogy a *kunqu*-nek nem része az akrobatika: itt az ének és a tánc minél teljesebb harmóniája a cél.



A leghíresebb *kuqu* darab, a *Bazsarózsa pavilon* álmójelenetének ábrázolása 17. századi festményen (forrás: nipic.com)

Karakteres és meghatározó színdarabja lett ennek az időszaknak a *Bazsarózsa pavilon* (*Mudanting*), a Shakespeare-kortárs Tang Xianzu (1550–1616) műve. A *Bazsarózsa pavilon* a kínai színház egyik legtöbbet játszott darabja, nincs olyan *kunqu* társulat, amely műsorára ne tűzné. A főhősnő álmában találkozik szerelmesével, majd meghal az utána való epekedésben, de a férfi valós megérkeztekor feltámad halottaiból. (Ma nagyszabású, „látványra dolgozó”, minden technikai lehetőséget kihasználó színpadi produkciók is születnek ebből a darabból.) A szerelem mindenható volta és a csodás megoldás jellegzetesen *kunqu* eszköz.

A *kunqu* fénykorának több tényező együttese vetett véget. Az egyik egy felkelés volt (1853), ahol a felkelők szerencsétlen módon el-

¹³ YUNG, Bell: *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*, CUP Archive, 1989, 5.

¹⁴ BRANDON ed. 1997, 34.

foglalták a *kunqu* egyik déli központját is, és a tönkretett város csak nehezen regenerálódott. Egy másik ok éppen a *kunqu* sokat magasztalt irodalmisága volt. A *kunqu*-ben ugyanis sok klasszikus nyelvezetű vers jelenik meg és egy lágyabb, kidolgozottabb zenei struktúra jellemzi, ahol a fúvósok domináltak. Egyes kutatók úgy tartják, hogy a *kunqu* addig-addig finomodott, míg túlfinomodott. Belterjessé és érthetetlenné vált, és kezdett elszakadni a közönségtől.

Ezzel szemben néhány északabbra fekvő tartományban (Anhui, Hubei, Shaanxi) népszerűvé vált néhány harsány, elsősorban vonós és ütős hangszereken alapuló színjátékforma (*qiang*), amelyek sok beszélt nyelvi (nem irodalmi) szöveget használtak. Az ének mellett bővelkedtek akrobatikus mutatványokban, és a 19. század elején kezdték elhódítani a *kunqu* közönségét, főleg a műveletlenebb rétegeket, akiknek egyszerűbb és tarkább „népszínműre” volt igényük. Ezekből a területi színjátékformákból jött létre a pekingi opera – amit mostantól „anyakönyvi” névén *jingju*-nek nevezek.

A *jingju* születési évének hagyományosan 1790-et tartják, de ez az évszám így félrevezető. Az tény, hogy a színházat nagyon kedvelő Qian Long császár nyolcvanadik születésnapja megünneplésére a fejlett színházkultúrájú Anhui tartományból is a fővárosba hívtak ebben az évben egy színtársulatot, és a jó fogadtatás után hamarosan három másik is felköltözött innen a fővárosba. Az udvari ceremóniák lezárultával a négy színtársulat a fővárosban maradt, és játszani kezdett a nagyközönségnek. A fővárosban a *kunqu* volt az uralkodó színjátékforma, e mellé érkezett most a Pekingtől délre fekvő Anhui-ból a *huidiao*, de megjelent a fővárosban a tőle nyugatra lévő Shaanxi *qinqiang* színháza is. Az Anhui-beli társulatok nagyon sikereseknek bizonyultak, és melléjük 1828-tól érkeztek további színtársulatok az Anhui melletti Hubei-ből (a *handiao* területéről) is. Mivel a két színjátékforma, a *huidiao* és a *handiao* hangzásvilága, ének- és játéktechnikája közel állt egymáshoz, a Hubei-ből feljött színtársulatok az Anhui csoportok játszóhelyein léptek fel, sőt kezdtek velük közös műsorokat is kialakítani. Így folyamatosan tanultak egymástól, de beolvasztották a *kunqu* és más területi színjátékok bizonyos elemeit is. Néhány évtized alatt (kb. az 1850-es évekre) spontán stíluskeveredéssel létrejött, amit kezdtek először „fővárosi dallamnak” (*jingdiao*), majd „fővárosi színjátéknak”, azaz *jingju*-nek hívni. Ezt fordították szerencsétlen módon „pekingi operának” – először feltehetően Mei Lanfang 1930-as amerikai turnéja idején.

Az új stílus egyértelműen a tömegeknek szólt, tömegsikerre pályázott, tömegigényt elégített ki. A művészetértő elit sokáig le is nézte, és inkább ment a *kunqu* veretes nyelven megírt, pontos dramaturgiájú darabjaira. A *kunqu* hangzásvilága



Qian Long Császár (1911–1799)
öregkori portréja, Művészeti
Múzeum, Hong Kong
(forrás: wordpress.com)

is, tematikája is más: lebegő, dallamos, és – ahogy a fenti példa mutatja – elsősorban lírai, magánéleti témákat (gyakran szerelmi történeteket) dolgoz fel. A vidéki társulatok ezzel szemben nyersebb, robosztusabb hangzást és játékot hoztak, történeteik pedig inkább közéleti, morális kérdéseket dolgoztak fel jól követhető formában. Érthetőbbek, látványosabbak és akrobatikusabbak voltak, mint az addig uralkodó *kunqu*. Ugyan szerepeltek bennük dalok, de a *kunqu*-höz képest sokkal nagyobb arányban építtek be mozgalmas, sokszereplős harci jeleneteket. A *jingju* alapját adó, tempós, harsány hangzásvilágú *huidiao* felhasznált olyan népi hangszerket is, mint a nagyon erős hangú, karakteres, okarinához hasonló *suona*. A *huidiao* népszerűségét és a kínai színházak között elfoglalt kivételes helyét jelzi, hogy a *jingju*-n kívül még vagy negyven különböző helyi színhátnak lett az alapja.

A területi eltérések napjainkig megmaradtak: nagyjából 360 féle színház tartanak számon, bár annyira nagy volt a keveredés, hogy néha nehéz eldönteni, melyik stílushoz tartozik egy adott előadás. Ezek mind a *xiqu*, tehát a hagyományos színház kategóriájába tartoznak, amit az európai szakirodalom általában kínai operának nevez. Nem győzöm ismételni: mindegyik – más-más arányban – az énekre és a tánra épül. Olyannyira, hogy a különböző területi színházakat elsősorban



A *halhatatlan szerelem* című *xiqu* színdarab a kantoni opera előadásában egy hong kongi fesztiválon (forrás: hkculturefestival.com)

zenei anyaguk alapján kategorizálják. Rengeteg felosztásuk létezik a ritmusképlet, prozódia, dallamstruktúra, felhasznált hangszerek stb. alapján.

A *jingju* az 1850-es évektől átveszi az uralkodó helyet a fővárosi színházi életében, és egyre népszerűbb ország-szerte is. A híres-hírhedt Cixi anyacsászárné kedvenc szórakozásának számít. A nagy színészegyéniségek körül kialakulnak kisebb „iskolák” is, amelyeket elsősorban azeltérő énektechnikák különböztetnek meg. Még a császárság 1912-es bukása sem viseli meg nagyon a *jingju*-t: leghíresebb színészei (köz-

tük Mei Lanfang) az 1920-as, '30-as években viszik először külföldre, nagy büszkeséggel. Éppen ő és színésztársai azok, akiknek köszönhető, hogy a *jingju* viszonylag kevés sérüléssel átmentődött a mai korba, hiszen a zaklatott 20. század Kínai sok hagyományát elsöpörte. Olyan óriási tehetségekről, újítókról beszélhetünk, akik a színházat mint kulturális örökséget minden körülmények között, tudatosan életben tartották, továbbadták.

A kitarásra szükség volt, bár az 1949-ben hatalomra kerülő kommunisták nem bántják egy ideig a színházat: a Mao Zedong létrehozta északnyugati kommunista bázis területen is létrejön 1942-ben egy társulat. Majd a hagyományos színház támadások célpontja lesz, hiszen a kiirtandó régi kultúrát képviseli. A színészek jó részét munkatáborokba küldik. A színház valamelyes szerencséje azonban, hogy Mao

felesége, Jiang Qing maga is színésznő volt (ugyan prózai színházban: Nórát is játszott), és a kommunista diktatúra legsötétebb évei alatt úgy találta, hogy a színház tudja legjobban propagálni a forradalmi eszmét. A Kulturális Forradalom (1966–1976) idején forradalmi minta-operák jönnek létre az irányítása alatt, amelyeket aztán folyamatosan „korrigálnak”, nehogy bármi ellenforradalmi maradjon bennük. Természetesen új látványvilágot hoznak létre, amely ellen a színésztársadalom először tiltakozni próbál, de esélye sincs. Nagyon kevés kellően forradalmi eszmeiségű mintaopera születik, de az a néhány nagy publicitást kap. És ezek a mintaoperák ugyan igencsak komikusan hatnak mai szemmel, a színészek kétségkívül jó színvonalon énekelnek és táncolnak – a közönségnek feltehetően már ez is öröm volt.

A *jingju* a maga hagyományos formájában 1976 (Mao halála, a Kulturális Forradalom vége) után kezd ismét magához térni. Az ország gazdasági nyitásával, majd látványos világgazdasági térhódításával együtt a kínai hazafias eszme is nagyon megerősödik. A *jingju* pedig ennek a hazafiasságnak lesz az egyik kifejezője. Komoly állami támogatást is kap, mert ez a külföldnek mutogatható „hazai” művészeti termék – ez az egyik oka annak, hogy a többi területi színházfajtához képest a *jingju* viszonylag gyorsan lábra állt, és most sütkérezik a „nemzeti színházi” rang dicsőségében.

E mellett a folyamat mellett azonban jól érzékelhetően létezik egy másik, ellentétes tendencia is: a modernizáció kikerülhetetlen hatása. Kínába is beáramlottak Amerika és Európa divatműfajai, majd e minták után megindult ugyanezek hazai készítése is, ami elszívja a fiatal közönséget. A film még egészséges konkurrenciát jelentett, de a televízió és a számítógép egyelőre túl nagy kihívás elé állítja a hagyományos színházat, amely így folyamatosan új utakat keres.

Ágota Révész: Traditional Chinese Theatre and *Jingju*

Translator and sinologist Ágota Révész (b. 1966) defended her DLA dissertation at the Színház- és Filmművészeti Egyetem (University of Theatre and Film Arts), Budapest, on traditional Chinese theatre, especially its form which made a name for itself as the “Peking opera”. The present publication embraces the introductory chapter of the thesis and begins by clarifying why that name is incorrect and why *jingju* is to be recommended instead. Then the history and genres of traditional Chinese theatre are explored, focussing on the distinctive features of Chinese versus European theatre. It is concluded that no such complex theatre as the *xiqu*, synthetising song, speech, dance-acting and combat, exists in the West, therefore no correct name has yet been found for it in European languages. The section on history discusses the most characteristic organising elements of traditional Chinese theatre first, then the great eras of its history from the 13th century to this day. The author mentions the theatrical forms which gave rise to *jingju* at the end of the 18th century to play a dominant role in the theatrical life of the capital as early as the 1850s and become increasingly popular also throughout the country. Finally she explains how this genre could survive the decade of “cultural revolution” and has emerged as the standard-bearer for the “patriotic idea” as well as the world-famous emblem of Chinese theatre today.



SZERGEJ EIZENSTEIN



Varázsló a körtéskertből

Egy kínai vendég – bevezető az orosz közönség számára¹

Mei Lanfang népszerűsége messze túlterjed Kína határain; portréja vagy sziluettje minden kínai értelmiségi családban megtalálható San Franciscóban, a New York-i Chinatown kicsiny üzleteiben, Berlin divatos kínai éttermeiben, a mexikói Yukatan tavernáiban – mindenütt, ahol hazájára emlékező kínai szív dobog. Mei Lanfangot mindenütt ismerik. Mindenfelé megtalálható azoknak a szoborszerű pózoknak a másolata, melyek őt ábrázolják, amint a kínai színházi tradíciót követő emlékezetes táncdrámáiból mutat be epizódokat. De Mei Lanfang nem csak honfitársai körében népszerű. Művésztének nagysága a más országbeli, más kulturális hagyományokhoz kötődő embereket is lenyűgözi. Charlie Chaplin beszélt nekem először e nagy kínai művész munkásságának jelentőségéről.

A kínai színházzal kapcsolatban, melyet Mei Lanfang a lehető legnagyobb tökélyre emelt, szeretnék utalni azokra a



Mei Lanfang és Charlie Chaplin 1924-ben, az amerikai turné idején (forrás: wordpress.com)

¹ Ezt a cikket S. M. Eizenstein Mei Lanfang moszkvai vendégjátékának alkalmából írta és publikálta a Színházművészet című folyóiratban, XIX. évfolyam, 1935, 10. szám.

sokszínű, bár nem feltétlenül hiteles legendákra, melyek ennek a színháznak az eredetéről szólnak. Az egyik legenda Ping-Yang városának ostromáról szól, mely időszámításunk előtt 205-ben zajlott. A császár serege, a Mao-Tum főparancsnok vezette huan hadsereg három oldalról vette körül a várost, hogy ostromgyűrűbe zárja. A felesége, In-Shi vezette különítménynek azt a parancsot adta, hogy az egységével ékelődjék be a negyedik oldalra. Az ostromlott város éhségtől és nélkülözéstől szenvedett, és már a megadást fontolgatta, amikor a várost védő Chang Pin tábornoknak egy csellel sikerült azt megmentenie. Tudomása volt róla, hogy In-Shi nagyon féltékeny asszony. Volt sok fából faragott, élő nőkre emlékeztető figurája. Ezeket a figurákat kihelyezte azokra a falakra, melyek épp szemben voltak ennek a harcias és féltékeny nőnek a parancsnoksága alatt álló ostromlókkal. Egy okos gépezet segítségével aztán mozgatta és táncoltatta is őket. Közönségüket, a katonákat lebilincselte e báb-nők kecses mozgása. In-Shi a távolból élőknek hitte ezeket a nőket, akik ráadásul nagy csáberővel bírnak. Ismerve férje állhatatlanságát, félni kezdett attól, hogy a város elfoglalása után férje esetleg belehabarodik ezekben a veszélyes vetélytársakba. Tudta, hogy ez csapást jelent a tekintélyére, és a férjére gyakorolt befolyására is. Elrendelte a város falai alól való visszavonulást. Az ostromgyűrűn rés támadt, és a város megmenekült. Így szól a legenda; a történeszek ugyanakkor természetesen úgy magyarázák mindezt, hogy a város nem csel, hanem Chan Ping tábornok briliáns stratégiája által menekült meg. Ugyanebben a legendában szerepel a marionettek születése, melyeket aztán emberek helyettesítettek. (Akárhogy is történt, a kínai színészlől hosszú ideig fennmaradt az „élő bábú” elnevezés.)

Mei Lanfang művészetének bevezetőjében azért utalok erre a legendára, mert színésze szoros kapcsolatban áll a kínai színház legősibb és legjobb hagyományaival, meg a marionett játékkal is, valamint azazal a jellegzetes tánccal, mely kitörölhetetlen nyomokat hagyott a kínai színházművészetben. Azért is említtem mindezt, mert itt – számunkra szokatlanul – megjelenik azon típusok egyike, mely ma már részét képezi a Mei Lanfang által játszott karakterek galériájának. Ez a női parancsnok, a nőkatona. Mei Lanfang nagyszerű a lírai nőtípus ábrázolásában, és nem kevésbé sikeresen játssza ennek a harcias leányszónak a szerepét is. A *Mu-Lan a hadseregben* című darabban például, melyben a főszerepet játssza, egy olyan fiatal lány harctéri kalandjait mutatja be, aki azért öltözött be katonai álruhába, hogy helyettesítse idős édesapját.



Mei Lanfang női harcos (Wu dan) szerepben, idős korában (forrás: yule.sohu.com)

A kínai színházról keringő történetek általában azokat a „sajátosságokat” hangsúlyozzák, melyek lenyűgözik az európai színházi rutinhoz szokott felszínes és felkészületlen turistát. Ezekre a „sajátosságokra” úgy tekintenek, mintha semmi kapcsolata sem lenne a nyugat-európai színházzal és művészettel, miközben pedig a kínai színháznak a nyugati színházművészetre, különösen pedig a szovjet színházra gyakorolt hatása közzismert. De nem erről akarok itt szólni. És azokat a szemképráztató és meglepő dolgokat sem akarom itt taglalni, melyeket a kínai színház a beavatatlan néző számára tartogat. A kínai színház technikája és rendszere ugyanis többet érdemel sajátosságainak egyszerű számbavételénél. Megérdemli, hogy nagyobb rálátásunk legyen arra a filozófiára, mely olyan művészi formákban jut kifejezésre, amelyek látszólag ugyan távolinak tűnnek, mégis közel állnak hozzánk; mert bár nem mindig értjük őket, mélyre ható élményben részesítenek bennünket. Másként ugyan mivel magyarázhatnánk azt a mágnesez, kreatív vonzerőt, mely lehetővé tette, hogy ez a művészet átlépje a nemzeti határokat? Minél mélyebbre hatolunk jelentésvilágába, e művészet különös vonásai annál inkább megszűnnek idegennek lenni. Példának okáért, mennyi turistát büvölt el az a tény, hogy a nézőket a színházban a színpadhoz képest merőlegesen, profilban ültetik le, szemben egy nagy asztallal, amely a színpadtól nyúlik ki kilencven fokos szögben. Pedig ebben nincs semmi különös. Az ősi tradíció szerint a fülnek, és nem a szemnek kell a színpad felé fordulnia; az emberek nem azért mentek az ősi kínai színházba, hogy *lássák*, hanem hogy *hallják* a drámát. Valami hasonló hagyomány a mi moszkvai Malij Tyeatrunkban is jelen van. Az idősebb generáció talán még emlékszik Osztrovszkijra², aki sohasem a nézőtérről nézte a darabjait, hanem a színpadfenékről, a függöny mögül hallgatta végig őket.

A régi kínai színház mindig szintetikus volt: a tánc szervesen kapcsolódott az énekhez. Később ezek elkezdtek különválni egymástól. A vokalitás Észak-Kínából eredeztethetően fölébe kerekedett a plasztikának. A vizualitás kultusza pedig délen virágzott. Így egy észak-kínai még manapság is úgy mondja, hogy megy drámát „hallgatni”, míg egy dél-kínai drámát „nézni” megy.

Mei Lanfangnak azzal a kérdéssel kellett szembesülnie, hogy miként alkossa meg a két tendencia szintézisét. A kínai kultúra elmélyült tanulmányozójaként élesztette újra a kínai színházi hagyományt. Visszahelyezte jogaiba a színház vizuális oldalát, komplex módon építve be a zene és a tánc elegyét, így restaurálva a szintetikus ősi kínai színházat. De Mei Lanfang nem egyszerűen csak restaurátor. Azt is tudja, hogy az ősi hagyományok tökéletes formáinak helyreállítása során miként töltsen meg azokat új tartalommal. Mindig megpróbálja kiszélesíteni darabjainak témakörét, s eközben a társadalmi problémák hangsúlyos megjelenítésére törekszik. A Mei Lanfang által játszott sok száz darab közül nem egy szól a nők nehéz társadalmi helyzetéről, a szegények kizsákmányolásáról stb.³ Néhányukban

² Az utalás feltehetően Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkijra (1823–1886) vonatkozik – *a ford.*

³ Ne feledjük, hogy Eisenstein ezt a bevezetőt 1935-ben a Sztálin-éra elvárásainak megfelelően kellett hogy megfogalmazza! – *a ford.*



Mei Lanfang, Mejerhold és Eisenstein a moszkvai turné idején 1935-ben (forrás: teatral-online.ru)



A kínai vendégjáték közönsége, Moszkva, 1935 (forrás: teatral-online.ru)

fellép a maradiság és a babonák ellen. Ezek a drámák, bár a régi hagyomány megszabta stílusban adják őket elő, a bennük megjelenő mai témák és problémák folytán szívbe markolóan élesek és hatásosak.

A női téma sokféle szemszögből láttatva jelenik meg a darabjaiban. A női típusok sokféleségének megjelenítésére való képesség Mei Lanfang művészetének nagy hozadéka. A színház területén általában létezik egyfajta specializáció és behatároltság, de Mei Lanfang e művészet igen széles területének a mestere, s miközben női szerepei megformálásakor szigorúan ragaszkodik a hagyományos stílushoz, számos elemmel gazdagítja azt.

A kínai színházi hagyomány hat női alaptípust ismer:

1. *Ching-Tan* – egyfajta matróna, hűséges feleség és lelkes/engedelmes leányzó.
2. *Hua-Tan* – fiatalabb asszony, általában szolgáló. Míg *Ching-Tan* egy pozitív, költői és melankolikus típust képvisel, ami dalokon keresztül is megnyilvánul, addig *Hua-Tan* frivol nő. Őt általában gyors és élénk mozgásokkal ábrázolják.
3. *Kuei-Men-Tan* – csinos, elegáns és kedves leányzó.
4. *Wu-Tan* – hősiessé leány; női harcos és hadsereg parancsnok.
5. *Tsai-Tan* – rémes, fondorlatos asszonyság, szolgáló, aki mindig kész elárulni a gazdáit. Bár feltűnően szép, ugyanakkor rendkívül aljas.
6. *Lao-Tan* – vénséges vén asszony, általában anya. Ez a legrealisztikusabban ábrázolt nősemély a kínai színházi padon. Nagy gyengédséggel játsszák.

E női karakterek valamennyi neve *Tan* jellel végződik.⁴ Elsődleges fordításban ez a szimbólum azt a valakit jelöli, aki a női szerepet játssza. De ugyanakkor ez nem magyarázza meg a szó teljes jelentését. A *Tan*, amint azt Mei Lanfang a kínai színház női szerepköréről szólva hangsúlyozza, szimbólum: elsősorban egy stilizált, esztétikailag elvont nőképzetet jelöl, összességében tehát nem egy valószínűs nő.

A realista nőábrázolás nem képezi részét a kínai színház művészetének. Ehelyett a közönség egy eszményített, általánosított nő képét kapja. Itt jutunk el a kínai színház alapvető jellemzőjéhez. A maga módján realista: képes érinteni ismert történelmi epizódokat és legendákat, csak úgy, mint az élet társadalmi vetületét és

⁴ Mai átírásban: *Dan* (lásd Révész Ágnes írásában – a szerk.)

mindennapi problémáit, ám ugyanakkor ez a színház formáját tekintve, a karakterformálásban és a színpadi hatáskeltés legkisebb részleteit illetően is a konvenciókat követi. És valóban: függetlenül attól, hogy milyen nézőpontból tekintsz rá, a kínai színházban „minden helyzet, minden tárgy elvont módon és gyakorta szimbolikusan van megjelenítve”. A realizmus a maga tiszta formájában ki van tiltva a kínai színpadról.

Hadd idézzek néhány példát erre a régi kínai színház eszköztárából:

Ma-Pien – egy lovaglóstor. Amikor egy színész ostort tart a kezében, akkor ő feltehetően loval. A felszállást és leszállást szabályban rögzített módon mutatják meg.

Che-Chi – egy kocsi. Ezt két zászlóval jelzik, melyekre kerekek vannak ráfestve. A zászlókat a lovas két oldalán két szolga tartja, akik állhatnak csendben, mozdulatlanul, de mozoghatnak is.

Ling-Chien – az üzenetvivő nyílveszője. Amikor a régi időkben egy hadsereg parancsnoka futárt akart küldeni, egy nyílveszőt bízott rá, hogy ezzel igazolja az általa vitt hír igaz voltát, és azt a parancsot is közvetítette, hogy egy nyílvesző sebességével vigye az üzenetet.

Az álom realista ábrázolását nem tartják esztétikusnak. Ha egy színésztől azt kívánják, mutassa meg, hogy álmodik, akkor ezt úgy teszi, hogy fejét az asztalra hajtja. A csatajelenetet az alábbi alapvető mozgások jellemzik: „A párviadal művészete a színpadon mindenek előtt abban áll, hogy a felek soha nem érinthetik meg egymást.” A párviadal gyorsan váltakozó, szinkronizált, ritmikus mozdulatso-rokból áll, melyek egy párviadal konvenciói szerint zajlanak. És végül, a régi drámákban az ételfogyasztás sem volt soha realiztikusan ábrázolva. Az evést általában valami dallal vagy néhány fuvolán előadott dallammal prezentálták. Ezek a példák és a továbbiak is jól mutatják, hogy bizonyos tárgyak miként tettek szert egyértelmű jelképes jelentésre.

Még érdekesebbek a használati eszközök, melyeknek sokféle jelentése lehet, attól függően, hogy ugyanazt tárgyat mire és miként használják. Ilyen például az asztal, a szék és a ló sörényéből készült seprű. „Egy asztal, vagyis a *Cho-Tzu* minden más tárgynál több dolgot jelölhet: egyszer egy fogadót, másszor egy ebédőasztalt, egy bírósági tárgyalótermet vagy egy oltárt.” Asztalt használnak annak megmutatására, hogy egy ember megmászik egy hegyet vagy átugrik egy kerítésen. Amikor pedig az asztalt oldalára fordítják (*Tao-I*), akkor ez a tárgy vagy egy sziklát vagy a földet jelenti, amin egy ember ül kényelmetlen pozícióban. Amikor egy aszszony megmászik egy hegyet, feláll az asztal tetejére. Hasonlóképpen néhány összetolt székből lesz az ágy.

Még változatosabb szerepe van a *Yingch'en*nek, a lósörényből készült seprűnek. Egyfelől a *Yingch'en* egy félisten attribútuma. Ebben a minőségében csak istenek, félistenek, buddhista papok és különféle szellemek birtokolhatják. Egy szolga kezében viszont egyszerű háztartási eszközzé válik. A *Yingch'en* szerepének kínai meghatározása a következő: „Általában véve a seprű tetszőleges számú tárgyat jelenthet a kínai színpadon.”

A szemléletnek ez a fajta változatossága és rugalmassága még érdekesebb, mint maga a hagyományos színjátékmód. És még ennél is nagyobb jelentőséggel bír az a tény, hogy ez a fajta sokféleség nem kizárólag a színház jellemzője. Benne foglaltatik a „kínai gondolkodás folyamatában”, melynek hatása a színházra pusztán véletlen.

A „gondolkodás folyamatán” nem azokat az uralkodó eszméket értem, melyeket a kínaiak nemzeti és faji érdekei kondicionálnak. Itt azoknak az eszméknek az összességére kívánok utalni, melyekkel a kínaiak a kulturális életben és a racionalitáson túli szférákban operálnak. Ezek természete mélyen gyökerezik Kína társadalomtörténetében és abban az eredetileg is létező társadalmi jelenségben, hogy azokat a tudatformákat, melyekben egy korábbi társadalmi fejlettségi szint tükröződik vissza, a későbbiekben sem vetik el, ellenkezőleg, a hagyomány kanonizálja őket. Ez, ismétlem, azért elsősorban a kulturális területre vonatkozóan igaz, mely ugyanakkor eléggé kiterjedt ahhoz, hogy magába foglalja a beszédmód és az erkölcs kérdéskörét, és még továbbiakat is. Az eszméknek ebben az eredeti hazájában őrződött meg a pre-feudális rendszer struktúrája. Ez öltött formát aztán a poszt-feudális korszak hierarchikus gondolkodási rendszerében, és végül abban a 11. században kikristályosodott filozófiai rendszerben, mely a felemelkedő Han-dinasztia uralkodásának az igazolására és legalizálására szolgált.

Ez az egymásra épülő folyamat bizonyos fokig bármilyen gondolkodási mód jellemzője. Különösen igaz ez a művészetre. A kérdés ugyanakkor az, hogy milyen mértékig hatja át a rendszer egészét: a kínai kultúrában ez annyira meghatározó, hogy megdőbentően mély benyomást gyakorol az emberre még azokon a határokon túl is, melyek a kultúra sajátos területeit foglalják magukba. Ha meg akarjuk érteni Kína összetett és tökéletes hieroglifáit és jelképeit, ezt igen fontos figyelembe vennünk. Az a lenyűgöző jelentésgazdagság, melyet a kínai színházi formákat tanulmányozva tapasztalunk, voltaképp közös alapja bármely kínai kifejezésformának. Ezek a formai jellegzetességeken – csak úgy, mint sok másokon – a hagyományos pre-feudális gondolkodásmód meglepő erővel hagyta ott a nyomát; s megtalálhatjuk ezeket a nyomokat függetlenül attól, hogy a kínai kultúrának mely ágát tanulmányozzuk.

Kezdjük a kulturális kommunikáció elsődleges eszközével, a beszéddel. Ez a jellegzetesség gyakorlatilag minden szóra vonatkozik. A kínai nyelv a monoszillabikus (egy szótagú szavakból álló – *a ford.*) nyelvek közé tartozik. 460 egyszótagú szót használ, melyek a beszédben nem változnak. Attól függően közvetítenek különféle jelentéseket, hogy milyen intonációval, hangsúllyal ejtik ki őket. A kínai minden egyszótagú szót öt különféle intonációval ejtethet ki. Ebből következően a 460 még meghatározat-



Mei Lanfang a lósörény seprével való gyakorlás közben (jiemilishi.com)

lan jelentésű hangsorból 2000 úgynevezett gyökér-szót képez, melyek mindegyike már határozott jelentést hordoz. Ugyanakkor, mivel ezek a gyökér-szavak még mindig nem elégségesek a beszédhez, a kínai nyelvben sok a homofon (azonosan hangzó – *a ford.*) szótag, melyek mindegyike 4–20 különböző jelentést vehet fel. Például a *chou* szó egyszerre jelenti azt, hogy *csacsog, tűz, hajó* és *tollak*. A *hao* szó, attól függően, hogy milyen intonációval ejtik ki, jelentheti azt, hogy *szeretni, jó, jótett, barátság, nagyon*. Így a kínai nyelvben ugyanaz a szóalak nem csak különféle jelentést jelöl, hanem a beszéd különböző részét is képezi. A beszélt nyelvben az egyik jelentést a másiktól nagyon nehéz megkülönböztetni. Csak az általánosan ismert szöveggörnyezet, illetve a szavak elrendeződése igazítja útba az embert. Ugyanezeket a jelenségeket egyébként megtaláljuk más országok kulturális hagyományában is, ahogy például az angol nyelvben, egy olyan ország nyelvében, amelyben mélyen él a hagyománytisztélet.

Ezzel kapcsolatban emlékszem egy francia emberről szóló humoros versre, aki komoly erőfeszítést tett arra, hogy helyesen ejtse ki az „ough”-t, amivel oly sok szó végződik az angolban:

I'am taught p-l-o-u-g-h- Shell be pronounced „plow”	In hiccough. Zen I cry: No more, You make my throat feel rough!
Zat's easy when you know, I say, Mon Anglais I'll get through.	Non! Non! he cry, you are not right, O-u-g-h is „uff”.
My teacher say zat in zat case O-u-g-h- is „oo”	I say: I try to speak your words I can't pronounce them though.
And zan I lough and say to him, Zees Anglais makes me cough.	In time you'll learn but now you're wrong, O-u-g-h is „owe”.
He say: Not coo, but in zat word O-u-g-h is „off”!	I'll try no more! I shall go mad, I'll drown me in the lough!
Oh, sacré bleu! Such varied sounds Of words makes me hiccough!	But ere you drown yourself, said he, O-u-g-h is „ock”.
He say: Again mon friend ees wrong! O-u-g-h is „up”	He taught me more! I held him fast And killed him with a rough! ³

A kínai nyelvben a mondattan, eltérően a nyugat-európaiaktól, még mindig a ritmikái stádiumban van. A teljes szókapcsolat kiejtésének ritmikája határozza meg a nyelvtani jelentést – a szókapcsolatok önmagukban ugyanúgy „tetszés szerinti jelentésűek”, mint amilyen a lósörényből készült seprű.

⁵ Az angol–francia nyelvi játékok miatt a verset nem érdemes lefordítani – *a ford.*

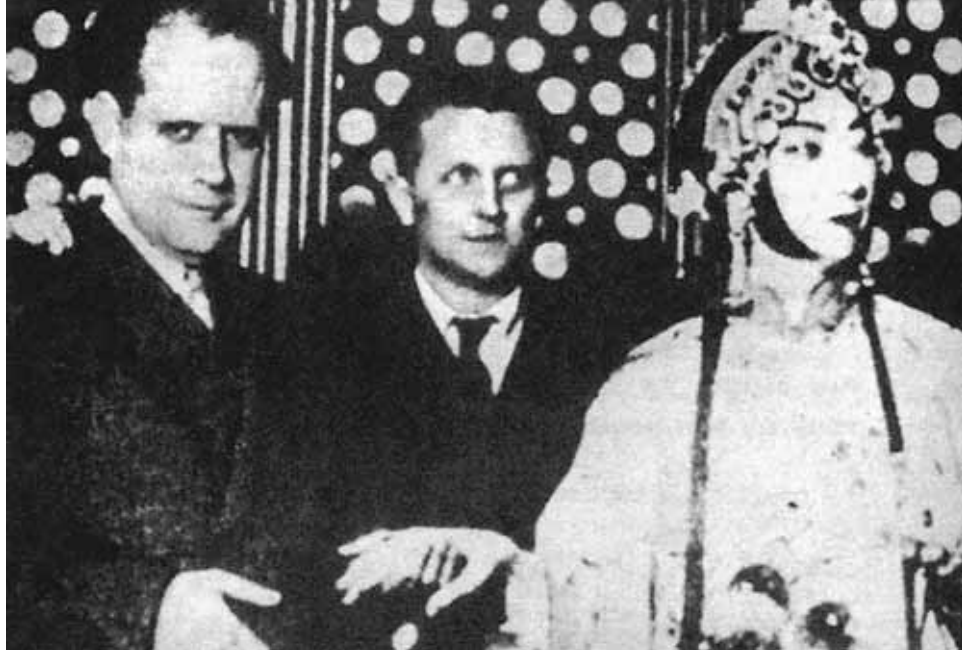
Egy szó, egy jel, egy tárgy és egy szókapcsolat nem arra használatos, hogy egy határozott jelentést közvetítsen. Míg az európai logika arra törekszik, hogy egy adott jelnek pontos jelentést tulajdonítson, addig a kínai jel más célt szolgál. A kínai hieroglifa elsősorban arra való, hogy egy érzetet közvetítsen, amit az azt kísérő impressziók révén fogunk fel. A hieroglifa, illetve a szimbólum célja nem az, hogy egy szigorúan meghatározott fogalmat jelöljön. Épp ellenkezőleg, az a célja, hogy egy szórt/diffúz képet szolgáltatson, amelyet indirekt módon fogunk fel. E sokféle tartalmat hordozó kép szerepe az, hogy lehetővé tegye a fogalomban rejlő minden egyes érzelmi tapasztalat átvitelét, miközben a szöveg vele szomszédos fogalmaival is kommunikál, e szó legáltalánosabb értelmében. Meg kell jegyezni, hogy ez a fajta nyelvi kifejezés-mód, mely olyan szimbólumokon alapul, amelyektől távol áll az intellektuális merevség, csak a kelet népei között válhatott az érzelmi kommunikáció eszközévé. Észak és Dél-Kína, illetve Kína és Japán nyelvei annyira különböznek egymástól, hogy az ezeket beszélőknek igencsak nehéz lenne megérteniük egymást. Ugyanakkor e nyelvek általános jelképsége az egész hatalmas területen hasonló. Hasonló fogalmak léteznek a kínai művészetben és színházban. Ezeknek a jellemzőknek a fényében a kínai színházi technika minden „különleges” aspektusa teljesen érthetővé válik.

Mi hát az a gyakorlati tanulság, melyet e színház tanulmányozása révén leszűrhetünk? Mindenekelőtt az, hogy ne csupán csodáljuk e színház tökéletes voltát. Azt keressük, hogy mi módon gazdagítsuk általa a saját tapasztalatainkat. Még ha mi egy teljesen más helyzetben vagyunk is. Alkotói gyakorlatunkban mi a realizmusban hiszünk, sőt, ennek egy fejlettebb formájában, a szocialista realizmusban. Felmerül a kérdés: meríthetünk-e bármit is egy olyan művészetből, mely hagyománytisztelő és ugyanakkor látszólag nem fér össze a mi gondolkodásmódunkkal? És ha meríthetünk belőle, akkor mégis mi lenne az?

Amikor azzal a kérdéssel foglalkozunk, hogy olyan más, magasan fejlett kultúrák tapasztalataival gazdagítsuk a sajátunkat, melyekből közvetlenül nem vehetünk át semmit, akkor elsősorban a közös nyelvet kell megtalálnunk, illetve művészetünknek azt a speciális területét, mely legközelebb áll az adott kultúrához. Ez a kérdés merül fel például a japán kabuki színházhoz való viszonyunkat illetően is. E japán színházi műfaj egészen eredeti módon hatott a mi hangosfilmünkre.

A kínai színház megismerése révén még szélesebb körű és mélyebb tapasztalatokra tehetünk szert. A maga nemében ez a színház a tökéletesség netovábbja, mindazon elemek szintézise, melyek minden művészet foglalatát, képzetteremtő potenciálját alkotják. A képteremtő erő új esztétikánk egyik legfontosabb kérdése. Miközben nagyon gyorsan megtanuljuk, miként építsünk fel egy karaktert lélektanilag, még mindig igen sok a hiányosság, ha a képzelet területére lépünk. És itt jutunk el a kínai kultúra legérdekesebb aspektusához, mely a színház felől válik beláthatóvá. A kínai művészetben a hangsúly a képzeletre helyeződik a konkrétummal és a témával szemben. Ám ez a hangsúly épp az ellentéte a képzelet ama túltengésének, melyen a mi művészetünk még mindig alapul.

Összeegyeztethetetlen-e egymással a művészetfelfogásnak ez a két, ellentétes pólusa? Egyáltalán nem. E kettősség csak végletes formában mutatja azokat a



Eisenstein és Mei Lanfang a moszkvai előadás után a színpadon (forrás: teatral-online.ru)

sajátosságokat, melyek, ha harmonikus egészé állnak össze, a legmagasabb rendű realizmust hozzák létre. És az a fajta szélsőség, mely Kína egykori kulturális hagyományain nyomot hagyott, a maga letisztult képzeletvilágával, szerteágazó és egyezményes jelképeivel nagyon is példaértékű. A hagyományos kínai kultúra képzetrendszere történelmileg szervesen kapcsolódik hozzánk. Ebben a nagy jelentőségű hagyományban a komplex fogalmaknak egy olyan szintje őrződött meg, mely a szenzibilitást hozza mindig is működésbe. A hagyományos kínai kultúra egy olyan gondolkodási rendszer nyomait őrzi és közvetíti a számunkra, mely egy bizonyos szinten minden kultúrának a sajátja kell hogy legyen.

Angolból fordította: Regős János

Sergei Mikhailovich Eisenstein: The Enchanter of the Pear Garden

Introducing to Russian Audiences a Visitor from China

The article was written and published by one of the most significant film directors of the time, S. M. Eisenstein, on the occasion of the guest performance in Moscow of the famous Chinese artist, Mei Lanfang in 1935, the darkest period of Stalin's dictatorship, advocating in art the highest form of development, social realism alone. Although he never overtly opposed this approach, in his article Eisenstein draws attention to traditional Chinese culture, which in his view preserves and passes down that stage of complex conceptualization through which, above all, sensibility, and not the intellect operates. Examples are cited to prove that words and objects in the traditional Chinese theatre, contrary to European culture, are not used to convey a definite meaning. This language, he says, is based on symbols lacking in intellectual rigidity, and that is why it could become a general method of emotional communication among the numerous peoples of the orient.



MEI LANFANG



Életem a színpadon

Nagyapám és apám

Gyermekkoromban, ahogy minden gyerek, türelmetlenül vártam a holdújévet, ilyenkor új ruhát, új cipőt vehettem fel, kipróbálhattam kezűgyességemet a kockajátékokban, ehettem kompótot és édes húsokat. Mindez nagyon érdekelt. Amikor tizennégy éves voltam, az utolsó holdhónap idején vadul fúj a szél, szakadt a hó, csak huszonnegyedikén állt el, azon a napon, amikor a házi tűzhely istene visszaküldetik a mennyországba¹. Mielőtt leültünk vacsorázni nagyanyánkkal, kilőtünk néhány petárdát. A következő nap kezdetén mindenki az új évre való készülődéssel volt elfoglalva, és az ünnepi hangulat a nap közeledtével egyre inkább fokozódott.

Szokás volt, hogy mielőtt nekilátunk az újévi vacsora elfogyasztásának, áldozatot mutatunk be az őseinknek. Az áldozati asztalon kis táblácskák voltak, rájuk vésvé nagyapám, Mei Chiao-ling és más Mei ősök neve. Az asztal egyik szélén állt még egy táblácska, rajta a név: Chiang. Kíváncsi voltam, miért van ez ott. Nem tudván visszafogni gyermeki kíváncsiságomat, megkérdeztem nagymamámat: „Miért kell áldozniuk a Meiknek egy Chiangnak?”

„Ez egy olyan szokás, amit nagyapád hagyott hátra. Nem hiszem, hogy neki is áldoznunk kéne. Ez egy hosszú történet. Vacsora után mesélek neked erről az egésze-ről.”

¹ A tizenkettedik holdhónap huszonnegyedik napját „kis újévnak” hívják Kínában. Ezen a napon a házi tűzhely istenét, akiről azt tartják, hogy ő vigyázza a háztartást, átmenetileg felmentik posztjáról, ő felmegy a mennyországba, hogy beszámoljon az évi szolgálatáról.

Aznap éjjel én voltam az utolsó, aki bementem nagyanyám szobájába, hogy fogadjam ünnepi jókívánságait. „Azt kívánom, légy okos és bölcs, és gratulálok ahhoz, hogy egy évvel idősebb lettél” – mondta, ahogy beléptem. „Köszönöm nagy-mama” – feleltem. Mosolyogva megfogta a kezemet, és leültetett maga mellé egy kis székre. Kint petárdák pukkantak. Mindenütt újévi volt a hangulat.

„Évről évre nagyobb vagy – mondta. De nagyon keveset tudsz a családról. Elmondok neked, hogy én miért vagyok még mindig életben és egészségben. A te ükapád nyitott egy üzletet a Kiang su tartománybeli Taichov városában, ahol fából faragott figurákat és Buddha szobrokat árult. Három fia volt. A te nagyapád volt a legidősebb. Amikor nyolc éves lett, egy Chiang nevű idős ember fogadta örökbe Soochowban, akinek nem voltak fiai. Eleinte nagyon jól bánt nagyapáddal. Később lett egy második felesége, aki fiúgyermeket hozott a világra. Ezután nagyapád szálla lett a feleség szemében. Később egy ember jött Soochowba, aki gyerekekkel kereskedett, hogy eladja őket a színháznak. Az öreg Chiang megegyezett vele, hogy eladja nagyapádat színésztanoncnak.² Amikor megkérdezte nagyapádtól, hogy mit szól hozzá, ő egyből beleegyezett. Valaki figyelmeztette, hogy amilyen gyorsan csak lehet, hagyja ott a Chiangokat, s így nem fogja az az asszony halálra gyötörni.”



A gyermek Mei Lanfang
(forrás: eeloves.com)

„Nagyapád nem járt szerencsével. Tizenegy éves korában Chiang eladta őt a Fu Sheng Operatársulatnak. A mesterét, Yang San-shi-t úgy ismerték, mint aki rosszul bánik a tanítványaival. Nagyapádat gyakran ütötte-verte, rengeteg szenvedést kellett kiállnia. Akkoriban szokásos volt, hogy ilyesminek teszik ki a tanítványokat, amikor kedvetlenek voltak, vagy bármilyen kudarcral kellett szembesülniük. Yang San-shi sokszor addig ütötte egy kemény fadarabbal nagyapád tenyerét, amíg az annyira feldagadt, hogy a tenyérvonalai eltűntek.”

„Nagyapád háromszor váltott mestert, mielőtt befejezte tanulmányait. Női szerepeket játszott, és nagyon népszerűvé vált a színpadon. Hírneve fokozatosan nőtt, majd a Szu Hsi Társulat vezetője lett, ennek szentelte minden energiáját.”

Ezen a ponton eszembe ötlött apám, Mei Chu-fen. „Meséljen valamit apámról” – kértem.

Rám tekintett, és így szólt: „Nem volt szerencsés ember, huszonhat éves korában meghalt.” A hangja megváltozott, könnycseppek gördültek le az arcán. Ettől én is szomorú lettem. Sírn szerettem volna, de balszerencsés dolog újév esté-

Rám tekintett, és így szólt: „Nem volt szerencsés ember, huszonhat éves korában meghalt.” A hangja megváltozott, könnycseppek gördültek le az arcán. Ettől én is szomorú lettem. Sírn szerettem volna, de balszerencsés dolog újév esté-

² A régi társadalomban a színészmesterséget alacsonyrendű szakmának tartották. Ha csak lehetséges volt, a családok igyekeztek elkerülni, hogy gyerekeik ezt a mesterséget válasszák.

jén sírni. „Apád egy keményen dolgozó, becsületes ember volt. Először az öreg férfi szerepét tanulta meg, és aztán váltott a fiatal férfi-szerepre. Végül a női szerepeket is megtanulta. Képes volt mindazokat a szerepeket eljátszani, amiket nagyapád megtanult. A legtöbb néző úgy tekintett rá, mint nagyapád élő képmására.”

A korán ébredő kakasok kukorékolni kezdtek. Felemeltem a fejem, és láttam, amint a derengő hajnali fény beszűrődik az ablakon.

Tréningem napjai

Ahogy előttem apám és nagyapám, én is nagyon korán kezdtem el színházi tanulmányaimat – ekkor még csak nyolc éves voltam. Wu Ling-hsien, egy női szerepeket játszó, idős színész volt az első tanárom. Minden reggel ötkor kivitt a szabadba egy sétára és hang-tréningre. Ebéd után egy másik tanár jött, hogy vokális tréninget tartson nekem, ezután a színpadi mozgást gyakoroltam és dallamokat tanultam. Az estéket librettók tanulmányozásával töltöttem. Leszámítva az étkezéssel és alvással töltött időt, egész nap keményen dolgoztam.

Wu Ling-hsien módszere az volt, hogy még mielőtt a dallamot megtanította volna, először a szakasz szövegét memorizáltatta velem. Ő egy széken ült, én egy asztal mellett álltam. Kezében ott volt egy sima vonalzó, amit általában arra használt, hogy a ritmust, meg a tanulókat üsse vele. De engem Wu Ling-hsien sosem ütött meg. Mindig ott volt egy halom nagy rézpenz az asztalon. Minden szakaszt hússzor, harmincszor kellett elénekelni. Ahányszor egy szakasszal végeztem, egy réztallért eltávolított az asztalról, és ráhelyezte egy lakkozott tálcára. Amikor mind a tíz rézpenz a tálcán volt már, akkor újra halomba rakta őket, és az egész kezdődött előről. Bár néha a hatodik-hetedik kör után már egész jól ment az a szakasz, tanárom mégis tovább gyakoroltatott. Máskor meg, amikor nagyon álmos voltam, bár az éneklést nem hagytam abba, a szemem akaratom ellenére becsukódott, és elszunyókáltam. Ekkor Wu Ling-hsien gyengéden megbökött, amire újra magamhoz tértem. Miután összeszedtem magam, folytatattam a tanulást. Abban az időben a tanítványokkal való illetően bánásmód a legfelvilágosultabbnak számított. Bármely más tanár esetében a vonalzó a fejemen csattant volna.

Wu Ling-hsien úgy hitte, hogy a jó alapozás érdekében minden szakaszt több tucatszor kell elénekelni. Ha egy személy nem megfelelően tanulja meg a leckét, ha – mint valami halvány árnyékot – csakúgy átfuttatja magán, anélkül, hogy alaposan megértené, akkor az idő múlásával könnyen elfelejti azt, vagy nem lesz képes pontosan, a megfelelő módon megcsinálni.

A *chingi* (tisztelgetésközlő nő) szerepnél van néhány alapvető mozdulat, melyet hosszú időn át kell gyakorolni ahhoz, hogy elérhessük a pontosságot. Ilyenek a járás, az ajtó nyitása és zárása, a kézmozdulat, az ujjak irányzása, a ruhaujj lengetése, a haj megérintése a halántéknál, a cipő felvétele, a kéz fellendítése, hogy a mennyhez fohászkodjon, a kar lengetése, s ha a *chingi* szomorú valami miatt, lépkedés körben a színpadon, beleájulás egy székbe.



Mei Lanfang női darabokban használt kéztartásai, fotósorozat (forrás: 3.bp.blogspot.com)

Emlékszem, amikor még meglehetősen fiatal voltam, egy hosszú padot használtam a gyakorlatokhoz. Egy téglát volt rátéve a padra, és én úgy, hogy még egy kis gólyaláb is rá volt erősítve a lábamra, megpróbáltam fölállni és állva maradni ezen a téglán, egészen addig, amíg egy füstölő elég. Kezdetben a lábaim remegtek, valószínű kényszerű volt. Egy percnél nem bírtam tovább megállni, aztán kibírhatatlanná vált, és le kellett ugranom. De egy idő múlva kifejlődtek a megfelelő hát- és lábizmaim, és fokozatosan megtanultam meglehetősen stabilan állni a téglán.

Télen kis gólyalábakra állva a jégen gyakoroltam a harcot és a lépkedést körbe-körbe. Eleinte könnyen elcsúsztam, de amikor megszoktam a jégen lépkedést gólyalábakon, nem okozott különösebb erőfeszítést, hogy ugyanezeket a mozdulatokat a színpadon is végrehajtsam, gólyalábak nélkül. Bármit is csinálsz, ha először a nehezebbik fokát csinálod végig, mielőtt a könnyebbik változatát megpróbálsz, rájössz, hogy azért az átélt kellemes érzésért érdemes volt vállalni a keserves megpróbáltatást.

Régebben rengeteg hólyag nőtt a lábamon, amikor gólyalábakon gyakoroltam, és nagyon szenvedtem. Úgy hittem, a tanáromnak nem szabadna egy tinédzserkorú fiút ilyen komoly megpróbáltatásoknak kitenni, és emiatt keserűséget éreztem. De ma, a hatvanas éveimben, amikor még mindig meg tudom csinálni a női harcok pozícióit olyan operákban, mint *A részeg ágyas*, *A hegyi erőd*, már tudom, hogy csak azért vagyok képes erre, mert amikor alapképzést kaptam, a tanárain szigorúak voltak velem.

Akrobatikus képességeim többségét az akrobata Ju Lai-ching-től tanultam, aki fizikai tréningemet a színpadi harc alapgyakorlataival kezdte. Ezek a szokásos jobbra-balra, fel-le irányú támadásból, háritásból álltak. Ezekből az alapvető gyakorlatokból soha nem használtunk egyet sem a színpadon, de minden kezdőnek meg kellett tanulnia őket. A második lépésben a „gyors dárdákat” és a „dárdák megmérkőzését” gyakoroltuk. Ezek a leggyakrabban használt akrobatikus formaelemek a színpadon, de meglehetősen különböznek egymástól, és különféle jelentésűek. A „gyors dárdák” előadásakor az egyik harcosnak győztesen kell kikerülnie

a küzdelemből, a „dárdák összecsapása” előadásakor a küzdelem eldöntetlen marad. Ha két harcos dárdákkal küzd meg egymással, egy pillanatra megállnak mozdulatlan pózba merevedve, szembe fordulva a közönséggel, miközben a gongok és a dobok tempója lelassul, majd az elismerés gesztusaként mindketten felemelik a hüvelykujjukat. Ezt szakmai zsargonban úgy hívják: „a harcos dicsérete”. Ha ezután mindketten gyorsan távoznak, akkor ez csupán a „dárdák összecsapása” volt. Ha még azt is szükséges megtudni, hogy melyikük lesz a győztes, akkor a harcnak át kell fordulnia a „gyors dárdák” formába. Ezek egytől egyig kötött szabályok.

Miközben a kezek tanulják a harc mozdulatait, a lábak tréningjének három lehetséges típusa van. Mindet kipróbáltam. Az egyik a gólyalábás; ez olyasvalami, amit az akrobatikus hajadonnak kell megtanulnia. A másik, amikor fényes, pomponokkal díszített cipőben vagy vékony talpú csizmában harcol; ez a harcos hajadon szerep. Az utolsó típus a vastag talpú csizmában való harc; ez egy akrobatikus férfi szerep. A pomponos cipők viseléséhez hozzászoktam, a vastag talpú csizmában való harcot viszont nagyon nehéznek találtam. Majdnem két hónapon át gyakoroltam, mire viselni mertem a színpadon.

Az alapvető kar- és derék-gyakorlatok az alábbiakból állnak: 1. A karok felemelése. A bal kéz, tenyérrel fölfelé, a vállból kinyújtva, a jobb kéz befelé hajlítva a bal vállhoz, aztán visszahúzva egészen addig, amíg teljesen kinyúlik. Miközben ezt csináljuk, a lábfejek erősen tapadnak a talajhoz, és az, aki ezt a készséget elsajátítja, képes lesz hosszú ideig állni, anélkül, hogy remegne. 2. Hátrahajlás. Derékből indítva hátrahajlunk, lábunk kis terpeszben, kezünket magasra felnyújtjuk. Tekintetünket pontosan a két hüvelykujra kell hogy irányítsuk, és a tenyér a hátrahajlás közben kifelé néz. A követelmény itt, hogy ezt egészen addig gyakoroljuk, amíg képesek nem leszünk megfogni a saját bokánkat. De én sohasem tudtam ezt az utolsó fokozatot teljesen elsajátítani. 3. Láb fölé hajlás. Azzal kezdjük, hogy az egyik lábunkat feltesszük az asztalra, és a testünkkel fölé hajlunk. Ha a fejünk meg tudja érinteni a lábujjunkat, többé-kevésbé elértük a célt. Természetesen, mielőtt a harchoz szükséges tréninget elkezdtem, ezeket mind gyakoroltam.

Ifjúként nagyon sok híres, idősebb generációhoz tartozó színész előadását néztem végig, és rengeteget tanultam értékes tapasztalataikból. Az idő előrehaladtával úgy találtam, hogy ez tudat alatt segítette saját előadói fejlődésemet. Fokozatosan képessé váltam a helyes gesztus és mozdulat kivitelezésére, a színpadi mosolyra és sírásra, valamint arra, hogy ezek természetesen illeszkedjenek a zenei kísérethez. Az a módszer, hogy saját színházi tanulmányainkat összekapcsoljuk mások játékának a megfigyelésével, feltétlenül szükséges minden színész számára, aki fejlődni akar mű-



Mei Lanfang a fiatal, tiszteleltre méltó nő szerepében (forrás: youth.cn)

vészetében. Minél több előadás-variációt néz meg valaki, annál jobb. Például az a tanítvány, aki női szerep eljátszására készül, nem csak azokat az előadásokat nézi meg, melyekben ez a szerep megjelenik. Meg kell hogy figyeljen színészeket más szerepekben is, és meg kell tanulnia megkülönböztetni a jót a rossztól, és elraktározni magában mások erős pillanatait. Csak ilyen úton tudja gazdagítani saját készségeit és kifejleszteni egy szélesebb értelemben vett művészi érzékenységet.

Ahogy már korábban is említettem, családjunk színházi hagyományaiban – kezdve nagypámtól – nyomatékosan jelen volt az idősebb művészek instrukcióinak a megismerése. Az én esetemben az első tanáromon, Wu Ling-hsienen kívül hasznomra voltak olyan híres színészek, mint a *chingi* szerepét játszó Chen Teh-lin; Wang Yao-ching, aki sokat tett azért, hogy tökéletesítsem magam a női szerepekben; Lu San-pao, egy fiatal női szerepeket játszó színész; JuLai-ching, az akrobata és Li Shuo-shan, aki női szerepek eljátszásával kezdte, aztán később váltott át férfi szerepekre. Saját tanáraimon túl volt sok színházon kívüli barátom is, az opera szerelmesei és kritikusok. Amikor ott ültek a közönség soraiban, arra koncentráltak, hogy hibákat találjanak a játékomban és az énekemben. Ha valami hibát észleltek, jelezték, és segítettek annak kijavításában. Mivel nem láthatom saját kifejezőeszközeimet és mozgásomat, az ilyen barátok olyanok számomra, mint valami tükör és mint egy lámpás, mely folyamatosan világít utamon.

Egyszer az egyik bácsikám, Hsu Lan-yuan, az ismert *hu-chin*³ játékos mondott nekem egy páros verset, ami úgy hiszem, jól írja le a színház művészetét, és a tökéletességnek azt a fokát, mely szükséges a színjátszáshoz. A kuplé így szól:

Akik téged néznek, nem a valódi énedet látják,
Amíg a színpadon vagy, még csak ne is gondolkodj abban az énben.

Figyelj a szerepre, bármit is játszol,
Akárki játszik is egy karaktert, ő az a karakter, akit játszik.

Első színpadra lépésem

Csak tizenegy éves voltam még, amikor először színpadra léptem. Ez az 1905-ös év hetedik holdhónapjának hetedik napján történt meg, és a szövírlányt játszottam *A Tehénpásztor és a Szövírlány*⁴ című színpompás opera különleges díszletében, mely

³ Hu Chin: kéthúrú kínai hegedű

⁴ Ez az opera egy Mennyei Szövírlány és egy halandó Tehénpásztor legendáján alapul, akik szerelmesek lesznek egymásba, összeházasodnak, és születik egy fiuk és egy lányuk. Néhány évvel később a Mennyei Anya visszahívja a Szövírlányt, de a Tehénpásztor a két gyerekekkel együtt utána ered. Majdnem utoléri, amikor a Mennyei Anya ezüst hajtűjével széthasítja az eget, és egy mennyei folyót teremt, ami elválasztja egymástól a szerelmeseket. Később a Mennyei Anya megkönyörül rajtuk, és megengedi nekik, hogy minden év hetedik hónapjának hetedik napján találkozhassanak. Ezen a napon egy hídon találkoznak egymással, amit szarkák száza építettek.

a „kettős hetes” fesztiválra készült. Tanárom, Wu Ling-Hsien egy székre állított engem, hogy állítsam föl a „szarka hidat”, a hidat, amit jó sok szarka díszített – melyek valójában világító gyertyák voltak. Nagyon izgatott voltam, ahogy ott álltam és énekeltem.

Három évvel később mint ideiglenes tag formálisan is leszerződtem a Hsiliencheng Társulathoz⁵. Bár most már a társulat tagja voltam, a fizetésem alig volt több, mint egy tanoncé, mivel abban az időben többnyire azért szerepeltem, hogy színházi tapasztalatra tegyek szert. Nagyon kis összeget kaptam naponta, de ezzel is megelégedtem. Még mindig jól emlékszem az első alkalomra, amikor a Hsiliencheng Társulatban játszottam, és hazavittem azt a csekélyke összeget, amit kaptam, két kezemben nyújtva át az édesanyámnak. Mindketten nagyon izgatottak voltunk. Édesanyámnak ez azt jelentette, hogy a fia most már képes pénzt keresni a családjának. Akkor még csak tizennégy éves voltam. Számomra lényegtelen volt az összeg nagysága. Az volt a fontos, hogy képes voltam valamit hazavinni neki. Ez egy gyerek számára jóleső érzés volt. De a legnagyobb bánatomra a következő évben anyám beteg lett. A hetedik hónap tizennyolcadik napján meghalt a mi kis szerény otthonunkban, s mindenben a magam uraként árván maradtam.

Abban az időben egy matinében játszottam, többnyire *chingit* (a tiszteletre méltó hölgy). Néha főszerepet, máskor meg csak egyike voltam a szereplőknek. Akkoriban a *chingi* és a *huatan* (merész fiatalasszony) szerepe nagyon határozottan különbözött egymástól.

Az a személy, aki a *huatan* szerepét játszotta, nagy figyelmet kellett hogy fordítson az arckifejezésre, a mozgásra és a humoros dialógusok rögtönzésére. Kosztümje is a merészséget, a pompát és a ragyogást kívánta kifejezni. A klasszikus kínai színházban a *huatan* a temperamentumos, romantikus nőt képviseli. Színpadi járása és gesztusai jól megkülönböztethetők a *chingiétől*, de esetében nem veszik annyira szigorúan a jó hang és énektudás magas szintű meglétét. A színinövendékek tanárai folyamatos és alapos feljegyzéseket készítenek a tanulók természet adta tehetségéről, és eszerint jelölik ki számukra a különböző szerepeket. Például azt a diákot sohasem



A fiatal mester (forrás: eeloves.com)

⁵ Híres pekingi opera-társulat, melyet 1903-ban alapítottak. Az alapítása óta eltelt évtizedekben számos jó színész került ki innen. A jól ismert pekingi opera egyes művészei, mint Ma Lien-liang és Tan Fu-ying a társulatban voltak diákok, mások, mint Mei Lan-fang és Chou Hsin-fang hosszabb-rövidebb ideig társulati tagok voltak.

fogják megtanítani a *huatan* szerepére, akinek az arckifejezése merev, aki ügyetlen és nehézkes testfelépítésű, és akinek szeméből hiányzik az a bizonyos élénk tekintet.

A *chingi* esetében a fő hangsúly az éneklésen van; a többi, mint az expresszivitás és a mozgás, kevésbé fontos. A *chingi* játékosoknak általában hideg és távolságtartó a tekintetük, akár a jég és a fagy. Amikor színpadra lépnek, egyfajta higgadt járás-módot vesznek föl, egyik kezük a gyomruknál, a másik oldalt lelóg. Ennél a nyugodt és egyenletes járásnál nem megengedett a hajladozás. A klasszikus színházban a *chingi* a komoly, engedelmes karaktert képviseli, a tiszteletreméltó nő típusát. A nők a régi társadalomban általában meglehetősen nagy nyomás alatt éltek. Úgy kellett haladniuk, hogy „se jobbra, se balra nem néznek, és sohasem mosolyognak olyan kihívóan, hogy kilátsszanak a fogaik.” Elvárták tőlük, hogy olyan nő módjára viselkedjenek, aki „férjhezmenetele előtt engedelmeskedik az apjának, házasságkötés után a férjének, s ha a férje meghalt, a fiának.” Amikor egy ilyen karakter jelenik meg a színpadon, a közönséget csak az érdekli, hogy jól énekel-e. Senkit sem érdekel, hogy milyen az arckifejezése és milyenek gesztusai.

Követtem a család színházi tradícióit, melyet a nagyapám alapozott meg. Ő a *kunchu*⁶ operával kezdte, és aztán azzal folytatta, hogy megtanulta a pekingi opera *chingi* és *huatan* szerepeit. Ezekben az időkben őt nagyon sokoldalúnak tartották, mivel annyi különféle szerepet tanult meg. Én a *chingi* megtanulásával kezdtem, aztán fokozatosan kipróbáltam más női szerepeket is (a tiszteletreméltó hölgy, a *nagy-lelkű nő* és a szolgálólány) a *kunchuban*. Később megtanultam a pekingi opera harcos és víg hajadon-szerepét. Játsoztam modern-kosztümös operákban és régi kosztümös darabokban egyaránt. Egyszóval színpadi bemutatkozásom után számos női szerepet tanultam meg. Nagyapám és én csak abban különböztünk, hogy míg én sohasem próbálkoztam a romantikus hajadon komédiáival, ő sohasem tett kísérletet a harcos hajadon akrobatikus mutatványaival. Az ok elég egyszerű. Ő túl nehéz felépítésű volt az akrobatikához, míg én úgy éreztem, hogy a temperamentumom nem illik az éles elméjű nő szerepéhez, aki tréfálkozik és gúnyolódik.

Galambtartás

Gyerekként nem voltam valami robusztus. Kissé rövidlátó voltam, és az emberek azt mondták, hogy a szemhéjam le van esve. Néha, amikor kint voltam szélfúvás-ban, a szemem elhomályosult; akárhogy is, sohasem tűnt élénknek. Egy színpadi művész számára az arc összes kifejezőeszköze közül a szemek a legfontosabbak. A színházba járók gyakorta szeretik azt mondogatni, hogy bár a színész arckifejezése erős, de nem látszik rajta semmi érzelm. A különbség igazából a szemekben rejlik. A szem az ember arcának legvitalisabb része. Képes kifejezni érzéseket és érzelmeket. Ezért van sok színésznek és színésznőnek fantasztikus szeme; e gyönyörű

⁶ Kunchu opera, egyike a még létező kínai opera-típusoknak. A *Kunshan* melódiából alakult ki, és domináns szerepet játszott a kínai színházban a 16–17. században.

szemek megmutatják a karaktert és a szellemet. Barátaimat és rokonaimat, akiket érdekelt, hogy mi van velem, zavarta a szemem állapota. Úgy érezték, hogy jövődő karrieremet ez befolyásolni fogja. Én is aggódtam emiatt. Mindenki meglepetésére a galambok iránti vonzalmam kigyógyított ebből a fogyatékoságomból. Ez tényleg nagyon váratlan volt.

Tizenhét éves koromban úgy hozta a sors, hogy lett néhány pár galambom. Eleinte ez csupán amolyan kedvtelés volt nálam, csupán ekként viszonyultam a dologhoz. Fokozatosan egyre jobban kezdett érdekelni, és minden nap valamennyi időt a galambok gondozásával töltöttem. Kis idő múlva annyira megnőtt az érdeklődésem, hogy már úgy tekintettem erre a hobbira, mint életem szükséges részére. Soha nem fáradtam bele.

A galambok idomítása olyan, mint egy egész légierő betanítása. Kellenek hozzá szervezői képességek. A módszerem az volt, hogy amikor azt akartam, hogy csak a padlás tetejére szálljanak föl és ne repüljenek el, egy zsinórral lekötöttem a galambok mindkét szárnyát. Ezzel időt adtam nekik, hogy tájékozódjanak a ház helyzetét illetően. Egy idő után, körülbelül egy hét vagy tíz nap elteltével az egyik szárnyukat szabaddá tettem, majd néhány nap múlva mindkettőt. Eljött az ideje, hogy a galambok gyakorolják a kirepülést.

Egy hosszú bambuszrudat használtam az irányításukhoz. Egy vörös selyemdarabot erősítettem rá, a galambok számára ez volt a felszállás jele; a zöld selyem jelezte a leszállást. Először be kellett tanítanom a galambjaim közül néhányat, hogy ők legyenek az alapcsapat, mely messze fel tud repülni az égbe úgy, hogy még a visszafelé vezető utat is megtalálják. Amikor ez a csapat kirepült, mindig küldtem velük egy-két, még nem betanított galambot, hogy kellő fegyelmet tanuljanak. Ha a csapat egy másik galambrajjal találkozott, és a madarak összekeveredtek, a dolog kimenetele attól függött, hogy a galambász milyen tréninget biztosított számukra. Valószínű, hogy a másik raj félrevitt néhány képzetlen galambot. Az is előfordulhatott, hogy az én betanított csapatom magával hozott egy nem betanított, elkóborolt példányt a másik rajból. Ez egy olyasfajta játék, melyben benne van az is, hogy a madarak összetűznek az égben. Minden galamb visel valamilyen jelet, és ha eltévednek, a tulajdonosuk csere révén vissza tudja kapni őket, épp úgy, ahogy a hadifoglyokat kicserélik.

Nem volt egyszerű feladat a megfelelő gondozást biztosítani ezeknek a kicsiny madaraknak. Hajnal hasadtával kellett fölkelnem, reggel öt vagy hat körül. Amint befejeztem a mosakodást, siettem kinyitni és tisztára pucolni galambházat. Az ételhordó és a víztartó tál feltöltése természetesen a napi munkám része lett. Amikor mindez megtörtént, itt volt az ideje, hogy kireptessem a madarakat. Azt eresztettem ki elsőnek, amelyik csoport a legtovább tudott a levegőben maradni, aztán jött a második, a harmadik eresztés, és így tovább. Amikor valamennyi betanított galamb eleget sportolt már a levegőben, összeálltak egyetlen rajjává, és köröztek a ház fölött. Ez azt jelentette, hogy készek leszállani. De ha azt akartam, hogy vigyenek fel magukkal még néhány betanítatlan galambot, akkor jeleztem a rúddal, megtiltva nekik, hogy leszálljanak. Ekkor néhány újonc galambot dobtam fel egyenként úgy, hogy keveredjenek össze a betanított madárrajjal, és megtanulják, hogy mi a dolguk. Amikor

már az egész raj visszatért, az összes galamb összegyűlt pihenőre a padlástetőn, mielőtt visszarendeltem őket a galambdúcba. Végül ételt és vizet kaptak. Ez a procedúra naponta többször kellett hogy megismétlődjék. Ezzel az egész galambrajjal való törődés bizonyos értelemben bajosabb volt, mint egy emberi lényel való törődés.

A galambok hűséges, rendet és békét szerető, engedelmes teremtmények. Regelenként a galambdúc kitakarítása után csak parancsra kellett hogy lendítsem az egyik karomat, s ekkor az első galambcsapatom azonnal elhagyta a galambdúcot, és rendezett sorban felült a padlástetőre további parancsokat várva. Mint fiatal mester nagyon büszke voltam rá, hogy ezek az általam kitenyészett galambok ilyen katonásan követik az utasításaimat. Rengeteg tapasztalatot szereztem általuk, melyek később segítettek a szakmai karrieremben.

Amikor a galambok magasán fenn voltak a levegőben, felfelé kellett nézmem és erősen kellett figyelmem arra, hogy melyikük az enyém és melyikük nem. Ez nem volt könnyű. Azt jelentette, hogy a szememmel követnem kellett a galambokat, ahogy messzire repültek, magasán keringtek fenn az égen. Kémlenem kellett a láthatárt, még a felhők résein is áthatolva. Ez nem csak egyszer vagy kétszer történt meg, hanem nap mint nap. Mielőtt még rájöttem volna, hogy mitől, a szemem teljesen meggyógyult. Ugyanakkor a galambok irányítása ennek a meglehetősen vastag bambuszrúdnak a segítségével a karizmaim használatát is magával hozta. Ennek a bambuszrúdnak a lengetése napi egyszer a ki- és egyszer a betereléskor nem csak a karom erejét fejlesztette fokozatosan, hanem egész testem izomzatát is megkeményítette.

Az udvari palást, amit *A részeg hajadonban* viselek, első osztályú aranyfonállal van díszítve. Több mint húsz éve használom, de a színe még mindig olyan élénk, mint valaha, ami jól mutatja az anyag minőségét. Bár a palást rendkívül nehéz, én meg már a hatvanas éveimben járok, még mindig csinálom a hátra hajlást benne, és a karom még mindig elbírja a palástujjak súlyát anélkül, hogy kényelmetlen volna. Ezért köszönetet kell mondanom a hosszú bambuszrúdnak, amit a padlástetőn lengettem nap mint nap.

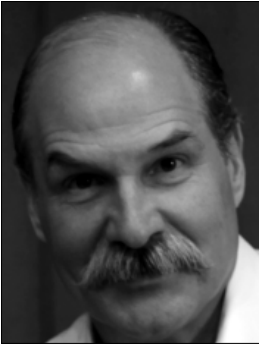
Angolból fordította: Regős János

Mei Lanfang: Forty Years of Life On the Stage

Mei Lanfang, descendant of a famous Chinese theatre dynasty, was born in 1894. He studied to become an erudite *dan* actor and gained his earliest successes in Shanghai at the age of 14. He received several honours, was knighted by Emperor Hsuan T'ung

and became the most popular Chinese actor in 1924. He toured Japan, the United States and the Soviet Union between 1919 and 1956. Mei Lanfang has, to this day, been regarded as the most respectable representative of Chinese culture and innovator of Chinese theatre since his death in 1961. Through his memoirs, of which Part 1 is now published, details of traditional Chinese actor training methods are disclosed beside those secrets of his becoming an actor which western artists of a different cultural environment are to find highly instructive.





„Csönd nélkül nem esik jól a beszéd...”

Bercz András Szász Zsolt kérdezi¹

– A Wikipedián azt olvasni rólad, hogy a gimnázium után jogásznak és/vagy festőnek készültél. 1985-ben, 28 évesen viszont mint énekes már a népművészet ifjú mestere voltál. Mikor és minek a hatására dőlt el a sorsod?

Csak azért felvételiztem a jogi egyetemre, hogy a környezetem megnyugodjon. Édesapám azt mondta: „Fiam, ember légy!” Erre én azt kérdeztem: „Hogyan?” – „Hát úgy, hogy elvégzel valami egyetemet, de a művészettől menekülj, szélhámosság s naplopás az egész!” – Erre kár több szót pazarolni. Rajzolni, fényképezni szerettem, s nem készültem egy percig se jogásznak. Az viszont, hogy énekes és mesemondó lettem, már sokkal korábban eldőlt. Már az óvodában. Mert amikor azt mondták, hogy „csendes pihenő”, és nyitották a kecskelábú ágyakat, már tudtam, hogy mellettem aludni nem fognak. Akik balról, jobbról, meg fejtől szomszédaim voltak, azokat biztosan megintették, hogy miért nem alusznak, mit viháncolnak. Én meg halarccal, mozdulatlan szájjal, csukott szemmel azon mesterkedtem, hogy a bosszantó csendet vidámságra cseréljem fel, finoman horkolva egyet-egyed. Máig ez a bohóc-ösztön mozgat. Csak Szilveszterkor hagy magamra. Mikor a vidámság kitűzött cél, elhagy a játékoskedv. De mikor szomorú, unatkozó embereket érzek magam körül, akkor megindul, szalad fel bennem. Hangyák, kisördögök, vagy mik. A véráram hozza őket, olyankor már viszket a nyelvem. És addig nem nyugszom, amíg valami bolondos történetet el nem mondok. Ez amióta eszem tudom, bennem volt. Örökké utat keresett magának, kitörési pontokat. Ettől se intő, se verés nem tartott vissza. A gimnáziumban valami lyukas órán elléptem a Lánc híd alá Dunát szagolni, követ hajigálni. Fölöttem futkostak az emberek,

¹ A beszélgetés második részét következő lapszámunkban közöljük.

dudáltak az autók. Én pedig a híd alatt pompásan éreztem magamat. S így fohász-
kodtam: Istenem, add meg, hogy mikor az életnek rohannia kéne, én így megáll-
hassak. A magam embere lehessenek, és azt csinálhassam, amit szeretek. Ne legyen
munkahelyem, főnököm. – Ez volt talán az első jele annak, hogy valami mocorog
bennem. Egyébként az ilyen csöndek újítanak meg mindmáig. Csönd nélkül nem
esik jól a beszéd, magány nélkül a társaság. Legjobban mesélő, leggazdagabban
daloló mestereim feltűnően sokat voltak egyedül. Megérlelték a tudományukat.
Érezted, hogy amit művelnek, az az övék. A hatások legfontosabbika talán a gyűj-
tés, a sok találkozás. Ha az ember nem hallgat meg mást, önmagát ismétli. Amikor
esténként édesanyám dalait, meséit hallgattam, az is olyanféle volt már, mint ami-
kor manapság gyűjtök. És ma is úgy érzem, hogy a munkámnak, a szolgáltatomnak
az a legszebb része, mikor befogom a számat. Amikor feltöltöm magam mások ész-
járásával, történeteivel, énekeivel. Úgy szívom őket magamba, mint a kakas a pa-
razsat, kút vizét. Hogy mikor eljön az idő, ereszem ki. És ezért van, hogy mikor
az emberek engem hallgatnak, másokat is hallanak, nemcsak engem. Úgy érzem



A Sebő Együttes táncháza a Kassák klubban 1974-ben (fotó: Hagyományok Háza archívum, forrás: folkradio.hu)

magam, mint egy edény, amelybe sok embernek
az álmai, a vágyai, a története egybeszaladnak.
A népmesékben, népdalokban még a halottak is
beszélnek. Nemcsak azok, akik mondják őket.

– *Mikor és hogyan kerültél a színpad közelébe?
Netán a táncház-mozgalom kezdetekor, a 70-es évek
második felében?*

Igen. Jártam táncházba, de nem táncoltam. Az
otthon hallott népdalokhoz kerestem valamit, ami
hozzájuk hasonlít. Odahaza édesapám és édes-
anyám is nagyon szépen tudott énekelni. Úgyhogy
nekem a táncház nagyon jól jött. De előbb még
volt egy goromba élményem. A 25. Színházban
láttam egy közepesnél rosszabbul sikerült darabot;
Jancsó Miklós rendezte, Madaras Józsefet püfölték
benne halálra, mint a gonosz eklézsiát, ő játszotta
a rossz, romlott burzsoá papot. S a végén a „rokon-
szerves”, bőrkabátos keretlegények felmutatták a

nagy piros könyvet. De Sebő Ferenc brácsászott benne, és az tetszett. Meg is kérdez-
tem, hogy milyen zene ez. Mondták, hogy széki. – Székely? – kérdeztem vissza. – Mi
az, hogy széki? Akkor még gimnazista voltam, s nem is hallottam róla, hogy léte-
zik olyan település, hogy Szék. Ez volt az első eset, amikor a táncház a körmit ki-
nyújtotta felém. De korábban is olvastam már népdalgyűjtéseket. Eljártam a Gor-
kij Könyvtár Zeneműtárába, hogy grúz, mongol, tuvai, különböző szovjetunióbeli
népek zenéjét hallgassam. Ott belebotlottam egy magyar népzenei albumba, Hun-
garian folk music volt a címe, és ebben hallottam egy moldvai csángó dalt: „Sárig
hasú kígyó / bébútt az kebelembe, / Az ki azt kiveszi, / fél karját megeszi...” S en-
gem ez úgy ütött meg, mint az áram. Újra-újra meghallgattam, mindig új szépséget

fedeztem fel benne, álmomban is ezt dúdolgattam. S nyomozni kezdtem, van-e még ehhez hasonló. Elmentem Domokos Pál Péterhez a Budafoki útra, hogy meséljen Moldvááról. S akkor ő ott fölkészített, hogyan menjek el oda népdalt gyűjteni.

– *Mi kellett hozzá, hogy be tudj lépni és helyt tudjál állni ebben a világba?*

A mi iskolánk az, hogy szájról olvassuk le a dallamokat. Személyes találkozás-kor az ember hangképzést is tanul. Meg ezer olyat, amit leírni nem lehet. Zenei gondolkozást, rögtönzést, a szabadság titokzatos törvényeit. Persze az is igaz, hogy ha bámészkodással akármilyen mesterség megtanulható volna, a kutya már rég mészáros volna. A hallottakat át kell igazítsd a magad torkára, a szívedre, a magad sorsára. Tehát sokat kell énekelj, hogy az a tiéd legyen.

– *Hadd szúrjam közbe: én is Domokos Pál Péterhez mentem először, amikor Tömöröy Mártával a betlehemes hagyománnyal kezdtünk foglalkozni. S máig is érvényes az a tanítása, hogy mindig a betlehemezők belső indítékaira kell figyelni.*

Igen, az egyik betlehemes pásztor belső mozgatójára magam is felfigyeltem. Az üres kezűre. Aki, míg mások ajándékot hoznak, csak pusztá saját magát hozza el, s az alvó kisded Megváltónak jó ropogós, hujángatós táncot jár, kitörő örömmel, repeső szívvel. Egyik kedvenc alakom. Tehát miután Péter bácsi felkészített, kimentem Moldvába. Ez úgy 1979-ben történt. Néhány napot forogtam, ámultam, aztán le tartóztattak. Féltették tőlem a népdalokat, ezzel még kíváncsibbá tettek. Olajat locsoltak a tűzre. Így a milícia is hozzájárult, hogy népdalénekes legyek. Teliszaladt a fejem énekekkel. Mivel táncolni nem tudtam, mindig csak néztem a táncosokat, ezért az én időm mindig hajnaltájban jött el. Mikor megroskadt a tánc, odajöttek a zenészek hozzám, mert tudták, hogy nálam



újabb versszakok is vannak, új nóták. Addig-addig fityegtem így a táncházban, míg egyszer föllöktek a színpadra. Ökrös Csaba zenekarával énekeltem. Kicsit bolondos neve volt, „Újstílus”. Aztán Juhász Zoltánnal, Fábián Évikével az „Egyszólam”-ban. Meghívtak Amerikába Vizeli Balászékkal, ahol New Yorktól a Sierra Nevadáig három hónapig énekeltem, éneket tanítottam s felvételeket készítettem...

– *Én a Bucz Hunor vezette Tér Színház lelkenedző hölgy tagjaitól 1988-ban hallottam először, hogy Magyarországon most te vagy a legjobb férfiénekes. A szél patkójától a kő is szikrázik című, 1991-es lemezedet hallgatva, ami már a te neved alatt jelent meg, felfigyeltem rá, hogy milyen különös fejhangon énekelsz. Egyszerre tűnt stilizálnak és autentikusnak. Azóta is ez az a titok, ami veled kapcsolatban a legjobban érdekel. Bizonyára azért, mert színházcsinálóként én is vittem föl a színpadra népi szövegeket, dallamokat. De sosem akartam eljátszani a „műparasztot”. Azt első pillanattól éreztem, hogy nálad sem erről van szó.*

Engem az élmény kergetett fel a színpadra. A stilizálás föl sem merült. Abban szándékosság van. Amikor felléptem, arról az örömről adtam számot, hogy énekelni tudó emberekkel találkoztam, és estétől reggelig együtt énekelhettem velük. Ezek voltak életem legnagyobb élményei. Nem voltak szándékaim az énekgyűjtéssel sem. Nem azért gyűjtöttem, hogy majd előadjam őket. Legtöbbször fölvételt sem készítettem. Melléálltam, melléültem és melléfeküdtem az énekeseknek. S ami rám ragadt, úgy éreztem, csak az tartozik rám. Azt adtam elő színpadon. És azért mentem el újra és újra gyűjteni, amiért az éhes kutya megy a pék-szagra.

– *Néprajzos körökben revelatív esemény volt, amikor „Bú hozza, kedv hordozza.” Magon kött énekesek iskolája címmel 1997-ben tanulmányod jelent meg a néphagyomány ismeretlen „zeneesztétikájáról”. De ez a reményteli pillanat hosszú távon hozott-e szemléleti áttörést?*

Három kiadása fogyott el, utoljára az Akadémiai Kiadó jelentette meg, és tankönyv lett a Zeneakadémián, így hát nem panaszkodhatok. Idézik, közkézen forog. Klasszikus zenészeknek is jó szívvel ajánlom.

– *Úgy érzem, ezzel a publikációval sikerült megtörmögd azt a marxista szemléletet, hogy az istenadta nép a hagyományt csak úgy kapta, és abban, ahogyan énekel, zenél, táncol, semmi tudatosság nincs.*

A kíváncsiság hajtott, hogy megtudjam, mi van azok mögött a mondások mögött, amit az énekesek egy-egy nótához fűztek. Mint például e mögött: „Azoknak a jól megnyűtott mezei nótáknak az utolsó hangját éppen úgy billegtesd meg, mint Duna háta a lámpafényt! Hogy aki messzünnet hallja, azt emelje

fel! Integessen az a hang, mint a nyárfalevél, ha azt akarod, hogy az ablakok megnyíljanak utánad.” – A magyar zenei műnyelv erre legjobb formájában is csak azt tudja mondani, hogy tremoló vagy vibrató. Oly magas költészet ez, olyan pontos megfigyelés akusztikailag, és olyan találó képes beszéd, ami sajátos gondolkodást sejtet. Eddig a gyűjtők többnyire csak a dallam és a tempó lejegyzéséig jutottak el, s föl sem merült, hogy a „vadrózsa”, ez a bájos, ösztönös, naiv, öntudatlan énekes vadvirág erről esetleg valamit susogni, gondolkodni is tud. Ezzel nem vádolok senkit, mert erre nem is volt idő. Az előttünk járó nemzedéknek csak arra volt ideje, hogy sietve beseperje a feledésre ítélt népdalt. De Bartók és Kodály is leírta: utána kéne járni, milyen terminus technikusokat használ a népi előadó, mikor az éneklésről beszél. Mindarról, amiről nekünk csak idegen kifejezéseink vannak. Az *énekelni* szóra száznál több szót gyűjtöttem. A gúnyos árnyalatúak megszámlálhatatlanok. Például a „hehent”. Ezt az iskolás, kántoros, „tanult” modoros, éneklésre mondták, amikor a „h” hang fölösleges helyeken megjelent. Az úgynevezett adatközlők jó része meg tudja fogalmazni saját zenei törvényeit: hogyan díszíts? hogyan ne díszíts? mik a zenekarral való éneklés szabályai, ki a legjobb énekes, és miért? mik a változtatás szabályai.? De sokan a dal eredetét is megmagyarázzák: honnan



jön az éneklés? ki adta az éneket az emberiségnek, s miért? milyen lelki tevékenység ez? – Olyan tudás ez, amit ezek az emberek iskola nélkül magukon próbáltak ki. Ezért írtam alcímnek azt, hogy „*Magon kött énekesek iskolája*”. Egy székely embertől hallottam: „Ezek nem tanulták az ácsmesterséget, ezek magon kött ácsok”. Szép, találó kifejezés ez, mint a „magról kelt fa”, ami azt jelenti, hogy nem faiskolából való, erdőben nőtt, a fa vetette. Magától tanulta mesterségét.

– *Vannak ebben a munkában követőid?*

Bajzik Évától olvastam egy gyönyörű tanulmányt a szászcsávási muzsikus cigányok átörökítési gyakorlatáról. Arról, hogy ilyenkor milyen szavakat használnak és az esztétikájukat hogyan fogalmazzák meg, amikor a saját gyermeküket tanítgatják hegedülni. Sajnos, egyéb dolgaim közepette nem értem rá eleget foglalkozni azzal, hogy folytassam és befejezzem ezt a munkát, így egyelőre csak az első kötet készült el. De a második kötethez való anyag is megvan a winchesterben.

– *Ma már elsősorban mesemondónak tartod magad. „Többet dolgozik a mese énrajtam, mint én a mesén, így szerződtünk” – mondod az egyik interjúban. Ez Babits „a dal szüli énekesét” hitvallásához hasonlít, nem az Adyéhoz („én voltam úr, a vers csak cifra szolga”). Mikor kötetted meg ez a szövetség? Melyik volt a mese, amelynek a mondásakor először érezted, hogy az téged alakít, formál?*

Egyformán tartom magam énekesnek és mesemondónak. A dal is többet dolgozik rajtam, mint én őrajta. Fontosnak tartom, hogy amit szóval már nem tudok elmondani, kidalolhassam. Itt jegyzem meg, hogy a média nagyhatalom. Az a valóság, amit ő megmutat. Mindig idegenkedtem tőle. Mint énekes futottam előle, mint mesemondó elé álltam. Ezért a táncházások mint énekest ismernek, a szélesebb közönség inkább mint mesemondót. A műfordítót, néprajzi fotóst kevesebben. Na de a kérdésre válaszolva eszembe jut például, amit Törő Gábor bácsitól hallottam, a *Mezei satu*. Az a történet, aminek a végén a gazda úgy ijeszti el a háztól az ördögöt, hogy felhúzza a felesége szoknyáját és megmutatja neki a „mezei satut” – két szép selyem párna közt. Ez a mese az első között született. Persze előtte voltak már mese-töredékek, történetek, amiket az öregektől hallottam, de azok még nem álltak bennem össze igazi nagy mesékké. A hazugmesére úgy tíz éve kaptam rá. Az igazi Hány János mesetípust Hazug Pista bácsi művelte Gyergyóalfaluban, ebben ő volt a mesterem.

– *A gyerekek régebben és még ma is leginkább Benedek Elek meséin nevelkednek. Szerencsére nálunk otthon megvolt Kriza János mesegyűjteménye, a Vadrózsák is, mely a csalimeséivel egy egészen új világot nyitott meg számomra. Mert míg Benedek Elek meséi a lineáris történetmondáson alapulnak és az ő irodalmi nyelvezetén szólnak meg, addig Kriza lejegyzésében a tájnyelv gazdaságával, a téridő fantasztikus kezelésével, fordított logikájával találkozhattam.*

Benedek Elek hatalmas munkát végzett, mindannyian az ő ujjbegyén állunk. A mese felfedezése is fokozatosan történt. Elek apó idejében ez a mód volt a legjobb lehetőség arra, hogy a városi emberekhez is elvigye a mesét. Az a fajta lénia, amivel ő dolgozott, még jót is tett. Mert a népi mesemondókkal gyakran előfordul, hogy miközben formálják, alakítják a mesét, megvárják, míg a gyűjtő leírja az előző



Benedek Elek utolsó fényképe, Kisbácson, 1929. augusztus (forrás: kutyabarat.hu)

mondatot, elfeledkeznek róla, hogy mi is történt korábban, amiből aztán dramaturgiai hibák következnek. S ezt Benedek Elek megfésülte. Az a fésű az övé volt, rá jellemző, de azért aranyfésű volt az. Voltak szerzett meséi is, de ő legalább alájuk írta a nevét. Most vagyunk bajban a címkézéssel, a mai világban, amikor a világzene állandóan azon fádadozik, hogy népzeneként tüntesse fel magát. De visszatérve a meséhez: Benedek Elek címkézése, az általa alkotott műfaji rendszer az kristálytiszta.

– A 20. század második felében a gyűjtők, mint például Ortutay Gyula, viszont már arra törekedtek, hogy egy mesefa teljes repertoárját fölgyűjtsék. Ennek szép példája az *Ámi Lajostól származó mesék gyűjteménye*, melyek együtt egy teljes világképet is kirajzolnak. Kívülről én úgy látom, hogy neked a nemrég elhunyt Hazug Pista bácsi volt az embered, akit főntebb már emlegettél.

Az én gyűjtésem kétféle. Az egyik típus, mikor valami jó mese rotyog a fejemben, és élő beszéddel meg akarom frissíteni. Például, ha a kocsmában elkapok egy jó szót, már tudom, hova fog kerülni. Tehát ilyenkor nem is a mesét gyűjtöm, hanem megakadok egy pompás kifejezésen vagy tréfán, amit aztán beillesztek. És ilyenkor a mese olyan, mint a rablólhús: a hagyma mellé egy kis pityóka is kell, s csak aztán jön a hús, de nem árt a padlizsán, a paradicsom sem. Ezek aztán összetevődnek. Csettintsen, nagyokat nyeljen, aki hozzájut, tekergesse a fejét, ámuljon. Hogy milyen pikáns kis mese ez. Ma már a másik típusból van a kevesebb, amikor teljes mese hull az ölembe. Vagy amikor egy-egy olyan mesemondó személyiséggel találkozom, akitől nyugodtan mindent meghallgatok, mert nála minden mesévé válik. Ilyen volt Hazug Pista, akihez hasonlót ma egyelőre nem ismerek. De ha mutat nekem valaki egyet, szívesen fölkeresem. – Megadta az Isten, hogy vele találkozhattam. Balázs Jóska gyergyóalfalvi festőművész hívta fel a figyelmemet rá. És ő figyelte meg azt is, hogy mióta meghalt, fényesebbek a csillagok. Mert Hazug Pista megkezdte fényezni odafenn őket szépen, szorgosan, ahogy szokta. Ővele úgy volt a gyűjtés, hogy kimentünk a határba, kezdte utánózni a katonabékákat. Párzasi időben vágyakozó hangon csirikkolt nekik, hogy nagyobb kedvvel jöjjenek, aztán hogy a tenyerire felszőkdösődtek, elkapta, harisnyába tömte őket, azzal fogott halat. Nyársra húzta, estére ott hagyta a Marosba', s hát hajnalba' látta, hogy a hónyuk alatt mindnek nagy kövér pisztrangok, menyhalak! Párossával! – Na hát, így aztán lehet gyűjtést kezdeni. Hadd süljön a hal is, béka is! Persze beszélt ő a madarakkal is, tárgyalt a medvékkel is. Erre az utóbbira, mint méhészt, a kénytelenség vitte rá. Nevükön szólította őket. Azt mondta sokszor, csak a kétlábúak veszélyesök. Hazug Pista maga is mese volt. Hát ilyet nem könnyű találni.

– Mesemondásodnak a humor az elsődleges energiaforrása. Mindenek előtt a korunkra általában is jellemző abszurd humor. Ám valahol úgy fogalmazol², hogy elégedetlen vagy, ha a közönség csak a zajos kacagásig jut el. Mert ilyenkor a szó második, harmadik értelme elsikkad – holott igazából ezért a többletjelentésért érdemes szerinted mesét mondani. Kifejtenéd ezt bővebben?

Ezt, amit idézel, ma se tudom jobban megfogalmazni. A humor ma nagyon kell az embereknek, mivel bús világban élünk. Nincsenek összejáró alkalmak, nincsenek ünnepek, megsápadt a kedély. Amit a média szállít, az meg valamiért kevés. Ezért a közönség engem egy kicsit rá is kényszerít arra, hogy ha török-szakad, vicces legyek. Látom, erre oly mértékben éhesek, hogy ha ezt az éhségüket nem csillapítom, elhúzódnak, megharagszanak, számon kérik tőlem. De kétségtelen, hogy olyan mondanivalóim is vannak, amiken nem lehet nevetni. Egyáltalán nem, sőt: a vidámság máza alatt tragédiák vannak, súlyos sorskérdések. De a mostani világ nagyon ki van éhezve arra a fajta hangnemre is, amikor miközben nevet, gondolkodhat, mert ebből is hiány van. Dalokban, mesékben pedig bőven van ilyesmi.

– Ez lenne nálad a szavak második, harmadik értelme? Az egyéni tragédiákon túl az országos bajokra, akár a világhelyzetre való reflexiódat érted ez alatt?

Igen. Egyébként a szónak a második, harmadik értelméről még annyit, hogy amikor jól hallgatnak téged, s ha te jót szóltál, akkor a hallgatóságnak a nyaka fájdul meg. Egyetlen szóval három madarat repítettél: egyet előre, egyet hátra és egyet fölfelé. Ha mindegyiknek utána akar nézni, a jó hallgatónak megfájdul a nyaka. Akkor még este is a mesével hál. Párnája alá gyűri, hánykolódik felette. Mikor elbúcsúzunk, ő még csak akkor fog majd igazán találkozni a mesével.

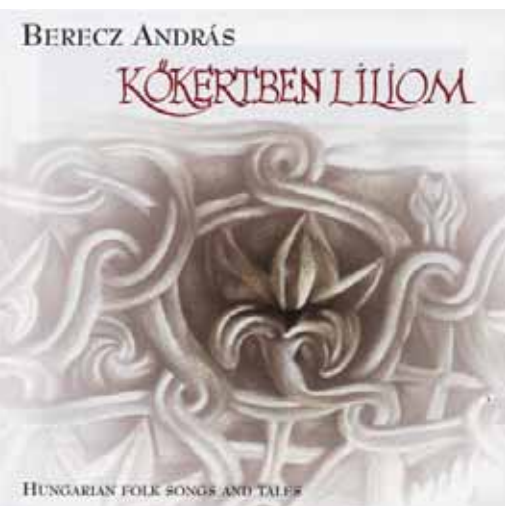
– 2000-ben mint művészeti vezető már mesemondóként hívtalak meg Nyírbátorba, a Szárnyas Sárkány Fesztiválra. Ezzel az utcaszínházi közeggel való találkozás láthatóan nem volt konfliktusmentes a számodra. A részben még archaikus tudatú helyi cigányság körében – akik még napi szinten élnek a mesével – hogyan tudtál helyt állni? Az ilyesfajta tapasztalatok hasznosulnak-e később az előadói gyakorlatodban?

A kedves színész kollégáknak szoktam néha tréfásan mondani, hogy könnyű úgy játszani, mikor süppedő székekben ül a közönség. Miután leveszik a télikabátot, s megütik a gongot, eloltják a lámpát, majd pedig Petrovics bácsi a dohos függönyt széthúzza. S akkor a nép észreveszi, hogy a színpadról valaki szól hozzájuk. De amikor be vagy lökve egy olyan helyre, ahol senki sem jelenti be, hogy te most mesét fogsz mondani, ahol nem lehet tudni, hogy hol a szervező, csörömpöl a körhinta és a harmadik mondatod után bekiabálnak, hogy „köcsög, hagyd abba”, ak-



Hazug Pista bácsival nem sokkal a halála előtt (fotó: Hír Mihály, forrás: magyartermekonline.hu)

² Az angyal éneke csak a postás kiírta, publikálva: 2014. december 4.



kor szembe találkozol azzal, hogy ezekből az emberekből, akik a kultúra szó hallatára hanyatt-homlok menekülnek, hogyan tudsz közönséget faragni. Első dolog, hogy a büszkeséget el kell hagynod, mert különben elvesztetted a csatát. Viszont ha megnyered őket, nincs náluk hálásabb közönség. Akkor fehér papírra írhatasz gyöngybetűkkel. Ők hozzák a dugi-sört, ők kérdezik meg, hogy amit mondtál, az micsoda. Nekik szoktam válaszolni azt, hogy ne törődjetelek velem, a tiétek is. De a kérdés jó. Én se tudom, hogy micsoda, de hogy a tiétek is, az biztos. Ezeket a szent pillanatok kár kihagyni. De ki kell böjtölni őket. Állni kell az ütések, sokszor épp akkor, amikor a legkedvesebb mesédet viszed, s úgy érzed, mintha a véredet vennék. Voltam olyan százötvenezres fesztiválon is, ahol két koncert-helyszín között, a keresztúton kellett volna mesémet mondanom, miközben angol nyelven szólt a zene. Rögtön láttam, hogy ez itt a szálla a veszett fejsze nyelén. Dönthettem volna úgy, hogy elvittem magam Sopronig, és onnan haza megyek, vagy hogy azt mondom: „Csak kezd el, és ne utáld a világot!” Mesét mondani lehetetlenség volt, ezért minden szembe jövő emberbe belekötöttem. Úgy, hogy ne rögtön értse, de ne is soká. Szerencsém volt, vagy mim. Kiköptem ugyan a belemet, de hoztak maguknak székeket, és lett egy kis közönségem. Mire elkezdhettem volna a mesémet, már be is kellett fejeznem, mert lejárt az idő. De legalább a közönséget összekoldultam, összeharácsoltam. Aki nem esik át ilyen próbatételken, az nem tapasztalta meg, mit tud a szó. A találó szó. Találó szótól az ökor is meghőköl, mondták a régiek. A Kaukázusban azt mondják: a pontos szó kindzsáldőfés. A csuvasok azt mondják: igaz szó a cson-ton is áthatol. – De milyen messzire el tud

kerülni tőle az ember! Mert ha a színházba megveszi valaki a jegyet, maga döntött, vár valamit. De ha az előadót bedobják véletlenszerűen oda, ahova a szervezőn kívül senki se várja, föl kell magát vértéznie. Meg kell fújnia a trombitát, hogy elhiggyék, itt ő valamit csinálni fog. Amíg nem ácsolod meg a létrát, nem fognak felmenni rá.

– *Bárhova elmész, ha hívnak? Falusi közegebe is?*

Sokszor ezek az alkalmak sikerülnek legjobban. Csongrád megyében, egy tanyasi gazdakörben például – ahol a szervező asztalok köré ültette a közönséget, így oldalt ültek nekem vagy háttal, akit pedig láthattam

volt, azt takarták – eszük ágában se volt tapsolni. – Ők már nem gyerekek. Azt, hogy jó, azt érezni kell, minék a láрма – mondták nekem az est után. Kiderült, hogy nagyon jól érezték magukat, visszavárnak, és elhalmoztak pogácsával, borral, pálinkával. Jó kis mulatság volt, nagy barátságok születtek belőle. – De meséltem én cigány közönségnek is. A gyerekek fogták a nadrágomat, hogy meséljek még. Mert a mese úgy okos, hogy azt mindenki érti. Nincs olyan társadalmi réteg, amelyet meg nem érint. Mesét mondani ma ezért a legnagyobb provokáció. Korunk okos embere viszont sokszor szándékosan olyan szavakat használ, hogy senki se értse. A mese sem direkt módon fogalmaz, nem adja könnyen magát: szereti érzékletes képekbe, metaforákba foglalni, becsomagolni a mondandóját. Ám ezek a képek egy életen át kísérek, kibonthatód, vizsgálhatód, forgathatód őket. E műfajnak ma nagy lehetőségei vannak, mert azokat is meg tudja szólítani, akik a kultúrától úgymond hanyatt-homlok menekülnek. „Magad hogy meg ne botolj, másnak is világolj” – mondják a kirgizek. Tehát ha valami szép, igaz gondolatot szereztél, adósa lettél másoknak. Pórus járhat színpadon is, ha ráülsz, ha nem osztod meg másokkal a tudományodat.

– *Amikor idén tavasszal Vidnyánszky Attila megszólított, hogy részt vennél-e a Nemzeti Színház jövő évre tervezett produkciójában, a Csíksomlyói passióban, azonnal igent mondtál. Ez nem meglepő, hiszen az elsők között voltál a moldvai csángók hagyományainak újra felfedezésében. A bibliai témák is ott szerepelnek a repertoáron, elsősorban a Parasztbiblia szövegeiből kiindulva. S az a tíz általad ajánlott apokrif szent ének, amit már az első megbeszélésre hoztál, ugyancsak azt tanúsítja, hogy rálátásod van erre a Csíksomlyóhoz kötődő kultikus hagyományra. Szerinted mi a tétje most ennek a nagy horderejű színházi vállalkozásnak?*

Nem mondtam azonnal igent. Azt mondtam, hogy én színész nem vagyok, de ha Berecz Andrásként gondolt rám, akkor szívesen megyek. Mosolygott, s azt válaszolta, hogy éppen így gondolta. Hálás vagyok neki, mert ha netán mégis azt fogja mondani, hogy „barátom, nincs rád szükségem”, én már akkor is nyertem, mert ebben a témában jól esett megmerítkézni. A szenvedéstörténethez kötődő éne-





A Nemzeti Színházban fellépés előtt (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

kekből, amiket összeszedtem, már most egy CD-t tudnék készíteni. Korábban ilyen gondolatom nem volt, de Attila felnyitotta rá a szemem.

– A Parasztbibliát azért is említettem, mert ez a gyűjtemény az egyszerű nép közvetlenebb, mondhatni atyafiságos viszonyát mutatja a Jóistenhez.

A kereszténység története során az askézistől a humorig hosszú út vezetett. Az európai ember, mire eljutott odáig, hogy a jóistennek talán mosolya is van, és meg lehet őt úgy is szólítani, hogy közben derűsek vagyunk, azzal nem bántjuk meg őt, nagyon hosszú utat tett meg. Kétségtelen, hogy a vesszőzéstől, az önsanyargatástól kezdve – aminek megvan a maga létjogosultsága, hiszen a lelki életet nem lehet egyszerűen elintézni –, az Istennek szám-

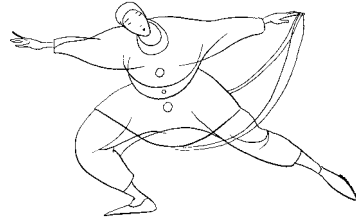
talán megközelítése lehetséges, éppen úgy, ahogy egy másik embert is sokféleképpen ismerhetünk meg. Ám e téren a humor felől való megközelítés sokáig háttérbe szorult. Fel-felbukkant például Pázmány Péternél is, de a néphagyományban kezdettől jelen volt. No de hogy lehet az – kérdezheti a mai ember –, hogy piszkálódik, és mégse tiszteletlen a népi mesélő? Megrángatja a történetet, kipótolja innen-onnan, kihagy belőle, és mégis a lényeg, a lelkület, a szentség az ott van benne?

– Ezek azok a nagy kérdések, amikről e téma kapcsán is érdemes lesz tovább gondolkodnunk...

“The Tale Works on Me More Than I Do on the Tale”

Performer András Berecz Is Interviewed by Zsolt Szász

András Berecz (b. 1957) is an emblematic performer of his generation, who has regularly appeared in recitals as a singer and storyteller on the stage of the Nemzeti (National) since 2014. The interview is apropos of *Csíksomlyói passió* (*The Passion Plays from Csíksomlyó*), scheduled to premiere next year, in which he has taken a role at the request of director Attila Vidnyánszky, as András Berecz was among the first to re-explore the culture of the csángó people in Moldavia in the late 1970s. This ethnic group has preserved the tradition which is traceable back to pagan sun worship and is related to the mythical figure of the ancient Hungarian religion, Babba Mária (Babba Mary, the name used for the Virgin Mary by the csángó people). The ritual of sungazing has, to this day, been one of the central events at the Pentecost Pilgrimage, which now attracts not only székely and csángó pilgrims but hundreds of thousands of people from all over the Carpathian Basin. Due to interviewer Zsolt Szász's questions, the artistic creed of András Berecz is revealed, with the revival as well as passing down of authentic folk culture in its focus. The performer emphasizes his wish to reach, through tales of his own built from traditional motifs, the people of today, who, by every indication, are most receptive to the cheerful and faith-filled worldview of their predecessors. This verifies that humour and wisdom continue to be inseparable fundamental values of human life.



„...a tehetséged az egy feladat, nem pedig előjog”

Keserű Imrét Regős János kérdezi

Regős János (RJ): A gimnázium elvégzése után a Szegedi József Attila Tudományegyetem hallgatója lettél. Solténszky Tibor mesélte, hogy amikor bekerült a JATE-ra, tartottak a gólyáknak egy tájékoztatót arról, hogy milyen amatőr csoportokba lehet jelentkezni. Ugyanezt hallottam Súlyom Katalintól a legutóbbi „Félmúlt” beszélgetésünk alkalmával, aki meg az ELTE-re került be, persze még jóval korábban. Lelkes elsőévesként mindketten szinte mindenhová jelentkeztek vagy jelentkezni akartak. Ezzel én is ugyanígy voltam, amikor 1972-ben a debreceni egyetemre kerültem. Te hogy voltál ezzel, mennyire volt „parttalan” az érdeklődésed?

Keserű Imre (KI): Nálam ez teljesen másként történt. Először is, én szegedi vagyok, ott születtem, ott is jártam középiskolába, és már tizenhat éves koromtól jártam a JATE Klubba. Én akkor már pontosan tudtam, hogy miért oda, és nem máshova. Ugye, az ember első éves gimnazistaként vesz vagy kap egy színházbérletet, és elkezd járni a Szegedi Nemzeti Színház előadásaira. Hamar rájöttem, hogy ez engem egyáltalán nem érdekel.

RJ: A színház érdekelt volna, csak az nem, amit és ahogy játszottak ott. Jól értem?

KI: Akkor még nem tudtam, hogy a színház érdekel, csak azt, hogy amit itt lehet látni, az nagyon rossz. Amikor meg elmentem az Egyetemi Színpad akkori előadásaira, először – ha jól emlékszem – az Elektrát láttam, aztán a Jövendőlést, az nagy hatással volt rám. Egyszóval végignéztam az akkori repertoárt, aminek a koronája a Kőműves Kelemen és a Petőfi rock volt. Ráadásul Ambrus Gyuri, aki a Paál Isti szervezője volt egyetemi állásban, harmadikos gimnazistaként zsűrizett engem.

RJ: Verset mondtál?



Dózsa Erzsébet és Ács János a *Kőműves Kelemen*ben
(fotó: Keserű Imre archívuma)

KI: Volt felvételi. Életem nagy szerencséjére nem vittek el katonának, így rögtön bekerültem az egyetemre. És pont akkor kerültem oda, amikor egy nagyon fontos szereplő kiesett a *Kőműves Kelemen* előadásból. '73 őszén néztem meg először ezt az előadást. Addigi életem legnagyobb színházi élménye volt! '74 őszén pedig – ez tényleg mesébe illően alakult – már játszottam benne.

RJ: Könnyen maguk közé fogadtak?

KI: Sokan voltunk. Az újoncok csapata, köztük én is, külön tréningezett. Akkor nem csak én kerültem be az előadásba, hanem Krékits Jóska is. És a *Petőfi rockba* is bevettek minket. Szinte egyszerre készült ez a két előadás, és '74 őszén mind a kettőt játszottuk.

RJ: Mondod, hogy tréningeztetek, ami ezért elég ritka volt az akkori amatőrszínházak életében. Már mint az, hogy nem csak egy-egy tényleges előadásra készülve próbálnak. Milyen tréningek voltak ezek?

KI: Nagyobb figyelem, több energia fordítódott a tréningekre, mint magukra az előadáspróbákra. Szerencsémre részt vehettem ezeken a tréningeken. Mély nyomot is hagytak bennem. De szerencsétlenségemre abban már nem volt részem, hogy Istivel részt vehessek egy alkotófolyamatban, hiszen vele akkor már új dolgot nem hoztunk létre. Árpival (Árkosi Árpád) jöttek létre új dolgok, ezekben is benne voltam. Papp László és Soly (Soltészky Tibor) vezették ezeket a tréningeket. Jóga alapúak voltak, és nyilván hatottak rájuk a Grotowski/Barba videók, filmek, képek, szövegek. Azért azt nem mondanám, hogy szigorúan másoltuk volna ezeket, eléggé intuitív módon viszonyultunk a megismert anyagokhoz.

RJ: Somogyi István tréningjeire is erősen hatott az úgynevezett Grotowski-módszer, de mint aki három évig részt vettem ezeken, tudom, hogy a gyakorlatain igen erősen érződött a maga sajátos érdeklődése is a sámánizmus és más ezoterikus témák iránt.

KI: Az biztos, hogy mi az első három-négy évben intenzíven tréningeztünk akkor is, amikor semmilyen produkció nem készült.

RJ: Hogyan szakadt el Isti tőletek, és ti tőle? Okozott-e törést Paál István távozása? Miként éltétek ezt meg?

KI: Nem egyszerű erről beszélni. Ez amúgy is fokozatosan történt. '75-ben ő már átjárt Pécsre rendezni. Egy döntési helyzet elé került ebben az időben: a csoportra teszi fel az életét, vagy arra, hogy profi színházat csinál. Azt hiszem, a csoportot választotta volna, ha ez a csoport nem egy egyetemhez tartozó amatőr együttes. Később Isti inkább már csak visszajárt Szegedre. Biztos, hogy nem cezúrát jelentett ez az életünkben. Az „átadás/átvétel” talán nem is hivatalosan történt. Ott maradt velünk még Árkosi Árpád és Ács János is. Ezt a döntési helyzetet Fodor Tamás sokkal egyszerűbben fogta fel. Persze – gondolom én –, mert az ő csapata egyrészt kisebb volt, másrészt meg sokkal kevésbé volt kérdéses számukra, hogy színházat akarnak-e csinálni.

RJ: Fodor minden döntési helyzetben a csoportot választotta, még akkor is, ha szinte az egész Stúdió K-t újra kellett szerveznie. Solténszky Tibor és Nánay István is beszélt arról, hogy mind a JATE Színház, mind az Universitas Együttes esetében egy idő után felmerült annak az igénye, hogy valamilyen formában hivatásos társulattá váljon.

KI: Isti ezt Saját Színház néven tervezte megalapítani. Több rétegű társulatot képzelt el, benne egy professzionális maggal, olyanokkal, akik erre teszik fel az életüket, és egy egyetemista színjátszókból álló társulati résszel. Az biztos, hogy én azt a döntést, hogy mostantól csak színházat csináljak-e vagy hogy tanár akarok-e lenni, huszonegy évesen nem akartam, nem tudtam meghozni. Nyilvánvalóan azért, mert ez akkor csak egy elméleti lehetőség volt. Egyetemisták voltunk, és ha mi csak színházzal akartunk volna foglalkozni, akkor ehhez olyan megélhetési módot kellett volna választanunk, ami ezt lehetővé teszi.

RJ: Végül is aztán mind a kettő sikerült neked, hiszen egész pályádon tanárként foglalkozhattál a színházzal. Volt ebben valami tudatosság?

KI: Ez abszolút véletlenül alakult így. Mire befejeztem az egyetemet, világossá vált, hogy ez a Saját Színház nem fog megvalósulni. Isti talán már Szolnokra is átment, bekerült a hivatásos vérkeringésbe. 1980-ban úgy fejeztem be az egyetemet, hogy én ezt a gyönyörű szép szakaszt lezárom az életemben. Azért felmerült menet közben, hogy a színt még meg kéne próbálni, de annak az ethosza, amit addig csináltunk, olyannyira a struktúrára kívülségre volt építve, hogy a kettő nem fért volna meg bennem egymással.

RJ: És most hogy látod azoknak a pályáját, akik ezért vagy azért, de másként döntöttek, és elvégezve a főiskolát vagy diploma nélkül is akár, de kőszínházakhoz kerültek vé-



Paál István színszekes és a nézők gyűrűjében, kép a JATE Színház időkéből, 1970-es évek eleje (forrás: nyitottmuhely.hu)

gül? Solténszky a vele készült „Félmúlt” interjújában Paál Istvánnal kapcsolatban veti fel ezt az ’akkor most merre és hogyan tovább’ kérdést.¹

KI: Én nem bántam meg, hogy nem kerültem profi színházhoz. Mert akkor biztosan nem rendeztem volna hetven valahány diákszínjátész előadást. Azokat a projekteket meg, amiket az utóbbi hét-nyolc évben létrehoztam, kőszínházban egyáltalán nem tudom elképzelni. Színházi alkotóként szabad maradtam, és ha eszembe jut valami, akkor ahhoz keresek csapatot, és vagy találok, vagy nem.

RJ: A Népszínház után a Szkéné nekem is a szabadságot jelentette. Egyrészt, mert abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy ha előadást akartam létrehozni, volt hol és kikkel ezt megvalósítani, egyébként meg szerveztem a színház műsorát, fesztiváljait, szolgáltam az alkotóközösségek munkáját.

KI: Fontos szó: közösségek. Isti nem „ügyességet” tanult az Egyetemi Színház vezetőjeként. És ezért is lett később boldogtalan a pályáján, mert ő alapvetően egy közösségteremtő guruként működött. Hogy zseniális színházi látásmódja volt, az csak a ráadás. Azok, akik a hivatásos pályára léptek, többnyire attól szenvedtek, szenvednek, hogy meglévő, zárt, kőszínházi közösségekbe mennek el, ahol nekik ügyes szakmunkásoknak kéne lenniük, mert az a közösség nem igényli, amit ők igazán tudnak. Ezt a fajta élesztő-kovács szerepet, köszönik szépen, nem kérik, mert nekik száz más gondjuk is van. Biztos, hogy Isti azt szenvedte meg, hogy szerepe egy-egy darab lebonyolítására redukálódott. Pontosan arról van szó, amit mondasz, hogy van egy csapat, egy tréning, egy rendszeres találkozás, ahogy nálunk például a Pallagiék albérlete volt, ahol hetente összejött húsz ember, és gyúrtuk egymást. Fejben sokkal többet dolgoztunk, mint a próbateremben.

RJ: Ez a konfrontatív szellemi háttér érződött is az előadásokon, különösen a Kőműves Kelemenen és a, Petőfi rockon. Számomra olyanok voltak ezek, mint valami nagyon erős, tiszta párlat, amit akárhányszor nézett meg az ember, mindig megrészegetett tőle. Érdekes, hogy mindegyik hivatásossá vált rendezőnek nagyon erős volt ez a második nekiindulása, mintha kitarított volna még az a bizonyos muníció, amit abból a másik világból hoztak magukkal. Aztán egyszer csak mintha ez az üzemszerű színházi működés

¹ „Volt benne egy hatalmas adag tanácstalanság, hogy tud-e tovább lépni. Nem hozta őt zavarba az, ha az Universitas felkérte, csináljon nekik valamit, mert pikk-pakk megcsinálta. De pont ez zavarta őt, hogy már tudja, előre tudja, hogyan lehet megcsinálni a dolgokat; elolvass egy darabot, és már tudja, hogy mivel és hogyan fogja működésbe hozni. Az a fajta kísérletezés, ami az ő színházát négy-öt évre meghatározta (az Óriás-csecsemő, az Örök Elektra, a Handke-darab, a Petőfi rock, a Kőműves Kelemen, a Thermidor, avagy a hőség hava – ez egy Fekete Sándor szöveg a francia forradalomról), számára tovább már csak úgy tudna mozdulni, ha – akár ahogy a „mester”, Grotowski tette –, eldobja magától a színházat. Ez azért egy csapda helyzet volt a csapatnak és neki is. Tulajdonképpen igaza volt, mert ahová ő eljutott néhány év alatt, az neki a következő tizenöt évre abszolút biztos megélhetést jelentett a profi színházban. Nagyon magabiztosan, nagyon jó előadásokat tudott csinálni; csak már igazából ezek nem érdekelték őt. Ezeket már szakmából meg tudta csinálni.” Vö: A „pengék” és a saját színház. Solténszky Tiborral Regős János beszélget, Szcenárium, 2015. szeptember, 90–104.

felőrölte volna őket. Persze volt olyan is, aki úgymond megúsza, és sikeresen integrálódott ebbe a közegbe.

KI: Az is nagy tragédia volt, hogy kilencven után, mikor lement rólunk a politikai nyomás, már nem tudtak megkapaszkodni. Az alapkérdés pedig akkor is az volt, ami az Isti-féle kiáltványban is megfogalmazódik, hogy aki itt és most nem foglalkozik a világ dolgaival, annak minden dolga l'art pour l'art játszadózássá silányul. És ami mind a két darabban akkor egyértelmű volt, az, hogy mindkettőnek a CSAPAT a tárgya. Az, hogy miként működik a csapat, hogy miként épül föl a vár. És ez még csak nem is etikai kérdés, hanem egy olyan alkotási forma, amelyben művészként nem lehet tartós, erős kapcsolatok, tehát csapat nélkül létezni. Nyilván egy normál színésznek is tudsz rendezői instrukciókat adni, de ha egy Soltészky Tibornak azt monddod, hogy mozdulj így vagy úgy, akkor ötven tréning tapasztalata alapján tudod, hogy ő pontosan érteni fogja, mit mondasz. És nem az ügyes színész fogja végrehajtani azt, amit az ügyes rendező mond, hanem az instrukció egy kollektív alkotásban nyeri el az értelmét. Hogy a jelenből hozzak példát, Pintér Bélának a Katona társulatával való közös munkája azért sikerülhetett, mert a csapatban való létezést sikerült szakmai szempontból is annyira kiérlelniük, hogy – mint ez bebizonyosodott – más színházi körülmények között is működtethető az ő módszere. Belőlünk ott Szegeden nem jött létre egy profi társulat, mi „CSAK” csoportként tudtunk működni, és ami fájdalmas, ebbe a csoportthiányba már ketten behaltak.

RJ: *Pintér Katona-beli sikerében azért annak is szerepe volt, hogy jó néhány A bajnokban szereplő fiatal színész, még mielőtt fölvették volna a színi pályára, játszott a Székényben, illetve sokszor megfordult ott. Nem beszélve arról, hogy később rendszeres nézői lettek a Pintér-előadásoknak.*

KI: Kik ezek a színészek?

RJ: *Például Jordán Adél, Rezes Judit, Nagy Ervin és Elek Ferenc. De visszatérve a te pályádhoz, merre indultál az egyetem elvégzése után?*

KI: Nyilvánvalóan választót előtt álltam. Vagy elmegyek huszonhárom évesen a színi pályára fölvetelizni, vagy munkát vállalok, és mellette folytatom a színjátszást. Akkor, 1980-ban még nem volt arra lehetőség, hogy egy struktúrán kívüli társulat a színházi munkájából fenn tudja tartani magát.

RJ: *De szerencséd volt! Szentesre kerültél, mégpedig a Horváth Mihály Gimnázium drámatagozatának tanáraként, ami aztán egy életre meghatározta a szakmai pályádat.*

KI: Ráadásul úgy, hogy a leendő feleségemnek is pont lett helye Szentesen. Én egy magyar–bármely szakot pályáztam meg azzal, hogy történelem–német szakot



Paál István Vági László *Barátaimról Barátaimnak* című filmjében kiáltványát olvassa fel (forrás: youtube.com)



Bácskai Mihály (1929–2011)

végeztem. Eljutottam Bácskai Mihályhoz², akit még diákszínjátszóként ismertem, egyetemi színpadosként is többször találkoztunk. Így az egykori második mestere közelébe kerültem.

RJ: Tehát tanítottál magyart, és mellette bekapcsolódtál a drámaképzésbe, ami akkor már régebb óta folyt a gimnáziumban.

KI: '78-ban indult ez a képzés. Akkor voltak harmadikosok az első képzési ciklusban indulók. Például Ternyák Zoli³ járt abba az osztályba.

RJ: Tudnál mondani még pár nevet, akiből aztán színész lett?

KI: Párat nem tudnék, csak jó ötvenet⁴. Osztályonként, azt szoktuk mondani, három és fél színész lett, ami az átlag harmincfős osztálylétszámhoz képest kevés, de ahhoz képest nem, hogy évente kijön kb. tizenöt színész.

RJ: Bácskai Miska bácsit említetted mint mesteredet. Őt személyesen nem ismertem. Mi tette különlegessé ezt a szentesi műhelyt, és mi volt ebben az ő szerepe?

KI: Miska bácsi teljesen más színházi iskolát vitt, mint Paál István. De abban furcsa módon megegyeztek, hogy mindketten eszköznek, és nem öncélnak tartották a színházat. Ahogyan Istinél a világmegváltás, a világ jobbításának az eszköze volt a színház, úgy Miska bácsinál a gyerekek emberré való nevelésének az eszköze. A legfontosabb itt a „jó szóval oktasd, játszani is engedd” elv, hogy az iskola akkor jó, ha ott jól érzik magukat az emberek, ha látják értelmét a jelenlétüknek, ha alkotómunkát végezhetnek. Ezek közismert dolgok, csak nem mindenhol tudják sikeresen meg is valósítani.

RJ: Mert mindez elsősorban mesterfüggő.

KI: Szép lassan Miska bácsi köré fölépült egy csapat. Az ő nagyon nyugodt természetű, az a meleg, engedékeny légkör, amit teremtett, volt a meghatározó.

² Bácskai Mihály (1929–2011): tanár, rendező, drámapedagógus, az irodalmi-drámai tagozat megteremtője Szentesen a Horváth Mihály Gimnáziumban, melynek 1990-es nyugdíjba vonulásáig, másfél évtizeden át az igazgatója volt.

³ Ternyák Zoltán (1963–2003): színész

⁴ 2003-ig a drámai tagozaton érettségizett színészek, előadók: Badár Sándor, Hevesi Tamás, Jantyk Csaba, Ternyák Zoltán, Czvetkó Sándor, Gazdag Tibor, Szula László, Bajomi Nagy György, Horváth Gábor, Mészáros István, Széles László, Zelei Gábor, Alföldi Róbert, Böröcsök Enikő, Náray Erika, Kárász Zénó, Kerekes Viktória, Lénárt László, Baráth Attila, Bognár Gyöngyvér, Fábíán Zsolt, Bernáth Henriett, Németh Mónika, Tóth Roland, Fekete Katalin, Lecső Péter, Meggyes Melinda, Rácz Attila, Szekeeres Adrienn, Fesztbaum Béla, Kis János, Vas György, Zsédényi Adrienn, Magyar Éva, Szabó Viktória, Balázs Zoltán, Mészáros Sarolta, Varga Gabriella, Tari Teréz, Hajduk Károly, Kasza Tibor, Lajtai Katalin, Krisztik Csaba, Kovács Lehel, Szilágyi Katalin, Grecsó Zoltán, Ruzsik Katalin, Petrik Andrea.



Keserő Imre első nevezetes osztályának tablója a Horváth Mihály Gimnáziumban, 1986 (forrás: ripost.hu)

RJ: A legtöbb színházi képzés nemigen tolerálja ezt a fajta mentalitást. Hogyan tudtátok elérni, hogy mégis teljesítsenek a diákok?

KI: Erre mondtuk mindig, hogy „háromhavonta összeomlik a drámatagozat” – és akkor újjá kell építeni a cserepekből. Túlélt katasztrófákból építkeztünk újra és újra. Miska bácsi a teljesítményt nagyon egyszerűen, a szeretetével érte el: sokat várok tőled, nagyon sokat, de ha nem teljesítesz, akkor nem büntetlek, hanem szomorú leszek.

RJ: Kicsit hasonló helyzetek részese voltam az Arvisura Színházban, amikor Somogyi István értékelt bennünket egy-egy próbán vagy előadás után.

KI: Miska bácsinak iránytű szerepe volt inkább. Hogy újabb József Attila-idezzettel éljek, a szabadság szülte rend volt az, ami az ő elvárását jellemezte. És ez nem színházi, hanem pedagógiai kérdés volt nála. Sok pedagógus nem szerette őt, mint ahogy sok tiszt sem szereti azt a parancsnokot, aki emberszámba veszi a közlegényeket. A tanárok közül épp a drill hiányolók tartották diktatúrájának Miska bácsi módszereit. Mindez persze nagyon súlyos napi konfliktusokat okozott. Az ő elve az volt, hogy a gyereket kell mindenképpen megvédeni. Ez később azért finomodott, hiszen sokkal többet nem tehetsz egy gyerekért, mint amit ő tesz magáért. Tehát azt kell elérni, hogy ő akarjon magáért tenni. Érték bennünket nagyon súlyos pedagógiai kudarcok, de ha az ott végzett embereket megkérdezed, hogy mire emlékeznek Szentessel kapcsolatban, akkor tízből nyolcnak az első szava a szabadság lesz. Arra emlékeznek, hogy ott szabad volt hülyének lenni, szabad volt kipróbálni magukat, szabad volt nekimenniük a falnak, szabad volt kitapogatni a korlátaikat, és ki is tapogatták, és utána nem engedték el őket, mert ott voltunk velük mi, tanárok.

RJ: Tehát egyfajta védettséget tudtátok nyújtani számukra, ami biztonságérzetet adott.

KI: Szépen sikerült rávezetni őket valamire: mondjuk például azzal, hogy azt mondtam, tedd föl nyugodtan a lábadat az órámon, csak én azért venném le a te helyedben, mert ha erre rászoksz, akkor lehet, hogy majd egyszer nagyon nagy bajod lesz belőle, és én ezt nem szeretném. Tehát egyszerűbb, ha az én órámra szokod meg, hogy inkább ne rakd föl. De ha ezek után is fölteszed, én már nem szólok semmit.

RJ: *Egyfajta mester–tanítvány viszonyként képzelem el az ottani pedagógiai helyzetet. Kicsit olyannak, mint ahogy ez a keleti színházi iskolákban zajlik.*

KI: Jól érzed. Ez a „ne engem kövess, hanem azt, amit én követek”, tehát hogy mondj nyugodtan nemet arra, amit mondok, csak ne a pusztán elutasítás miatt, hanem mert vitád van velem.

RJ: *Hogyan tudtátok kezelni azokat a helyzeteket, amikor egy gyerek, a szülői ambíciójától is hajtván, azzal a határozott szándékkal jelentkezett Szentesre, hogy márpedig ha török, ha szakad, ő színművész akar lenni? De nálatok azért nem ilyen célirányos képzés folyt, hiszen a ti pedagógiai filozófiátok, ahogy az imént is mondtad, az volt, hogy eszközként, a gyereknevelés eszközeként tekintettétek a színházat.*

KI: Ez nagyon egyszerű volt. Már az első év végére kiderült, hogy ez kiben igazán komoly, hogy kinek van igazán alapja, hogy ezt gondolja, ki pedig egyszerűen csak örül, hogy itt lehet ebben a csapatban, és játszhat. Nagyon tehetséges gyerekek jöttek össze általában. A szülőknek mindig tartottam egy előzetes beszélgetést arról, hogy mik lesznek a gyermekbetegségek. Itt van harminc valahány gyerek, aki a saját szemétdombján kiskakas volt. Itt majd össze fognak csapni, és ki fog derülni, hogy ki mennyire emelkedik ki. Ha valaki kiállt szavalni, és mellette mondjuk Alföldi Robi szavalt, akkor magától be tudta látni, hogy ő a jobb.

RJ: *De azért nektek, tanároknak is jutott feladat ezekben a helyzetekben.*

KI: Nem emlékszem, hogy különösebb tanári beavatkozásra szükség lett volna. Először is elsősben kollektív darabok készültek, tehát olyanok, amelyekben nincsenek „szerepek”. És második-harmadikban is többnyire ilyeneken dolgoztunk. Nagyon szervesen alakult ki, hogy ki az, aki többet akar, jobban terhelhető, és nagyon ritkán keletkezett ebből feszültség. Ez igen-igen aprólékos pedagógiai munkát feltételez, sok döntési helyzettel. Például annak a megértése, hogy azért, mert te tehetségesebb vagy, attól neked még nem jár több, hogy a tehetséged az egy feladat, nem pedig előjog. Ha többet akarsz, akkor többet kell hogy letegyél az asztalra. Robit például nem csak a tehetsége emelte ki, hanem az ő hihetetlen akarata, hogy mindent nagyon akart. És az is világos volt számukra, hogy aki nem habzsolja olyan mértékben a feladatokat, az nem jut odáig, mint ő. Harmadik-nygyedikre már viszonylag ritkán alakultak ki ilyen alapon feszültségek.

RJ: *Tehát negyedikre már kialakult egy-egy osztályközösség sajátos etikai rendje, amelyben a diákok el tudták helyezni és reálisan látni önmagukat.*

KI: Igen, mert itt a közösségépítés volt az elsődleges. Színdarabot is a közösségépítés szempontjából választottunk, és aszerint, hogy milyen szerepek vannak benne. A kérdés mindig úgy merült fel, hogy most ebben a csoportban megengedhetem-e, hogy egy kiugróan nagy szerepet rejtő darabot válasszak. A csoportdinamika aktuális állapotához igazodva kellett nekem darabot választani.

RJ: Szavaid alapján úgy érzem, hogy egy végtelenül érzékeny, és épp emiatt eléggé fárasztó, de sok örömet is hozó szerep jutott ott nektek, tanároknak. És nem csak az iskolában, az órákon, hanem a kollégiumi szobákban, a kocsmákban. De nyilván a magánéletedet sem hagyta érintetlenül ez a munka.

KI: A lakásunk félúton volt kollégium és az iskola között. Bármikor elérhetőek voltunk egymás számára.

RJ: Mennyi ideig élted ezt az intenzív szentesi életet?

KI: Nyolcvantól kétezer négyig, és még hét évig voltam kétlaki.

RJ: Ez azt jelenti, hogy sok diák-generáció tanult a kezéd alatt. Ha négygel osztjuk, akkor majdnem nyolc. Változott-e ez idő alatt érezhetően az ott tanuló diákok mentalitása, ahhoz a szakmai-pedagógiai ethoszhoz való viszonyuk, amit ti képviseltek? Hiszen közben híresek lettetek, Budapestről és az ország távolabbi részeiből is vitték hozzátok a gyerekeket.

KI: Ha sarkítottan akarok válaszolni, akkor nem. Az, hogy melyek azok a családok, akik úgy döntenek, hogy tizennégy éves gyerekeket egy távoli városba küldik tanulni, és hetente-kéthetente egyszer látják őket, nos, ezt a döntést nem szakmai érvek alapján hozzák meg az emberek. Ez alapvetően ezeknek a családoknak a belső dinamikájától függ. Ez nem változott a harmincegy év alatt: vagy nagyon jó családok nagyon érzékeny gyerekei jöttek, vagy pedig (messze a magyar átlag fölött) elvált szülők gyerekei, egyensúlytalan családi háttérrel. Nagyon sok szegény családból való gyerek is volt köztük. Mindenképpen olyan gyerekek jöttek, akik érzékenyebbek, bizonyos értelemben deviánsabbak voltak az átlagnál, és ez a család számára vagy kihívás volt, vagy teher. És úgy döntöttek, akkor jöjjön Szentesre, vagy azért, mert az segít rajta, vagy azért, mert az segít rajtuk, hogy a gyerekek addig sincs otthon.

RJ: Kérdés persze, hogy az általatok vállalt pedagógiai program vajon azok esetében is sikeres volt-e, akik nem a színi pályára kerültek. Mennyire követték ezeknek az embereknek a további sorsát? Gondolom, vannak érettségi találkozók.

KI: A tipikus lefutás, hogy amikor elmentek Szentesről, az egy jelentős krízis volt majdnem mindenkinek. Kicsit azért is, amiről Istivel kapcsolatban beszélünk, hogy négy éven át megszokták, hogy közösségben léteznek, és a teljesítmény is a közösségé. Ezt Miska bácsi úgy fogalmazta, hogy ezek a gyerekek fertőzöttek, így ahova elkerülnek, ők ott is majd ilyen közösségeket szeretnének létrehozni. A válaszom tehát leegyszerűsített lesz: akiknek ez sikerült, azok ki tudtak teljesedni, és azok lettek a nehezebb sorsúak, akik a közösség hiányát frusztrációjával kellett hogy éljenek. A nyolcvanas években föl is merült, hogy nem könnyelműség-e ilyesmit beleoltani az emberkébe. A mi válaszunk, és ahogyan jöttek az érettségi találkozók, egyre inkább az volt, hogy nem. Azért a többség meg tudta oldani ezt, hiszen négy évig igen intenzív közösségi életet éltek, tehát ők ezt a nyelvet beszélték. Ha egyetem után elkerültek egy iskolába – hiszen értelem-szerűen többnyire pedagógusok lettek –, meg tudták teremteni maguk körül ezt a fajta létezőmódot.

RJ: Miért jöttél el Szentesről? Volt ennek valami szakmai oka?



A harminc éves drámai tagozat jubileumi csoportképe 2008-ban az iskola előtt (forrás: hmg.hu)

KI: Nem, ez abszolút családi dolog volt. Amikor mi elköltöztünk, éppen nagyon jól mentek ott a dolgok. 2004-ben jöttünk el Szentesről, amikor az utolsó gyerekünk is leérettségizett.

RJ: *Odajártak a gyerekeid is?*

KI: Igen. De nem drámai tagozatosok voltak! A mi gyerekeink, szoktuk mondani, otthon megkapták azt, amit a drámai osztályokba járók az iskolában.

RJ: *Azért ez mégsem lehetett egyszerű dolog számodra, otthagyni egy várost, egy iskolát, egy műhelyt, ahová annyi minden kötött.*

KI: Én nem akartam eljönni. A családból én voltam az egyetlen, aki a maradásért küzdött. Amikor a gyerekeimnek azt mondtam, hogy nem tudom elképzelni magam a gimi nélkül, és a gimiet sem nélkülem, akkor a gyerekeim azt mondták, „Fater, senki sem nélkülözhetetlen.”

RJ: *Én is nélkülözhetetlennek hittem magam a Szkénében. Aztán kiderült, hogy nem vagyok az.*

KI: A feleségem mondta, hogy miért ne járhatnál vissza, és ezzel elintéződött a dolog. Aztán még hét évig visszajártam. És most is van kapcsolatom az iskolával.

RJ: *Akkor van valamilyen képed arról, hogy milyen ma ez a műhely. Megőrződött-e a Bácskai Mihály képviselte szellemiség a pedagógiai módszerekben?*

KI: A szellemiség ugyan megőrződött, de a gimnázium és a drámai tagozat között nem túl jó az összhang. Ma már csak ritkán, tréningeket tartani járok oda.

RJ: *És kik azok, akikkel most szívesen dolgozol együtt?*

KI: A kétezres évek szentesi és KIMI-s⁵ tanítványaimból verbuválódott a jelenlegi csoportom, mellyel öt éve dolgozunk együtt. Velük jött létre a *Bodyssey-Testodüsszeia projekt*⁶.

⁵ KIMI: A Keleti István Alapfokú Művészetoktatási Intézmény és Művészeti Szakközépiskola, művészeti iskolahálózat. Szakképzési központja több mint egy évtizede négy budapesti (Vörösmarty Mihály Gimnázium, Pesti Barnabás Élelmiszeripari Szakközépiskola, Nemes Nagy Ágnes Humán Szakközépiskola, Weöres Sándor Gimnázium) és négy vidéki (Horváth Mihály Gimnázium – Szentes, Ady Endre Gimnázium – Debrecen, Zrínyi Ilona Gimnázium – Miskolc, Kazinczy Ferenc Gimnázium – Győr) középfo-kú tagintézmény.

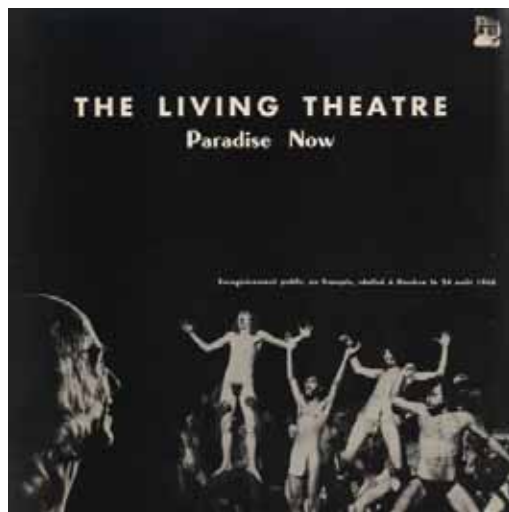
⁶ *Bodyssey-Testodüsszeia projekt*: a játékokban az animátorok a „nézőket” meghatározott dramaturgiai helyzetekbe, történetekbe helyezik, amelyekre ők hús-vér valójukban je-

RJ: Szegeden az egyik Thealteren láttam az *Odüsszeiát*.

KI: Még mást nem is csináltunk, és nem is fogunk. Most a kétszázötvenkettedik előadáson vagyunk túl.

RJ: Miként jutottál arra a pontra, hogy neked egy ilyen, a közvetlen testi érzékelésre ható színházat kell csinálnod? Nekem két hasonló „érintéses” színházi élményem volt előttem: az egyik a *Living Theatre The Paradise Now* című akciója, melyen 1989-ben Lyonban vettem részt⁷, a másik Zoltán Gábornak *A teljesség felé* című, Weöres Sándor-szövegek alapján készült előadása volt a kaposvári tanárképző főiskolán működő csoportjával a Székényben⁸.

KI: Mi Paál Istvánnal rengeteget tréningeztünk Szegeden. Hosszú évekre tellett, amíg én ezeket a tréningeket adaptálni tudtam a tizenévesekre. Úgy tíz év után kezdtem el komplex tréningeket tartani, addig különféle diákszínjátszó alkalmakkor tanult gyakorlatokat vettem velük, bele-belevegýítve a Szegeden tanult dolgokat is. A kilencvenes évek elejére készültem el egy önálló, saját rendszerrel. Amikor Pestre kerültem, a Bárka Színházban próbáltam egy ilyen játékot csinálni *Színház magad!* címmel. A néző megvette a jegyet, bejött, de nem nézett, hanem játszott. Egy évig ment is ez. Sok hívás érkezett hozzám, ezekből a legérdekesebb számomra a TÁP Színházé volt úgy 2007–2008 körül. Velük számos ilyen típusú kísérletet csináltunk. Az akkori tréningeimben egyre több volt az érintésre épülő játék. Amikor a TÁP-pal ezt előadászerűen csináltuk, tisztában voltam vele, hogy sokkal mélyebbre, messzebbre el lehetne jutnunk ezzel. Egyszer össze is feszültünk azon, hogy szerintük én túl mélyen belemegyek a néző szubjektív szférájába. Én meg azt gondoltam, hogy az igazán fontos dolgok épp ott kezdődnének, ahol mi megállunk. Ami így csak egy jó játék, valamiféle érzékciklandozás. Aztán a szegedi Thealteren Bacači Sjenki *Ex-position*⁹ című projektje inspirált még. Ekkoriban született meg a fejemben, hogy valami ilyesmit szeretnék csinálni. Kaposi József¹⁰ pont ekkor beszélt rá arra, hogy próbáljam meg a doktorit a színi egyetemen, és be is adtam egy disszertáció tervét arról, hogy meddig néző a néző, és meddig színész a színész, hogy mikor és mitől szűnik meg az a bizonyos fal, meg hogy ez az egész dekonstrukció, amit a hu-



len lévő, többi érzékszervüket is mozgósító résztvevőként reagálnak. A hangsúly a fizikai kontaktuson van, itt az érintés a legfontosabb kommunikációs eszköz.

⁷ Lásd erről bővebben: Regős János: *A Living Theatre workshopján*, Színház, 1991/7

⁸ Weöres Sándor: *A teljesség felé*, Székény, 1993. április 23. – Csokonai Színkör, Kaposvár

⁹ Bacači Sjenki *iEx-position*: 2008. július 24. Szeged, Thealter Festival.

¹⁰ Kaposi József (1955–): drámapedagógus, rendező, szakíró, a KIMI tanára, 2011 óta az Oktásfejlesztő és Kutató Intézet főigazgatója.



Bacači Sjenki tíz éves *Ex-position* projektjének Zágrábi akciója Zágrábban 2016-ban az Urban Fesztiválon (forrás: shadowcasters.blogspot)



TestOdüsszeia: kalandtúra és érintésterápia, Keserű Imre programja (forrás: infovilag.hu)

nyolc nagy magyar író, és az ő szerelmeik mesélik el a kapcsolatuk történetét. De ez is ugyanolyan személyes, mint a *Bodyssey*, ahol a saját emberségeddel vagy jelen.

szadik század végbevitt, milyen színház előtti formákat rekonstruál. Erről szólt volna a dolgozat. S akkor megkérdezték, hogy én miért akarok Paál Istvánról még egy munkát írni, amikor már annyi jelent meg róla. De hát én nem Paál Istvánról akarok írni – mondtam. Így aztán nem vettem föl a doktorira, aminek így utólag örülök is, mert helyette a gyakorlatban csinálhattam meg azt, amiről a disszertációm szólt volna. A szem és a fül a kognitív szférán keresztül közvetíti azt, amit tapasztalsz. Az érintésnek és a szaglásnak viszont nagyon fontos jellemzője, hogy nem kognitív jel, hanem expresszió, tehát nem az értelmezés révén fogod fel, hanem sokkal elemibb, ősbibb módon hat rád. A másik módszer, amivel dolgozunk, a teljesen természetes közlés, tehát pont ennek az ellenkezője. Egyszerűen leülünk, és mesélünk. Ezek amolyan én-monológok, de nem magunkról szólnak. Nyáry Krisztián (szintén szentesi, most a Magvető igazgatója) *Így szereték őket* című könyvéből kiválasztottunk

“...Your Talent Is a Task, Not a Privilege”

János Regős Talks to Imre Keserű

Imre Keserű (b. 1956), a decisive figure in secondary drama education and professor of actor training at Keleti István Művészeti Iskola (KIMI – István Keleti Art School), Budapest, answers the interviewer’s questions by evoking the legendary performances at the University Stage in Szeged, like *Kőműves Kelemen* and *Petőfi rock*, both of which he took part in as a first-year student at the university. He praises the efforts of director István Paál, who, in his view, functioned as a “community development guru” among the semi-professional players in Szeged. Since then Keserű himself has shared the belief that no artist can exist without close relationships, without a supportive team. After graduation he went to Szentes, where he worked on the drama course at Horváth Mihály Gimnázium (Mihály Horváth Grammar School) in the same spirit that theatre was not an end in itself but an instrument of becoming human and improving the world. In connection with his project *Bodyssey* launched five years ago, he says he elaborated the method of “haptic game” during the last decades and it is based on the fact that the experience of touch has a more elementary and primeval effect on us than the cognitive signals perceived by the senses of vision and audition.