

szcenárium

V. évfolyam 9. szám, 2017. december

Színészeti Lexikon

NÉMETH ANTAL SZÓCIKKE A RENDEZÉSRŐL

Pétervár szimbolikája

JURIJ LOTMAN

A magyar betlehemes játékok

TÖMÖRY MÁRTA – SZÁSZ ZSOLT

Tendenciák a kortárs orosz színházban

KOZMA ANDRÁS

Az identitás komédiája

VÉGH ATTILA



szerzőink

Békés Rozi (1955) grafikus, illusztrátor

Berecz István (1987) néptáncos, népdalénekes, a Fonó Budai Zeneház művészeti vezetője

Csáji László Koppány (1971) költő, kulturális antropológus, néprajzkutató

dr. Balogh Júlia (1952) történész, a „Fölszállott a páva” tehetségkutató program elindítója

József Attila (1905–1937) költő

Kelemen László (1960) zeneszerző, népzeneész, a Hagyományok Házának főigazgatója

Kozma András (1967) a Nemzeti Színház dramaturgja

Lotman, Jurij (1922–1993) a tartui–moszkvai szemiotikai iskola megalapítója

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház Igazgatója

Pálfi Ágnes (1952) költő, esszéíró, a Szcenárium szerkesztője

Pap Gábor (1969) zene- és drámatanár, a Trainingspot Társulat vezetője

Pávai István (1951) népzenekutató

Regős János (1953) színpadi szerző, szakíró, a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke

Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, rendező, a Szcenárium felelős szerkesztője

Tömöry Márta (1944) drámaíró, dramaturg, bábos szakíró

Ungvári Judit (1968) újságíró, a MÜPA munkatársa

Végh Attila (1962) költő, filozófus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

József Attila: *Isten* • 3

fogalomtár

Németh Antal szócikkei a Színészeti Lexikonban
2. Rendezés és története • 5

kultusz és kánon

Tömöry Márta bevezetője • 30

Tömöry Márta – Szász Zsolt: Archaikus színházi elemek
a magyar betlehemes játékokban • 31

Beregi énekes betlehemes játék Gelénesről • 38

„A legfontosabb cél, hogy ez a nép megismerje önmagát”
Kerekasztal-beszélgetés a Fonó Budai Zeneházban
(lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit) • 43

„Nincsen egyedül üdvözítő válasz a világ változó kihívásaira”
Csáji László Koppány antropológust
a Szcenárium szerkesztői kérdezik • 53

olvasópróba

Végh Attila: Az identitás komédiája
Euripidész: *Heléna* • 66

műhely

Jurij Lotman: Pétervár szimbolikája
és a város szemiotikájának problémái • 73

Kozma András: De mi lett a szöveggel?
Tendenciák a kortárs orosz színházban (2. rész) • 90

orbis pictus

„Nem mi művészkedünk!”
Pap Gábor drámatanárral Regős János beszélget • 95

képmelléklet

Békés Rozi: Háromkirályok • 37, 52



József Attila (1905. április 11. – 1937. december 3.) Homonnai Nándor fotója 1924-ből (forrás: wikipédia.org)

JÓZSEF ATTILA

Isten

Én az Istenem úgy szeretem,
Hogy a szívemet földbe vetem,
Megérik, akkor learatom,
Fölösét pedig másnak adom.

Meg is köszöni, akárki az,
Akárha huncut, akár igaz,
Ha mindörökre, ha csak percre,
De az Isten fölébred benne.

Ha lány az, hozzákomolyodva
Rongyos kabátom megfoltozza,
Hogyha meg ember, csak megállít,
Ki is kísér az ajtajáig.

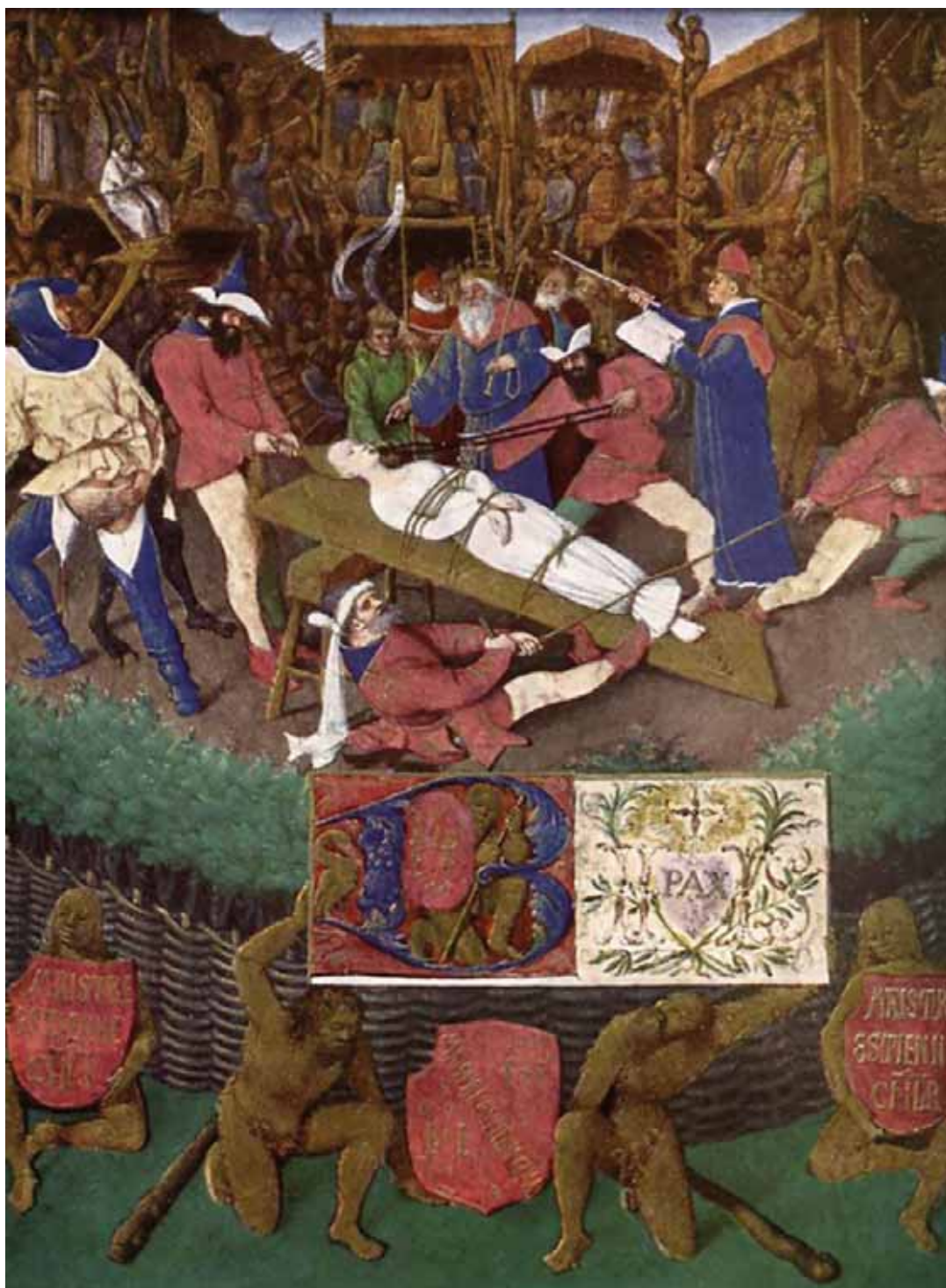
Ha éppen főzik az ebédet,
Ottan marasztanak várt vendégnek
S ahol az asszony sose hamis,
Meghíznak ott még máskorra is.

Aztán csak amikor dolgoznak,
Rólam is el-elgondolkoznak.
S hogy munkaközben megpihennek,
Erejét érzik a szívemnek.

Nem csinálnak egymás közt mozit,
Bennük már Isten álmodozik,
Álmodik tágas, erős égről,
Kicsiny fiának nagy szivéről.

1925





Jean Fouquet: *Szent Apollónia mártíruma*, misztériumjáték ábrázolása 1445-ből Etienne lovag óráskönyvében, Musée Condé, Chantilly (forrás: wikiart.org)



Németh Antal szócikkei a Színházi Lexikonban

2. Rendezés és története¹

„Németh Antal esősorban rendező volt; korát megelőző, a korabeli színházi ízléssel perlekedő, a korszerű európai irányzatokat meghonosító alkotó” – írja róla monográfiája, Balogh Géza.² Ugyanakkor már egyetemistaként – amikor a bölcsészkaron esztétikát, irodalmat és művészettörténetet hallgat – elmélyülten foglalkozik a színház elméleti kérdéseivel. Doktori értekezése, *A színházi esztétikájának vázlata*, amelyet 1929-ben véd meg, részben már tartalmazza első két külföldi tanulmányútjának tapasztalatait (1927-ben Weimarba, 1928-ban a berlini egyetemre kap egyéves ösztöndíjat). Még kiérleltebbek és gazdagabbak az 1930-ban kiadott Színházi Lexikonban megjelent szócikkei, így ez a rendezésről szóló, tanulmány-értékű fejezet is, melyben friss előadás-élményei alapján veszi sorra korának legnagyobb színházi reformátorait. Gordon Craig, Sztanyiszlavszkij, Tairov, Mejerhold, Vahtangov, Lugné-Poë, Copeau, Reinhardt, Piscator, Jessner újító törekvéseit számba véve hihetetlen érzékkel fogalmazza meg azokat a kulcskérdéseket, amelyek máig is a színházelméleti diskurzusok homlokterében állnak. Nagyra értékeli a „színházi stílusforradalmát”, azonban kételyeit is megfogalmazza az „öncélú teatralitás” művelőivel szemben, és üdvözli a drámához „mint a rendezés alapvető tárgyához” való visszatérést. E tanulmány olvasója hiteles képet kaphat arról, hogy milyen szellemi munkával bírt Németh Antal, amikor 26 évesen a Szegedi Városi Színházban a rendezői pályára lépett.

¹ A szócikket szerkesztve, eredeti helyesírással közöljük. (– a szerk.)

² Vö. Balogh Géza: *Németh Antal színháza*. Életút és pályakép történelmi keretben. Nemzeti Színház Kiskönyvtára, Budapest, 2015, 10.

Bevezetés

A rendezés az európai színjátszásnak az utolsó másfél évszázad alatt kialakult legkarakterisztikusabb megnyilatkozása. Értelme nem állandó, hanem stíluskorszakok szerint változó, végeredményben azonban a színpadi előadásnak valamiféle művészi princípium alapján való tudatos kialakítását jelenti a rendező által. A rendező a 18. század utolsó évtizedeiben vonul fel a „forró deszkákra”, hogy az addig tradíciók és korpszichológiai tényezők által determinált színjátszás autonómiáját megbontsa és egyéni művészi törekvések gyorsan csírázó magvait hintse el a színpadon. Ez előtt nem lehet szó mai értelemben vett rendezésről és ha a rendezés történetével kapcsolatban meg is emlékezünk a játék bizonyosfokú művészi irányításáról, annak jelentőségét nem lehet a rendezői tevékenységgel össze sem hasonlítani, mert az kizárólag a technikai vezetésben merül ki. Általában azt tapasztaljuk, hogy ott, ahol egyéni túli kultúraformáló erők alakítják a színpadot, nyoma sincs a rendezőnek, aki csak akkor jut szerephez, ha a színjátszás megszűnik kollektív művészet lenni s nem a tömeglélek formálja a maga képére és hasonlóságára a hagyományok szellemében a színházat, amikor a színjátszás megszűnik az örök színészi hajlamok spontán kifejeződése lenni.

I. Exotikus népek³

A kínai színpadon, mely nem ismeri az ábrázoló díszletet, a nézőnek nem a szereplők jelentik be dialógusaik közben egymást és a színhelyet, mint pl. Shakespeare drámáiban, hanem a vállalkozó, aki egyben igazgatója és „rendezője” a társulat-



Kabuki színház forgószínpada Izusiban (forrás: visitkinosaki.com)

nak. A játék akrobatamutatóványokkal, énekkel, tánccal van átszöve, lényegi rendezői problémával tehát nem áll szemben az igazgató, csak a betanultság pontosságát ellenőrzi és technikai utasításokat ad.⁴ A japáni színjátszás stílusának tradicionális megkötöttsége is kizárja az európai értelemben vett rendezést és

³ Lásd ehhez Juhász Vilmos tanulmány-értékű szócikkét: *Tánc és színjátszás a primitív népeknél*, Színháztudományi Lexikon, szerk. Németh Antal, Győző Andor Kiadása, Budapest, 1930. II. kötet, 932–989.

⁴ Lásd ehhez a lexikonban Edmund Erkes *Kínai színjátszás és tánc* szócikkét, I. kötet, 407–414.

ezt a funkciót végző személyiség ügyköre körülbelül a modern színházak ügyelőinek munkájával esik egybe.⁵

II. Ókor

Az antik színháztudomány is hosszú ideig megőrizte a kultusszal való összefüggés kétségbevonhatatlan nyomait. Az a körülmény, hogy a néplélekből nőtt ki és a világszemlélet és művészi akarás mindmáig legtökéletesebb egységét revelálta, előre kizárja az intenzívebb rendezői tevékenység lehetőségét. Mindaz, ami ma probléma az antik drámák színre elevenítésével kapcsolatban, ismeretlen volt számukra. Az adott színpadforma a módosítás lehetősége nélkül a színpadképet is a nézők elé tárta. A költő leggyakrabban maga végezte a kórusok betanítását és mint ahogy költői alkotásainak tárgyát megszabták a mítoszok, úgy az előadás külső formáját is meghatározták az organikusán változó színház hagyományai. A színpadreformátorai a költők voltak és egyben az újítások végrehajtói is, amely lassú módosulásokból áll az antik színház tulajdonképpeni fejlődése. A játékmester betanulást ellenőrző feladatán túl nem merült fel a játéktípus irányítás szükségességének gondolata.

III. Középkor

A középkorról nagyjában elvileg ugyanazt lehet elmondani, mint az ókor színháztudományáról. A különbségek természetét a néplélek és a vallásos világnézet, nem pedig valamiféle rendezői akarat határozza meg. A misztériumjátékok stílusának össze tevői: az antik mimus-hagyományok, a keresztény liturgikus dráma sajátos karaktere, az egyes nemzetek különböző módon megnyilatkozó theátrális hajlamai. Csupa „kollektív” tényező, mely nem engedi felbukkanni a rendezői tendenciákat.

IV. Renaissance és a mai színpadtípus kialakulása

Nemcsak a misztériumjátékok, de a német polgárság színpadformáján, a Meistersängerbühnén lefolyt előadások⁶ sem tanúskodhatnak egy játéktípust meghatározó személyiség munkájáról, beavatkozásáról. A színpadforma és a szöveg magától értetődő adottság, úgy itt, mint a Terentius-színpadon⁷ A rendezés egyik anyagának, a színpadnak kell előbb kimozdulnia merev állandóságából, hogy művészi

⁵ Lásd ehhez uo. Albert Maybom *Japán színháztudomány és tánc története* szócikkét, I. kötet, 359–367.

⁶ Lásd ehhez uo. a *Meistersängerbühnén színpad* szócikkét, I. kötet, 543.

⁷ Lásd ehhez uo. Wilhelm Treichlinger *Színpadforma és díszlet története* szócikkét, II. kötet, 889–907.



A Terentius-színpad ábrázolása 16. századi fametszeten (forrás: alamy.com)

egész lefolyását. A kulisszaszínpad megjelenése adja tehát az első lökést a mai értelemben vett rendezés kialakulásához.

A modern értelemben vett kulisszaszínpad az olasz képzőművészeti kultúra mellékeredménye. A klasszikus dráma feltámasztása a színpadot is megreformálja és a renaissance művészei Vitruvius⁹ alapján újra megcsinálják az ókori színpadot. Gyökeresen új azonban e rekonstrukcióban: a perspektivikus háttér. A legnagyobb renaissance mesterek jeleskednek a perspektívák ('háttér-díszletek') készítésében. A perspektíva-díszlet gyönyörű emléke ma is látható Vicenzában: Palladio Teatro Olympico-ja¹⁰.

Ezután Serlio¹¹ teszi a legjelentősebb lépést a realiztikus színpadkép felé, amikor az egyetlen szín-háttér helyett hármat (ucca, kis tér, erdő) tervez: külön-külön egyet a tragédiához, komédiához és a szatírájához.¹² A kulissza felfedezése meg-

problémává lehessen. Mert a Shakespeare-színpad⁸ a maga korában nem volt probléma (csak ma az), mert puritánsága a maga korában kizárólagos volt és egyféle előadás-megoldási lehetőséget nyújtott. Az esetről-esetre változtatható térhatásokkal operáló színpadnak kellett megszületnie, hogy az előadás művészi irányítója, betanítója, „rendezője” minden egyes újabb inszcenálása alkalmából különböző alternatívák elé kerülve, a maga művészi inspirációjától tehesse függővé a théátrális produkció megjelenését és



Teatro Olimpico, Vicenza, 1585, tervezte A. Palladio (forrás: khanacademy.org)

⁸ Lásd uo. a *Shakespeare-színpad* szócikket, II. kötet, 766–767.

⁹ Pollio Vitruvius római építésről lásd uo., 1083.

¹⁰ Lásd erről uo. a *Színházépület* (II. 837–844), *Színpad* (II. 881–889), *Színpadforma és díszlet története* (II. 889–907) címszavakat.

¹¹ Sebastiano Serlio 15. századi olasz építész, lásd róla uo., II. 765.

¹² Lásd erről a *Színpadforma és díszlet története* c. szócikkben.

mámorosított mindenkit és míg a kor látványéhsége nem csillapodott, díszlet-bravúrok, illúziójátékok foglalták el a színpadi játékok helyét. Az udvari színházaknál kikristályosodott színpadforma nem ok nélkül kapta a „kukucs-kálószekevény-színpad” nevet. A színpad óriási „kukucs-kálószekevény” volt, melyben a néző vízese- ket, tengeri csatákat, égő városokat stb. látott. Aleotti, Torelli, Parigi, Furttentbach a színpadtechnika ügyeskező, leleményes elméjű fejlesztői¹³, akik biztosítani tudták a díszlet kizárólagos uralmát a színjátékban. A színpad-keret tehát öncélú théátrális megnyilatkozás lett. A perspektivikus kulissza fénykorának nagy alkotó mesterei¹⁴, Furttentbach, Pozzo, Galli-Bibiena, L. O. Burnacini még nem érzik a perspektivikus színpadkép paradoxonját, ami azonnal nyilvánvalóvá lesz, amikor fokozottabb szerephez jut a színpadon a színész. A testileg valóságos színész belekényszerült a csak művészileg valóságos, a szem illúziójára kialakított térbe. E paradoxon megérezése indítja meg a fejlődést a realizmus irányában: a játék keretét hozzá akarják idomítani a valósághoz. Minden egyes újabb generációnak elégtelen az előző kor színpadképének viszonya a valósághoz. A színpad ekkor mindig tipikus tájat ad realiztikusan. Az architektúra azonban még főtárgya a színpadi képnek, mintegy jelezve a perspektivikus színpadkép kiindulópontját. A realizmus reformja azonban képzőművészeti: a kor díszlete festői és nem színházi élmény. A színész és a színpadkeret elvesztette esztétikai összefüggését az optikai hatáskeresés túlhangsúlyozott kultuszában.

G. Servandoni, a két Piranesi, a Quaglio és Sacchetti családok korszakos jelentőségű működése¹⁵ révén a díszlet fokozatosan a színpadi történelem terének illusztrációja lesz és ezért a pleinair, a szabad természeti tér is bevonul a képzeleti architektúrák után a színpadra.

V. A „rendezés” lehetőségének megszületése

Az előadás külső, színpadi megjelenésének kialakításában jelentkezik tehát valamiféle első lehetőség a rendezői elv érvényesítésére. A kulissza novum, melynek alkalmazására, kiaknázására, használatára nézve nincsenek kötelező konvenciók. A díszlet théátrális értékének felismerése egészen a barokk-kor öncélú dekoráció-kultuszáig csábította a – rendezőket¹⁶. A színi előadás többi tényezőjéről majdnem teljesen elfelejtkeznek. Mint ahogyan a gyermek játszik a játékaival, úgy játszanak ebben a korban az újonnan felfedezett színpaddal. A dráma hozzáalkalmazása az új színpadformában, vagy a színész beállítása, mozgatása, beszéltetése az új térviszonyok közt – még nem probléma. E problémáknak már a felvetése is olyan természetű, hogy csak egy nép volt alkalmas a gyakorlati megoldás kísérletezésre, amivel kezdetét veszi a rendezés tulajdonképpeni története.

¹³ Lásd róluk a lexikon szócikkeit.

¹⁴ Lásd róluk a lexikon szócikkeit.

¹⁵ Lásd róluk a lexikon szócikkeit.

¹⁶ Lásd erről uo. a *Barokk stílus a színművészetben* szócikket, I. 68–69.

VI. A rendező megjelenése és az „együttes” problémája a XIX. század első felében



A gothai Ekhof Színház 2017-ben
(forrás: stiftungfriedenstein.de)

di játék kialakulására. A darabokat, melyeket rendez, átdolgozza: lefordítja a kor ízlésének nyelvére.

Minden kor igazi nagy színházi emberei mélyen érezték a színháznak a közönséghez és ezen keresztül a korhoz való kapcsolatát. A drámákban az időfö-lötti értékek mellett mindig vannak olyan elemek, amelyek a kor theátrális stí-lusában gyökereznek és e stílus újra felidézhetetlen elmúlásával a játékban való „hű” életrekeltésük lehetetlen. Nem beszélve a szerzői utasításokról (öltözködé-sek, maszkok), maga a drámai mű egésze is kötve van saját korának életérzéséhez, világnézetéhez, szerkezetében kora színpadának sajátos formájához, technikai fej-lettségéhez, amelyeket a megváltozott életérzésű, világnézetű közönség bizonyos határokon túl sem átélni, megérteni nem tud, sem pedig az új színpadformán nem valósítható meg az életrekeltés elgondolása. Ez magyarázza, hogy a rendezés egész történetén végigvonul az író és kora theátrális talajából a mindenkori jelen idők theátrális talajába való átültetés problémája.

Az első rendező, aki határozott célgondolattal, tudatos művészi akarral nyúlt a színpadi játék megformáláshoz, Goethe mint saját dramaturgja,¹⁹ egész sor drá-ma „színszerűsítésével” tette világossá, hogy az író és a színpad művészete nem mindig találkoznak hiánytalanul. Nemcsak Shakespeare néhány darabját „fordí-totta le” a weimari színház előadásában a kor nyelvére, de saját *Götz von Berlichin-gen*-jének erélyes megrövidítésével és átalakításával tett tanuságot amellet, hogy mint színházvezető, mélyen érezte a rendező feladatát és az író külön tudta magá-ban választani a színházi embertől. Nemcsak az egész drámai műnek a színpad tör-

Nem véletlen tehát, hogy né-met színészen tudatosodott először a színpadi játék irányítá-sának feladata. Ekho egy rövid-életű színészakadémia keretében próbálta megvalósítani a dráma és a drámában szereplő karakte-rek színpadi beállításának, felfo-gásának megbeszélését.¹⁷ Ekho az összjáték fontosságának első megértője. Utána Schröder¹⁸ – szemben Ekho elméleti befo-lyásával – gyakorlati utasítások útján hat irányítólag a színpa-

¹⁷ Konrad Ekho (1720–1778), lásd róla a lexikon szócikkét, I. 182.

¹⁸ Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), lásd róla uo. II. 761–762.

¹⁹ Lásd ehhez: Valerian Tornius: *Goethe als Dramaturg*. Leipzig, 1909.

vényei értelmében való szcenikai módosításával törődött, hanem a színész játékára, a színpadi jelmez megválasztására és a dekorációs keret kialakítására is ügyelt.²⁰ „A színész menjen a szobrászhoz és a festőhöz tanulni – mondta egy alkalommal Eckermannnak –, egy görög hős ábrázolásához alaposan tanulmányozni kell az antik emléket, hogy ülésének, járásának és állásának keresetlen legyen a gráciája.” Ez tipikusan az empire közízléséből fakadó igény. Mint rendezőnek, nem volt fontos számára, mit gondolt a szerző. LaRoche²¹, akinek *Me-fisztó*-alakítását Goethe korrepetálta, a korízlésnek megfelelően kedélyesnek állította be az alakot. Goethe ezzel maga értelmezte át színésziileg saját szövegét, melyet különben is „meghúzott” vagy egyes kifejezéseket átírt benne.²²



A weimari Hoftheater nézőtere 1907-ben
(forrás: deacademic.com)

Goethe rendezőművészetének szelleme tovább élt az originális Karl Immermann-ban²³, aki Düsseldorfban kísérlete meg realizálni elképzelését egy abszolút művészi színpadról.²⁴ A weimariak franciás klasszicizmusára következő romantikus ízlésirány²⁵ hiába jelentett új stílust, a rendezés fejlődésében önálló, speciális mozzanat az Ekhoftól máig húzódó törekvés az összjáték megteremtésére és megtartására. Az ensemble-szellemért küzdött Immermann is, a közönséggel szemben tanusított nagy igényekkel, melynek bizonyysága volt a külsőségektől elforduló, puritán és korát megelőző Shakespeare-színpad is elől egy semleges és állandó játéktérrel és csak hátul középpontú változó díszletjelzéseivel.

A rendezés története egy kicsit a német színjátszás története. A XIX. század elején elsősorban Németországban probléma az előadások együttes-szellemének kialakítása. Dalberg, Sonnenfels, Schreyvogel, Klingemann, E. Devrient, Laube és Dingelstedt készítik elő a rendezés művészetének önállósodását²⁶. Ebben a korban csak Anglia lehet vetélytársa Németországnak a színházi előadások tudatos művészi principium alapján való kialakítása terén.

²⁰ Lásd ehhez: Philipp Stein: *Dér Theaterdirektor Goethe. Bühne und Welt, 1898–1899.*

²¹ Karl von Laroche (1794–1855), a szócikket róla lásd a lexikonban: I. 447–448.

²² Lásd a lexikon *Goethe, Weimar és Német színjátszás története* c. szócikkében az *Az állandó színházak kezdete* c. V. fejezetet.

²³ Karl Immermann (1796–1841), a szócikket róla lásd a lexikonban: I. 345–346.

²⁴ Lásd erről a *Színpadforma és díszlet története* szócikkben.

²⁵ Lásd erről a *Német színjátszás története* c. szócikk VI. *Romantika és realizmus* c. fejezetében

²⁶ A felsorolt művészekről lásd a lexikon megfelelő szócikkeit.

Angliában²⁷ Macready az első irodalmár-rendező, aki az író intencióinak szolgálatába állítja sokirányú talentumát. Gondot fordít a színészek játékának irányítására és a színpadi keretre. Előtte Charles Kemble csak a színész egyéni- és csoportjátékának kellő formálását és a kosztümök korhűségét tartotta szem előtt. S. Phelps, a XIX. század legkiválóbb angol rendezője, az ensemble-játék kialakításának jeles mestere, kitűnő Shakespeare-előadásairól volt híres.²⁸ Komoly ellenfele volt Macready-nek és Ch. Kean-nek, aki a történelmi realizmus (lásd alább) egyik legfanatikusabb híve.

A tudatos ensemble-kultusz Dalberggel kezdődik. A mannheimi Nemzeti Színházban Dalberg²⁹ vezetése alatt a színészek egymást ellenőrizték, úgynevezett „Regie-Kollegium”-okon beszélték meg a részleteket, maguk közül egyet választot-



Dalberg színházának modellje
Mannheimben
(forrás: friedrich-montezuma.de)

tak, aki a jelenetbeállítások technikai munkáját a közös terv értelmében végrehajtotta.³⁰ Az együttes jelenik meg itt először, a maga művészi öntudatosságával, jelölve annak, hogy az egyéni alkotásról az összehatásra helyeződött a fókusz. Ezután Iffland rendezői tevékenysége nyomja rá a mannheimi polgári realizmusra a maga korszerűen jellegzetes pecsétjét. Az életszerű természetesség a színházestétikai értékek sorába emelkedik. Nemcsak a színészi játék oldódik fel egyéniségének hatása alatt közvetlen, mozaikszerű, polgárian harmónikus produkcióvá, hanem az általa rendezett egész előadás is. Lehet mondani, hogy Ifflanddal kezdődik a történelmi realizmus a rendezésben. (Schiller: *Orleansi szűzéhez* Schinkellel³¹ a színpadra vitette a reimsi dom kicsinyített mását és kétszáz főből álló, korhű ruhákba öltöztetett statisztériával rendezte meg a koronázási menetet.) Sonnenfels³² a drámai jellemek egyénítésére és egymásközötti összefüggésére vetette rendezői munkájában a fókuszt. Nem-

csak a szerepeket osztotta ki, hanem az egész darabot a színész kezébe adta, hogy ne szerepet, hanem alakot keltsen életre a színpadon. A bécsi udvari színház híres együttes-stílusát megteremtő Joseph Schreyvogel³³ a drámák színszerűségét hang-

²⁷ William Charles Macready (1793–1873), Charles Kemble (1775–1854), Samuel Phelps (1804–1878), lásd róluk a lexikon szócikkeit.

²⁸ Lásd még a lexikon *Sadler's Wells* címszavát, II. 752.

²⁹ Lásd uo. Wolfgang Heribert Dalberg (1750–1806) címszavát, I. 146–147.

³⁰ Lásd erről: Max Martersteig: *Die Protokolle des Mannheimer Hoftheaters*. Mannheim, 1890.

³¹ Lásd a lexikon Carl Friedrich Schinkel (1781–1841) címszavát, II. 759.

³² Lásd uo. Josef Sonnenfels (1733–1817) címszavát, II. 773.

³³ Lásd uo. Joseph Schreyvogel (1786–1832) címszavát, II. 760–761.

súlyozta rendezéseiben. Egyike volt a legváltozatosabb és legmagasabb színvonalú műsor színpadi realizálóinak. F. A. Klingemann³⁴ a Faust-dráma első színpadra vivője, az irodalom és a színpad nehezen találkozó útjainak egymásfelé irányításán fáradozott a braunschweigi udvari színháznál³⁵. Eduard Devrient³⁶ rendezése a játéktípus egységét azáltal biztosította, hogy mint zseniális színész, eljátszotta az egyes jeleneteket és az egész előadásra a maga színészi egyéniségét kényszerítette. Gondos szakértelemmel nyesegette le a virtuózkodás vadhajtásait és Drezdában, majd Karlsruhe-ben elsőrangú együttes-stílust alakított ki, megmutatva, hogy az ensemble-produkció a komoly színházi kultúra alapja. Fia, Otto Devrient szintén kiváló rendező, aki a Faust mindkét részének tévesen rekonstruált misztérium-színpadon való inszenálásával írta be nevét a rendezés történetébe.

Laube³⁷ csak körvonalakban jelezte a karaktert és inkább játéktechnikai csiszolással törődött. Realizmusra oktatta színészeit, de a játék kerete semmiféle szempontból nem érdekelt. A világosságra törekedett, racionalizálta a jellemeket és a stílus pozitívizmusa volt célja.³⁸ A „hatásosság” kedvéért a kor ízlésének megfelelően átdolgozott minden klasszikus drámát. A közönséghez alkalmazkodott, magasabb művészi céljai nem voltak, azonban mint színésznevelő, évtizedekre megszabta a német színházi kultúra stílusvonalát. A legtisztább realizmust jelenti ez a vonal, másrészt a szigorú ensemble-fegyelem gyakorlását. Schröder – Iffland stílushagyományra rajta és tanítványán, August Försteren keresztül egyenesen Brahm-ig vezet.³⁹

Franz Dingelstedt⁴⁰, a mult század közepének egyik legnagyobb színpadművészeti szervezője. Laube antagonistája, előfutárja a későbbi impresszionizmusnak, amikor a játék valószínűsége helyett a színpadi hangulat igazságának éreztetésére törekszik. Klasszikus dráma-rendezéseiben a hangsúly a képszerű hatásokon, a színes és dekoratív tömegmozgatókon, felvonulásokon, általában a szó helyett a mozgáson volt. A meiningeni sok értékes impulzust nyertek Dingelstedtől.

VII. A rendező művészetének önállósodása, stílusproblémák

Dingelstedt már az átmenetet jelenti az új stílusproblémák felé: az együttesen, az összjáték kialakításán túl és elsősorban az előadás levegőjének kialakítása érdeklí, amit – tudja jól – sohasem oldhat meg csak a színésszel. Az előadás külsőségei, a pazar beállítás – egyelőre ez az a terület, ahol a rendezés önállóan, a drámá-

³⁴ August Klingemann (1777–1831) szócikkét lásd a lexikonban.

³⁵ Lásd erről a lexikon szócikkében: *Német színháztörténet, VI. Romantika és realizmus*

³⁶ Lásd uo. Eduard Devrient (1801–1877) címszavát, I. 158–159.

³⁷ Lásd a lexikon Heinrich Laube (1806–1889) címszavát, I. 451–452.

³⁸ Adolf Winds: *Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterien bis zur Kommerstage*, 83. és Georg Altmann: *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung*. Dortmund, 1909.

³⁹ Lásd a lexikon August Förster (1828–1889) és Otto Brahm (1856–1912) címszavait, valamint a *Német színháztörténet, VI. Romantika és realizmus* címszót.

⁴⁰ Franz Dingelstedt (1814–1881) szócikkét lásd a lexikonban.



R. Wagner: *Parsifal*, Marco Alunno filmjének egy jelenete 1904-ből (forrás: the-wagnerian.com)

opera irreális műfajában és a wagneri zenedrámák emberfölötti alakjaiban és stilizált miljöiben [értsd: miliójében] is a valóságot kereste és követelte meg.

tól függetlenül jelentkezik. Dingelstedt gazdag hatásúvá tette az addig puritán prózai színpadot – és ezzel be is fejezte misszióját. A színpadkép, mint stílusprobléma, a képzőművészet kimondott színpadi érvényesítésével, Wagner „Gesamtkunstwerk”-teóriájában fejeződik ki hiánytalanul.⁴¹ A probléma megoldása minden esetben a realizmus jegyében történt, a természeti valóság imitálásának erős hangsúlyozásával, dokumentálva a közhangulat és -ízlés egyirányú beállítottságát, mely még az

VIII. A történelmi realizmus

A realizmus feltartóztatlanul haladt előre a teljes győzelem felé az érvényesülés útján. Berlinben egy *Sardanapal* c. ballet díszleteit, ruháit, rekvizitumait a nívói ásatások tanulmányozása alapján készítették el. Angliában Charles Kean⁴² a megteremtője, illetőleg követője a történelmi realizmusnak a rendezésben. Még a mesedramákat is korhoz kötötte, a díszletezésben archaeológiai hűségre ügyelt és a meiningeniekhez hasonlóan, a tömegjelenetek rendezése volt főerőssége.⁴³

A valóság, mint a színházesztetikai élmény forrása, a történelmi realizmusban érvényesült hiánytalanul legelőször. Tulajdonképpen a XIX. század egész európai színpadművészete ennek a törekvésnek jegyében áll, leghiánytalanabban azonban Meiningenben fejeződött ki a „stílus”.

A meiningeni herceg nagy theatrális érzékkel aknáztta ki a történelmi realizmus rendezői lehetőségeit. Számukra a valóság maga jelentette a valóság illúzióját és a kor nézője nem keresett mást a színházban, mint realizmust. Meiningenben a *Julius Caesar*hoz római kutatások alapján rekonstruálták az ókori fórumot. Cleopatra karékét archeológ-



Ch. Kean színháza számára készített díszletterv a *Szentivánéji álom*hoz, 1856-ból (forrás: berkeley.edu)

⁴¹ Vö. uo. a *Német színháztörténet, VI. Romantika és realizmus* címszót.

⁴² Charles Kean (1811–1868) szócikkét lásd a lexikonban, I. 399–400.

⁴³ Lásd ehhez a lexikon *Princess's* szócikkét, II. 696.

gus tervezte és a *Képzelt beteg* előadásán még a klistérfecskendő is XIV. Lajos stílusú volt. Azonban nemcsak a külsőségekben, de a darab belső megrendezésében is realizmusra törekedtek. Különösen a tömegjelenetek voltak a meiningeni színházban e stílus keretein belül tökéletesek. Híresek voltak a közbekiáltások. A szem és fül egyforma foglalkoztatása ily módon valósult meg a meiningeni udvari színházban.⁴⁴ A színpad művelődéstörténeti múzeum lett, Piloty⁴⁵ túlzásfolt vásznai elevenedtek meg rajta, a kárpitos és szabó uralmának korszaka volt ez, melyre csakhamar be kellett következnie a kiábrándulásnak.

IX. A színpadkép stílusforradalmának kezdetei

Ráeszméltek ugyanis arra, hogy mind a festmény síkján, mind a színpadon, nem a valóság adja a valóság illúzióját. A díszlettervező ezentúl egész ucca helyett csak egy sarkot visz színpadra, de úgy, hogy a néző érezze a házsört. Az új dekoráció nagyvonalú és stilizáló. Első alkalmazása Gregori Ferdinand⁴⁶ nevéhez fűződik, aki a realizmus fénykorának napjaiban, 1904-ben, Gobineau⁴⁷ „Renaissance”-ának néhány jelenetét szcenírozta ú. n. „stílus-színpadon”. Ez az irány, mely későbbi fejlődése során képet csinált a színpadból, szerette volna a színészt legalább reálíyszerűen beolvasztani az impresszionista háttérbe. A festő uralkodott ebben az időben a színpadon. Fritz Erler⁴⁸ a müncheni Művész-színházat⁴⁹ avatta e mozgalom középpontjává. (Két legjelentékenyebb inszcenálása a *Hamlet* és a *Faust* stilizált, színfoltokban és fényhatásokban élő színpadra elevenítése volt.) A mozgalom apológétái a képzőművészet győzelmét követelték a színpadon.⁵⁰ A győzelem az igazi théátrális száműzetésével járt. A színész kénytelen volt felfogását, mozgását a díszlethez alkalmazni, mert így követelte meg a képhangulat. A müncheni Művész-Színházban fordult elő a következő eset. A *Vízkereszt*ben, mint ismeretes, megtiltják Malvoliónak, hogy sárga harisnyát hordjon, mert Olivia ezt a színt nem szereti. Olivia maga azonban – sárga kosztümöt hordott a képhatás kedvéért.⁵¹

A realista színpad már irányban is tovább kereste az ábrázolt színpadkép hangulatvalóságot szuggeráló erejének fokozását. A fényekkel életre keltett plasztikus díszletek a körhorizont mély távolságot érzékeltető kedvező légkörében még sokáig életben tartották azt a pseudo-realizmust, mely théátrálisabb jellege miatt alkalmas volt

⁴⁴ Lásd ehhez a lexikon *Meiningen* címszavát, I. 541.

⁴⁵ Karl Theodor von Piloty (1826–1886) német akadémikus festő

⁴⁶ Ferdinand Gregori (1870–1928) szócikkét lásd a lexikonban, I. 297.

⁴⁷ Arthur Gobineau (1816–1882) író, legismertebb könyve, a *Renaissance* magyarul is megjelent.

⁴⁸ Fritz Erler (1868–1940) szócikkét lásd a lexikonban, I. 191.

⁴⁹ Lásd a lexikon *München* címszavát, II. 570–571.

⁵⁰ Lásd erről: Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst*, 1906.

⁵¹ Lásd erről: Theodor Alt: *Das „Künstlertheater”*. Heidelberg, 1909, 41. Valamint: Max Littmann: *Das Münchener Künstlertheater*. München, 1908.

arra, hogy további kezdeményezések kiindulópontja legyen. E kezdeményezések eredményei a legújabb díszlettervezők munkáiban jelentkeznek, akik a realizmustól teljesen elfordulva, a dráma szellemében szimbolikusan alakított térbe helyezik a színházi alkotást. A rendező alkotásának ez a nyersanyaga, a színpad, még csak kevesek számára jelentett autonom-törvényű, a valóságtól független világot, amikor a színpadkép forradalmának előjeleivel egyidejűleg még fénykorát élte az életutánzó realizmus.

X. A naturalizmus

Az a látás, mely a drámának csak a valósághoz való vonatkozásait vette egyoldalúan észre és hangsúlyozta a színpadon, nem találta magát igazán otthon a mult patétikus légkörében. Az új szellem megteremtve a maga irodalmát, a hétköznapi élet emberalakjait tette meg a dráma hőseivé és ezeket az alakokat nem lehetett már úgy színpadra eleveníteni, mint Shakespeare vagy Schiller embereit. A realizmusból naturalizmus lett. André Antoine, Brahm, Sztaniszlavszkij a mindennapi élet arcát tükrözik színpadaikról a rendezésben⁵². Ők a naturalizmus kodifikátorai, végsői kicsengései annak az iránynak, mely az életvalósághoz való közeledést jelentette a színháztársulásban.



Az Antoine Színház *Régi hírnév* című előadásának egy jelenete 1906-ból (forrás: wordpress.com)

Antoine, mint párizsi gázműves tisztviselő, gyakran rendezett műkedvelőkkel színelőadásokat. Csakhamar magához ragadta a vezetést és a naturalista irányzat fiatal drámaíróival társulva, akik teljesen ki voltak zárva a nagy színházak színpadjairól, megalapította a Théâtre libre-t⁵³. Alkalmi előadások voltak ezek, de olyan nagy sikerrel jártak, hogy csakhamar kiépíthette társulatát és bérletben hirdethette előadásait (1887). Kilenc év alatt olyan hírré tett szert színháza, hogy külföldi vendégjátékokra indult (1896) és Théâtre Antoine néven állandóan játszó, rendes színházzá szervekedett át. Antoine-t színházi reformátor gyanánt szokták emlegetni, pedig nála az előadás irodalmi részén volt a hangsúly. Fő érdeme, hogy keze alatt nőtt fel a ma már beérkezett francia drámaírócsapat. A reportoár volt a főgondja, az abszolút irodalmi, korszerű műsor és nem a rendezés és így érthető, ha

⁵² A felsorolt rendezőkről – André Antoine (1858–1943), Otto Brahm (1856–1912), Sztaniszlavski (Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij) (1863–1938) – lásd a lexikon címszavait.

⁵³ A *Théâtre libre* címszót lásd a lexikonban, II. 1023.

ma, visszavonulván a színpadtól, színikritikáiban és emlékirataiban idegenül áll a modern rendezői törekvésekkel szemben.

A Théâtre libre mintájára alakult meg a színpadi naturalizmus másik nagy apostolának, O. Brahm-nak a vezetése mellett a Freie Bühne⁵⁴. „A színész a természetet keresse – mondja Brahm⁵⁵ – és semmit azon túl! Keresse egész lelkével: akkor megőrzi magát a laposságtól és trivialitástól. Keresse önmagán kívül és önmagában, a világban és saját keblében.” A természet egyenlő a valóságúséggel. Ez érvényesül gesztusban, beszédben egyformán.⁵⁶ Brahm rendezésében az *Ármány és szerelem* Ferdinándja, kesztyűjét gombolva, közönyös hangon mondta Lady Milfordnak: „Megvetlek téged...” A klasszikusok tehát megint átalakultak a kor esztétikai felfogása szerint, a modern drámák pedig a pszichológia nyelvére fordítottak le. A közönség részvétele a színházban intellektuális: „A néző a cselekvény egész pszichológiai folyamatát kifejlődésében akarja látni.”⁵⁷ Ennek a pszichológiai realizmusnak legmélyebb rendező-képviselője Sztaniszlavszkij, aki új értelmet adott az Ekhof–Dalberg-féle szerepmegbeszéléseknek, amelyeken rekonstruálja az életre keltendő egész alak belső életét. Az ő gárdája hiánytalan alakátéliséssel eleveníti meg a színpadon a költő mintaképét.⁵⁸

Mielőtt rátérnénk Sztaniszlavszkij rendezői életmunkájának méltatására, meg kell emlékeznünk Strindberg-ről, akinek színházvezetői működésével kezdődik a modern svéd színjátszás⁵⁹

Az Intima Teatern inaugurálta [vezette be] elsőnek a skandináv nemzetek közt a kamarastílust. Strindberg tehát nemcsak darabjaival diktált egy akkor korszerű játékmódot, de mint aktív színházvezető is döntően befolyásolta a színészi stílust. Ebben a korban tanui lehetünk annak a – színeszet-történet folyamán gyakran megismétlődő – jelenségnek, amikor a kor művészi izlésirányát megérző és kifejező írók formál-



A. Csehov: *Ványa bácsi*, a Moszkvai Művész Színház előadásának egy jelenete 1899-ből (forrás: hartfordstage.com)

ják át a maguk képére és hasonlatosságára a színjátszást és nem ez utóbbi ad friss impulzusokat a drámairodalomnak. Ez nemcsak Antoine, Brahm, hanem Sztaniszlavszkij művészetére is jellemző, aki legelsősorban Csehov apostola a színpadon.

⁵⁴ Lásd a lexikon *Freie Bühne* címszavát, I. 253.

⁵⁵ Lásd Otto Brahm: *Von alter und neuer Schauspielkunst*, 1892.

⁵⁶ Lásd a lexikon *Német színjátszás története*, VII., valamint *Naturalizmus és Impresszionizmus* címszavát.

⁵⁷ Carl Hagemann: *Die Kunst der Bühne*. Stuttgart, 1922.

⁵⁸ Lásd uo. a *Moszkvai Művész Színház* címszót.

⁵⁹ Lásd uo. a *Svéd színjátszás története* címszót.

A rendezésben különös hely jut az oroszoknak, akik a Sztaniszlavszkij által alapított (1898) Moszkvai Művész Színház munkája révén jutnak először fontos szerephez e téren. Csehov birtokán élt hónapokon keresztül, a külvilágtól elzárkózva, teljes elvonultságban néhány dilettáns színész, Sztaniszlavszkij később világhírvé vált gárdája. Heteken át egyebet sem tettek, mint vitatkoztak és megbeszéléseket tartottak arról, hogy mit tenne ez vagy az a drámaalak, ha a színdarabban fel nem vetett helyzetbe kerülne és életét a dráma határain kívül is folytatnia kellene. Éltrekeltek a figurák, merőben regényszerűen a maguk ezeroldalú plaszticitásában és elevenségében s minden drámai stilizálás és karakterleegyszerűsítés nélkül élték a maguk szélesen hömpölygő lelkiéletét. Így lettek a színészek lélektani tények teljes és tökéletes visszaadására szolgáló instrumentumok. Egy Sztaniszlavszkij-előadás: az egész emberi élet „biológiai és pszichológiai mozgófényképe.” Mélyenjáró az, amit produkáltak, mégis másutt, a színészi jellemzőerőn túl kell keresnünk egész Európára gyakorolt szuggesztív hatásuk titkát. Az orosz lélek sajátos struktúrájában apriori megoldódott az európai színjátszás egyik legnagyobb problémája: az egyes színészek játékának egymáshoz hangolódása, vagyis más szóval az elveszett és kétségbeesetten hajszolt „stílus” kérdése. Az európai színjátszás az életábrázolás terén csak a jó ensemble-ig tudott eljutni, az „együttesig”, amikor a különböző szerepeket játszó színészek alakításait bizonyos művészi egységgé ötvözi össze a jó rendező. Az orosz realista színész viszont nem szerepet játszik, hanem a szerepben töredékesen megnyilatkozó alak egész lelkiségét éli a színpadon. Ennek következtében eltűnik a különbség az első és utolsó színész között. Mint-hogy mindegyikük egyformán megtestesítője egy-egy emberi léleknek, nincs náluk sztár és primadonna és nincs csak vezető- és csak statiszta-szerepet játszó színész. Nyolcvanszáz próba után már annyira megélik egymás közt az egyes embersorokat, hogy megszűnik számukra minden végszó és sűgő után való „játék.”

A realizmus szelleme nemcsak a prózai színpadokra, de az operaházakba is bevonult. A barokk-dekorációk korszerűtlenségét először Oroszországban váltották le realiztikusan beállított, mégis pittoreszk díszletek. Golovin *Carmen* inszenázása döntő jelentőségű⁶⁰ e téren. Az opera és a ballet azonban megmaradt mégis az antinaturalisztikus rendezői tendenciák melegágyának. A balletnek köszönheti a modern színpadművészet L. Bakst⁶¹, Benois⁶² gazdag fantáziájú dekorációit és az operának alább tárgyalandó, Adolphe Appia⁶³ által megvalósított reformját.

XI. Az öncélú théatralitás kezdeményezői

A realizmusnál nem állhatott meg a folytonos átalakulásban lévő színházi kultúra. A rendező, aki áthidalni próbálta a dráma és a színpad közti űrt, a szín-

⁶⁰ Lásd erről a lexikon *Orosz színjátszás története* szócikkében.

⁶¹ Leon Bakst (1866–1924) szócikkét lásd a lexikonban, I. 58.

⁶² Lásd róla az *Orosz színjátszás története* szócikkben.

⁶³ Adolphe Appia (1862–1928) szócikkét lásd a lexikonban, I. 37.



W. Shakespeare: *Hamlet*, Művész Színház, Moszkva, 1911,
rendezte és tervezte: G. Craig (forrás: wikimedia.org)

padtechnikai kifejezési eszközök meggazdagodását látva, megmámorosodott a lehetőségektől, melyek a drámát a színpadon életre keltő munkájában rendelkezésre álltak. Megszűnt „puissance intermédiaire” [’köztes energia-átvivő’] lenni, ahogyan Mercier nevezte az író, színész és néző között közvetítő jó rendezőt: az öncélú teátrális alkotás igényével jelenik meg, hirdetve a színpad autonómiáját. Gordon Craig⁶⁴ és Evreinoff [Jevrejnov]⁶⁵ ennek az új irányynak a megindítói. Mindketten a művészetek több területén elsőrangú alkotók. Gordon Craig szerint a színpadművészeti alkotás szimbolikus architektúrából, színészi alakteremtésből, táncból és fényből áll. A rendező minden részlet kidolgozója és az előadás az ő művészi akaratát fejezi ki. A dráma, mint irodalmi alkotás, csak olyan mértékben érdeklő, amilyen mértékben saját színpadművészeti mondanivalójának kifejezésére alkalmas.

Edward Gordon Craig hangsúlyozza először, hogy a színész köré épített színpadnak önálló törvényei vannak és hogy az inszenálás önálló művészet.⁶⁶ A színésznek nem a valósághoz, hanem a másik színészhez való térbeli viszonya a fontos. Újra feltámasztja a színszimbolikát, amikor a tengert fekete függönnyel jelzi, mert ez fejezi ki legjobban a végtelenséget. Egy sor irreális-architektonikus dekoráció terve tanuskodik arról, hogy jóval megelőzte korát, mely ekkor élte a realizmusból az impresszionizmusba való átmenet izgalmait.

⁶⁴ Gordon Craig (1872–1966) szócikkét lásd *uo.*, I. 138.

⁶⁵ Evreinoff Nikolajevics Miklós [Jevrejnov] (1879–1953) szócikkét lásd *uo.*, 193–194.

⁶⁶ Edward Gordon Craig: *On the Art of a new theatre*. (New. impr.) London, 1924. – *Die Kunst des Theaters*. Übers. und eingeleitet v. M. Magnus. Berlin 1905.

A realizmus és naturalizmus fénykorában kezdi meg korszakos jelentőségű tevékenységét ez irányok nagy antagonistája, A. Appia, aki kifejti, hogy a mozgó, háromdimenziós színész sohasem kerülhet szerves összefüggésbe az álló díszlet festett terével, festett fényeivel és árnyékaival.⁶⁷ Az a világitás, mely a festménynek szól, a színészt is éri, amelyik pedig a színésznek van szánva, a festői hatást változtatja meg. Appia szerint első a színész, aki nélkül nincs előadás és csak másodszorban jön a díszlet, melynek a játékkal való együttélését először ő hangsúlyozza. Fényekkel növeli, szűkíti a játékteret, feloldja a mozdulatlan formákat és előszere-ttel alkalmaz színes függönyöket. A játék reális térbeli vonatkozásait pedig egészen stilizált táj-jelzésekkel érzékelteti.

Sokkal nagyobb külső sikerrel és sokkal kevesebb invencióval, mint Gordon Craig és Appia, akikhez még ma sem ért el az európai színházi kultúra harcosainak tulajdonképpeni falanxa – indult pályáján a század elején Reinhardt.⁶⁸ A naturalizmus volt első állomása (pl. valódi bokrok és fák a *Szent-ivánéji álom* színpadán és brahm-i naturalizmus a színészek instruálásában). Reinhardt mindig nagy intuícióval érezte meg mások kezdeményezéseiben az életképes csírákat, rögtön adaptálta azokat és így több mint negyedszázados rendezői tevékenysége alatt a hangulat-szuggestív impresszionizmuson keresztül eljutott egy rendkívül hatásos, külsőséges, csillogó és szellemes rendezői stílushoz, amely tipikusan reinhardti, egyéni, és ha nem is eredeti, de mert legismertebb, sokan Reinhardtban látják az új. n. théátrális rendezőtípus inkarnációját.

A théátrális rendezők szuverén alkotóknak tekintik magukat. A dráma ugyanúgy eszköz a kezükben saját művészi gondolataik kifejezésére, mint a színész, dekoráció vagy világitási effektus. Csak azokat a darabokat választják előadásra, amelyek megfelelnek egyéni mondanivalóik sajátos természetének. Így azután műsoruk legtöbbszörre szűk és mint ahogyan a drámairodalomból csak részt és nem egészet adnak, rendezésük is egyéni, tovább nem fejleszthető és csak külső kapcsolatot tart a közönség szellemével.

Reinhardtban még nem fejeződik ki elég pregnánsan a théátrálitást öncélnak tekintő, eszközeivel önkényesen bánó rendező típusa. A német fajból hiányzik az a feltétlen színészi engedelmesség a szuverén rendezővel szemben, egy idegen művészi akarat előtt való alázatos meghajlás, ami az oroszban megvan és hiányzik egyben az a bátor fölszabadultság is, a konvenciók, formák, tradíciók alól, ami a forradalom utáni években fejeződött ki az orosz színházi kultúrában. Ha a fegyelmezettséget, belső művészi organizáltságot jelentő ensemble rendezői téren par excellence német eredmény, akkor a „felszabadult színház” l’art pour l’art théátrálitásával specifikusan orosz jelenség.

⁶⁷ Lásd Adolphe Appia: *La mise en scène du drame wagnérien*. 1894. – Összegyűjtött művei: *L’oeuvre d’art vivant*. Genf, 1921.

⁶⁸ Lásd erről a lexikonban a *Német színháztörténete*, VII., a *Naturalizmus és az Expresszionizmus*; *Brahm és Reinhardt* címszavakat.

XII. A modern orosz rendező-művészet és hatása Európára

A modern orosz rendezőművészet Sztaniszlavszkij áhíthatos naturalizmusának talajában sarjadt, részben mint reakció, részben mint annak egyenes stílusfolyománya.⁶⁹

Sztaniszlavszkij tanítványa a fiatalon elhúnyt Vachtangoff [Vahtangov]⁷⁰, aki a Művész Színház-stílus továbbfejlesztésre alapított „Stúdió”-inak egyikét (III.) vezette. Vachtangoff tudatosan elfordul a pszichológiai realizmustól a dekoratív stilizálás felé. Az ő számára a színpad megfelelő ritmikusan tagolt játék-tér, melyen a színészek groteszk-írónikus-táncos hangsúlyú játékkal elevenítik meg az egyes figurákat.⁷¹

Ugyancsak Sztaniszlavszkij tanítvány Vszevolod Mayerhold [Mejerhold]⁷², aki már 1906-ban, mint a pétervári Alexandria [Alekszandrinszkij] Színház rendezője elfordult mesterétől és a nagyvonalú összefoglalásra törekedett színpadképben, játékban egyformán. Első rendezői periódusára elsősorban Gordon Craig hatott. Már ekkor a théátrálítás elsőrendű fontosságát hangsúlyozza, melynek legnagyobb apológétája a sokoldalú Nikolaj Evreinoff. Evreinoff [Jevrejnov] egy évvel később (1907. Régi Színház) kezdte meg rendezői munkásságát, majd (1908) Mayerhold utóda [lesz] Komisarzszevszkaja Vera⁷³ színésznő színházánál. Már ekkor világosan kialakult benne a színház mint öncél rendezői elve, amely Gordon Craig-től indul el és Evreinoff [Jevrejnov] mellett Alexis Granovszky-ra⁷⁴ hat legerősebben. Az irodalom helyett az igazi théátrálítás esztétikájának harcosa. Théóriáját, melyet a gyakorlat sikerei igazoltak, *A színháziság apológiája* c. írásában fejtette ki. A forradalom óta több szabadtéri tömegünnepet rendezett.⁷⁵ Mayerhold [Mejerhold] és Evreinoff [Jevrejnov] rendezői elgondolásai termékenyítik meg elsősorban Alexander Tairoff⁷⁶ [Alekszandr Tajrov] fantáziáját, aki 1914-ben alapítja meg a Moszkvai Kamara Színházat. Ennek gyakorlati irányítása közben kristályosodik ki benne a „felszabadított színház” eszméje. Tairoff színháza: játék a játékért!

Tairoff szerint a színnek olyannak kell lennie, hogy a színész teste és drámai mozgása megfelelőképpen érvényesülhessen. A játékszín legfontosabb része tehát éppen ezért minden előadáshoz megfelelően alakítandó: ez pedig a szín alapzata, mert ezen mozog a színész, ezen realizálja látható formába alkotó törekvéseit. Ezért tehát a díszlettervezőnek figyelmét a háttérfalakról a színpad alapzata felé kell fordítania, amit eddig majdnem teljesen elhanyagolt. Tairoff elgondolásának megvalósítása nemcsak a térérzés hatását fokozta a nézőben a dinamikus szín-

⁶⁹ Lásd a lexikon *Moszkva színházi kultúrája, Moszkvai Művész-színház* címszavakat.

⁷⁰ Vachtangoff [Szergej Vahtangov] (1883–1922) szócikkét lásd a lexikonban, II. 1057.

⁷¹ Lásd uo. a *Vachtangoff állami akadémikus stúdió* címszót.

⁷² Lásd uo. a *Mayerhold; Mayerhold-színház és Forradalmi Színház* címszót.

⁷³ Ma is működik a róla elnevezett színház Szentpéterváron (– a szerk.)

⁷⁴ Alexis Granovszky (1890–1937) a Moszkvai Állami Zsidó színház megalapítója.

⁷⁵ Lásd a lexikon *Theátrális szokások Európában* címszavát.

⁷⁶ Alexander Tairoff (1885–1950) szócikkét lásd a lexikonban, II. 925.



J. Racine: *Phaedra*, Kamaraszínház, Moszkva, 1922,
r: A. J. Tairov (forrás: bigenc.ru)

lektív összetartozásnak dekoratív képét mutatja a fizikai megelevenítés síkjára vetítve, amint azt Sztaniszlavszkijnál a pszichikai síkon láttuk. Hogyan egyeztethető össze a dolgoknak ez a kifelé való megélése az orosz lélekkel? Azt hisszük, azért törekszik az orosz színpadművészet fejlődése a testi kifejezés, a színpad önkényes térélfelbontása felé, mert megérezték, hogy Sztaniszlavszkij művészete alapjában véve drámaiatlan volt és a lelket hangsúlyozta a test helyett – és talán azért is, mert ráeszméltek arra, hogy nemcsak a Sztaniszlavszkij-korszak, hanem az orosz szellem is drámaiatlan és éppen ezért arra törekedtek, hogy a hiányzó benső drámaiság helyébe a színészek mozgásával, a cselekmény ritmusának fokozásával teremtsenek drámai effektusokat.

Tairoff munkája, mely az irodalom szolgálatának nyügétől felszabadítva, öncélú théatrális rendezői effektusok forrásává tette a színpadot, csak fél-munka volt néhány progresszív gondolkodású rendező szemében. Formalizmus, mely végeredményben mégis csak az artisztikumban találja meg értelmét és célját. A forradalomban megváltozó új kor új világnézetű embere azonban elvetette a régi esztétika színházi törvényeit és megteremtette a maga forradalmi színházát.⁷⁷

Az orosz forradalmi színházi törekvések vezéralakja a már említett és időközben mind erőteljesebben a programm-színház felé fejlődő Vszevolod Mayerhold.

A pszichológiai korszakban a túlfejlesztett lélek és a fejletlen test mint ellenségek álltak egymással szemben. Mayerholdnál nemcsak kiegyenlítődnek az ellentétek, hanem a nyomatékot, a hangsúlyt, a testi kifejeződés kapja. Akrobatáknak képzett színészei hallatlan ügyességgel rendelkeznek és olyan mozgásbeli szépségekkel kötik le a szemlélő figyelmét, amelyek már túlmennek a színjátszás formavilágán és egy erősen expanzív jellegű Programm hordozójává válnak. Mayerhold embere mechanikus ember, töredéke az egyetemes életgépnak. Lélektelen és gondolattalan és csak kollektív öntudata van, miközben engedelmesen végzi gyakorlatait a konstruktivista színháttér előtt, amely már annyira sem emlékeztet a polgári rend életrekvizitumaira, mint Tairoff dekoratív absztrakciói.

⁷⁷ Lásd ehhez a lexikon *Orosz színjátszás története* címszavát, 645–655.

Mayerhold szakít a Guckkas-
tenbühne-vel ['dobozszínházzal'].
Nem ismeri a függönyt. A nézőtér-
re belépve, már előttünk áll a mez-
telen színpad a maga mechanikus
rekvizitumaival. Játék közben ref-
lektorok világítják meg a színteret,
mely itt elveszíti régi statikus jel-
legét; liftek, lesülyedő, fölemelke-
dő terraszok, kerekék és gépezetek
mozgásai adják vissza a játék moz-
galmasságát. Vetítőapparátusok-
kal közben feliratokat és képeket
vetít. Zenével fokozza a játék rit-
musát. És mindez az agitáció a po-
litikai programhirdetés szolgálá-
tában, azzal a biztos tudattal, hogy
a színház a legszociálisabb művészi
megnyilatkozás.⁷⁸

Mayerhold programm-színhá-
za nyomán szaporodtak el Oroszor-
szágban a hasonló rendezői akarás
talaján álló Proletkult színházak⁷⁹
és az ő hatása alatt áll teljesen Er-
vin Piscator⁸⁰, aki Berlinben kí-
sérlete meg a politikai tenden-
cia meggyökereztetését. A modern
orosz rendező-stílus egész Európára mély és erős hatást gyakorolt, elsősorban azon-
ban Németországra, ahol már régen elő volt készítve a talaj a színpadművészet
megreformálására.

Piscator a mechanizált színpad apológétája, az előadásban a színész másodren-
dű tényező a gépek mellett. A barokk színpad öncélú théátrális látványossága is-
métlődik itt meg átritvizálva a modern gépek lüktetésére, lefordítva a konstruktí-
vizmus formanyelvére. A színpad állandó mechanikai evolúcióban van, legtöbbször
kigyulladó-elalvó fények és filmek pergése kíséri a színpadi cselekményt. Mayer-
hold mellett Friedrich Kiesler⁸¹ – szintén Mayerhold-tanítvány – hatott erősen Pis-
catorra. Kiesler Capek R. U. R.-jának inszenálásánál (1923) filmet alkalmazott a
festett díszlet pótlására: Geissler-csővekből való üvegarchitektúra és egy tükörszer-



Verhaeren alapján: *A hajnal*, Szovjet-orosz
Állami Színház, 1920, r: V. Meyerhold
(forrás: Russian and Soviet Theatre, 2000)



Ernst Toller: *Hoppá, élünk!* Piscator-Színpad, Berlin,
1927, r: E. Piscator (forrás: wordpress.com)

⁷⁸ Lásd ehhez a lexikon *Mayerhold-színház és Forradalmi Színház* címszavát, I. 537–538.

⁷⁹ Lásd ehhez uo. a *Proletkult színház* címszót, II. 697.

⁸⁰ *Ervin Piscator* (1893–1966) címszavát lásd a lexikonban, II. 687.

⁸¹ *Friedrich Kiesler* (1890–1965) címszavát lásd uo. I. 405.

kezet melyben kicsinyített formában folytatódott a cselekmény – voltak e rendezés különleges érdekességei. O'Neill *Jones császárjában* pedig az absztrakt „díszletek” ritmikusan tovamozogva kísérték a színészi játékot. Tervezett egy tisztán mechanikus színházat, az *Optophont*. A mechanizált színpad jövőjét hirdeti Oscar Schlemmer⁸² is. A szuverén alkotó-rendezőnek Mayerhold mellett egyik legtisztább típusa, Alexis Granovszky, a moszkvai Zsidó Akadémikus Színház megalapítója, aki az Evreinoff által megjelölt úton továbbhaladó pályatársaival együtt, a „színpadművészetet önálló és saját törvényeinek engedelmeskedő terület”-nek tartja. „Ézért kell – mondja egy önvallomásában –, hogy az összes elemek, amelyekből az előadás felépül – az ember, a szöveg, a zene, a dekoráció, a fényhatás – egyetlen egy, megalakulást nem ismerő elgondolásnak és az előadás tökéletes partitúrájának legyenek alárendelve. Ezzel nem akarom azt mondani, hogy a színészt béklyóba verem s elveszem tőle a lehetőséget, hogy alkotóan lépjen be a darabba... Minthogy azonban a színész a kollektív feladat éles tudatában nevelődött fel s magát egy egységes egész felelősségteljes részének érzi, képes arra, hogy a darab által nyújtott központi feladatnak alávesse magát s ennek keretei között érvényesítse alkotóképességét.” Az előadás szigorú kompozíció, mely teljesen Granovszky alkotása: „Ha megállapodtunk egy darabban, csinálók egy szcenárium-tervezetet, melynek alapján dramaturg asszisztenssel megállapítom a darab szövegét. Azután megcsinálom az előadás partitúrájának vázlatát s mindenki, aki csak az előadásban részt vesz, a komponista, a festő, a technikus, egyformán kiosztva megkapja a maga pontosan körülírt feladatát, amelyet el kell végeznie. Ami pedig a próbákat illeti, elsősorban a színészeknek jól hatalmukban legyen a szöveg és a melódia, az előadás alapritmusa kell, hogy jól beléjük rögződjék, csak azután következik a mozgás. Átlag egy darabot legalább százötvenszer, de nem többször, mint kétszázszor próbálunk.” – Granovszky a tipikusan zsidó theátrálítás művészi organizátora. Témában, stílusban, végső előadásformában egyformán zsidó, szemben azonban a Habima⁸³ kultikus szellemű, Vachtangoff által megszabott utakon haladó, az irodalom szolgálatában álló patétikus játékmódjával, az önmagáért való, groteszk hangsúlyú, extatikus lendületű theátrálítást hangsúlyozza, mely végeredményben a rendező önkifejeződése.

XIII. Visszatérés a drámához, mint a rendezés alapvető tárgyához

Bármilyen érdekes és sokszor értékes theátrális eredményeket hozott is az orosz színházi kultúra, rendezőik követhetetlen utakon járnak. Alkotásuk egyedi, utánozhatatlan, több köze van a keleti, mint az európai lélekhez. Az egy-emberalkotta színházzal szemben áll az irodalmi tradíciók talaján álló nyugati színházi kultúra. A világ drámairodalmának termése kitörölhetetlen a színpadokról, a mult erősebb a jelennél és így történt, hogy úgy Franciaországban, ahol a hagyományok

⁸² Oscar Schlemmer (1988–1943) címszavát lásd uo. II. 759.

⁸³ A *Habima* zsidó színházról szóló szócikket lásd a lexikonban, I. 308.

tisztelete élő valóság, mint Németországban, ahol erős hajlandóság mutatkozott az öncélú théátrálításra, ami reakciót támasztott – a darabjászó rendező új, korszerű típusa alakult ki. Cél lett: a drámához való visszatérés; az irodalmi mű realizálásának tisztelete kötelesség. Sokan neorealizmusnak, a németek „neue Sachlichkeit”-nek nevezték ezt az irányt, mely a megelevenítésre váró mű szellemének előadásban való realizálását gyakorolta. Meggazdagodva a modern színpadművészi forradalmak tanulságaival, immár nem az „életet” akarja a rendezők nagy része normának elfogadni, hanem a darab stílusát veszi figyelembe és naturalista, dekoratív-stilizáló, vagy cirkuszian groteszk-komikus stb. az inszenázása, amint azt az előadásra kerülő mű megköveteli.

A franciáknál Lugné-Poë, Jacques Copeau stb., a németeknél Jessner, Engel, Fehling stb. a legjelentékenyebb nevek.

Antoine munkájának folytatója – amennyiben az irodalmi programra helyezi a hangsúlyt.

Lugné-Poë⁸⁴, aki a századfordulón megalapítja a „Théâtre de l’Oeuvres”-t. A naturalizmust követő stíluskorszak drámaírói jutnak itt szóhoz. (Itt kerül pl. Maeterlinck először színre.) Ő fedezte fel Crommelyncket és Jean Sarment-t. Mint rendezőnek sok érzeke van a misztikus iránt, sőt Ibsen legvilágosabb darabjait is ködös homályba szereti borítani.

A l’Oeuvre szerepét az Atelier vette át, mely zártkörű próbálkozásokból fejlődött ki állandó színházzá, Dullin vezetése mellett. Leegyszerűsített színpadon, a játékoság erősebb érzékeltetésével, a darab hangsúlyozása – ez a cél, amellyel indult és sikereket ér el az Atelier. A kísérlet: darabokkal, stílussal, rendezéssel – bevált. Dullin a modern francia théátrális kultúra nagy regenerátorának, Jacques Copeau-nak a tanítványa.

Jacques Copeau⁸⁵ „Théâtre du Vieux Colombier”-je, egy ízléstelen Rue du Vieux Colombier-beli házban, míg fennállt, Párizs legművészibb színháza volt. A világháború kitörésének évében alakult, mint a moszkvai Kamara Színház, Copeau-nak, a másik modern francia színpadművésznek a kezdeményezésére, hogy felvegye a küzdelmet a magasabb színvonalú théátrális művészet nevében az általános ízlésleromlással. Diákok, művészek, párizsi intellektuellek, újdonság szerető külföldiek előtt játszotta tíz éven keresztül, mindig irodalmi műsorát (a feltámasztott klasszikusok mellett az ő színpadán szólaltak meg: Vildrac, Jammes stb.), színészeket nevelt, hogy együttese legyen és ne sztárjai, rendezett, inszenázásaival



A Vieux-Colombier Színház belső tere 1913-ban
(forrás: francemusique.fr)

⁸⁴ Lugné-Poë címszavát lásd uo. I. 469.

⁸⁵ Jacques Copeau (1879–1949) szócikkét lásd uo. 135–136.

állást foglalva a realizmus ellen, egyszerű, puritán színpadon, trükkök nélkül pergetve az előadást – míg 1924-ben vándorútra nem kelt francia vidéki városokba, hogy együtt tarthassa társulatát. Copeau a közönség fantáziáját az előadással való együttjátszásra kényszerítő antinaturalizmus híve.

Baty⁸⁶ először a „Baraque de la Chimère”-ben, majd ennek bukása után a „Studio des Champs Élysées”-ben kísérli meg szürrealizmusra és groteszk-szimbolikus hatásokra törekvő rendezői gondolatainak megvalósítását. Ő és Dullin veszik át az utolsó években a francia avant garde szellemi irányítását, de a párizsi modern színpadművészet terén mellettük jelentős szerep jut még a Pitoëff-házaspárnak⁸⁷. Mindketten színészek, bár George Pitoëff elsősorban rendező. Maga tervezi a díszleteket, kosztümöket, maga komponálja az esetleges zenét és ez egészen kivételes stílusegységet biztosít előadásainak. Nemzetközi irodalmi műsora van, ő hozta Párizsban Lenormand-t, Shaw-t, Pirandellót és az addig ismeretlen oroszokat. A darabok inszenálásánál művészi intuíciója az, amihez igazodik és sokszínű, változatos eredményt mutathat fel, amiben zseniális színésznő felesége, Ludmilla Pitoëff lelkes segítőtársa. Függyönyökkel, jelzésekkel operál, a rivaldavlágítást, mint a modern német rendezők, elejti és csak reflektorokat használ, amely ténynek döntő szerepe van az újhatású színpadi atmoszféra megteremtésében.

Sajátos helyet foglal el a modern francia színpadművészetben Firmin Gémier⁸⁸, az Odéon igazgatója, aki főképpen Shakespeare párizsi megkedveltetése körül szerzett érdemeket. Pittoreszk, mozgalmas, ötletes inszenálásai középpontban állnak a múlt és a jelen közt.

Németországban reakció az irodalmat előnyben részesítő irány, nem természetes folyománya a naturalizmusnak, mint Franciaországban. Reinhardt antagonistája Leopold Jessner⁸⁹ naturalista, ha a *Florian Geyert*, vagy a *Takácsokat* rendezi, szatírikus a *Hamlet*ben, dekoratív-szimbolikus a *III. Richard*ja, puritán eszközökkel megoldott, külsőségekről lemondó a *János király*ja és az *Oedipus* olyan Jessner inszenálásában, mint egy középkori német ballada a térbe vetítve. A drámáról való vízióját realizálja a színpadon. Mindig az írókat interpretálja és mégis mindig: egyéni. Jessner mindazt, ami igazi érték volt a színpadművészeti forradalmakban, átmentette a holnapba és klasszicizálta.

Jessner nyomdokain haladnak: a pittoreszk fantáziájú Jürgen Fehling⁹⁰ és Erich Engel⁹¹, bár ez utóbbi erősen Piscator felé kanyarodott újabban. Karl Heinz Martin⁹² Reinhardt utánozza abban, hogy ötletei vannak csak egy-egy inszenálás-

⁸⁶ Gaston Baty (1885–1952) szócikkét lásd uo. I. 73.

⁸⁷ A Pitoëff-házaspár (György: 1884–1939; Ludmilla: 1895–1951) szócikkét lásd II. 687–688.

⁸⁸ Firmin Gémier címszavát lásd a lexikonban, 263–264.

⁸⁹ Leopold Jessner (1875–1945) címszavát lásd uo., 383–384.; valamint a Német színjátszás története, VIII. szócikket.

⁹⁰ Jürgen Fehling (1885–1968) címszavát lásd uo., I. 202.

⁹¹ Erich Engel (1891–1966) címszavát lásd uo. I. 188.

⁹² Karl Heinz Martin (1886–1948) címszavát lásd uo. I. 527–528.

hoz, amit nagyban gyakorol, eklekticizmusa azonban sokkal kirívóbb, mint Reinhardté, mert hiányzik belőle ennek intenzív egyénisége, mely minden idegen hatást magába olvaszt.

A színpadművészet egész területén ilyen vagy olyan színben, alakban, de diadalt arat lassan egy ma még talán alaktalan stílusteremtés, melynek a rendezők a harcosai. Ez a stílusteremtés egyben már megmutatta faculté maitresse-ét: létezésével dokumentálni akarja, hogy a színpadművészet számára az életvalóság nem lehet cél, csak ezer lehetőség közül egy, talán nem is mindig a leginkább kéznél fekvő megoldási forma.

XIV. Sporadikus rendezőművészeti kísérletek

A színpad új, dinamikus értelmű téralakítását nemcsak az oroszok és a németek, de az olaszok is megkísérelték. A játék theátrálítása addig sem volt idegen a latin népeknél, annál inkább azonban az összprodukciónak egységes művészi elgondolás alá rendelése. A színészek közti egységes stílust az ösztönös színészi lélek öntudatlanul teremtette meg és a közönség figyelme annyira kizárólag az egyes színészekre irányul, hogy a keretet, a képzőművészi mondanivalók kiapadása óta senki sem tekintette fontosnak. Nem véletlen, hogy az emberi megnyilatkozások összes csoportjainak gyökeres átforgatására törekvő futuristák nyúltak először a színpadhoz is és tipikusan olasz lélekre vall, hogy a színpad-kép átfogalmazásán kívül a játék belső organizálásának problémájához, már nem nyúltak úgy hozzá, mint az oroszok vagy németek.

Antonio Giulio Bragaglia⁹³ 1922-ben alapította a Teatro degli Indipendentit, amely egyetlen kristályosodási pontja lett Olaszországban az új rendezői törekvéseknek. Ennek tíz méter magas és hét méter széles színpadán mutatja be elsősorban önmaga által tervezett keretben, a theátrálítást hangsúlyozó rendezésben főképp a legmodernebb drámairodalom java termékeit. Díszlettervezői közül, rajta kívül Prampolini neve a legismertebb.

Svédországban, Göteborgban, a Lorensbergsteatern kezdte meg a modern színpadművészeti kísérletezést. A Reinhardt-tanítvány Per Lindberg⁹⁴ működik itt, majd Stockholmba megy, ahol a Koncertshusteaternben függőynélküli színpadon, szimbolikus díszletjelzésekkel, újvilágítási effektusokkal inszenált néhány Shakespeare-drámát.⁹⁵ Mi sem bizonyítja jobban az új stílus tér-hódítását Svédországban, mint az, hogy P. Lindberg ma Stockholmban a Dramatiska Teatern (Nemzeti Színház) igazgatója. Prágában Jaroslav Kvapil⁹⁶, Zágrábban Ljubo Babić⁹⁷,

⁹³ Antonio Giulio Bragaglia (1890–1960) olasz képzőművész

⁹⁴ Per Lindberg (1890–1944) színházi rendező

⁹⁵ Lásd a lexikon *Svéd színháztörténete* címszavát, II. 796–800.

⁹⁶ Jaroslav Kvapil (1868–1950)

⁹⁷ Ljubo Babić (1890–1974)

Varsóban A. Schiffmann⁹⁸, Angliában egy sor rendező – legtöbbször műkedvelőkkel dolgozik – küzd a korszerű színpad-művészet érvényesüléséért.

Magyarországon a rendezés története igen kurta. Molnár György⁹⁹, Paulay Ede¹⁰⁰ emelkednek csupán felül a múlt század második felében már korszerűtlené vált rendező-típuson, aki csupán a színészek helyzetének, helyváltoztatásának, egymáshoz viszonyított és önálló mozgásának, a hangsúlyok, gesztusok egymáshoz való hangolásának munkájával törődött. Ez a laubei rendezőtípus máig végighúzódik az utolsó háromnegyed évszázad magyar színészettörténetén. A jelenben Hevesi Sándor¹⁰¹ és Márkus László¹⁰² a rendezés. magyar reprezentánsai.¹⁰³

Befejezés

A rendezés történelmi szerepét abban pillanthatjuk meg, hogy egyensúlyozó szerepet vállalt a színész köré kikristályosuló theátrális elemek erőjátékában. Közvetítő a közönség, a kor és e koron kívül eső dráma, az önmaga irányítására képtelen színész, a valóság ábrázolásáig eltvelygett, öncélú látványosságra hajlamos díszlet és a többi színpadi hatástényező között. Az individualizmus térhódításával megszűnt a közönség egységes beállítottságú theátrális ösztöne, amely azelőtt irányította a színjátszás stílusalakulásait. E helyett a rendező vállalta a színházi alkotás irányítását. Kétirányú szenzibilitással kell rendelkeznie tehát a rendezőnek: egyrészt anyagának bonyolult lényegét felismerő, átérző, átélő, másrészt a közönség művészi akaratát felfogó érzékenységgel.

A kultuszból eredő színjátszást ma már csak egyetlen gyenge szál fűzi ősi értelméhez: a költő, aki egy magasabb világot tár fel a néző előtt, az intenzívebben létező embereken keresztül sűrített életet mutat meg és leleplezi sorsunk földi szférákon túli titokzatos belső összefüggéseit. „A költő látnoki ereje, mely a vallásos életérzésnek a sorsszerűség átélésévé való elmélyülését jelenti, őrizi a színház és a kultusz összefüggését és a színház önmagát profanizálja, ha ezt az ideget szétvágja”.¹⁰⁴ A rendező a közönség számára átélhetővé teszi ezt a magasabbrendű világot. Ez az átélés azonban csak akkor következik be, ha a rendező magában teljesen átélte a drámát és azt újrateregetti a színpadon, „Térbe vetíti a költő időbeli alko-

⁹⁸ Arnold Schiffmann (1882–1967)

⁹⁹ Molnár György (1930–1991) szócikkét lásd a lexikonban, II. 557–558. Valamint lásd a *Népszínház* címszót uo. 608–609.

¹⁰⁰ Paulay Ede (1836–1892) szócikkét lásd uo. II. 677–678. Valamint uo. a *Magyar színészettörténete* címszót, I. 485–518.

¹⁰¹ Hevesi Sándor (1873–1939) szócikkét lásd uo. I. 328–329.

¹⁰² Márkus László (1881–1948) szócikkét lásd uo. I. 526.

¹⁰³ Az újtörékvésű rendezői kísérletekre nézve lásd a *Magyarországi kísérleti előadások* címszót, uo. I. 477–484.

¹⁰⁴ Vö. Felix Emmel: *Das ekstatische Theater*. Prien, 1924, 17.

tását”.¹⁰⁵ Ha a színésznek a drámai alak költői mintaképét kell megelevenítenie a színpadon¹⁰⁶, akkor a rendezőnek az egész drámai mű költői látomását kell újra megpillantania és a színpad nyelvén kifejeznie. „A drámától megszállottan kell alkotnia a rendezőnek. Nemcsak érti a drámát, hanem a vérében érzi is a ritmusát, a sorsteli ritmust, melyet szavakban, mozdulatokban, emberben és térben, színben és vonalban kivetít magából”.¹⁰⁷ Ura kell, hogy legyen eszközeinek: a színésznek ugyanúgy, mint a színpad terének, melyet nem a reális élet valósága, hanem e belső látás szerint alakít színben, formában szimbolikusan, hogy a színpadi tér is a maga nyelvén a dráma mélyebb értelmét hirdesse. A drámai vízió rendezője sohasem kerülhet ellentétbe a hasonlóan alakító színésszel: mindketten összetaloznak a drámaátélés élményében, de a színész nem emeli magát egy hatástényező fölé sem, mint ahogyan a színpadi keret öncélú dekorativitása is megszűnik. Minden eszköze a rendezőnek, aki azonban nem szuverén, büszke alakító, hanem aláztatos pap, aki a színházi élmény nyújtásán keresztül megváltja a nézőket a világ kaotikusságának érzésétől, felszabadítja az egyént a személyiség bilincseiből, mely megakadályozza, hogy túllássanak az énnel vonatkozásban álló jelenségeken és az élményben résztvevő, vele alkotó tömeg felemelkedve egy több, magasabb világba, elérni a félelemtől és részvételtől való megtisztulást és feloldódást.

¹⁰⁵ Vö. William Wauer: *Theater als Kunstwerk*, Berlin, 1919, 45.

¹⁰⁶ Lásd ehhez a *Dráma és színész* címszót, uo. 169–170.

¹⁰⁷ Vö. Felix Emmel: *Das ekstatische Theater*, Prien, 1924, 27.

Antal Németh's Entries in the *Encyclopedia of Acting*

2. Theatre Direction and Its History

“Antal Németh was primarily a stage director; a creator ahead of his time, in dispute with contemporary taste in theatre and introducing modern European trends”, says the author of his monograph, Géza Balogh. At the same time, as an undergraduate at the faculty of arts where he majored in aesthetics, literature and art history, Antal Németh already immersed himself in theoretical questions of the theatre. His doctoral thesis, *A színháztudomány esztétikájának vázlatja (A Sketch of the Aesthetics of Acting)*, defended in 1929, includes some of the experiences of his first two foreign study trips (he received a one-year scholarship to Weimar in 1927 and Berlin in 1928, respectively). Even more mature and sophisticated are his entries in the *Színháztudományi Lexikon (Encyclopedia of Acting)*, like the chapter, worth a study, on stage direction published here, in which he conducts a review of the greatest theatre reformers of his age based on his fresh experiences of productions. Taking account of the innovative ambitions of Gordon Craig, Stanislavsky, Tairov, Meyerhold, Vahtangov, Lugné-Poë, Copeau, Reinhardt, Piscator and Jessner, he formulates with unparalleled sensitivity the key questions which have, ever since then, been in the forefront of discourse on theatre theory. He values the “stylistic revolution of the stage-setting”, but also expresses his doubts about “theatricality for its own sake” and welcomes the return to drama “as the main object of stage directing”. This essay gives a true and fair view of what intellectual ammunition Antal Németh was in possession of at the age of 26 when he started a theatre directing career at the Szegedi Városi Színház (Szeged Municipal Theatre).

kultusz és kánon

Öt éves koromban Dél-Magyarországon, Magyardombegyházán láttam először igazi falusi betlehemest. A hatalmas, istállószagú, bundás pásztorok betörése a kicsi konyhába, harsány, egyszerre ijesztő és kacagtató szólásaik, botjaik döngése, ugrásaik – s a kis fényes betlehembe való bekukkantás egyszerre szívszorítóan félelmetes és boldogító élménye máig megmaradt bennem.

1961-ben a Bereg megyei Gelénesről, ahol édesapám akkor református lelkész volt, nagynéném felhozott tanulni Budapestre. Az ünnepeket még otthon töltöttem szüleimmel, a parókián. Visszaindulva a faluszéli buszmegállóban feltűntek a csúcsos papírsüvegű betlehemesek. Hatalmas, háromtornyú építményt vittek, még láttam, ahogy eltűnnek a kanyarban a vámosatyai úton. Majd' negyven év múlva Angyal földön, az ötödik Betlehemes Találkozókon láttam viszont a fényes papírral bevont építményt a gelénesi református betlehemezők játékában.

A 60-as évek a magyar falu és így a dramatikus szokások történetében is a nagy váltó ideje volt. 1945-ben elvitték a férfiakat málenkij robotra. Most a fiatalokat maguk a szülők küldték a városba, a téusz elől menekítve őket.

Megszakadt a tradíció az Árpád-kori településen, Gelénesen is. De 1998-ban, a nevemet hallva a tévében, a gelénesiek vállalták a hosszú utat, s a kiállást, a hagyomány megmutatását – a velem való találkozásért.

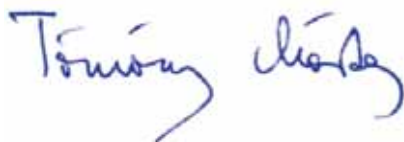
De ne szaladjunk ennyire előre.

1988 karácsonyán, a Térszínházból épp kitett Szász Zsolt, zseniális szobrászművész barátunk, Csutoros Sándor és élettársa, Fejes Éva, meg jómagam valami angyalszárny-suhanásos hirtelen ötlettől vezérelve elhatároztuk: meglepjük barátainkat egy betlehemes játékkal. Összegyűlt az „avant-gárda” Don Péternél, szórakozni, mert Csutoros nagy tréfamester volt. Mit akarhat vajon? „Három fertály zödre, fekdjünk a földre” – itt még mind nevtünk, de Sándor pásztori, tetszhalott fektéből hirtelen felemelkedve, mintha a túlvilágról, felkiáltott: „a padmalyba!”. Megdöbentünk, éreztük, élesben megy a játék. Aztán az áldáskérés után, a hirtelen beálló csendben mindenki arról kezdett beszélni, hogy mit tett ő mint gyerek, 1956-ban...

Attrakciónkat a következő évben nem tudtuk megismételni – mert Sándor barátunk a regölő hét idején, 47 évesen eltávozott az égi vadászmezőkre...

1990-ben Bassola Richárdékkal megalakítottuk a MÉG Színházat. Karácsonyra komplett negyvenperces misztériumjátékot szerkesztettünk a lövétei betlehemesből, a marosvásárhelyi bábtáncolatából és a bucsui regős énekből. A jeges szélben játszottunk a Budai Várban, a Vörösmarty téren, a Batthyány téren, sőt Prágában az Orloj alatt is. Cseh barátaink hívtak meg bennünket első szabad karácsonyuk ünnepére.

1991-ben a Magyar Művelődési Intézetben székelt a Bábjátékos Egyesület, s én mint első elnöke, felvettem az ötletet: rendezzünk betlehemes találkozót a bábo-soknak. Hittük, hogy új korszak jön, lehetséges visszatérni az organikus ünnepek körébe. S egyúttal fórumot akartunk biztosítani a néphagyomány színházi újítóinak is...





TÖMÖRY MÁRTA – SZÁSZ ZSOLT



Archaikus színházi elemek a magyar betlehemes játékokban

A karácsonyi misztérium lényegét kifejező úgynevezett népi betlehemes játék komplex, totális színházi forma. A szent születésről szóló bibliai történet illusztrálását szolgáló trópusokból fejlődött liturgikus drámává, majd misztériumjátékká. A profanizálódás okán a templomokból kitiltott játékokat Európa-szerte Szent Ferenc szerzetesei karolták fel. A forma felszívta az időtlen idők óta ciklikusan ismétlődő évkezdő rítusok elemeit, és kiegészülve a helyi eredetű pásztorjátékokkal a kolostorok, illetve a diákszínházi gyakorlatában vált önálló, szerkesztett, színházi műfajjává. A nép máig alakítja.

Erről a több száz éves folyamatról a kutatók véleménye sarkosan eltérő.

Egyik felfogás szerint volt egy, egész Európára érvényes, egységesen kialakított nagy misztériumjátékforma, melynek a teremtéstől a bűnbeesésen át a dicsőséges feltámadásig megvoltak az évköri ünnepekhez kötődő stációi. Ez a forma Róma, illetve Bizánc szakrális központjaiból sugárzott a perifériák felé. Hozzánk például latin, francia, német, szláv közvetítéssel jutottak el e nagy forma cserepei, és adatokkal bizonyíthatóan lényegében csak a 18–19. század folyamán vált „divattá” a betlehemezés csökevényes, kolduló szokása.

A másik nézőpont ezzel szemben a belső önfejlődést, a regölést, a pogány gyökereket abszolutizálja.

Mi a két felfogás pozitívumait egyesítve valljuk: máig élő betlehemes játékainkban a magyarok üdvtörténete olvasható, e szakrális hagyomány időben változó formáihoz kötődő, színes variánsokban. E változatokban népünk egész habitusa, lelkesége megnyilvánul – színházilag magas fokú stilizáltsággal, drámai sűrítésben.

E népi szakrális színházi forma vizsgálata színházilag is sokat ígér.

Néhány adalék a magyar keresztény ikonográfiához

Eleink Szent Istvántól az Árpád-ház kihalásáig birkóztak a kereszténység kanonizált bizánci, illetve római dogmaival. A későbbiekben, a mohácsi vész után a megint hit reformált formáit is felvették. E pogánylázadásokkal, szoborkihányásokkal tarkított időszakban etnikus kultúra született. Korábbi sztyepei hitvilágunk főistene, az Egek Ura az égben él, földi reinkarnációja a szakrális fejedelem, az Ég fia. Ez az Árpád-ház keletről hozott öröksége. A magyarok Krisztus földi képviselőjének tekintik a népünket keresztvíz alá hajtó apostoli királyt, Szent Istvánt, aki fia, Imre herceg halála után országát Szűz Mária (a Nagyboldogasszony) oltalmába helyezte.

Patrónánk, a *János Jelenések* Napba öltözött asszonya, csángó nevén Babba Mária – a Földközi tenger medencéjének Magna Mátere, a szkíta Nagy Anyais-tennő magyar megfelelője. Bálint Sándortól tudjuk, hogy a Nagyboldogasszonyt



A szentegyházfasalusi betlehemes pásztorai az angyallal (fotó: Széman Richárd)

előbb Szent Annával (Jézus nagymamájával) azonosították eleink. Később Szűz Mária alakjába sűrűsödött a Boldogasszony, illetve lánya, a Kisasszony hét–kilenc aspektusa (Sarlós, Havas, Gyümölcsoltó stb.).

Nálunk az istenszülo anyja, Mária állandó jelzője a „Szűz”. (Égi Szűz volt a keleti ősiségére utal. A szeplőtlen Szűz kultusza jellegadó módon dominál nálunk.)

A székely betlehemesek szálláskeresés-jelenetében „élő személyként” is megjelenik Mária (tehát nemcsak a

betlehemes dobozban, jelképesen). Ő utasítja az angyalt a pásztorokhoz, jelentené meg nekik a jó hírt, és ők az angyali szóra hivatkozva a Kisjézus felébredését és Mária közbenjárását kérik lelki üdvük érdekében (Szentegyházfasalu).

A középkori magyar ikonográfiában a Háromkirályokat az Árpád-házi szentkirályokra, az ősz, bölcs István, a középkorú harcos szent, László és az ifjú szűz herceg, Imre alakjára mintázták.

Karácsony, Karácsony hava¹

„Jön a Karácsony, borzas szakállával” – csak nem az Öreg, pásztorjátékaink kedvelt szereplője rejtőzik e név mögött? Vizsgáljuk meg e Janus-arcú személyt köze-

¹ Ki kell tértünk e ciklikus, ünnepi időszak elnevezésére. Karácsony szavunkat a nyelvészek bizonytalan, talán ósláv eredetű szónak tartják, még a honfoglalás előtti időkből (első előfordulásai: Kracín; Karachyn; Karacson). Az óssláv *korcunnak* 'lépő, átlépő'

lebbról! Ez a félig fekete, félig fehér ikerlány mindenütt fellép Euráziában, hiszen a téli napfordulót eredetileg a sötét–világos minőségek egymást váltó játéka jeleníti meg.

A partiumi, szaniszlói paradicsom-játékban az egyik csobán neve Karácsony, sőt néha fehér és fekete Karácsony nevű (öreg pásztor) szereplő is van! A füzéri szlovák és magyar betlehembben – a két játék korántsem tükörfordítása egymásnak! – egy szalmával kitömött jelmezes, maszkos erdei, „fejér” öreg ijesztgeti a nézőket. Kárpátalján, Beregben is egy „répaorrú”, maszkos fehér öreg mókázik. A gyertyánligeti, Rahó vidéki betlehem medve kinézetű öregje és a szatmári, halmi bábjácítók álarcos, néma figurája pedig fekete képű.

Szép altípus a vári, Felső-Tisza vidéki beregi (egyébként bábtáncoltató) énekes játék, ahol sastollat viselnek a süvegükön a fekete és fehér szakáll-félmaszkos ősök.

A felvidéki Cserehát vidékén fehér–fekete, drótbajszú, (tulajdonképpen félmaszkot jelent ez is!) kettősük kerül a betlehemet, bohóskodik a nézőkkel. („Fegyverük” egy jókora fabalta, rangjukat jelző attribútum, mely bányász voltokra utal elsődlegesen, de hátrább tekintve az időben a hegyistenek és a viharisten fegyvere ez!)

Hogy a duális szemlélet a szent–profán figurákban egyaránt és nyilvánvalóan jelen van, bizonyítja például a trunki csángók játékaról készült fotó is², melyen két király, egy felnőtt és egy gyermek érkezik a betlehemmél. (Az ősidők keresztény karácsonyán csak két király: az öreg és a fiatal, az év leköszönő királya, és az őt váltó, születő új szerepelt!)



A füzéri betlehemesek öreg pásztorja Debrecenben 2017-ben (fotó: Czeglédi Zsolt, forrás: sokszinuvidek.24.hu)



A trunki betlehemesek fiatal és öreg királlyal az 1930-as években (forrás: *A magyarság néprajza III.*, Lükő Gábor felvétele)

fordulónap, napforduló lehetett az eredeti jelentése. A román *craciun* 'karácsony', a román *Circun* – a déli szláv nyelvekből való átvétel.

² *A magyarság néprajza*. III. k., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp. 1935. 26–27. számú fotók (Lükő Gábor).

Három, ami kettő, s kettő, ami egy!

A karácsonyi ünnepkörben szereplő dramatikus szokásanyag rendszerezése közben a legtöbb gondot a szempontok sokfélesége jelenti. Vegyük példának a „Háromkirályok” címszót. E néven fut a talán legkorábban adatolt, máig élő téli ünnepköri szokás, az úgynevezett csillagozás, csillagjárás. A magyarság ezt a szokást időben karácsonytól vízkeresztig gyakorolja. Tiszacsomán például három fiúgyerek forgós



A kassai csobánjáték királya és betlehemhordozója (fotó: Korniss Péter, forrás: modemart.hu)

csillaggal játssza. De a Háromkirályok vagy a csillagozás lehet a karácsonyi betlehemes játék egyik egységének az elnevezése is; mi több, egy önálló játéktípust, az úgynevezett Heródes-játékot is érthetjük alatta, ahol is a Háromkirályok megütköznek Heródesdel (Gyertyánliget).

Anélkül, hogy e rendszertani problémát meg akarnánk oldani, az első rövid formában, az úgynevezett csillagozásban tetten érhető, képnnyelven megjelenített szimbolikus gondolkodást mutatjuk be. E vízkeresztijátékban a Háromkirályokat alakító fiúk hárman érkeznek, de drámai értelemben csak ketten cselekvők: ők a bal–jobb, a régi–új, sötét–világos térfél, a kezdet és a vég képviselői. Drámai öszszecsapásuk eredményeképp pattan ki kardjukból az a szikra, mely létrehozza, megteremti a szimbolikus Egyet, az új idők új királyát, Jézust. (Ő az, „aki történik”, hogy Paul Claudel kifeje-

zésével éljünk.³) Feltűnő, hogy a rugós csillagként használt eszköz formai megjelenésében a régi kávas sámándobokat⁴ idézi!

A pásztorjátékokban ugyanezen sűrítő, szimbolikus gondolkodás alapján szerepösszevonások történnek: a Háromkirályok alakja, szerepköre egybeolvad az angyalokéval és pásztorokéval (például a jánoki angyalpásztorok esetében). A formai megjelenítésben ezt fejedőik, csúcsos (mágus), ezüstpapírkeresztes (püspök, király) fővegük, arcukba lengő (sámán)szalagjaik, és gangos-csizmás, hóféhér, slingolt, keményített alsószoknyás, a mellrészén keresztkötéses (arkangyal) jelmezeik példázzák.

Ezek után vizsgáljuk meg a betelepült székely-betlehemes játékaink (Érd, Kaskad, Csátalja, Telki stb.) egyik sajátos vonását, hogy tudniillik a menet élén ér-

³ Watanabe Moriaki: „Valaki történik”. (Paul Claudel nőről szóló írásairól). In: Play and Players vagy The Drama Review vol. 32. No. 2., Summer, 1988.

⁴ A sámándobnak ugyanolyan adekvát befoglaló formája és analóg funkciója van a samanisztikus gyakorlatban, mint e jelző csillagnak. (A dob külső felülete, a rárajzolt háromszintű világmodellel a sámánhit kerek, kék ég/Egek Ura szimbóluma.)

kező Heródes király a magyar szent korona stilizált mását viseli. Hogyan lehetséges ez?

A történeti és a nagy évköri időben is Heródes áll a váltóban. Ő az átmenet királya, alakjára nem véletlenül íródik rá tehát Szent István, apostoli királyunk képe, aki „tűzzel-vassal” az új hitbe vezérelte népünket. Jogos, hogy a „régiek”, az ősök, a megváltandók menetének élén – a görög drámai forma Dionüszoszához hasonlóan – szertartásvezetőként álljon. A magyar betlehemes játékok Heródes királya nálunk – elsődlegesen – a földi hatalom megjelenítésére hivatott. Rangját jelzi stilizált huszárruhája, koronája, kardja. (Ugyanezért viseli ma Székelykevéen a szerb, Székelyföldön a román uniformist a fennálló mai államhatalom jelzéseként!)

Belépője után Heródes a jobb oldalra átkerülve az új szakrális király, Jézus jázslamella mellé ül, onnan felügyeli a szertartást, mint a betlehem őre. (Feltűnően hangsúlyozza ezt a budajenői/telki betlehem ritualizált cselekménysora, a hódolat kifejezésére szolgáló összehangolt szalutáló kardjáték, melyet a király két huszárruhás társával együtt hajt végre, beidézvén a Háromkirályok ikonját is.)

Más vidéken, az alföldi, református pásztorjátékokban, a Hortobágytól egészen Székig terjedően, a kultusz őrének szerepét a huszár tölti be⁵, a zentai játékban egy kardos püspök a vezérfigura⁶ ugyanezen a poszton.

A bihari pásztorjátékok (Margita) privilegizált hőse az újabb korok „kiskirálya”, a betyár, bal vállán karikással. E típus eklatáns példája, amikor például Zentán a pásztorok rendjei közt zajlik a vita az elsőségről – eldöntendő, hogy a juhász vagy a csikós áll-e az élen. Látványos, de igazából csak látszólagos a deszakralizáció.

A misztériumjátékok lényegét adó apokaliptikus szemlélet – ami a szent és a profán együttélésében, a paródia sacrában fejeződik ki – meghatározó továbbra is. A színre lépőknek drámai küzdelemben kell átkerülniük a megváltottak, azaz a „mieink” oldalára. A betlehemi királyt a korábbi világkorszakok hősei, a pásztorok követik – vagy szimultán érkeznek a csapattal, maszkosan⁷, azaz „láthatatlanul” a Túlnanból. Összevont állatmaszkjaik egykor betöltött magas rangjukra, totem-ős voltokra, égi vadász, Állatok Ura funkciójukra utalnak. Első látásra persze egyszerű pásztorok ők, ám így is rokonok az új királlyal, Jézussal, a Jó Pásztorral. (E kultuszban a pásztorok kiváltsága az új király első köszöntése és megajándékozása!)

De ha figyelünk, rájövünk: szövegük többfedelű. Szóval is kimondják, kik ők: „mert megjöttek a régiek.” Az utolsónak érkező Öreg, aki az ajtó sarka felől nyitná az ajtót, az Óév küszöbén úgy zuhan át, hogy 365 éves lelke majd kiszakad. Eme őslények egykori magas rangja a múlté – gyakran nyersen tréfálkoznak is velük a fiatalok! –, de kapcsolatuk az éggel, földdel, természettel máig töretlen. Nem véletlenül éri éppen őket elsőnek a megváltás új híre: „Mert minket az Isten legin-

⁵ Harcos sámán-ős általánosítása.

⁶ A délvidéki harcos papok emléke?

⁷ Ez eleve a másvilágiság jele!

kább szeretett.” (A játszók körében napjainkig jellemző a valódi pásztorfoglakozást űzők túlsúlya!)

Az angyal szavát elsőre ők sem hihetik. Félálomban (főleg a dunántúli játékokban) az álmaikat mesélik egymásnak. A népi nevetéskultúra kozmikus bőségvizíóit kapjuk: falut kerítő óriás kolbászok; pókalakban megmászott „bódoganya”; borkút stb. a dunántúli pásztorjátékok kedvelt motívumai.

Általában a legifjabb bojtár reagál leelőbb, az öregebbek nehezebben adják meg magukat. Az új szent formát, parodizálva, lefordítják maguknak a testi örökök ősi nyelvére („tyúkhús, libahús a hasamba fuss!”). „Szentebb vagyok én, mint ti” – mondja ki a groteszk figurává vált Öreg⁸. És épp így, a paródia sacra elemi eszközével élve építik be, szervesítik, kötik kultúránk ősrétegeihez a Megváltó alakját, születésének helyszínét („ó, fényességes farkaslik”).

A karácsony mélyebb üzenetét az antik karhoz hasonlóan tánc közben, vitázva értelmezik: „mit példáz ez nekünk? Alázatát nekünk így jelentgeti...” (Kakasd) Együttal a hatalmát, helyét átadni nem akaró, a szegényt elkergetni kész királyt (nemes urat, „bó” kovácsot, városbíró), mai hatalmasokat – kimutatva a közönségre! – pellengérezik ki.

Minden változatban főszerepet kap az Öreg. Életre keltése, „csapófával” emelése, megforgatása, betlehem elé cipelése, vizsgáztatása, „térítése” egy sor nyers és komikus szcénát indukál a nézők örömére.

Ajándékaik vagy valóságok (túró, sajt), vagy jelzettek (fa-báránka), néha imagináriusak (adás gesztusa), de mindig szimbolikusak, ugyanúgy, mint a Háromkirályok mirha-, arany- és tömjén-ajándéka, melyek a földi, égi királyság, valamint a mártírium szentségének jelvényei.

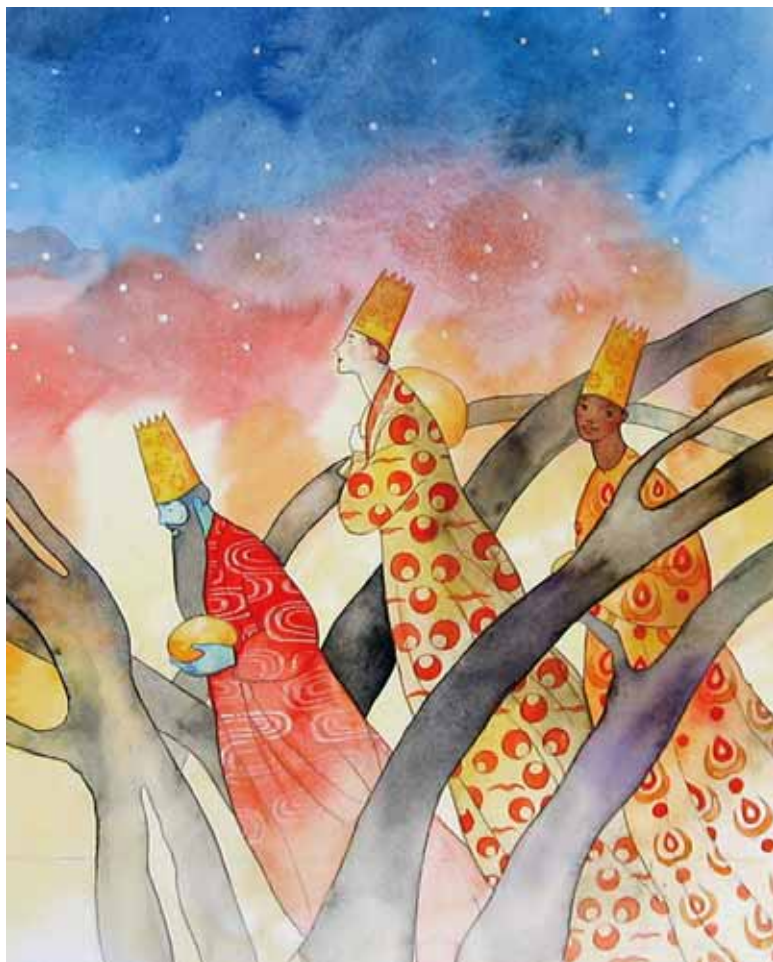
Táncuk, melyet az új királynak járnak, lényegében ugyanaz a nagy világ-újraindító, áldáshozó istentánc, mint a keleti rokon formák (okina, kagura, cam-táncok).

⁸ E típus megvan a keleti szent játékokban is – pl. a japán *Okina* nevű újévi játékban, de hasonló szerepe van a lámaista cam színház *Fehér Öregének* is, aki egy előző világkorszak helyi istene: részeg, jóindulatú és áldásosztó. Ugyanilyen szerepű e figura nálunk is.

Márta Tömöröy – Zsolt Szász: Archaic Theatrical Elements In the Hungarian “Betlehemes”, Sheperds’ Nativity Plays

This year saw the 27th Nemzetközi Betlehemes Találkozó (International Meeting of “Betlehemes”, Shepherds’ Nativity Players), which was initiated in 1991 by the authors of the present study. They have also been actively involved in the organisation of the event since then. Besides, they have done active research to explore the origin and symbolic language of the folk “betlehemes” plays. It is a tribute to that work, too, that the Betlehemes Találkozó in Debrecen, Hungary, was inscripted to the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage and the Register of Good Safeguarding Practices in 2015. The first part of the essay gives a summary of research results with the conclusion that the so-called folk “betlehemes” conveying the essence of the mystery of Christmas developed first into liturgical drama, then miracle plays from

tropes originally illustrating the biblical story of the sacred birth. Plays banned from churches for reasons of profanity were embraced by Saint Francis's friars across Europe. This complex dramatic form, however, absorbed the elements of pagan new year rituals and, complemented with local pastorals, emerged as an autonomous theatrical genre in the practice of monasteries and schools, and has not stopped evolving to this day. The authors of the paper point to the outstanding role of the Blessed Virgin Mary in Hungarian Christian iconography and, consequently, in the variants of the Christmas mystery play. Looking at certain types of the "betlehemes" tradition, they try to capture the character and role of the "Old Man" carried over from Hungarian pastorals, as well as the symbolism of the text and the gesture language reflecting the dualistic worldview of the ancient East. While, in their interpretation, the "Old Man" is the king of the vanishing year/ages of the world, the Three Kings are the embodiment of the new King of new times, Jesus. The essence of "betlehemes" lies in the apocalyptic view expressed through the coexistence of *parodia sacra*, the sacred and the profane. The study is followed by the transcript of a "betlehemes" from a settlement in the Northern region of Hungary, Gelénes.





Beregi énekes betlehemes játék Gelénesről¹

Kántálás

Ének: „Fel nagy örömmel...” (2 versszak)

Beköszöntő: *(régi szokás szerint)*

Adjon Isten bort, búzát, barackot!

Kurtafarkú malacot!

Csutorának feneket!

Hadd ihassunk eleget!

Paradicsomba' volt egy almafa,

Azon termett három piros alma,

Azt az angyalok leszedték,

Cintányérra tették,

Ahány csepp víz van a tenger medrében,

Annyi áldás szálljon e ház kebelére!

Kelj fel, kelj fel, ki aluszol!

Ki csendes álmodban nyugszol!

Felékesült már a jászol!

Szívünk többé már nem gyászol!

Jászol végén aranyággal, ékes mennyei virággal!

Gyertek, mi is menjünk oda,

A bölcsekkal a jászolba

Vigyünk aranyat, tömjént, mirhát!

Dicsérjük az Isten fiát!



A fotókat Széman Richárd készítette az 1998-as Nemzetközi Betlehemes Találkozón

¹ A Bereg megyéből érkező társulat az 1998-as Nemzetközi Betlehemes Találkozón lépett fel.

Betlehemes játék

ANGYAL: *(beköszöntő, a betlehemesek bejelentője)*

Jó estét, nagy urak, ha meghallgatnának,
Odakünn bajtársaim betlehemmél állnak.
Ők is készek volnának e házba bejönni.
Krisztus születését mostanság hirdetni!
Azért, ha nem tetszik, tessék megmondani!
Mi azért haragot nem fogunk vallani.
Kérem az urakat, szabad a betlehemmél bejönni?

Válasz: Szabad.

ANGYAL: *(énekkel hívogatja be társait)*

Betlehembe siessetek, pásztorok nagy frissen!
Megszületett az Úr Jézus, ki ember és Isten!
Ki e világ megváltója, mindnyájunk szabadítója.
Fázik a hidegen, alle-alleluja.
Glória ének szent szűz, de hol?²

Bevonulnak a pásztorok a betlehemmél. Az öreg pásztor odakünn marad. Körülállják a betlehemet, énekelnek: a III. pásztor is kinn marad.

Ének: Ide siess, bűnös lélek!

Kis ártatlan szenved érted!
Borulj szentséges lábához és úgy kérjed
Bűneidnek bocsánatát, hogy megnyerjed.

ANGYAL: Ó, ti szerencsés pásztorok,

Kiknek Angyal új hírt mondok:
Menjete el gyorsasággal a városba,
Ott találjátok a Jézust a jászolba.

I. PÁSZTOR: Ó, engem fonnyasztó véghetetlen álmom,

Mert az egész éjjel nem vala jó álmom.
Tudom, juhaim közt van most nagy károm,
No, várd el te farkas, majd bosszúdat állom!

II. PÁSZTOR: Gyere be pajtás! Hol jártál pajtás?

III. PÁSZTOR: Hol Jártam? Fáradtan, fáradt

Tagjaimmal Betlehembe sétáltam.
Sétálásom közben egy sánta bakkecskére
Találtam, melytől oly rútul megijedtem,
Két-három ugrással ide is érkeztem.

II. PÁSZTOR: Hát az öregapánkat hol hagyta?

III. PÁSZTOR: Utánunk a juhokat forgatja

² Glória, in excelsis deo – népi elhallása, értelmezése

Ének: Az öreg juhásznak jól megyen dolga,
Mert megházasodni nem akar soha,
Hogy mit tudjunk tenni,
Megházasítani bolondság volna.
Titeri bojtár, ugorj talpadra!
Ne legyen gondod, semmi, nyájadra!
Amott egy dombocskán fekszik egy juhocskám,
Vedd válladra, vidd akolba!

III. PÁSZTOR: Gyere be te is, vén kutya!
Jól tartlak itt borral, bottal pecsenyével,
Fészkes-fekete fenével!

ÖREG: *(kinn motoz)*

III. PÁSZTOR: Sarka fele, sarka fele!

ÖREG: *(kintről)* A nyehézséges nyavajába! Tarpa fele? Nem megyek én Tarpa fele! *(beesik Happistók)* Jó estét! Lám, én is itt vagyok! Hát ti csak idebenn

esztek, isztok, dorbézoltok? Öregapátokra nem is gondoltok? Hej, ha előveszem ezt a hetvenhét mázsás buzogányom, úgy elverlek benneteket, hogy semmi bajotok sem lesz! 177 éves öregember vagyok, 99 pulyának édesapja vagyok. Ti is az enyémekek vagytok. Bejártam én már Ázsiát, Afrikát, Amerikát, Ausztráliát, Ungot, Bereget,



Génesbe³ a csűrös kertet, mégis elértem a Karácsony napját. Hogyne, jányom, mert veled álmodtam az éjszaka! Egy szál kolbászt a nyakamba akasztottam, egy szál hurkával megpótoltam, mire felébredtem, üres lett a gyomrom! *(az angyalt kérdezi)* Mi vagy te?

ANGYAL: Mennyei szent angyal,
Eljöttem hozzátok
Örömet hirdetni,
Tinéktek született,
Kit jövendöltetek
Egy szűznek méhéből,
Szűzön szült véréből.
Alle, Alleluja!

³ Gelénes, helyi nevén Génes, Bereg vármegyében található.

ÖREG: Hol jártok ilyen ligetes helyen Betlehem mezejében, hol nem is szándékoztam? Ki viseli gondját az apró kecskéimnek, hogy a vadak szét ne tépjék őről-ízre?

III. PÁSZTOR: Itt vagy, öregapó? Azt hittem, meghaltál, vagy talán már rég a fán is akadtál? Tudsz e keresztet vetni?

ÖREG: Hogyne tudnék, fiam! Állj odébb! Száj, cipó, pecsenye, egy szál kolbász, egy kulacs bor, ebbe a vén rossz gyomromba itt, le, csussz!

III. PÁSZTOR: Nem úgy öreg, nem úgy!

ÖREG: Hát hogy, fiam? Taníts meg!

III. PÁSZTOR: Atyának...

ÖREG: *(közbeváág)* Ne menj a görbe ficfának!

III. PÁSZTOR: Fiúnak...

ÖREG: A fiaim a juhokkal vagynak.

III. PÁSZTOR: Szentléleknek

ÖREG: Szentebb az én lelkem, mint ebbe a házba a tiétek!

III. PÁSZTOR: Hány óra, öreg?

ÖREG: Az az óra csak paszulyért, pattogatóért jár. Az enyém három fertály zödre, lefekszek a földre, majd felkelek hónap reggel kipihent erővel, és marakodunk az üres erszényen. *(lefekszik és elalszik)*

HERÓDES: *(énekel)* Juhászim, pajtásim, de elaludtatok,
Ennél a szép nyájnál egyedül hagyatok.
Juhászság, pásztorság, mezei gazdaság,
Ez a szép tanyaság! *(a betlehem elé guggolva megcsengeti a csengőt)*

MINDKÉT ANGYAL: Glória ének, szent szűz⁴

III. PÁSZTOR: Hallod öreg? Angyal szól! *(botjával veregeti)*

ÖREG: Hallom, hallom, hogy a kolbász a kéménybe kukorékol. De ha felkelek, jót iszok belőle!

ANGYALOK: Glória ének, szent szűz, de hol?⁵

III. PÁSZTOR: Hallod öreg? Angyal szól! *(botjával ütögeti)*

ÖREG: Hallom, hallom, hogy a pálinkás pohár az asztalon csörömpöl. De ha felkelek, jóllakok belőle!

III. PÁSZTOR: *(erősen veri az öreget)* Hallgass, te vén ebadta, kakaskiáltotta! Ne háborgass engem, farkasordította! Hágom lábommal a vén szakálladra, rakom botom mindkét oldaladra! Ebakaratánál még a rókatáncot is eljárod!

ÖREG: Ajajajj! Annyi lesz mán, hogy még nektek is jut belőle.

III. PÁSZTOR: Gyere öreg, Betlehembe!

ÖREG: Hova, hova? Debrecenbe, sós peracet rágni?

III. PÁSZTOR: Dehogy öreg, dehogy! Betlehembe kis Jézuskát imádni!

ÖREG: No, oda én is elmegyek, akármilyen nehezen kelek fel! Hátha megszentülök? Jaj, jaj, jaj, de ropog minden csontom! No tehát, Fiteri, Ri-

⁴ Lásd az 1. jegyzetet.

⁵ Lásd az 1. jegyzetet.

csei, Klipcsi, Klopcsi, Kilizsi, Kolozsi! (*odaguggol a betlehem elé*) Gyertek, menjünk Betlehembe! Jaj, de nagy világosságot láttam!

III. PÁSZTOR: Ne félj, öreg, ne félj!

ÖREG: Nem is félek, csak az inamba szállt a bátorság! Na, te kis Jézuska, hoztam neked egy zörgős baltát, meg egy piros almát, meg egy cikk fokhagymát! Rontsd meg vele az ördögök hatalmát! Kell? Nem kell? Teszem el, most már megyünk Betlehembe!

Ének: Pásztorok, pásztorok örvendezve,
Siessünk Jézushoz Betlehembe,
A kised Jézuskát mi imádjuk,
Mint a hű pásztorok, magasztaljuk.

HERÓDES: Én vagyok Heródes, a zsidók királya, Magamnál nagyobb urat nem ismerek! Nincs is az az ember, akitől félek! Még talán az öregtől sem!

ÖREG: Ej, aki körülmadzagolt!⁶

Ének: „Mennyből az angyal...” (2 versszak)

III. PÁSZTOR: Mit pintérekedsz gazda, pénzt vár ez az erszény, mely ércből kifagott, megéhezett edény. Tudom, százasaid egy halomszámra lészen, nagy kárunkra lészen, ha bukszámba nem téssen!

Ének: Nosza, nosza, jó gazda,
Bocsáss minket utunkra
„Házadra, magadra,
Szálljon Isten áldása!”

Az öreg pásztor régi szokás szerint, bajuszpödrőre kéreget aprópénzt. A gazda egy kis pénzadománnyal honorálja a játékosok fáradságát.



⁶ Ez a szöveg arra utal, hogy valaha bábtáncoltató volt ez a játék, ez a szöveg oda való, Heródes lefejezése és az ördög által pokolba hurcolása követi – tulajdonképpen az öreg válasza is a bábnak szól! (*– a szerk.*).



„A legfontosabb cél, hogy ez a nép megismerje önmagát”

Kerekasztal-beszélgetés a Fonó Budai Zeneházban

Az élő hagyományos műveltség mint egy új társadalmi szerződés lehetséges alapja – ezzel a címmel rendeztek kerekasztal-beszélgetést december 6-án a Fonó Budai Zeneházban. A résztvevők elsősorban arra keresték a választ, alkalmas-e a hagyományos műveltség arra, hogy az értéktudatában megingott magyar társadalom szellemi megújulásának alapja legyen. A beszélgetésben Kelemen László, a Hagyományok Házánaak főigazgatója, Balogh Júlia, a „Fölszállott a páva” tehetségkutató program kigondolója és a tv-sorozat főszerkesztője, Pávai István népzene-kutató, és Szász Zsolt, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője fogalmazta meg gondolatait a témáról. A diskurzust Berecz István néptáncos, a Fonó népzenei igazgatója vezette.

BERECZ ISTVÁN: A táncház-mozgalom eredményeinek tükrében tettük föl magunknak a beszélgetés címében megfogalmazott alapkérdést, hiszen fontos tudni, honnan jöttünk, merre tartunk. Van azonban ennek a kérdésnek egy tágabb értelme is: társadalmunk önmagáról alkotott képében vajon milyen szerepe van a hagyományos műveltségnek?

KELEMEN LÁSZLÓ: Azzal kezdeném, hogy „I Have a Dream”. Az a nagy szerencsém, hogy hagyományos paraszti közösségben láttam meg a napvilágot Gyergyóditróban ezelőtt ötvenhét évvel, és így valahogy egységében látom az egész folyamatot. Szóval, van egy nagy álmom, mégpedig az, hogy a magyar társadalomban a legtermészetesebb dolognak kellene lennie a magyar nyelvnek, a ma-



gyar néptánc és népzene ismeretének és művelésének, függetlenül attól, hogy az adott közösség Clevelandben vagy Gyimesfelsőlokon él-e. Nekem legalábbis természetes volt a gyermekkoromban, és úgy gondolom, ez az állapot visszaállítható. Persze én is voltam „janicsár”, mert tízéves koromban elvittek Marosvásárhelyre klasszikus zenét tanulni. De úgy tizenhat éves koromban, a néptáncmozgalomnak és többek között a mellettem ülő Pávai Istvánnak is kö-

szönhetően ráébredtem arra, hogy van valami, ami közelebb áll hozzám, s ami ráadásul a saját kultúránk. Ekkor a szüleim vettek egy magnót, én pedig elkezdtem gyűjteni. Azóta úgy látom, hogy fokozatosan közelebb kerülünk ennek az álomnak a megvalósulásához. Ez persze mindenféle nemzetiségre vonatkozik ebben a térségben, hiszen régóta tudjuk, a Kárpát-medencei nagy házban mindenféle téglát megtalálható, de a malter az magyar. A néptáncmozgalom indulásakor már világos volt, hogy bizonyos folyamatokat intézményesíteni kell, mert csak így lehet megfelelő bázisunk, így tudunk tovább építkezni. Az intézményesülés alatt azt értem, hogy elindultak a művészeti iskolák, például az Óbudai Népzenei Iskola vagy a Mókus utca a néptáncosok esetében, Nádudvaron a népi kézművesség műhelye; az is nagy előrelépés volt, hogy éppen tíz éve megalakult a népzenei tanszék a Zeneakadémián. Maga a Hagyományok Háza is egy hasonló gondolatból nőtt ki



A Hagyományok Háza az egykori Budai Vigadó épületében
(forrás: jegy.hu)

magát. A gondolat maga nem volt új, mivel már a Selyemgombolyító privatizációja környékén megjelent, ahol Berecz Andri-sékkal, az Ökrös Zenekarral, Sebestyén Mártával ingyen tartottunk táncházakat Csak aztán sajnos privatizálták a Selyemgombolyítót, valaki meggazdagodott belőle. De maga a gondolat tovább élt, és 2000-ben jött el a következő lehetőség. Látuk, hogy hosszú távon csak az marad meg a mozgalmából, amit

intézményesíteni tudunk belőle. Teljesen véletlenül úgy alakult, hogy felkerestem Rockenbauer Zoltánt, aki akkor külügyi államtitkár volt, és mivel tudtam, hogy néprajzos, gondoltam, biztosan segít pénzt szerezni az „Utolsó óra” programunkra. Ahogy beszélgettünk, egyszer csak megkérdezte tőlem, milyen projekt adódhatna még ezen a területen, amelyet érdemes volna megvalósítani. Ő már akkor tudta, hogy miniszter lesz, én még nem. Említettem neki, hogy itt lenne ez a Hagyományok Háza elképzelés, amit szerintem méltatlanul söpörtek félre korábban. Leg-

nagyobb megdöbbenésemre egy-két nap múlva hallgattam a Déli Krónikát, és ott nyilatkozta új miniszterként, hogy az új kulturális kormányzat egyik megvalósítandó projektje a Hagyományok Háza lenne. Ez az intézmény tehát így jött létre. A mozgalom társadalmi megítéléséről csak annyit, hogy annak idején naponta látnom kellett a Batthyány-térnél a feliratot egy plakáton, hogy két dolgot nem szabad kipróbálni soha az életben: az egyik a vérfertőzés, a másik a néptánc. Innen indultunk. Azóta persze teljesen más a helyzet, tizenhét éve működik a Hagyományok Háza. Ebben a pozitív változásban a mellettem ülő Balogh Júliának és műsorának például nagyon nagy szerepe van. Azt is megtapasztaltuk, hogy ha nem látunk, akkor nem is létezőnk ebben a mai információ- és kommunikáció-orientált társadalomban. A „Fölszállott a páva” éppen azért fontos, mert egy egész nemzetet döbentett rá arra, hogy van saját kultúrája. Persze a néptáncmozgalomban sokan úgy gondolják – igazuk is van –, hogy a néptánc az nem versenyre való, tudniillik sokkal inkább közösséget, összetartozást kellene hogy jelentsen. Maga a mozgalom is egészen mást képvisel, nem a versenyszellemet. A széles körű megmutatkozáshoz viszont kellett egy ilyen forma, a sikere pedig azt igazolja, hogy volt értelme.

BALOGH JÚLIA: Én is erdélyi vagyok, mint a két mellettem ülő, Kelemen László és Pávai István is. Zsoltról nem tudom...

SZÁSZ ZSOLT: Apai felmenőimet tekintve én is Erdélyből származom.

BALOGH JÚLIA: Nekünk, erdélyieknek ugyanaz a mesterünk volt, Jagamas János, akinek az emlékezetéért annyit legalább tudtam tenni, hogy a Hagyományok Házával együtt kiadtuk a könyvét. Édesapám itt végzett a Zeneakadémián, ráadásul Kodály-tanítvány volt, én odahaza és a mestereimtől is ezt az indíttatást kaptam. 1945–46 körül úgy negyvenhárman mentek haza innen Erdélybe, belőlük lettek a mi tanáraink. Ennek köszönhető, hogy egy életre szóló muníciót kaptam Kolozsváron kulturális közösség-élményből, mert az a mikro-társadalom, mely ott létrejött, egészen magas színvonalat képviselt. Nagy álmom volt a „Fölszállott a páva”,



2005-ben próbáltam először elindítani, nem sikerült. 2011-ig kellett várni, amíg a televízióban komolyan vették a műsorral kapcsolatos szándékomat, de még akkor is volt olyan kollégám, aki kételkedett, be lehet-e vállalni ezt a nézőközönségtől „idegen” dolgot. Nagyon sok „verekedésbe” került, és a Hagyományok Házától is segítséget kellett kérni, mert a televízióban nem láttam kellő szakértelmet eh-





Jagamás János és Domokos Pál Péter Lujzikalagori hejgetőkkel az 1930-as években (forrás: sulinet.hu)

gel tudjuk támogatni a közösségi kultúrát erősítő népzenei, néptáncos törekvéseket határon innen és túl. Úgy gondolom, hogy akik bekerültek az Alap elnökségébe, azok mind elkötelezettek ennek az ügynek.

BERECZ ISTVÁN: *Sebő Feriék azt mondták, hogy azért kezdték el a táncházmozgalmat, hogy lehozzák a színpadról a néptáncot, hogy a nemzet, a társadalom visszavegye a saját kultúráját. Vajon nincs ma egy kis visszalopakodás a színpad felé? Nyilván ennek a Páva is egy formája lehet. Kevesen tudják viszont, hogy Ön a visszatanítással is foglalkozott. Az is kulcskérdés, hogyan kerülhet vissza eredeti közegébe a népi kultúra, ha már a közösségek megszűntek.*

BALOGH JÚLIA: Annyit pontosítanék, hogy ezt a célt, a színpadról lehozandó néptánc ügyét Csoóri Sándor fogalmazta meg egy tanulmányában. Mint ahogy azt is mondta, hogy amiről lemondott a nép, azt az értelmiségnek kötelessége föl-vállalnia. A visszatanítást a Hagyományok Házában leglátványosabban a kárpátjaiakkal éltem meg. 2012-ben még egyik produkciójuk sem jutott a Páva közelébe, de Kelemen Laciék, illetve Pál István „Szalonna” munkája révén három év múlva már több mint hetvenen jelentkeztek onnan. Ez nagyon fontos tett volt, hogy tükröt tartottak nekik, megismerték, kik is ők valójában. A versenynek is szerintem a legfontosabb célja, hogy ez a nép megismerje önmagát. A munkát közösen



A Cifra táncsoport Sánta Gergővel 2016-ban Mérán egy próbán (forrás: kolozsvarradio.ro)

hez a programhoz. Ez nagyon fontos volt, hiszen nem lett volna érdemes másként létrehozni, csak megfelelő szakmai színvonalon. A Csoóri Sándor Alap pedig úgy jött létre, hogy addig „rágtam a fülét” Balog miniszter úrnak, aki gondolom, szintén ugyanezt tette, amíg a miniszterelnök úr egyszer csak bejelentette a megalapítást. Másfél évre szólóan most hét és félmilliárd forint fölött rendelkezünk, ezzel az összeg-

gel kezdjük el, de folytatjuk 2018-ban is. Az első nagy célpontunk a kalotaszegi Méra volt, ott Sánta Gergő és Anna foglalkozott a helyi csoporttal, aztán pedig láthattuk, hogy milyen szépen táncolnak a döntőben. Nagyon megéri ezzel foglalkozni, mert most van Erdélyben egy olyan falu, mely a következő negyven évre rendben van a hagyományaival. Keresünk más vidékeket is, hogy ilyen értelemben rendbe tegyük a Kárpát-medencét.

BERECZ ISTVÁN: Pávai István nemcsak az erdélyi táncházmozgalom kiemelkedő alakja, hanem a népzenei archiválásnak is megkerülhetetlen szakembere. Látsz-e különbséget az erdélyi magyar táncházmozgalom és az anyaországi között?

PÁVAI ISTVÁN: Azt tapasztalom, az erdélyi kisebbségi létben jóval nagyobb a társadalmi érdeklődés a folklór iránt, mint az anyaországban. '94 óta élek Ma-



gyarországon, engem is meglep, ha hazamegyek, de valóban nagyobb ez az érdeklődés. Erdélyben például a közösségekben a népviseletnek is nagyobb a keletje. Elsőáldozóként vagy konfirmációra rendszerint népviseletben mennek a fiatalok, de az időseknél is észrevehető, például a falutalálkozókon, ami mostanában igen gyakori. Nyilván összefügg ez azzal is, hogy a román nacionalizmus felerősödött az utóbbi időszakban. A hetvenes években még nem volt ez ilyen nyílt, akkor inkább burkolt volt, hiszen „együtt építettük a szocializmust”, ahogy ak-

kor ezt kommunikálták. Más különbség is van, például a színpadhoz való viszonyban. Ott ugyanis nem a színpadról került „le” a néptánc. Az anyaországban fontos momentum volt, hogy rájöttek: a színpadon táncolók nem tudják anyanyelvi szinten a táncot. Erdélyben ez valahogy úgy alakult még a háború előtti időkben, hogy a széki cselédlányok, akik Kolozsváron szolgáltak és az ott dolgozó legények csütörtök esténként kimenőt kaptak, elmentek a Postarétre, és ott a saját énekükre népviseletben táncoltak. Aztán őket hívták be később egy művelődési házba,

ahol diákokból alakult zenekar, tehát tulajdonképpen a falusi táncházat állították helyre egy új környezetben. Később is folytatódott ez, mert többen voltak a városban egyetemistaként, akik otthonról ismerték a hagyományt, például Koltaszegegről, de a városi táncház létrejötte előtt nem gondolták, hogy ez a városban is működtethető.

Csíkszeredában, Sepsiszentgyörgyön hasonlóan alakítottuk meg a táncházat. A többség a környező falvakból jött, aztán sokan ennek hatására mentek el megnézni, ki tud még például a falvakban verbunkot. Más típusú folyamat volt tehát ez Erdélyben. A táncház nagy újjátása éppen a közösségteremtés volt, és az, hogy aktívan veszünk részt ebben a folyamatban a színpadi műsort néző passzív közönséghez képest. Most egy másik vetületéről is beszélnék az egésznek. Számomra nagyon érdekes, hogyan használják a népzene a mai fiatalok. Persze ez sem újkeletű jelenség, már a reneszánsztól kezdve bevett dolog a népzene



Pávai István (balról) a Borozda népzenei együttes tagjaival, Toró Lajossal, Koszorús Kálmánnal, Kallós Zoltán társaságában, 1970-es évek (forrás: folkfile.hu)

feldolgozása. A mai fiatalok azt mondják, hogy azért kell világzenét csinálni a népzeneből, mert ez a trend. Azt szoktam mondani erre, hogy a hetvenes években a trendet mi csináltuk, és itt az ideje, hogy a fiatalok új trendeket hozzanak létre, anélkül, hogy igazodtunk a divatos megoldásokhoz. Ha annak idején mi alkalmazkodtunk volna a trendekhez, nem jött volna ki belőle mindaz, amire ma építeni lehet. Mi mást akartunk csinálni, mint ami adva volt. Abban nem hiszek, hogy a társadalom egészét meg lehet a népi kultúrával szólítani, ez továbbra is réteggkultúra marad, és nem mindenki fogja művelni, de persze nem mindegy, milyen széles ez a réteg. Ráerőltetni nem szabad a fiatalokra az iskolában sem.

BERECZ ISTVÁN: *Szász Zsolt egy nem túlságosan preferált műfajjal, a népi dramatikus szokáshagyománnyal foglalkozik. Egy fontos szempontot köszönhetek neki a témával kapcsolatos kérdésfolyamban: hogy vajon meghatározza-e a tánccal foglalkozó fiataloknak a világgépét is ez a kultúra.*



SZÁSZ ZSOLT: Vidnyánszky Attila szokta mondogatni, hogy a színház az valójában a társadalom „kicsiben”. Amikor bemutattuk márciusban a *Csíksomlyói passiót*, amelyben a mi színészeink mellett a Nemzeti Táncgyűttes tagjai is részt vesznek, és Berecz András is föllép, szent énekekkel, mesékkel járul hozzá az előadáshoz, akkor ezeket a kérdéseket nekünk ugyanígy körbe kellett járnunk. S ha már a gyökerek szóba kerültek az előttem szólóknál, az én édesapám már Magyarországon született, de Székelyföldről került ide a család, és ez a számomra meghatározó volt. Balmazújvároson laktunk, egy erkölcsseiben és magatartásában akkor még nagyon feszes református faluban, ahol az édesapám az első egyetemet végzett agrárértelmiségiként az iparszerű mezőgazdaság létrehozásán fáradozott. Itt a nagyobb közösségi ünnepeken természetes volt még az ének, a zene, a tánc. Ezen indíttatás nyomán én máig azt keresem, mi tart meg egy közösséget. Számomra az elmúlt évtizedek alatt nyilvánvalóvá vált,



hogy az ember alapvetően drámai lény, ami azt jelenti, hogy bármilyen társadalmi szerveződés azonnal drámai reprezentációt ölt; gondoljunk csak arra, hogy már az óvodából is elbúcsúztatjuk a gyerekeinket, vagy hogy a középiskola végén szalagavatót tartunk. A Tömöry Mártával közösen szervezett Nemzetközi Betlehemes Találkozó kapcsán jöttem rá, hogy négy kulcsfogalom köré szerveződik a hagyomány megélése: az identitás, a szakralitás, a teatralitás és a nemzet fogalma köré. Jómagam képzőművészként kezdtem, aztán bábszínház lettem, és ott már nagyon erősen fölmerült bennem az igény a betlehemezés, a báb, a népi színháték, a szakralitás kapcsolatának az értelmezésére. A rendszerváltás előtt és után

gyakran fordultam meg a Magyar Művelődési Intézetben, ahol például Halmos Béla, a kitűnő népzeneész is dolgozott. A későbbi saját alternatív színházi törekvéseimben is központi kérdéssé váltak ezek az alapvető fogalmak. A rendszerváltás után, amikor Tömöry Mártával elkezdjük megszólítani a hagyományőrzőket, azt tapasztaltuk, hogy – különösen a határon túlról – elemi erővel jött a felszínre a szakrális dramatikus szokásanyag, konkrétan a betlehemezés megmutatásának az igénye, nyilván a korábbi évtizedek elfojtása miatt. Voltak gondok ezzel, hiszen a vallásos néprajz területére számúzték a betlehemezést, jószerivel nem foglalkozott vele senki, legalábbis hivatalosan. Sem néprajzi szempontból nem dolgozták fel, sem pedig színházi szempontból nem értékelték ezt a területet. Ugyanakkor rögtön hétszázan jelentkeztek az első televíziós felhívásra, a Kárpát-medence minden részéből. Főleg az elzárt területekről jöttek autentikus betlehemesekkel. Ez az első mustra rögtön meg is szabta a feladatot számunkra: tudományosan fel kell térképezni és rögzíteni kell mindent, fenntartva a határon túli nemzetrészekkel, közösségekkel az érzelmi, szellemi kapcsolatot. A Nemzetközi Betlehemes Találkozót 2015-ben sikerült a Szellemi Kulturális Örökség magyar jegyzékének jó gyakorlatként elismertetnünk. 225 településről van rögzítve betlehemes anyagunk, ennyi csoport fordult meg az elmúlt huszonhét év alatt ezeken a találkozókön, ám ennek az archívumnak a nagy része még megfelelő feldolgozásra vár. Ez a gyűjtemény akár az újratanítást is szolgálhatná. S ez a helyszín, a Fonó Budai Zeneház is alkalmas volna erre, hiszen Kelemen Lászlóék itt foglalkoztak éppen a népzene-tanítással, amikor mi három éven át – 2003 és 2005 között – szintén itt mutattuk be a betlehemesünket. A filmarchívum mintegy 200 órányi adattolt része a Hagyományok Házába került. Sajnos, sok mindenre nem volt lehetőség a feldolgozást illetően. Partnerre találtunk viszont a néptáncosokban, és két éve szerveztünk is egy konferenciát, ahol ugyanezek a kérdések merültek fel: hogyan tud szemléletté, értékrenddé válni a tradíció, ha az ember elkezd foglalkozni a hagyományörzéssel. Ez akkor egészen konkrét metodikai kérdésekben is megfogalmazódott. A drámai formát szerintem éppen arra lehetne



Tömöry Márta, a Nemzetközi Betlehemes Találkozó alapítója



használni, hogy a hétköznapokat és az ünnepet elválasszuk. Erre is alkalmas lehet a betlehemes játékok újratanulása, mint ahogy arra is, hogy a fiatalok önképét alakítsa. Nagyon jó, hogy ebben partnerekre akadunk, és hogy ma már a Táncművészeti Egyetemen szakdolgozók is vannak e témában. Mi most minden erőnkkel azon mesterkedünk, hogy ezt az egész területet rendszerbe foglaljuk: ki kutassa, hogyan dolgozzuk fel, ami összegyűlt és hogyan találjuk meg a még lappangó forrásokat.

BERECZ ISTVÁN: *Pávai István említette, hogy nem lehet, pontosabban hogy nem célszerű ráerőltetni a fiatalokra a hagyományt. Ugyanakkor látjuk a jó hatását a pénzügyi támogatásnak is, akár a Páva vetélkedője kapcsán. Mit old meg a pénz, az állami támogatás, és mire van még szükség ezen túl? Hogyan viszonyulunk ehhez ma, amikor kihálnak azok a közösségek, amelyek éltethetnék a táncházmozgalmat?*

KELEMEN LÁSZLÓ: Az intézményesülés nem azt jelenti, hogy a Hagyományok Háza majd mindent megold, mert erre nem képes. Segíteni tudjuk a civil csoportokat, akik ezzel foglalkoznak. Civil szervezetekkel dolgozunk együtt az egyes projekteken, szakmai segítséget adunk ahhoz, amit ők szeretnének megvalósítani. A pénz semmit sem old meg önmagában. Az anyagi támogatást úgy kell kezelni, mint segítséget ahhoz, amin munkálkodunk. Fenn kell tartanunk a hagyományos kulturális értékeket, ez a dolgunk. Azért kell fenntartani, mert akkor újra és újra lehet belőlük merítenünk. A feldolgozásokkal kapcsolatban úgy gondolom, hogy a szerzői jog területének van még tennivalója; mert nem tartom jónak, hogy egy-két pop-együttes veszi fel a jogdíjat olyan dalok után, amelyek valójában közös értékeink. Úgy gondolom, ezekben a népdal-átiratokban a nép-



Megidézett Kárpátalja, Magyar állami Népi Együttes, 2014, rendező-koreográfus: Mihályi Gábor (forrás: hagyományokhaza.hu)

dalt is megilletné valamilyen védelem. Persze az igaz, hogy természetes módon használták fel nálunk a zenében, a versekben mindig is a népi motívumokat, ami azért is volt lehetséges, mert a népzene természetéhez tartozik, hogy „populáris”. Lehet ezt a feldolgozás-technikát nagyon gyenge minőségben is művelni, és lehet olyan szinten, mint ahogy Bartók tette. Mindenkinek joga van persze feldolgozni, és azt akár kirakatba is tenni. A „Fölszállott a páva” is egy ilyen kirakat, vagy a Hagyományok Házában működő Magyar Állami Népi Együttes. Ezért ebbe a közegbe sokféle gondolatot és trendet beengedünk, a régizénétől Bartókig, vagy azon túl, mert így különböző típusú közönség-rétegeket tudunk megszólítani. Mindemellett a visszatanítást tartom az egyik legfontosabb tevékenységünknek. Nekem az a rémálom szokott előjönni, hogy úgy ötven év múlva az emberek a városokban fognak tengődni berrabszolgaként, identitás- és értéktudat nélkül. A legjobb eszköz arra, hogy ez ne így legyen, a saját kultúránk megismerése.

BERECZ ISTVÁN: *Annak mi lehet a módja, hogy a táncház elsődleges üzenete tényleg eljusson a mai közösségekhez?*

BALOGH JÚLIA: A „Fölszállott a páva” szerencsére több, mint egy televízió műsor, nagy hatása van, nézik is, és kicsit sikerült kiterjesztenünk. Van egy alapítványunk, a Közszolgálat a Magyar Kultúráért Alapítvány. Páva-matinékat szervezünk, amelyekre buszokkal hozunk fiatalokat határon túlról is. Ezek a műsoraink rendszeresek a MŰPA Bartók Béla Hangversenytermében, és utánuk rendszerint van táncház is. Van Páva-klubunk



is a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Ezen kívül van egy „Csak tiszta forrásból” című műsorunk is: még 2016-ban Kocsis Zoltánt győztem meg arról, hogy mutassuk be a legnagyobb klasszikus népzene-feldolgozásokat, a Kodály- és Bartók-műveket azokon a helyeken, ahol gyűjtötték őket. Ezzel a műsorral szerepeltünk a MŰPÁ-ban, és elvittük Kolozsvárra, Marosvásárhelyre is. Sajnos Kocsis Zoltán időközben meghalt, nagy veszteség ez mindnyájunknak. Továbbvisszük a programot a Magyar Rádió Zenekarával, Madaras Gergely jár vissza hozzánk Londonból vezényelni.

SZÁSZ ZSOLT: A betlehemezés hagyományának átadása korántsem tart még ezen a szinten. Úgy harminc éve foglalkozom azzal, hogyan lehetne megismertetni mindenkivel ezt a nagyon egyedi dramatikus örökséget, ami a Kárpát-medence sajátja. Sebő Ferenc elmondta, hogy számára a skandináv minta volt a viszonyítási pont, ahol népfőiskolai keretek között zajlik a zene- és táncművelés elsajátítása. Ott tehát van mögötte egy testre szabott szervezeti forma, ami sajnos Magyaror-



szágon hiányzik. Ami viszont a betlehemes hagyományt illeti, ezen a területen súlyos szakemberhiány van. Azért is örülök a mostani beszélgetésnek, mert számítok ebben a segítségetekre!

PÁVAI ISTVÁN: A nemzetközi szakirodalomban a folklorizmust használjuk a folklór bármilyen feldolgozására, mesterséges adaptálására. Én nem ellenzem a feldolgozásokat, vannak nagy kedvenceim Bartóktól vagy a Muzsikástól is. Az ellen szoktam felszólalni, ha valami nem az, aminek mondják, ami egy fogyasztóvédelmi szempont. Az imádkozó sáskák szerelmi életéhez tudnám az egész jelenséget hasonlítani; mert miközben ezek a mozgalmak megtermékenyülnek a folklórtól, fel is zabálják magát a folklórt. Átemeljük a mi világunkba az énekeseket, táncosokat, és bemutatjuk őket például a tévében. Nem negatív előjellel mondom, mert ez egy természetes folyamat. Nagyon érdekes élményem volt viszont most novemberben a Csíkszeredai Prímástalálkozón. Az egykori híres falusi zenészek fiatal leszármazottjai kérték tőlem az öregektől gyűjtött régi felvételeket, hogy újratanulhassák és folytathassák a hagyományt.

Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit

“The Most Important Goal Is for This People to Get to Know Themselves”

The Roundtable Discussion Was Recorded by Judit Ungvári.

A roundtable discussion titled *Az élő hagyományos műveltség mint egy új társadalmi szerződés lehetséges alapja* (Living Traditional Culture as a Possible Basis for a New Social Contract) was held at the Fonó Budai Zeneház (Fonó Music Hall) on 6 December. The participants were, above all, trying to answer the question whether traditional culture could form the basis of a spiritual revival of Hungarian society with its values shaken to the core. László Kelemen, general director of the Hagományok Háza (Hungarian Heritage House); Júlia Balogh, curator of the talent-research programme “Fölszállott a páva” and editor of the television series; István Pávai, folk musicologist as well as Zsolt Szász, dramaturge at the Nemzeti Színház (National Theatre) and editor-in-chief of *Szcenárium* contributed to the discussion on the subject. The moderator of the roundtable was folk dancer István Berecz, artistic director of Fonó.



„Nincsen egyedül üdvözítő válasz a világ változó kihívásaira”

Csáji László Koppány antropológust
a Szcenárium szerkesztői kérdezik

– Schmidt Éva antropológus, az obi-ugorok etnikus kultúrájának kutatója tizenöt éve nincs már közöttünk. Az ezredforduló évében, utolsó találkozásunkkor föltettük neki a kérdést: mi motiválja még mindig az akkor már három évtizede végzett kutatómunkájának a folytatására? Ő erre így válaszolt: az elkövetkező húsz évben oly mértékben fog megváltozni a világ, hogy mindenki azt fogja keresni, hogyan lehet új alapokra helyezni az emberi társadalmakat. S akkor, mint egy szellemi génbankban, azokhoz a hagyományos értékekhez fog folyamodni az ember, amelyeket többek között ő halmozott fel a tárgyi és szellemi néprájsz terén. Két évvel későbbi halála előtt pedig úgy végrendelkezett, hogy 2022-ig a kutatási eredményei nem publikálhatóak. Vajon valóban egy döntő szellemi fordulat felé tart a világ, amint azt Éva megjósolta? Azért is téged kérdezlek erről, mert bár 23 évvel fiatalabb vagy nála, mint kulturális antropológus már szinte az egész világot bejártad.

Egyéni kis életünkben és társadalmi környezetünkben is diskurzusterekben élünk. Ezek rétegződnek egymásra: értelmezőközösségek lehetnek családok, iskolai osztályok, munkahelyi csoportok, vallási közösségek, vagy épp egy politikai párt valósággyára. Meg ezer más is. Hajdan a falvak, vagy akár falurészek is ilyen diskurzustereket alkottak, ma ennek határai feloldódni látszanak. Ezer és ezer kommunikációs aktusunk sokszínű és dinamikus diskurzussá áll össze. Ennek mentén alkotjuk meg a valóságot, egymás között és egymásnak. De a valóságnak mindannyian más és más arcát látjuk, kicsit más „morajlását” halljuk. Otthonossá tevő és otthonossá váló szokásaink rabjaivá válunk, aztán pedig már sodor minket az ár. Akaratlanul is értékpreferenciákká váló szokásaink mentén érlelődnek ma-



Pesti Mészáros Gábor *Újszövetség*-fordításának előzéklapja 1536-ból (forrás: drk.hu)

gatartás-mintává mindennapi beszélgetéseink: az, amiről és ahogyan beszélünk, lényegünk lesz. Ezt már a 16. századi Biblia-fordító, Pesti Mészáros Gábor is megérezte, 1536-os fordításához írt előszavában csodálatos módon fogalmaz: azért fordítja az *Újszövetséget* magyarra, hogy olvashassák az emberek, beszéljenek róla, mert „rendszerint olyanok vagyunk, amilyenek napi beszélgetéseink”. Michel Foucault a diskurzusról alkotott képünket kidolgozott elméleti keretté fejlesztette, de nem számolt a diskurzusterek relatíve elkülönülő „valósággyáraival”, ezek összefonódó, egymásra rétegződő értelmezőközösségeivel és a különböző csöndek (és más „válaszok”, magatartásformák) szerepével. Túlverbalizált mindent.

Az alig érezhető, szinte észrevétlenül közeink férköző, hosszú időn át alakuló, földcsuszamlásszerű társadalmi változások jelentékte-

len, hétköznapi beszélgetéseink során érlelődnek a „nagy diskurzusok”, a vallási, etnikai, politika és más média-diskurzusok erőterében. A változás sokáig csak abban áll, hogy megváltozik a valóságképünk – az, hogy mit és hogyan értelmezünk, alkotunk meg. Aztán egyszer csak BUMM!, drámai erővel törnek fel, és már maga a környezet is más: tankok szántanak a tájban ekék helyett, vagy épp favágónak kényszerülnek hajdani filozófusok. A diszkurzív valóság változása a fizikai környezetet is visszavonhatatlanul megváltoztatja.

Talán egy ilyen billenő idő előrezgéseit érezte meg Schmidt Éva Nyugat-Szibériában. Nem lehet rá felkészülni: ha elindul egy lavina („valahol”), akkor már megállíthatatlannak tűnik. Túlélni persze lehet, süllyedő értéket menteni is, vagy sodródni vele szintén. Vagy belehalni. Sokak számára tűnik úgy, hogy egy ilyen lavina kirobbanásának pillanatában vagyunk. Vagy mintha épp annak utána, amikor felriadunk a hó- és jégfal dörrenésére – a Himalájában, a Hindu-Kush- és a Pamír-hegységben hányszor hallottam ezeket az ágyúszerű reccsenéseket! A hőtömeg mégsem temetett be, de volt, hogy kötéllel kellett kihúzni a jég alól.

A kihívások – a tunyaság idejének lejártával – új válaszokra ösztönöznek. Az elmúlt évek menekültválsága Európában ráirányította a figyelmet arra, hogy meg kell tudnunk fogalmazni: vajon kik vagyunk, hová tartunk, és hol a helyünk a világban? A jóléti demokrácia, a fennen hangoztatott gazdasági eredmények, a plázából kitolt teli bevásárlókocsik talán elvonják figyelmünket a valódi problémákról, melyek azonban a világ más részein már elemi erővel törtek fel. Bejártam bolygónk távoli zugait, a Közel-Keletről Amerikán át Japánig, Kínától Indián és Belső-Ázsián át Észak-Afrikáig, Indonéziától Szibérián át a Sarkvidékig, és úgy érzem, fogékony lettem arra, hol és mi foglalkoztatja az embereket, hogyan látják a

világot, mit gondolnak, hol a helyük benne, és mik a céljaik. A változások társadalmi folyamatai zavarba ejtően sokfélék. Lokális és globális folyamatok sokasága interferál, de az emberek alapvető érdeke (értéke) maga a megélhetés, szorult helyzetben pedig csupán a túlélés (a maguké, szeretteiké). A „holnapért” adott esetben sutba vágjuk korábbi értékrendünket (természetesen nem mindenki), világméretű átírtjuk, sok-sok generáción át hagyományozódó narratíváinkat kilüszköljük, s akár kiöntjük a veszélyeshulladék-tárolóba. Mások görcsösen próbálják őrizni a formákat, azt sem tudva, mire valók, tartalommal töltik meg őket, de ez is csak fantáziálás. Az előbbit az evolucionizmus szarkasztikus humorával „alkalmazkodási képességnek” nevezik, az utóbbit „zsákutcának”. Néhányan azonban életük árán is őrzik korábbi értékeiket, etnikai vagy vallási identitásukat, szokásaikat, kulturális javaikat. Mások pedig értetlenkedve csóválják a fejüket, hogy ez micsonda ódivatú magatartás, és szinte agitátorként viselkednek. A „túlélés” képzeletünkben gyakran virtualizálódik: úgy érezzük, hogy a túlélés nem más, mint „megfelelés a mindenkori társadalmi elvárásoknak”. Van ebben is igazság. A tükör a diskurzus, valóságérzékelésünk homályos, érzéseink, sejtéseink nem önállóak, mégsem vagyunk egyszerűen foglyai e diszkurzív környezetnek. Kisebb-nagyobb értelmező közösségekben újra és újraépül a valóság, és párhuzamos valóságok sokasága jön létre, amelyek többé-kevésbé kompatibilisek. Vagy egyáltalán nem azok.

Most is egy ilyen párhuzamos valóság paralel univerzumának disszonáns hangjait halljuk. A társadalom mindig a kortárs kérdésekre volt kíváncsi és fogékony: hol vannak a mi problémáink, hol a válaszok, mik is a valódi kérdések. Töprengünk: az ott a horizonton vajon az aranypart vagy inkább egy vízesés-e? A horizont mindkét esetben a határa, a vége valaminek. De az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük. Az igazán nagy változások sajátossága, hogy utólag ismerjük fel: voltak előjelei, de mi vakon sodródtunk, süketen és némán. Az elváráshorizontok és a gazdasági-természeti-társadalmi lehetőségek ollója néha tágra nyílik, máskor késpengékként összeszűkül. Hétköznapien fogalmazva két véglete a következő: *„ültethetnénk zöldséget a kertünkbe, de nem tesszük, mert mi olyan munkára várunk, ami a munkanélküliségi segélyhez képest végre megengedi, hogy azt is megvegyük, amire nincs is igazán szükségünk... így hát éhezünk vagy esszük a selejtet”,* míg más relációban: *„ahhoz, hogy enni adjak a családomnak, olyat kell tennem, amivel meghasonlottá válok, szembe megyek saját értékrendemmel, de bár az ára óriási, én vállalom ezt a kockázatot! Ölök.”* Persze megannyi átmenet létezik, de a lényeg, hogy az ember szembesül saját (és elődei) korábbi értékpreferenciával, és vagy egyszerűen túllép rajta, vagy drámai értékválságba kerül. Engem főleg az utóbbi érdekel – mind antropológusként, mind pedig íróként.

A posztmodernben még csak motoszkáló ellenérzések, kétségek és új megérzések most elemi erővel törnek föl, és teljesen új valóság-konstrukciókat hívnak elő. Ezek egy része mesterkéltnél vagy ezoterikus, más részük pragmatikus és alkukra kényszerít, megint mások eddig nem ismert kihívásokat jelentenek. A politikai színtérre levetítve az értékek válsága és tautológiával élve „újraértékelése” azt mutatja: valami nagyon elementáris forrongás van Eurázsia nyugati félszigetén,

Európában, s a többi földrész kétkedve és néha hazardírozva tesz egyik-másik tétre vagy befutóra, de leginkább saját pecsenyéjét sütögeti. Mi mást is tennének? Az átrendeződés a történelem ismeretében törvényszerű: semmilyen világrend nem örök, semmilyen hatalom nem vindikálhatja magának a jogot az örök igazság és a társadalom legtökéletesebb modelljének megalkotására. Egészen egyszerűen azért, mert folyamatosan változik az a valóság, amire a „társadalmi rendet” és „hagyományos értékeinket” építenünk kell. Olyan ez, mintha mindig változó színpadon és szereplők között kellene helytállnunk, mindent megtennünk azért, hogy az adott helyzetben a lehető legjobbat hozzuk ki magunkból.

Az „örök igazság” (ha van) mindig ködbe burkolózik, a foszlányok olvasatát kiígy, ki úgy értelmezi. Nagyon drámai valóságban élünk... Schmidt Éva ezt az át-



Schmidt Éva néprajzkutató, nyelvész
(1948–2002) (forrás: docuart.hu)

alakulást váteszi személyiségével már két évtizede megérezte, előre jelezte, pedig csak a világ (poszt)szocialista szeletét látta Magyarországon és Szibériában, ezeket viszont elképesztő érzékenységgel és alapos-sággal tanulmányozta, elemezte. A mi helyzetünk könnyebb: látjuk az értékrendek összeütközését és válságát. A menekültáradatot, a mindkét oldalon alkalmazott kettős mérce pro és kontra érveit (diskurzusait), a politikai erőterek (át)alakulását, amikor a távoli világok összeérnek, és a (látszólag) közeli eltávolodnak egymástól. A valóságértelemező és valóságalkotó diskurzusterek új képet formálnak.

Mostanában a politika és a hétköznapi világképünk is virtualizálódik. Hajdanában elképzelhetetlen volt, hogy valaki jobban

figyeljen a világ távoli zugában történő eseményekre, mint a szomszédságára, a 20. századtól azonban ez a mindennapi realitás: saját világunk, életünk sorskérdései tőlünk akár beláthatatlan messzeségben dőlnek el. Néha közelebb érezzük magunkat az érdeklődésében hozzánk közelállónak tűnő „virtuális felhasználótársunkhoz”, mint eltávolodó családtagjainkhoz vagy szenvedő szomszédainkhoz. Ez a gondolkodás új mitologizálódását eredményezi: az összeesküvés-elméletek fénykorát, az internetes online folklór terjedését, a politikai csatározások virtuális globalizálódását. (Gondoljunk a médiában nap mint nap elhangzó, mozgósító – mozgalmár-attitűddel vértezett – narratívákra: európai néppárti szövetség kontra szocialista pártszövetségek, konzervatív és liberális ideológiák, kereszténység kontra iszlám, és megannyi más megfogalmazással találkozunk, amelyek előre vetítik a konfrontációt és elfedik a valódi kérdéseket.) A lényeg abban áll: van-e szilárd alap, amire a társadalmat és a kultúrát építhetjük, vagy csak tévelygünk, tétovázunk, hamleti módon hezitálunk, filozofálunk. Aztán pedig önfeláldozóan a vesztünkbe hanyatlunk.

Van-e olyan értékrend, ami alkalmas arra, hogy a társadalmi összefogás alapja legyen? Vagy az ellenkezés, a széthullás uralkodik el, és végül átveszik helyünket az „életképesebb” népek, kultúrák? Ez lenne az evolúció törvénye?

A nyilvánvaló kérdésekre adott válaszok egymásnak feszülnek. Repertoárjukat jól kivehetjük mindennapjaink hírözönében. A felismeréshez, és főleg a döntéshez nekünk is zsenivé vagy vátesszé kellene lennünk, de nem vagyunk azok. Érezzük mindegyik válaszkísérletben az igazság-magot. De vajon melyik csírázik ki a szívünkben? Felül kellene emelkednünk mindennapi indulatainkon és a megélhetéssel kapcsolatos küzdelmeinken, de nem tudunk, mint ahogyan a történelemben a társadalmak szinte soha sem tudtak. Ekkor jön el a zsarnokok ideje, a mozgalmár szónokok és a halált is vállaló vátesznek ideje. Mert ideje van az épülésnek, és ideje van az összeomlásnak, ideje a szabadságnak és ideje az elnyomásnak. A világ kérdéseire soha sem lehet végleges, modellezhető válaszokat adni. Ezt tanította meg számunkra az avantgárd, a leleplezés (és lebontás) művészete. A naiv (vagy épp öngigazoló) fejlődésmítoszokból pedig a posztmodern ábrándított ki minket. Kiábrándultságunk talán akkora, hogy már nem is merünk hinni semmiben, semmi újban, semmi régiben. De akkor mi jön ezután? Nos, egy biztos: valahogy lesz. Ellentmondásos válaszok özönében sodródunk – élni akaró hajótöröttekként. Néhányan odakiáltanak: lőj fel egy rakétát! Kotorászunk. De már nincs mit fellőni.

– Kultúra és civilizáció között manapság megint feloldhatatlannak tűnik az ellentét. Mert miközben az UNESCO 1972-ben meghirdette „Világörökség”-programját, majd az építészet és a tájvédelem után a szellemi kulturális világörökségre is kiterjesztette ezt a programot – mely magában foglalja például az ünnepi hagyományokat, szokásokat, az ének-, zene- és táncművészetet –, valójában nem tudja megállítani a civilizációnak azt a nyomását, mely a háttérből ugyancsak programszerűen számolja fel az etnikus kultúrákat. A 2017 novemberében a PIM-ben „A remény éve” címmel megrendezett konferencián éppen erről a kettős tudatról tartottál előadást. Felidéznéd akkori mondandód sarokpontjait, gondolatmenetét?

A PIM-ben megrendezett konferencia-előadásom *Alátrendelődés / A posztkolonialista „fejlesztés-diskurzus” evolucionista gyökerei és következményei* címmel hangzott el, és remélem, hogy megjelenő dolgozatomban sikerül tömören kifejtjenem előadásom lényegét. A konferencián kitűnő előadások hangzottak el.¹ Néhányan mikrovilágok elemzése útján jutottak el mondandójuk lényegének kifejtéséhez, mások nagyívű, összefoglaló dolgozatokat adtak elő. A legfőbb téma a hazai művészeti és kulturális közgondolkodás „lemaradás-komplexusa” volt.

Én a diskurzuselemzés módszerét választottam. Előadásom fő kérdése, hogy a poszt-kolonialis, tehát a gyarmatosítás utáni világ vezető hatalmi diskurzusai,

¹ Pröhle Gergely, Csáji Attila, Keserü Katalin, Kulin Ferenc, Wehner Tibor, Ács Margit, Szombathy Bálint, Vécsi Nagy Zoltán, Orosz Márton, Rózsa T. Endre, Timár Katalin, Pataki Gábor, Lóska Lajos, Novotny Tihamér, P. Szabó Ernő, Sulyok Miklós, Szilágyi Sándor és Nánay István szólalt fel rajtam kívül.

„A remény évei”

A hatvanas-hetvenes évek művészete / értékrendek / lemaradáskomplexus

amelyek a fejlesztést tűzték zászlaikra, hogyan lettek a lemaradóképzetet teremtő új valóságlátás és valóságképződés (realitás-újratermelődés) eszközévé. Konkrét példaként két, a kortárs világban is jelen lévő diskurzusra irányítottam figyelmet: a poszt-kolonialista fejlődés/fejlesztés-diskurzusra, és az erre adott válaszok heterogén diskurzusaira.

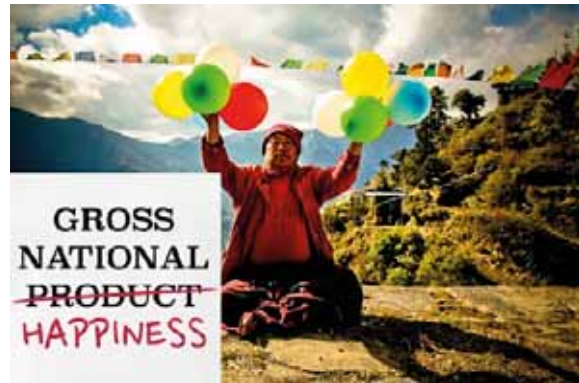
A poszt-kolonialista fejlődés-diskurzus a világot valamely gazdasági tényező alapján fejlődési (evolúciós) sorokba rendező, mozgalmár-attitűddel felvértezett irányzat, amelynek két alapvető (eklatáns) példája a következő. Harry Truman amerikai elnök 1949. április 20-i beszéde, amelyben meghirdeti a szegénység és elmaradottság elleni küzdelmet úgy, hogy ezek felszámolásához az elmaradott népek, kultúrák számára az amerikai típusú demokrácia exportálása útján vezet az út, hiszen a szabadság, a demokrácia és a szabadságjogok révén a társadalmak alkalmassá válnak arra, hogy a sikeres Euro-Atlanti Világ nyomdokaiba lépve felszámolják e hátrányaikat. A hidegháború kezdetén ez látszólag nagyon humánus és önzetlen felvetés volt, óriási ováció követte. A másik szöveg-példa pedig az ENSZ 1951-es szakértői állásfoglalása a fejlődéssel kapcsolatban, ami már a szocialista típusú átalakítást sem vetette el, hanem általánosságban így fogalmazott: *„There is a sense in which rapid economic progress is impossible without painful adjustments. Ancient philosophies have to be scrapped; old social institutions have to disintegrate; bonds of cast, creed and race have to burst; and large numbers of persons who cannot keep up with progress have to have their expectations of a comfortable life frustrated...”* Szabadon lefordítva azt hirdette, hogy az ősi filozófiákat sutba kell dobni, a régi társadalmi intézményeket fel kell számolni, a társadalmi hierarchiát meg kell törni, és vállalni kell azt az árat, hogy a társadalmak tekintélyes része kilátástalan helyzetbe fog kerülni. Máig tapasztaljuk e törekvés drámai hatását a világban, érvényesülését továbbra is érezhetjük az USA és az EU kül- és belpolitikájában, a humanitás és az evolúciós fejlődéstudomány retorikájában. A kimondott vagy ki nem mondott cél az a fejlődési modell, melyet a fejlődés élvonalába tartozó államok diktálnak, és amelyben a „kullogóknak” óhatatlanul a lemaradás képzete jut osztályrészéül. Legyenek ők afrikai éhezők, skandináv őslakosok (számik), indiai rádzsputok vagy földművesek. Őket e diskurzus egy homogén térbe kényszeríti és egy csatornaszerű fejlődési modellbe integrálja. Néhány államra nézve ez a modell

látványos eredményeket hozott, mások számára tragikus következményekkel járt.

A másik diksurzus, melyet ismertettem, ennek a reflexiója: a fejlődésben részt vevő országok és népek, kultúrák válasza arra, hogy miként is élték meg ezt. Itt például a Bhután királya által 1979-ben bevezetett Gross National Happiness Index szempontrendszerét ismertettem,

ahol a pénzügyi bevételek és az export–import mérleghez képest a társadalmi jólét és boldogságérzet volt a mérce alapja, továbbá az Arturo Escobar és más latin-amerikai tudósok diskurzus-elemzéseit a globalizáció és fejlődés-diskurzus negatív hatásaival és társadalmi ellenhatásaival kapcsolatban, s a Subaltern Studies Group kutatóinak dél-ázsiai tanulmányait arról, hogy e térségben a fejlődés-diskurzus milyen mélyreható társadalmi változásokat idézett elő. Majd pedig idéztem Edward Said 1978-as, *Az orientalizmus* című munkájából, miszerint az orientalizmus az így megalkotott és homogenizált „kelet” leigázásának és gyarmati függőségének realitását alkotta meg, továbbá Helen Gilbert és Joanne Tompkins *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics* című, 1996-os munkáját, amelyben a szerzők a posztkolonialista diskurzusban a gyarmatosító törekvések tovább élését elemzik. Vázoltam a „nyugati világ” kutatóinak, például Teun van Dijk és Norman Fairclough, továbbá R. Wodak és M. Meyer munkáit, amelyekben a hatalomgyakorlás diszkurzív eszközeit elemzik.

Az etnikai tudat felszámolása ugyan nem volt az előadás témája, de a posztkoloniális diskurzusnak valóban részévé váltak az elmúlt évtizedekben a nemzetállamok és az etnikai keretek felszámolására vonatkozó gondolatok is. Sokan felismerték ugyanis, hogy a helyi értékek legtöbbször „etnikai diskurzusokon” keresztül maradnak életben. Az antropológia nem értékelő, hanem értelmező, elemző tudomány, így nem szabad elvárni tőle, hogy egyik vagy másik oldalra álljon. Az antropológia pontosan azért hiteles, mert megpróbálja megérteni mindkét (vagy mindhárom, mind a négy!) oldal érveit, igazságát és törekvéseit. Valljuk be, az amerikai típusú demokrácia és a kapitalizmus a 70-es és 80-as évek magyar társadalmában csupán egy álomszerű ideálkép volt, mely összehasonlíthatatlanul igazabbnak és jobbnak látszott, mint a regnáló kommunista rezsim. Ezért sem voltunk képesek kritikusan szemlélni ennek vadhajtásait, mindazt, amit ma úgy összegzünk, hogy Irak, Guantanamo és az Arab tavasz. Ezek azonban külpolitikai érvek. Bentől azt láthatjuk, hogy az amerikai társadalom nagyon fogékony az újra és a világra, érdeklődő és gyermekien lelkes tud maradni. Jómagam abszolút pozitívan csalódtam az „amerikaiakban”, amikor az elmúlt évtizedben többször is jártam az USA-ban. Amikor valaki a járdán már-már elbotolna, de visszanyeri az egyensúlyát, megtapcsolják. Amikor valaki sikeres, és bemutatkozik, hogy mivel foglalkozik, nem a ki-

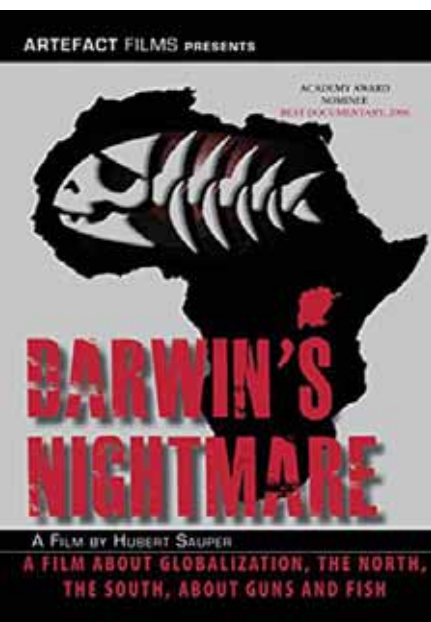


fogásokat és a hibákat keresik benne. Ezek nagyon megszívlelendő tulajdonságok. A szabadság mítosza pedig különösen erősen él a körükben, holott még fél évszázada, a 60-as években késhegyig menő viták és polgárjogi harcok dúltak azért, hogy az afro-amerikaiak (feketék) leülhessenek azokra a jobb elhelyezkedésű székekre a tömegközlekedési eszközökön, melyeket a fehéreknek tartottak fenn, és sorolhatnánk a diszkriminatív vagy szegregációs szabályokat, amelyeknek a megváltoztatásáért küzdve Martin Luther King az életét adta.

Vakok lennénk, ha nem látnánk a társadalom jobbítására irányuló szándékokat és a társadalom empatikusabbá, megértőbbé és toleránsabbá tételének eddig elért eredményeit. Azonban a posztkoloniális fejlesztés-diskurzus azt feltételezi, hogy a társadalmi és kulturális változások kulcsa az egy irányba való fejlődés, és hogy a meglévő társadalmak és kultúrák átalakításának egy azonos fejlődési mo-

dell szerint kell végbe mennie. Ez azonban a kulturális és szociálintropológia eddigi eredményinek és tanulságainak merőben ellentmondó következtetés. Olyan lemaradás-komplexust kelt a „fejlődő” társadalmakban, mely egyfajta önbeteljesítő jóslatként saját igazságait igazolja, és a társadalmi átalakítás miatt visszafordíthatatlan destruktív folyamatokat indíthat be, mellesleg pedig ökológiai katasztrófákat okozhat. Egy ilyen konkrét példára hívja fel a figyelmet az interneten is elérhető *Darwin rémálma* című film. A sügérnek az utóbbi évtizedekben a Viktória-tóba történt betelepítését, a haliparnak az európai felvevőpiacra történő kivitelét, s ennek háttérintézményét, a halászati feldolgozóüzemet, magukat a halászokat és a helybeli társadalom és kultúra radikális átalakulását láttatja ez a dokumentumfilm. Rávilágít arra, hogy ami az egyik

irányból fejlődésnek és termelésnövekedésnek tűnik, az a másik irányból az elszegényedés, a korábbi értékrend és társadalmi/kulturális rendszer teljes felbomlásának következtében ahhoz vezet, hogy a beruházók és fejlesztők öngazolást keresnek és találnak arra, hogy az elszegényedett és végtelenségig kiszolgáltatott helyi társadalomban felépítsék saját új, hierarchikus társadalmi rendszerüket. A fejlesztés tehát magában hordozza a dekonstrukciót. A kérdés úgy merül fel az emberekben, hogy az adott helyzetben megéri-e mindez, és ha igen, vajon mikor éri meg? A válasz korántsem egyértelmű. A világ halad, a fejlesztés (talán) elengedhetetlen. Az alkalmazkodás képességét nélkülöző társadalom egyértelműen saját alapját ássa alá. De hol van ezen átalakulás megfelelő mértéke, és hol vannak az irányok etalonjai? Vannak egyáltalán? Vagy mindenhol maguknak a helyben élőknek kell megtalálniuk ezeket? (A magam részéről ez utóbbi válaszra hajlanék, de ezt szinte sehonnan sem támogatják.)

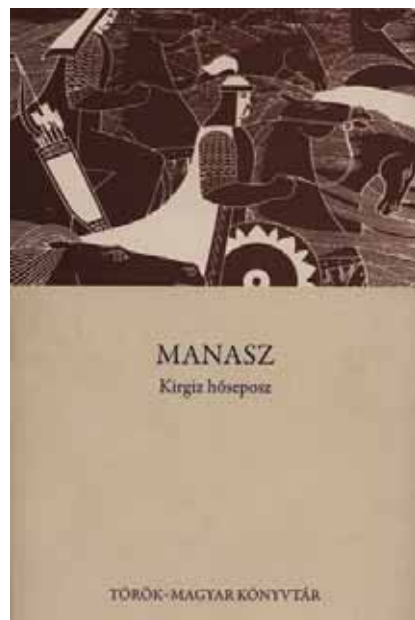


Nincsen egyedül üdvözítő válasz a világ folyamatosan változó kihívásaira, és azok a rendszerek, amelyek megpróbálták egy irányba hajtani a világot (nácizmus, kommunizmus), mára jól látható, szörnyű zsákcákát jelentettek. Vajon a mai kor vezető eszmeáramlatai és fejlődési irányai nem hasonlóan kizárólagos ideológiák-e? Ezt majd a történelem dönti el. Vagy még az sem, hiszen a történelmet is a győztesek írják majd...

– Az évente megrendezésre kerülő MITEM filozófiáját Vidnyánszky Attila úgy fogalmazta meg, hogy nekünk Kelet és Nyugat ütköző zónájában olyan előadásokat kell meghívunk, melyekben fölismerhető az adott közösség habitusa, kulturális identitása. Hiszen valóságos párbeszéd, kulturális csere csak ilyen alapon jöhet létre. Ezért volt emlékeztető két éve a Szaha Köztársaság nemzeti színházának Titus Andronicus-előadása a MITEM-en, mely azt bizonyította, hogy a jakutok, amikor a maguk animista világlképére fordították le ezt a drámát, valójában a Shakespeare-mű rejtett alaprégét tárták föl az európai néző számára. És mi, magyarok, akiknek szintén van keleti gyökerekből táplálkozó őstudatunk, mintha különösen fogékonyak volnánk erre a fajta párbeszédre. Te, aki három év kemény munkája után – Somfai Kara Dávid eredeti nyelvből készült nyersfordítását alapul véve – most jelentetted meg a kirgiz hőseposzt, a Manaszt, hogyan látod ezt? Mit vártál, és most, hogy elkészültél vele, mit vársz ettől a vállalkozástól?

A kirgiz Manasz hőseposz olyan ablakot nyit a hajdani lovasnomád világra, melyet eddig a magyar nagyközönség nem ismert. Ősi, több száz éven át szájhagyományozás útján átörökített, majd mintegy száz éve lejegyzett kirgiz eposz ez, olyan folklór-alkotás, amelynek számos variánsa közül egyet immár a magyar olvasóközönség is megismerhet. Már eddig is faggattuk a régészeti leleteket, a torzító és töredékes történeti forrásokat, de álmodni sem mertük, hogy a nomád világ belső hangja szóljon hozzánk. A szokások, az értékrend, a magatartásminták és a társadalmi struktúra feltárulkozása terén – Uray-Kőhalmy Katalin, neves turkológusunk szerint – a Manasz minden más nomád folklór-alkotásnál gazdagabb néprajzi kincsestára a lovasnomád gondolkodásnak, értékeknek és szokásoknak. Mindezt nem tudálékos (tudományoskodó) dedukcióval, hanem egyetlen nép (a kirgizek) világán, emberi sorsokon keresztül láttatja. A szereplők egyáltalán nem fekete-fehérek, a történet nem idealizált.

A Manasz eposzt a lovasnomád kirgizek évszázadokon át örökítették utódaikra. Ma is őrzik. Ma is vannak manaszcsik (énekmondók), akik fejből előadják az egész verses eposzt. De mi is a „Manasz”? A Manasz a válságra adott válasz, hiszen a kezdeti kép, amit kapunk, a teljes szétesés és társadalmi destrukció állapota: a kirgizeket legyőzték, megalázták, szétkergették. Ebből az állapotból a kirgiz nép



máig ható mintaként mitologikus hősük, a csodás előjelek között született Manasz révén nyer új hazát, és az Iszik-köl tó vidékére költözik (ma is ott él). Megtanulják az összefogás és egymásra találás erényét az őket felemészítő külső hatalmak ellenében, és megtanulják azt is, hogy Manasz nem fekete-fehérben ábrázolt alak: rontó és vérszomjas oldalát mutatja például, hogy felesége nem meri neki megmutatni elsőszülött fiát, Szemetejt, nehogy megrontsa igéző tekintetével.

Robosztus csata- és harci jelenetei ellenére ezért válik számunkra is fontossá és értelmezhetővé: a hajdani lovasnomád világra nyitott ablakként az újjáépülő kirgiz népet a mi honfoglalásunkhoz hasonló szituációban ismerjük meg. A széthúzást és az összefogást, a kétségeket és a küzdelmeket. Manaszt máig a legnagyobb hősüknek (hős ősöknek) tartják a kirgizek. A *Manasz* hőseposz verses formában íródott. Verselése nagyon sajátos, aszimmetrikus, általában hetes szótagszámú, hangsúlyok egymásutánjára épül, amelyek aszimmetrikus párokban sorakoznak,

rövidebb és hosszabb ütemekben. A monotonia elkerülése érdekében ezek sorrendje változatos, de sohasem szimmetrikus.

Először a költői eszközök tárházát kellett hogy feltárjam, mielőtt a fordítást elkezdtem: a szó eleji, de főleg a szóvégi mássalhangzók sajátos „alliterációit”, a ragrímek egymáshoz tartalmilag is illeszkedő és a megértést segítő szerkezetét. Tehát a gondolatritmust, a fokozás és a sajátos hasonlatláncok szerepét, továbbá a magas és mély hangrendű sza-



Gyermekek tanulják a *Manasz*-éneklést Kirgizisztánban (forrás: unesco.org)

vak inverz zeneiségét. Erről a sajátos kirgiz esztétikai eszköztárról a kötetben külön tanulmányom szól. A régészeti leleteknél előbb és a külső történeti forrásoknál hitelesebb képet ad számunkra a *Manasz*, de nem mint történelemkönyv, hanem mint a mi múltunkból is felcsendülő énekmondó szava; hiszen a magyarság egyik életerős szála is a lovasnomád népek nagy családjában keresendő. Számunkra tehát a *Manasz* különösen érdekes és fontos. Mintha az a világ szólna hozzánk, amelyből valaha őseink is elszármaztak. Idősíkok, népek és világképek rétegződnek egymásra, az elmúlt ezer esztendőöt egyetlen esemény sor drámai folyamatán keresztül láttatva.

A kötet másfélezer jegyzettel segíti az olvasót az eligazodásban. Megtudhatjuk, hogy az arany oszlop a jurtában azt jelenti, hogy szülés közeledik, és a vajúdó nő számára legszentebb eseményhez a legszentebb fém illik, hogy abba kapaszkodjon. Megtudhatjuk, hogy az eljegyzés a nomád világban nem a „meggyűrés”, hanem egy másik nagyon erős szimbolikus cselekvés, a fülbevaló fülbe tűzése által valósul meg. A menyasszony fülébe tűzött fülbevaló egyszerre utal a behatolás, a felékesítés és a megláncolás mozzanatára. A *Manasz* eposz az *Iliász*nál és az *Odüsszeián*nál

együttvéve is hosszabb, hatalmas ívű, drámai eposz, aminek kis töredékeit Bede Anna – nem a kirgiz verselés magyar nyelvre történet átültetésével, de csodálatos érzékenységgel – már elkezdte fordítani, de a teljes eposzt most először olvashatjuk magyar nyelven. Nagyon büszke vagyok e műfordításra, mert gazdag tartalmán túl úgy érzem, hogy a verselését is sikerült átültetnem.

– *A napokban jelenik meg a Napkút Kiadónál a kortárs számi drámákat tartalmazó kötet, melynek megvalósításában fordítóként te is részt vettél. Ezt a négy országban élő, százezer lelket számláló népességet a mai globális felmelegedés anyagi és szellemi kultúrájának megszűnésével fenyegeti. Hogyan jelenik meg ez a katasztrófális helyzet ezekben a drámákban? Milyen mentalitás, jövőkép jellemzi e nomadizáló sarkvidéki civilizáció humán értelmiségét?*

A Szerencsefia drámakötet a kortárs számi (lapp) drámairodalom színe-javát sorakoztatja fel magyar fordításban. A történeti áttekintést nyújtó elemző tanulmány mellett néhány fontos szerző drámájának fordítása alkotja a kötet anyagát. Nagyon eltérő stílusú és roppant különböző világokat felvillantó drámák ezek. A Szerencsefia és a Kebebarátnők például kifejezetten az őslakosság diskurzusába is illeszkedő dráma, ahol például az amerikai indiánokkal fennálló lelki kapcsolat és „őslakos-együttműködés” is határozottan megjelenik, de e kis skandináv nép mindennapi problémái is drámai sűrítésben válnak láthatóvá.

Az oslói egyetem dráma-szakán végzett és kísérleti drámából doktorált szerző, Sara Margrethe Oskal pedig mindhárom munkájában a modern dráma sajátos, számi útjait keresi. A társadalmi problémákat a hagyományos számi történetmesélés és a standup-comedy határán, egyéni életutak drámai csomópontjain keresztül láttatja a közönséggel. A nézők pedig észrevétlenül részeseivé lesznek a számi valóságnak. Egy férjhez adásra váró, naiv lány vívódásának, a természet lényei és az ember összeütközésének vagy épp egy nagymama emlékeinek leszünk tanúi, aki visszatekint élete sorsfordulóira. Egyszemélyes drámáiban a szerző mindezt ön-maga adja elő, átlényegülve a különböző szereplőkké. A világ színpadjait az USA-tól és Európa legkülönbözőbb országaitól Oroszorszáig és Ausztráliáig meghódította már különleges drámáival és annak előadásával. A többi szerzőről is sokat írhatnék, de a köteten átívelő mondanivaló lényege, hogy az egyetemest, az „emberit” csak a helyi problémákon, az egyes emberek sorsán keresztül érthetjük meg, amikor az őslakosok a túlélésért küzdenek, és számukra az is érték, ha egyáltalán egymás között beszélhetik ősi nyelvüket. Ezért is érzik magukhoz oly közelinek az ausztrál és maori bennszülötteket vagy épp az amerikai indiánokat. A nyelvcsaládokon és a földrajzi régiókon átívelő lelki rokonság képzelete sok drámában alkot mélyréteget, de kifejtett mondanivalót is: a világ kis, elnyomott őslakos népeinek



problémái a számi drámákban összesűrítve jelennek meg. A hatalmas erőművek és beruházások, szembe állítva a helyi halászok és réntartók érdekeivel, a keresztény hittérítők törekvései, szembe állítva a saját életvilágukat folytatni kívánó egyszerű számik valóságával, vagy épp az a kérdés, hogy egyáltalán a számik norvégok/finnek/svédek/oroszok-e, ha épp abban az államban élnek. Az őslakos kisebbségi lét kérdései elemi erővel törnek elő e művekben. Összesen hat dráma olvasható a kötetben, amelyből S. M. Oskal két alkotását én fordítottam.

– *Készülő három felvonásos drámád tematikája úgyszintén a kelet és nyugat közötti párbeszéd lehetőségét vizsgálja egy évezredekén átívelő folyamatként, a diskurzustér változásainak tükrében. Hogyan alkottad meg ezt a szüzsét? Miért éppen dráma lett belőle?*

Az *Anthesztéria Dionüszia* (Nagy Dionüszosz-ünnep) írását negyedszázaddal ez előtt kezdtem meg, azóta érlelődik bennem e sokszálú, de összefonódó történet. Több drámányi szövegváltozatot írtam, de ezek még csak foszlányok. A hagyományos görög drámák sajátos szerkezetét ötvözöm a színészeknek néha teljes szabadságot (a közönséget is bevonó játéklehetőséget) adó kísérleti színházi elemekkel, úgy, hogy az egyes idősíkok, szereplők, mondandók és értékrendek rétegződését a szöveg is megjeleníti: az időmértékes verselést, a rímes-dallamos verset, a prózát, a szlenget és a szakadozott szöveget egyaránt eszközként használom az egyes társadalmi diskurzusok egymásba oladásának és elkülönülésének (összefeszülésének) láttatásához. Néha a szöveg kifejezetten – derridai értelemben – dekonstruálódik. Az atomizálódás, szétesés után pedig újjáépül. A diszkurzív valóság drámai párbeszédekben ölt testet. Az eseménynek egymástól homlokegyenest eltérő jelentései és valóság-konstrukciói jönnek létre a szereplők értelmezésében.

A dráma egyetlen helyen, és bizonyos szempontból egyetlen időben játszódik. Ez másfél napnyi idő. Mégis évezredek választják el az idősíkokat, amelyek egymásra rétegződnek e másfél napban. Az egyik a mitologikus sík, Dionüszosz nagy ázsiai, keleti útjának ideje (pontosabban Dionüszosz útjának vég-ideje). Ugyanott vagyunk, a mai Afganisztán és Türkmenisztán határán elterülő Nüsziaiban, mint ahol a másik két, a történeti és a jelenkori sík is játszódik. A jelenkori síkban magyar és amerikai kéksisakosok, kábítószerekkereskedők és helybeli nók világa rétegződik egymásba (egy check-poston, a hajdani Nüszia romvárosánál). A történeti sík azonban egy még drámaibb csomópontot jelenít meg: az evilági és a mitologikus idő találkozását. Azt az időpillanatot, amikor Nagy Sándor a perzsa birodalom meghódítása után, útban India felé megérkezik ide. Ez valóban megtörtént, hosszú kutatómunka során tártam fel ennek társadalmi és kulturális hátterét. El is utaztam a helyszínre.

Arrianosz és más antik szerzők is megörökítették e különleges pillanatot: Alexandrosz megdöbbenve tapasztalja, hogy amikor már lement a görögök által ábrázolt térképekről, és óriásivá duzzadt, nemzetközi összetételű hadserege élén a hellenizmus eszméit (és saját hódításainak terepét) kívánja India felé kiterjeszteni, a Hindukus hegység (pontosabban a Meru hegy) lábainál egy városra talál, ahol görögül beszélnek és borostyánt meg szőlőskerteket mutatnak neki. A helybeliek örömmel fogadják: meginvitálják a bor nagy ünnepére. E város valós helyszín: Nüszia, ahova a helybeliek beszámolóí szerint Dionüszosz kísérői telepedtek le haj-

danán. Ez volt saját eredetmondájuk Arrianos szerint is. Nüsziaiban a hajdani görög kultúrát őrizték meg az elzárttság és a kitettség századain át. Székképzés, perzsák, szogdok és más népek tengerében őrizték görögségüket. Szembesülnek azzal, hogy a két görög világ, a két görög kultúra azonos is, de szemben is áll egymással. A befogadó és nemzetközi kapcsolódásokat kereső (feloldó) Alexandrosz hellén kultúrája, továbbá az önmagát az idegen „tengerben” is megőrző nüsziai görögség kultúrája egyszerre ugyanolyan és egyszerre homlokegyenest más görögséget jelent. Ugyanazt az ünnepet ülik meg, közösen, mámorosan: a Nagy Dionüszosz-ünnepet. Ez volt az ókori görögök egyik fontos ünnepe, rengeteg forrás szól róla. A szálak azonban összefonódnak, összekeverednek, és szinte szürreális kavalkád, mámoros (álomszerű) egyesülés és viaskodás bontakozik ki. Olyan ambivalens világ jön létre, ahol a halál és az életöröm egymásba fonódik, de ahol az újjászületés és a szerelmi kéjvágy is kibékíthetetlen ellentéteket, ellentmondásokat hordoz, mégis azonos önmagával. Nem a jó és a rossz küzd itt egymással, hanem a folyamatot ébren tartó ellentétes erők, ambíciók és szerelmek mindhárom idősíkból: mindez ugyanazon ünnepen, egyazon helyszínen, az átmenetek arénájában, Nüsziaiban.

“There Is No Single Answer to the Ever-Changing Challenges of the World”

Anthropologist László Koppány Csáji is interviewed by *Szcenarium* Editors. Poet, cultural anthropologist and ethnographer László Koppány Csáji has contributed to *Szcenarium* on two occasions so far: first in December 2014 when he published a paper (*Pásztorok és királyok csillaga – Star of Shepherds and Kings*) on the topical issues of folklore in the context of discourse analysis and, second, in February 2015 when his presentation at the conference related to the production *Isten ostora (Flagellum Dei)* at the Nemzeti Színház (National Theatre), Budapest, in which he put identity discourse concerning the Huns and Attila into historical perspective, appeared in the journal. Now he is asked by the editors of *Szcenarium* on the occasion of the conference entitled “*A remény évei*” (*Years of Hope*) on 16–17 November, organised jointly by PIM (Petőfi Literary Museum, Budapest), MMA (Hungarian Academy of Arts) and György Kepes Foundation, on the Hungarian art of the sixties and seventies of the previous century, focusing above all on changing values and the Central European lag complex. In connection with this, László Csáji evokes his presentation on postcolonial development discourse, outlining the nearly 70-year “success story” of this concept, which, he says, is primarily responsible for the global crisis threatening “advanced”, “developing” and “lagging” societies as one. As a fieldworker who has travelled almost the whole world, he uses his own experience to support his conviction that there are no global solutions in today’s world and each ethnic group is supposed to give an answer of their own to current challenges. The same principle prevails in his practice as an author and translator: his translation of a heroic epos from Kyrgyzstan, *Manas* has just come out; and he has translated two of the plays in the anthology *Szerencsefia* (published by Napkút), which contains contemporary Sami (Laplandish) dramas. At the end of the conversation, mention is made of his play in progress for two decades, *Anthesztéria Dionüszia* (*Anthestery Dionysus*), the dramatic node of which on the historical plane is represented by the intersection of worldly and mythical times.



VÉGH ATTILA



Az identitás komédiája

Euripidész: *Heléna*

A palinódia haszna

Az „ártatlan Helené” mítosza nem Euripidész újítása, hanem Alkman kortársáé, Sztészikhoroszé. Az i. e. 640-ben, Szicíliában született költő – aki állítólag magával Hésziodosszal is rokonságban állt – palinódiát költött Helenéről. Legmegrögzöttebb olvasóim talán emlékeznek rá, hogy lapunk egy korábbi számában miképpen próbáltuk elemezni Platón *katapharmakeuthentosz* kifejezését. (Én már nem emlékszem). A szókígyó a *Phaidroszban* található, éppen ott, ahol Sztészikhorosz neve fölmerül. Platón (Kövendi Dénes és Simon Attila fordításában) így ír a neves kardalköltőről:

Nekem tehát, barátom, tisztító szertartást kell végezniem. Ennek pedig van egy ősrégi módja azok számára, akik a mítoszmondás terén vétkeztek: Homérosz nem ismerte, de Sztészikhorosz igen. Helené megrágalmazása miatt megfosztván szeme világtól, nem maradt efelől tudatlanságban, mint Homérosz [aki ugye sosem nyerte vissza szeme világot], hanem – múzsai ember lévén – felismerte a baj okát, és tüstént így énekelt: nem igaz ez a mese, / nem is szálltál jó fedélzetű hajóra, / nem is érkeztél fellegvárába Trójának; és megalkotva az egész úgynevezett palinódiát, nyomban visszanyerte látását.

Platón itt arra a mítosz-sértésre utal, amelynek során Sztészikhorosz egy költeményében Helenét mint főbűnöst gyalázta a trójai katasztrófa okán. Meg is vakult bele. Engesztelő költeményében azután visszavonta „tanait” (a *palinódia* kifejezés szó szerint visszaforduló dalt, visszaéneklést jelent, az ének visszaszívását), mire

az istenvilág megbocsátott neki, és visszaadta látását. A bocsánatkérő költemény szerint Parisz sosem vitte magával Helenét Trójába, csak a nő árnyképét, élethű másolatát. Az igazi Helené Egyiptomba ment, Próteusz királyhoz, aki később Meneláosznak visszaadta őt. (Euripidész drámájában Próteusz már halott, amikor Meneláosz partot ér Egyiptomban.) A trójai háborút kiváltó szőke démon tehát csak egy ál-Helené volt, dublőr. Euripidész fölvette ennek a mesének a fonalát, holott célja egészen más volt, mint annak idején Sztészikhorosznak. Ő elődje apologetikus történetét is arra használja, hogy hagyományromboló módon kifejtse véleményét a görögök egy emblematisz alapemlékéről, a trójai háborúról, és ezzel szoros összefüggésben Menelaósról, valamint a hadviselés értelméről általában.



Alkman mozaikportréja Jordániából, Jerasból, az i. sz. 2–3. századból (forrás: wikimedia.org)

Helené egyiptomi története az ő előadásában arra a tanulságra fut ki, hogy a hódító háború nemhogy nem mindenek atyja (ahogy még Hérakleitosz vélte), hanem egyenesen förtelmes dolog. Euripidész korában botrányos lehetett az a nézet, miszerint a tíz év gyötrellemmel járó dicsőséges trójai háború, melynek során akhájok tömege veszett oda, teljesen értelmetlen volt. Márpedig ez a helyzet, hiszen az adott mítoszvariáció szerint Trójában Helené soha nem is járt, pusztán csalóka árnyképét szőktette meg Parisz.

Hogy az ókorban mit jelentett, ha valaki egy árnyképért küzd, azt mi is megítélhetjük, ha tekintetbe vesszük az arisztotelészi gnoszeológiát, amely világos képet ad erről. A *Metafizikában* az áll, hogy az ismeretek rendjének hierarchiájában a legfelső létezők az *ideák*, melyek megismerési módja a *noészisz*, a *gondolkodás*. Ezek után következnek a *sámok*, melyeknek törvényeit a *dianoia*, az *elgondolás* tárja föl. Alacsonyabb létsíkon állnak a *dolgok*, melyeket a *pisztisz*, azaz a *hit* ismeri meg. Végül (és utolsó sorban) az *árnyképek*, amelyekre az *eikaszia*, a pusztán *találgatás* irányul. Emlékezzünk a platóni barlanghasonlatra! Az ismeretelmélet rabszolgái leláncolva ülnek, háttal a tűznek, és csak azt az árnyjátékot látják, amit a lángok a barlang falára vetítenek. Ez a legsanyarúbb sors, amit egy filozófus képzelhet magának.

Mármost a trójai háború a görög identitásképzés fontos mozzanata. Ha kiderül, hogy a költészet mesterségét közvetlenül a Múzsáktól tanuló Homérosz által megénekelte dicső hadviselés csupán egy ködképért folyt egy évtizeden keresztül, az körülbelül akkora mítoszrombolás, mint ha teszem azt Kazinczyról kiderülne, hogy pedofil volt, és rendszeresen molesztálta a kis Kölcseyt.

A baj ráadásul az égre is kivetül. Mert ha Helené sohasem volt Trójában, ha csak az istenek tréfálták meg az embereket azok nagy identitásképző hevületében, akkor talán mindaz, amit gondolunk magunkról (no meg a létezés és tudás sík-

jairól), gyilkos tréfa csupán, akár a rock and roll. Maguk a lét urai pedig nyilván jót nevettek rajta, hogyan állították a világ legszebb nőjének léha szellemalakját a trójai csetepaté centrumába. És ha a legszebb nővel történik mindez, akkor ugyan mit ér az, amit magáról a szépségről gondolunk? Hiszen akkor az ókori szépségkirálynő előtt hasra eső csodálat is üres pályára fut. Euripidész, ha elég mélyen belegondolunk a dologba, a *Helenével* közel került ahhoz, hogy leromboljon mindent, amiben kora hitt.

Köd és vér

Euripidész lázadása darabról-darabra meglehetősen egyenetlennek mutatja magát: látványosan ingadozik szkepticizmus és hagyományhit között. Drámáinak megítélése követi ezt a hullámzást. „A lázadás és a démonikus szenvedélyek klasszikusa, akit már nem elégített ki a fényesnek mondott múlt és a fényesnek tartott jelen, de akinek még nem adatott meg a következetes – vagy forradalmi – lezámolás lehetősége. Az athéni polisz utolsó nagy drámaírója, aki még büszkén dicséri demokratikus hazája eszményeit, de kegyetlen szókimondással s tépelődve eleveníti meg a fogódzót nem lelő szenvedélyektől marcangolt, kifosztott ember világát is” – írja róla Falus Róbert. És éppen ez az, ami – legalábbis számomra – a nagy triász legérdekesebb tragikusává teszi őt. Hiszen az ő műveiből ugyanaz a feszültség árad, ami a mai élet egyik legfőbb problémája: mit lehet kezdeni a hagyománnyal? Mennyit fogadjunk el abból a szellemi adottságból, amibe beleszülettünk, és mennyiben legyünk lázadók? Euripidész kritikusa, Nietzsche a kereszténység legfőbb bűnének tartja, hogy a morál nevében kiszárította az életet, miközben Euripidészt éppen azért ítéli el, mert túlságosan nagy teret ad az életnek a színpadon. „Uden prosz ton Dionüszon” – kiáltja, és nem veszi észre, hogy a kollektív elragadtatottságnak, a társadalmi belekeveredettségnek, amelyben az egyén vérmérséklete kiforrija magát, létezhet észrevehetlenebb, hétköznapiabb, kifinomultabb módja is, mint ami elé Aiszkhülosz és Szophoklész tartott tükröt.

Ha már a tükörnél tartunk: az árnyképek, tükröződések és ködalakok a megismerést annak legalsóbb fokán, a találgatás szintjén tartják. Euripidész a hajótöröttként megjelenő Meneláossal ezt mondhatja ál-Helenéjéről (Kerényi Grácia fordításában):

*A többi peploszom, sok ékes köntösöm
a tenger martaléka lett. A nőt pedig,
ki mind e bajt rám zúditotta, egy sötét
barlangba rejtettem, hol életben maradt
barátaim jól őrzik: így jöhettek el.*

Ebből a tragikomikus mondatból sok minden kiderül. Egyrészt, hogy a hajótörött Meneláosz a ruhái elvesztését érzi a legfőbb veszteségnek. (Lentebb

erről még szót ejtünk.) Másrészt kiderül az is, hogy Meneláosz az árnyképet, a Helenének hitt nőt (akit ő még mindig az eredetinek hisz) ott hagyta, ahová az való: egy barlangban. Így, mintegy ösztönösen, helyesen cselekedett. A barlangötét a tapogatózás, a találgatás helye. Az ál-Helenét a férfi oda küldte s ő maga a barlangból kijött: ez a megszabadulás magasabb szinten azt jelenti, hogy a trójai hős végre kilépett a napvilágra Platón barlangjából, hogy elinduljon a megismerés, az igaz élet felé. A csatázás nem adta meg neki ezt az esélyt, mert – mondja Euripidész – a csata értelmetlen. Helené erre így helyesel:

*Mert isten gyűlöli az erőszakot, s amit
szerzünk, ne rablással szerezzük, arra int:
le kell a jólétről, ha bűnös, mondani.
Hiszen közös, minden halandóé az ég,
s a föld is: nincs jogunk a házunkat rabolt
javakkal, idegen holmikkal megtölteni.*

Odébb pedig a kar – mintegy aláhúзва Helené monológját:

*Esztelenek, kik az erényt háboruban
szerzitek! A bős dárdák hegye nem
szünteti meg, ki nem oltja
a halandók bajait.
Ha vitáinkban csak a vér
döntene, városainkat
a harc nem hagyná el sosem.
Így Priamosz földjén se marad csupa rom,
ha szóval döntik el vitás
dolgotat, ó, Helené.
Most Hádésznál lakoznak mind, alant,
falaikat pedig a láng, akár Zeusz tüze, szórta szét;
csak a kínokra tetézed a kint,
szaporítod a bűt, a jajteli bajt.*



A darab tehát lehetne akár az *anagnóriszisz* drámája is, az eddig tévelygő, de igazi Helenéjét megtalálva az igaz megismerés útjára lépő ember története, ha Meneláosz lelki alkata – az euripidészi fénytörésben – okot adhatna efféle reménykedésre. Erről azonban szó sincs – de erről is majd később. Most tévelyegjünk még kissé az árnyalakok között.

Amikor a darab elején Helené elmeséli, hogyan kezdődött meg az értelmetlen háború, melyet az ő árnyképeinek ígézetében vívott a két sereg, a vele beszélgető Teukrosz fölemlíti Aiasz nevét. Ez sem véletlen. Aiasz „magánháborújának” értelmetlensége még nyilvánvalóbb, mint az Ílion falai alatt zajló (és talán komikus is),

hiszen ő féktelen örületében, mely a rajta esett méltánytalanság miatt öntötte el agyát, harcosok helyett jámbor háziállatokat mészárolt le.

Euripidésznek a maga korában botrányos háború-felfogásához kapcsolódik „modern” mítosz- és valláskezelési attitűdje, melynek első példáját itt már az első lapon megtaláljuk. Helené mondja:

*... a hír szerint Zeusz szállt anyámra egykoron,
Lédára, hattyú testi képét öltve, nászt
ily fondorlattal ült, sasúzte, üldözött
madár alakjában, ha nem koholt a hír.*

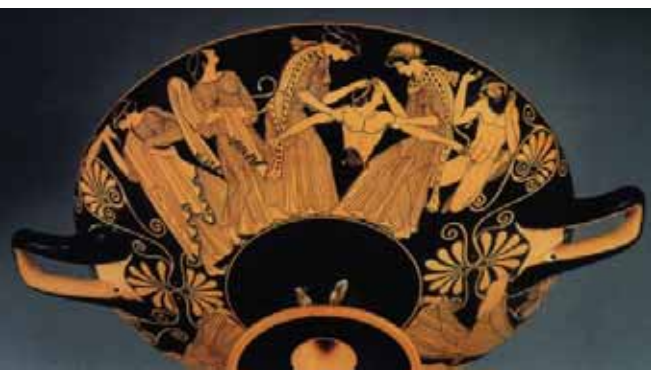
Itt már nem csak arról van szó, hogy Helené szkeptikus a mítoszokkal szemben, hanem egyenesen arról, hogy a saját születését elbeszélő mítoszban sem hisz. „Ei szaphész hutosz logosz” – mondja, ami azt jelenti, hogy a saját születését elbeszélő beszéd igaz, illetve hazug voltának 50–50 százalék esélyt ad. Ezt úgy hívjuk: találgatás. Ezzel a húzással Euripidész burkoltan azt adja tudtunkra, amivel nyilván Arisztotelész – ahogy mestere, Platón is – egyetértett: hogy a mítoszok igazságtartalma általában nem több, mint az árnyképeké.

Kitérő: Bakkhánsnők

Euripidész munkássága és annak megítélése hullámzó tenger képét mutatja. Hogy tovább hullámoztassuk, idézzük föl magunkban az euripidészi Dionüsiát! Az Athénból elköltözött, megkeseredett tragédiaköltő Makedóniában írta meg egyik utolsó tragédiáját, a *Bakkhánsnőket*. Mint köztudott, Euripidész *A tragédia születése* Nietzschejének kritikáját azzal vívta ki, hogy újításaival a tragédiát túlságosan elszakította a hagyományoktól, „a közönséget fölengedte a színpadra” (hiszen az ő darabjai a német bölcs szerint már emberi, nagyon is emberi problémákról szólnak). A kutatók véleménye megoszlik a darabot tekintve. A legtöbben úgy olvas-

sák, mint annak bizonyítékát, hogy a nagy tragédiaköltő, akit korábban nemigen lehetett konzervativizmussal vádolni, a *Bakkhánsnőkben* visszatért a gyökerekhez, és olyan drámát írt, amely talán palinódiaként is, de Dionüszosz-dicsőimnuszokként mindenképp felfogható.

Mások épp ellenkezőleg értelmezik a dolgot. Az ő véleményük szerint Euripi-



A Pentheuszt széttépő bakkhánsnők athéni vörösalakos vázaképen i. e. 480-ból, Kimball Art Múzeum, Texas (forrás: pinterest.com)

dész éppen hogy a vallási megszállottak elé tart görbe tükröt. „Dionysos mindjárt első szavaival azt hangsúlyozza, hogy ő mint megnyilatkozó istenség jelent meg, az egész darab tehát az ő isteni hatalmának megnyilvánulása, később pedig arról beszél, hogy tébolyodottakká tette a thébai nőket, mert nem tűrheti, hogy ne tiszteljék. Ez ugyanaz a magatartás, mint amit Aphrodité tanúsít a *Hippolytos*ban. Nincs tehát szó arról, hogy Euripidész felfogása az isteneket illetően megváltozott volna” – írja Ritoók Zsigmond egy összefoglalójában, majd úgy folytatja, hogy kitér „a század utolsó harmadának egyik megrázó” tapasztalatára, nevezetesen arra a tényre, hogy az élet kicsúszik az értelem befolyása alól, és irracionális, vad erők tépik szét.

Ruha teszi a királyt

A nagy széttépetésben, látszat és valóság dzsungelében ösvény vezet az identitás tisztására. Ezen az ösvényen haladunk. Eléggé kanyargós, szerteágazó, a jelzőfények sorra kihunynak. Legfőbb tájékozódási pontunk a trójai háború volt, amely a hősiesség pecsétjét ütötte mindarra, ami történt. Csakhogy most kiderült: annak a háborúnak semmi értelme nem volt. És most itt az idő, hogy az Egyiptomba keveredett Meneláoszról is kiderüljön, milyen szánalmas figura.

„A Helené az egyetlen mű, amelyben szánalmas és nevetséges (ti. Meneláosz), amelyben tökéletes antihősként, sőt már inkább a komédia világába illő szereplőként áll előttünk” – írja Darab Ágnes *A király ruhája* című tanulmányában, amelyből megtudhatjuk, hogy a ruhák darabbéli említése és használata hogyan rajzolja meg a történet ívét. A hajótöröttként elének álló Meneláosz kizárólag a tengerbe veszett finom peploszait siratja – ez kimondottan komikus elem. Darab Ágnes Meneláosz alakját (az itt csak háttérsugárzásként jelenlévő Agamemnónnal szemben) végtelenül szánalmasnak látja:

Menelaosban nincs semmi, aminek meg kellene lennie ahhoz, hogy a hősmondából ismert Menelaos legyen. Semmi királyi vagy hērői. Ebből a dönteni és önállóan cselekedni egyaránt képtelen, csak siránkozó és csupán hírében bizakodó Menelaosból Helené formál királyt a szemünk előtt. Lépésről lépésre, érvektől érveig araszolva halad előre, amíg felépíti azt a Menelaost, akire szüksége van nemcsak most, a szabaduláshoz, hanem a hazatéréskor is. Munkájának szimbolikusan is az a betetőzése, amikor a peplost férjére helyezi. (...) Amikor király voltát jelző peploszait elveszíti, a világ számára megszűnik királynak lenni. Nem azért, mert a ruha teszi az embert, hanem azért, mert valójában sohasem volt királyi személyiség.



Euripidész: *Heléna*, Agrinio Színház, Kozan, 2103, r: Nikosz Szaridakisz, a főszerepekben: Pame Zouni és Antonisz Kafetzopoulosz (fotók: Dimitrisz Stravosz, forrás: patrasevents.gr)



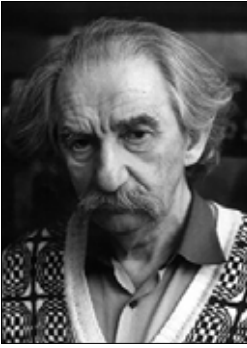
Meneláosz és Heléna attikai vörösalakos vázaképen, Művészeti Múzeum Toledo, Ohio (forrás: wordpress.com)

Hogy a ruha, a megjelenés, a külső üres vázzá válik, azt tarthatnánk akár szemléletbeli fordulatnak is a görög gondolkodásban. Hiszen a megjelenésre ebben a kultúrában mindig a hogylét üti rá pecsétjét. Az *eidosz*, a külső forma valamiképpen az *ideával*, a belső formával egylényegű, azt őrzi és tudatja. Nem is lehet másképp, hiszen maga az idea is képi lényeg, őskép. Látás és megértés mély, ősi kapcsolatát őrzi a két szó közös töve, a *vid*. A 'v' hangzó, a digamma az idők folyamán lekopott, de a latin nyelvben ismét megjelenik a *video* (=lát, megért) igében. Csakhogy miközben a görögök tisztában voltak vele, hogy a jelenség a lényeg tükré, azt is tudták, hogy a látszat gyakran csal. Hogy *phüszisz* és *nomosz* ellentétpárok. Hogy akit természete, phüszisze alkalmatlanná tesz egy feladatra, azt a *nomosz*, a rang még nem teszi arra méltóvá. Euripidész ezt mutatja föl a *Helenében*: a ködképpért küzdött, valódi feleségét előbb föl sem ismerő, rangkórságban szenvedő, nem uralomra termett király tragikomikus alakját, aki végül feleségével (aki nélkül még kitervelni sem tudná a szökést, mert annyi esze sincs) hajóra szállván az evezősöket (akik evezőlapáttal harcolnak a kardok ellen) nevetséges csatában (amely csata alig komolyabb az Aiasz-féle mézszárlásnál) legyőzi, és elhajózik, hogy soha meg nem érdemelt trónját elfoglalja.

Attila Végh: Comedy of Identity

Euripides: *Helen*

Euripides' *Helen* is in fact a tragicomedy, says the author of the essay, since it supports the view, scandalous in its own time, that the glorious war of Troy, ten years of torment, during which masses of Achaeans were lost, was completely senseless. According to a variant of the myth, Helena had never even been to Troy, and Paris only made a deceptive shadow of hers run off with him. The author finds Euripides the most interesting dramatist of the great triad because "the same tension emanates from his works as is one of the major problems of today: what shall we do with tradition?" After all, this story also reveals what Aristotle confirms in the wake of Plato: myths do not generally hold more truth than do shadows. And if the drama is interpreted with Menelaus in the focus, it transpires that in him a king who does not even recognise his true wife first, who suffers from lordolatry and is unfit to rule will ultimately occupy the throne.



JURIJ LOTMAN



Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái

Jurij Lotman (1922–1993) orosz irodalomtörténész, esztéta, a tartui–moszkvai szemiotikai iskola megalapítója. Első könyve, a *Szöveg, modell, típus* 1973-ban jelent meg magyarul. A budapesti ELTE-n működő russzisztikai iskola számos ponton kapcsolódik ma is a kultúra Lotman által képviselt strukturalista-szemiotikai kutatási módszereihez. Jelen tanulmánya abban a kötetben látott napvilágot, mely az ELTE és pécsi Janus Pannonius Egyetemi Kiadó gondozásában 1994-ben jelent meg *Kultúra, szöveg, narráció. In honorem Jurij Lotman* címmel (szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit).

A kultúrtörténet által létrehozott szimbólumrendszerben a város különleges helyet foglal el. Ezért külön kell választanunk a város szemiotikai elemzésének két szféráját: a várost mint teret és a várost mint fogalmat.¹

A város mint zárt tér kettős viszonyban állhat az őt körülvevő térséggel: nemcsak izomorf lehet, s megszemélyesítvén azt, eggyé válhat velevalemely esztétikai gondolatban (mint Róma – a város mint Róma – a világ), hanem felléphet a környezet ellenpontjaként is. Erről emlékezik meg a Genézis könyve 4,17 verse is,

¹ A második szempont kidolgozásra került Ju. M. Lotman és B. A. Uszpenszkij *Otztvuki koncepcii „Moszkva – tretyj Rīm” v ideologii Petra Pervovo*. [A „Moszkva – harmadik Róma” elmélet visszhangjai I. Péter ideológiájában] című cikkében (In: *Hudozsesztvennij jazik srednyevokovja* [A középkor művészi nyelve], Moszkva, 1982.), így ebben a munkában nem foglalkozunk vele.



Szentpétervár látképe, balról a Vasziljevskij-sziget, középen a Péter-Pál erőd, jobbra a Téli Palota (forrás: wikimedia.org)

amely Káint nevezi az első városépítőnek: „És építe várost és nevezé azt”. Így tehát Káin nem csak az első városalapító, hanem az első névadó is.

Amikor a város úgy viszonyul az őt körülvevő világhoz, mint a centrumában elhelyezkedő templom a városhoz, akkor a világmindenség modelljévé válik, s annak centrumában helyezkedik el. Helyesebben szólva: akárhol helyezkedik is el, központban fekvőnek, centrumnak kell tekinteni. Jeruzsálem, Róma, Moszkva a különféle szövegekben úgy vannak meghatározva, mint egy bizonyos világ centruma s mint *Saját* környezetének eszményi megtestesülése. Ebben a minőségében lehetősége van egyszerre az Égi Város előképeként és a környező földterületek Szent Helyeként való megjelenésre.

Másfelől a Város a vele kapcsolatban levő Föld viszonylatában elhelyezkedhet excentrikusan is, s akkor annak határain kívül van. Így például Szvjatoszlav áthelyezte fővárosát a dunai Perejaszlavecbe, Nagy Károly pedig Engelheimből Aachenbe.² Minden ehhez hasonló esetben valamely közvetlen politikai megmondólásról van szó: például olyan új földek megszerzéséről, amelyekhez képest az új főváros elhelyezkedése számít centrálisnak.³ Az ilyen akcióknak egyébként jól érzékelhető szemiotikai aspektusuk van. Mindenek előtt kidomborodik az egzisztenciális kód: a létezőt nemlétezővé, és azt, aminek meg kell majd jelennie, egyedüli lényeggé, létezővé nyilvánítják. Hanem amikor Svjatoszlav⁴ kijelenti, hogy a dunai Perejaszlavec az ő országának központja, egy olyan államot tart szem előtt, amelyet a jövőben kell majd létrehozni. Ugyanakkor a reálisan létező kijevi államot ezzel nemlétezővé nyilvánítja. Ezen felül fokozódik az értékhangsúlyok szerepe is: a létező, amely rendelkezik a jelen idő és a „saját” összes tulajdonságaival, negatív értékelést kap, az pedig, amely a jövő idő és az „idegen” tulajdonságaival bír, magas axiológiai értékhangsúlyra tesz szert. Egyidejűleg meg lehet említeni, hogy míg a koncentrikus struktúrák vonzódnak a zártságához, az ellenségesként fel-fogott környezetből való kiváláshoz, addig az excentrikus struktúrák a kitérülködés, a nyitottság és a kulturális kontaktusok felé gravitálnak.

A város koncentrikus helyzete a szemiotikai térben rendszerint a hegyen (vagy hegyeken) elhelyezkedő város képével áll összefüggésben. Az ilyen város az ég és

² Pétervárral való összevetés: Wackerbarth: *Szravnyije Petra Pervovo sz Karlom Velikim*. [Nagy Károly és Nagy Péter összevetése.] Szankt-Petyerburg, 1809. 70. Vö. E. F. Schmurlo: *Pjotr Velikij v russzkoj lityerature*. [Nagy Péter az orosz irodalomban.] Szankt-Petyerburg, 1889. 41.

³ Így például Svjatoszlav a főváros átvitelekor kijelentette: „Ezentúl ez az én földem közepé, itt az egészét birtokolom.” (In: *Polnoje szobranijje russzkih letopiszzej*. [Az orosz évkönyvek teljes gyűjteménye.] T. I. M., 1962. 67.)

⁴ I. Svjatoszlav 962-től 972-ig volt a Kijevi Rusz fejedelme. A Dnyeper melletti Perejaszlavecnél vesztette életét a besenyőkkel vívott harcban. (– a szerk.)

föld közötti közvetítőként viselkedik, vonzáskörében szerveződnek meg a genetikai mítoszok (alapításában istenek vesznek részt); az ilyen városnak van kezdete, de nincs vége – ez az „örök város” – Roma aeterna.

Az excentrikus város a kulturális tér „szélén” helyezkedik el: tengerparton, folyótorkolatnál. Itt nem a föld–ég antitézis aktualizálódik, hanem a mesterséges–természetes oppozíció. Ez a város a Természet ellenében épülve, és állandóan harcban vele, kettős interpretációra ad lehetőséget: értelmezhető egyrészt mint a ráció győzelme az őselemmel szemben, másrészt pedig mint a természetes rend deformációja. Az ilyen városok neve körül eszkatologikus mítoszok szerveződnek, a pusztulás jóslatai; az elemek végzetszerűségének és diadalának gondolata itt elválaszthatatlan a város mitológiájának körétől, s ez rendszerint a vízözön, a tenger mélyére való lesüllyedés formájában manifesztálódik. Ahogy Mefogyij Patarszkij jóvendőlése szerint hasonló sors vár Konstantinápolyra is (melynek állandó vonása a „múló Róma” szerepét betölteni): „És haragra gerjed iránta az úr nagy haraggal és elküldi az Ő angyalát, Mihályt, és levágja sarlójával városát, jogarával sújtja, forgatva zúzza, mint a malomkövet, és elsüllyeszti a tenger mélyére az emberekkel együtt, és elpusztítván a várost, csak egy oszlopot hagy meg vásározni [...]. A hajókon érkező hajós-kereskedők az oszlophoz fogják kötni hajóikat és jajgatni fognak, mondván: „Ó, mindenekfelett nagy és büszke Cár-grád! Már milyen régóta jövünk hozzád, vásárokat tartunk és meggazdagszunk, és most téged és minden drága épületedet rögtön elborít a tengerár, és hírmondó sem marad belőled!”⁵

Az eszkatologikus legendavariáns szorosán kötődik Pétervár mitológiájához: nemcsak a vízözön szüzséje, amit a periodikusan visszatérő árvizek tartottak fenn, nagyszámú irodalmi feldolgozást szülve, de a részletek is: a Sándor-oszlop csúcsa, vagy a Péter-Pál erőd habokon diadalmaskodó és a kikötő hajókat segítő anyala – mindez arra késztet, hogy Konstantinápoly és Pétervár között közvetlen intencionális kapcsolatot létezzünk fel. V. A. Szollogub így emlékezik: „Lermontov szerette tollal, sőt ecsettel rajzolgatni, festegetni a felbőszült tenger képét, s a Sándor-oszlop csúcsán elhelyezkedő anyagnak a vihar hatására fel-fellebbenő látványát. Ezek a rajzok tükrözik fantáziájának vigasztalan, szomjazó szomorúságát.”⁶

⁵ Pamjatnyiki otracsennoj russzkoy lityeraturi. [Az orosz apokrif irodalom emlékei.] Összegyűjtötte és kiadta Nyikolaj Tyihonravov. T. I. M., 1863. 262.0.

Vö.: „Elárasztotta az Isten haragjában folyóvizekkel Edesszát, a fenséges várost.” (A. Popov: *Obzor hronografov russzkoy redakcii*. [Az orosz kiadású kronográfok szemtléje.] Moszkva, 1869. 62.o.), ugyanott „Lakrisz város árvízéről” Vö.: V. Peretz: *Nyeszkolyko dannih k objasznenyiju szkazanyij o provalivsihszja gorodah*. [Néhány adat az összeomló városokról szóló jóvendőlések magyarázatához.] Szbornyik isztorikofilogocszko-gobobszstva pri Harkovszkom unyiverszityetye 1895. (otd. ottyiszk.) Harkov, 1896.

⁶ V. A. Szollogub: *Voszpominanyija*. [Visszaemlékezések.] Moszkva–Leningrád, 1931. 183–184. Lermontov festészetének kutatója, N. Pahonov úgy határozza meg ezeket a sajnos elkallódott rajzokat, mint a „pétervári árvizek képét” (In: *Lityeraturnoje naszledszto*. [Irodalmi örökség] 45–46, M. Ju. Lermontov, Moszkva, 1948. 211.) Itt természetesen a város pusztulásának eszkatologikus képeiről van szó, nem pedig az árvízről.

Itt említhetnénk még M. Dmitrijev *Víz alatti város* című versét, a *Halott gúnyolódása* című V. F. Odojevskij-novellát az *Orosz éjszakák* című kötetből, és még sok minden mást.

A pusztulásra kárhoztatott folyóparti város ideájában megfogalmazott örök harc az őselem és a kultúra között a pétervári mítoszban a kő és a víz antitezise képében jelenik meg. Csakhogy ez a kő nem természetes, megmunkálatlan, nem sziklák, amelyek ősidők óta állnak a helyükön, hanem ideszállított, kifaragott, humanizált és „kulturalizált” kövek. A pétervári kő – artefactum, és nem a Natura fenomenonja. Ezért a kő, a szikla, a szirt a pétervári mítoszban nem az állhatatos-ság, mozdulatlanság, szilárdság, a hullámok és szelek erejének való ellenállás képessége megszokott jellemzőivel jelenik meg, hanem az elmozdíthatóság természetellenes tulajdonságával.

„A hegy megmozdult, helyét megváltoztatta

És látva végállapotát

A Balti tengerárhoz haladt

És a péteri ló lába alá zuhant.”⁷

A felirat alap gondolatában a természetellenes mozgás motívuma található: a mozdulatlan (hegy) kapja a mozgás jegyeit. Ám a mozgó mozdulatlanság motívuma csak része a megfordított világ általános képének, amelyben a kő a vízen úszik. Ezért a figyelem éppen a metamorfózisra irányul, a „normális” világ fordított világba való pervertálásának momentumára.

A kő, a szikla természetes szemantikájára találunk példát Tyutcsev *Tenger és szikla* című versében:

„Ágaskodva nő a tenger,

zúg a vízi görgeteg,

és lehullva száz ökölrel,

csapdossa a szirteket –

Vö. M. Dmitrijev *Víz alatti város* című versében az öreg halász ezt mondja egy kisfiúnak:

„Látod a csúcsot? – Mint ami minket a viharban

Úgy rázott, egy évvel ezelőtt,

Emlékszel, ahogy csónakunkat

Kikötöttük? Ott volt a város, teljesen szabadon

És mindenk felett az Úr,

És most a harangtorony csúcsa

Csak a tengerről látszik!”

(Ford. Sz. R.)

⁷ A. P. Szumarokov: *Izbrannije proizvegyenyija*. [Válogatott művei] Leningrád–Szent Péterburg, Bolsaja szerija bibliotyeki poeta, 1957. 110. Vö. Szumarokov önparódiájával (ugyanott, 111.)

„Ez a hegy nem kenyér – kőből van és nem tésztából,

Nehezen indul el helyéről

Egyszer mégis megmozdult, helyét megváltoztatta

S odaesett a bronzló farkához.”

(Ford. Sz. R.)

De te, sziklánk ősi döllyfe,
 kit perc dühe nem aláz
 a habokkal nem törődve
 tekintesz a zord özönre
óriásunk, te csak állsz! (Kiemelés tőlem – Ju. L.)⁸

A pétervári kőszikla – a vízen, mocsáron, a talapzat híján lévő kőszikla egyáltalán nem a „világmindenséggel egyidős”, hanem az ember műve. A „pétervári képben a kő és a víz helyet cserélnek: a víz az örök, a kő előtti s legyőzi azt; a kő pedig múlandó és valószerűtlen. A víz szétrombolja. Odojevskij Orosz estében Pétervár pusztulásának képei így jelennek meg: „Már inognak a falak, bedőltek az ablakok, ingott minden, víz ömlött be, megtöltötte a termet [...]. Hirtelen nagy robajjal bedőltek a falak, megmozdult a mennyezet – és a koporsót, és mindent, ami éppen a teremben volt, elragadott a végeláthatatlan tenger.”⁹

A városnak ezt a modelljét leíró „fordított világ”, a XVI–XVII. század elejének európai kultúrájába illeszkedő, s végső soron a barokk hagyományához kapcsolódó¹⁰ szituációja elvben egyébként magába foglalta az ellentétes értelmezés lehetőségét is. Ezt példázta Szumarokov, amikor felirata hősi és parodisztikus verzióját egyaránt megalkotta. A barokk tradícióban a „fordított világ” – összekapcsolódva a folklorisztikus karnevál-hagyománnyal (gondoljunk M. M. Bahtyin mély gondolataira, melyek epigonjainak munkáiban, sajnos, indokolatlanul tág értelmezést kapnak) – mint utópia, mint Cocagne-föld értelmezhető¹¹, vagy mint a „fordított



F. I. Tyutchev portréja ismeretlen festő képen, 1817 (forrás: culture.ru)

⁸ F. I. Tyutchev: *Lirika I.*, [Költemények 1.] Moszkva, Nauka 1966. 103. Szabó Lőrinc fordítása. A vers szimbolikájában a szikla – Oroszország, így Tyutchevnel inkább ellentéte, mint szinonimája Pétervárnak. Vesd össze a kővé vált mocsár egyik tipikusan pétervári oxymoronjával:

„Harcba szállva az elemekkel
 Teremtő erővel, s e pillanatban
 A mocsárban a farönk kővé vált
 És egy város emelkedett ki...”

(V. Romanovszkij: *Petyerburg sz admiraltyejszkoj basnyi.* [Pétervár az Admirális toronyából.] *Szovremennyyik* 1837, Nomer 5. 292.) (Ford. Sz. R.)

⁹ V. F. Odojevskij: *Russzkije nocsi.* [Orosz éjszakák.] Leningrád, Nauka, 1957. 51–52.

¹⁰ Lásd: *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paratitéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIIe.* [A fordított világ képe irodalmi ábrázolásai a XVI. század végétől a XVII. század közepéig.] Colloque international. Tours, 17–19 novembre 1977, Paris, 1979.

¹¹ Lásd Francois Delpecha cikkét, in: *L'image du monde renversé... (A fordított világ képe...)* 35–48. «La mort des Pays de Cocagne». [„Cocagne-föld pusztulása”] *Comportements collectif de le Renaissance á l'âge classique*, Paris, 1976. (sous la direction de Jean Delumeau).

világ” Szumarokov ismert kórusában. De magára öltheti Brueghel vagy Bosch világának vészjósoló kontúrajait is.

Egyidejűleg zajlik Pétervár Rómával való azonosítása.¹² A XIX. század elejére az elmélet általánosan elterjed.¹³ A két archetípus: az „örök Róma” és a „múlándó Róma” (Konstantinápoly) egyesítése Pétervár képében megteremtette a Pétervár kulturális felfogására oly jellemző kettős perspektívát: az egyidejűleg jelenlevő örökkévalóságot és múlandóságot.

Kiinduló szemiotikai meghatározottsága alapján Pétervár beleíródik ebbe a kettős szituációba, s ez olyan értelmezést enged meg, amely egyidejűleg azonosítja a Paradicsommal, a jövő eszményi városának utópiájával, a Ráció megtestesülésével, ugyanakkor az Antikrisztus vészjósoló álarcosbáljával is. Mindkét esetben helye volt a maximális idealizációnak, de ellentétes jegyekkel. A pétervári mítosz kettős olvasati lehetőségét kifejezően illusztrálja egyetlen példa: a barokk szimbolika tradíciójában a falconet-i lovas patája alatti kígyó triviális allegóriája a Péter elleni irigységnek, gyűlöletnek, a cár útját nehezítő akadályoknak, amit a külső ellenség és a reformok belső ellenzői testesítettek meg. Mindamellett az orosz közönség által jól ismert Patarszkij-féle prófécia kontextusában ez a kép egészen más – rossz előjeleket idéző – olvasatot kapott. „Már közeledik a mi végünk [...] ahogy Jákob pátriárka mondta: „Láttam egy földön fekvő kígyót, ami egy ló sarkába mart. A ló leült a hátsó lábára és várta az isteni kegyelmet.” A ló az egész világ, a sark a végítélet ideje, a kígyó pedig az Antikrisztus [...]. Marni kezdi, kísérteni gonosz dolgaival, jeleket tesz és csodákat visz véghez mindenki előtt: a hegyeket a helyükre parancsolja.”¹⁴ Ebben a kontextusban a ló, a lovas és a kígyó nem ellentmondanak egymásnak, hanem együtt alkotják a világvége jelének részleteit; s a kígyó szekunder szimbólumból a csoport legfontosabb figurájává válik.

Nem tekinthetjük véletlennek, hogy



Benjamin Petersen: *Nagy Péter emlékműve*, színezett metszet, 1799 (forrás: liveinternet.ru)

¹² Lásd ehhez az 1. jegyzetben felsorolt irodalmat.

¹³ Vö. „Nem lehet nem bámulni az új Róma fényességét és hatalmasságát.” (Pavel Lvov: *Putyeesesztvije ot Petyerburga do Belozerszka*. Vzgljad na Petyerburg, [Utazás Pétervárról Belozerszkbe, „Pillantás Pétervárra” c. fejezet] Szevernij Vesztnyik IV., No.11. 1804. 187.)

¹⁴ Vö.: „A hegy megmozdult, helyét változtatta.” Pamjatnyiki otracszennoj lityeraturi II. [Az orosz apokrif irodalom emlékei] 263. Ebben az olvasatban éppen a kígyó kényszeríti a hegyeket helyváltoztatásra. Így a kígyó nem annyira ellenzője, mint inkább segítője Péternek. Pétervár hagyományos azonosítása a lóval, amelyet Patarszkij próféciaja is terjesztett, közelíti egymáshoz a lovast és a kígyót.

a falconet-i emlékmű által meghatározott kulturális hagyományban a kígyónak a szobrász által nem prognosztizált szerep jutott.

Az eszményi mesterséges város, amelyet a racionalisztikus utópia realizációjaként hoztak létre, szükségképpen történelmétől megfosztott jelenség, amennyiben a „reguláris állam” ésszerűsége a történelmileg kialakult struktúrák tagadását jelentette. Ez magától értetődően jelentette a város új helyen való felépítését, és ennek megfelelően a régi – ha volt ilyen – teljes elpusztítását. Így például az ideális város felépítésének ötlete Tver városa helyén II. Katalin uralkodása idején akkor született meg, miikor 1763-ban egy tűzvész ténylegesen elpusztította a várost. Az elgondolt utópia szemszögéből nézve az ilyen tűzvész szerencsés körülményként is értelmezhető. De a történelem megléte elengedhetetlen feltétele a működő szemiotikai rendszernek. Ebben a viszonylatban „hirtelen”, a demiurgosz intésére alapított város, melynek nincs történelme, és egységes tervnek van alárendelve, elvben nem jöhet létre.

A város bonyolult szemiotikai mechanizmus, a kultúra generátora. Ezt a funkciót csak azért képes betölteni, mert különböző felépítésű és heterogén, más nyelvekhez és más szintekhez tartozó kódok és szövegek olvasztótégelyeként működik. Bármelyik város éppen elvi szemiotikai poliglottizmusa miatt válhat a különböző – és más feltételek között lehetetlen – szemiotikai kollíziók színterévé. Különböző nemzeti, társadalmi, stiláris kódok és szövegek metszéspontjában elhelyezkedve a város különféle hibridizációkat, átkódolásokat, szemiotikai fordításokat valósít meg, amelyek az új információk nagy hatékonyságú generátorává változtatják a várost. Az ilyen szemiotikai kollíziók forrásának nem csak a különféle szemiotikai képzetek szinkronikus elhelyezkedése bizonyul, hanem a diakronia is: az építészeti alkotások, a városi szokások és szertartások, maga a városterv, az utcák elnevezése és a letűnt korok ezer más relikuma kódprogramként viselkedik, s állandóan újragenerálja a történelmi múlt szövegeit. A város olyan mechanizmus, amely állandóan újraszüli tulajdon múltját, mely múlt lehetőséget kap arra, hogy a jelenel szinkronba kerüljön. Ebben az értelemben a város, akárcsak a kultúra, az időnek ellenálló mechanizmus.¹⁵

A város racionalisztikus utópiája¹⁶ híján volt a szemiotikai tartalékoknak. Ennek következményei minden bizonnyal elbátortalaníthatták volna a XVIII. század

¹⁵ Ebben az értelemben kultúra és technika szembenáll egymással: a kultúrában aktív az idő egész tömbje, míg a technikában csak annak utolsó szelete. Nem véletlen a város a XX. században olyan hevesen végbemenő technicizálódása, mely végső soron történelmi organizmusának megszűnését fogja eredményezni.

¹⁶ Pétervárról mint a jövő Oroszországa alapításának utópisztikus tapasztalatáról lásd: Greyer. *D. Peter und St. Peterburg-Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 1962, Wiesbaden, B.10. Hft.2, S.181–200. Vö.: A hirtelen alapított Pétervár és a „történelmi” Moszkva szembeállítását M. Dmitrijev szerint:

„Ő (Pétervár – Ju. L.) a Nagy által

Erős kézzel alapítottatott

A mi városunk (Moszkva – Ju. L.) – nem emberi kéz által lett

Saját magát alapította meg.”

(M. A. Dmitrijev: *Sztvihotvorenivja*. I. [Versek.] Tom I. Moszkva, 1865. 180.



P. F. Szokolov: A. Sz. Puskin,
papír, akvarell, 1836
(forrás: nearyou.ru)

racionalista felvilágosítóit. A történelem hiánya magával hozta a mitológia robbanásszerű növekedését. A mítosz kitöltötte a szemiotikai űrt, és a mesterséges város szituációja különösen mitogénnek bizonyult.

Pétervár ebben az értelemben rendkívül tipikusnak mondható: történelme elválaszthatatlan mitológiájától, minek következtében a mitológia szó ebben az esetben korántsem pusztán metafora. Még jóval azelőtt, hogy a XIX. század orosz irodalma – Puskin-tól és Gogoltól Dosztojevszkijig – a pétervári mítoszt a nemzeti kultúra tényévé tette, Pétervár reális történelme már át volt szöve mitológiai elemekkel. Ha nem azonosítjuk a város történelmét a hivatalos történetírással, amely a hivatali iratokban tükröződik, hanem a lakosság tömegeinek életével kapcsolat-

ban vizsgáljuk rögtön szembevetjük azoknak a szóbeszédeknek, szóbeli históriáknak rendkívüli szerepe, amelyek azokról a szokatlan eseményekről szólnak, melyek a specifikusan városi folklórt éltetik, és kivételesen fontos szerepet játszanak az „Észak Palmirája” életében, alapításától kezdve mindvégig. A folklór első gyűjtője a Titkos Kancellária. Puskin – úgy tűnik 1833–35-ös naplóját a városi pletyka sajátos archívumává kívánta tenni, a „szörnyű históriák” gyűjtője volt Delvig is; Dobroljubov pedig az egyetemi évek kézzel írott lapjában, a Szluhiban (Szóbeszéd) teoretikusan is megalapozta a szóbeli őselem szerepét a népi kultúrában.

A „pétervári mítosz” különlegessége egyebek között abban áll, hogy a pétervári specifikum érzékelése beszivárog a mitológia öntudatába, azaz a mitológia feltételezi valamilyen külső, nem pétervári megfigyelő jelenlétét. Ez lehet „európai nézőpont” és „orosz nézőpont” (= „moszkvai nézőpont”). Emellett állandó marad az, hogy a kultúra megkonstruálja a ráirányuló külső megfigyelő pozícióját. Egyidejűleg megformálódik az ellenkező nézőpont is: Pétervárról Európára és Pétervárról Oroszországra (Moszkvára). Ennek megfelelően Pétervár úgy értelmezhető, mint „Ázsia Európában” vagy „Európa Oroszországban”. Mindkét értelmezés tartalmazza a pétervári kultúra szervetlenségéről, mesterséges mivoltáról szóló tételt. Fontos megjegyezni, hogy a „műviség” tudata a pétervári kultúra önértékelésének alapvonásai közé tartozik, és innen kerül át a kultúra határain túlra, a számára idegen koncepciók tartozékává válva. Ezzel kapcsolatosak a pétervári világkép olyan, állandóan kiemelt vonásai, mint a valóságérzékenység és a teatralitás. Úgy tűnhetne, hogy a látomások és jövődölések középkori hagyománya organikusabb az orosz tradíciójú Moszkva, mint a „racionális és „európai” Pétervár számára. Mindazonáltal éppen a pétervári atmoszférában kap ez a hagyomány, mutatis mutandis, érzékelhető folytatást. A valóságérzékenység ideája világosan jut kifejezésre V. F. Odojevszkij megfelelő módon stilizált legendájában, mely a város alapításáról szól s egy öreg finn szávaiként fogalmazódik meg:

„Várost kezdtek építeni, de ami követ leraktak, azt elnyelte a mocsár. Már sok követ halmoztak fel, sziklát sziklára, gerendát gerendára, de a láp mindent magába fogadott. Ezalatt a cár hajót építtetett, és alaposan megszemlélte a környéket: látta, hogy még nincs kész a város. »Semmire sem vagytok képesek!« – mondta az embereinek, és azzal az egyik követ a másik után a levegőbe emelte s ott elkezdte összekovácsolni őket. Így építette fel az egész várost, majd a földre eresztette.”¹⁷

Az idézett elbeszélés természetesen nem a finn folklórt, hanem az 1830-as években Puskinhoz közel álló pétervári irodalmárok körének Pétervár-konceptióját tükrözi, amelyhez Odojevszkij is tartozott. A levegőben összekovácsolt, alapok nélküli város képze olyan

pozícióra utal, amely szükségképpen előidézte, hogy Pétervárt valószerűtlen, fantazmagorikus térként fogják fel. Az anyag vizsgálata azt mutatja, hogy a pétervári szalonok szóbeli irodalmában (ez a műfaj a XIX. század első harmadában virágzott s kétségtelenül nagy irodalomtörténeti jelentőséggel bírt, noha a mai napig nem tanulmányozták, sőt, számba sem vették) különös helyet foglalt el – az elmaradhatatlan pétervári kolorittól kísért – szörnyű és fantasztikus történetek mesélése.

A műfaj gyökerei a XVIII. századba nyúlnak vissza. Így például Pavel Petrovics cár Oberkirch baronesz által leírt históriája vitathatatlanul ehhez a műfajhoz tartozik.

¹⁸A kötelező műfaji jegyek többsége felfedezhető itt: például a történet hitelességében való hit, Nagy Péter szellemének megjelenése, tragikus jövődölések és végül a Bronzlovas mint a pétervári tér karakterisztikus jegye (az emlékmű tulajdonképpen még nincs felállítva, de Péter árnyéka a leendő cárt, I. Pált a Szenátus-térre vezeti, majd nyomtalanul eltűnik, újabb találkozási ígérvény ugyanazon a helyen.)

A műfaj tipikus elbeszélései közé tartozik E. G. Levaseva története Delvig sírontúli látogatásáról. Jekatyerina Gavrilovna Levaseva – Jakusin dekabrista unokanővére, Puskin és M. Orlov barátnője, a száműzött Herzen pártfogója volt. Az ő, Új Baszmannaja utcai lakásában élt Csaadajev. Különösen finom baráti szálak fűzték Delvighez, akinek unokaöccse később Jekatyerina hűgát, Emilját vette feleségül. Jekatyerina Gavrilovna Levaseva elmesélte, hogy férjének, N. V. Levasevnek megbeszélése volt Delviggel, amiről Levasev így ír: „Ő (Delvig – Ju. L.) szeretett a síron túli életről beszélni, annak az evilági élettel való kapcsolatáról, az ígéretekről, amiket életében tesz az ember és halála után teljesít, látomásaiban



A. Ny. Besztuzsev: A. I. Odojevszkij portréja, akvarell, 1833 (forrás: wikimedia.org)

¹⁷ V. F. Odojevszkij: *Szocsinyenyija v 2-h tomah* [Művei két kötetben] Tom 2. Moszkva, 1981. 146. A *Szilfid* című elbeszélés, ahonnan ez az idézet származik, a puskini „Szovremennyik”-ben jelent meg (1837, V. kötet.). Igaz, hogy Puskin halála után, de Puskin bizonyosan ismerte (1836. november 11-én a cenzúra betiltotta.)

¹⁸ Oberkirch: *Memoires*. [Visszaemlékezések.] Paris, 1853. t. I. r.357. Oroszul: Kusszkii arhiv. [Orosz archívum] 1869. Nomer 3. 517.



K. Slezinger: A. Delvig
portréja, vízfestmény, ceruza,
1827 (forrás: prlib.ru)

megvilágosodott neki ez a téma, hitt ezeknek a valaha hallott vagy olvasott történeteknek, s ígéretet vette s ő is megígérte, hogy bármelyikünk halála után az elhunyt megjelenik az életben maradottnak. Biztosíthatom Önöket, hogy ez az ígélet nem volt eskü, nem volt ünnepélyes, semmi... Ez egy egyszerű, hétköznapi beszélgetés volt csupán, causerie de salon.”¹⁹ A beszélgetés feledésbe merült; hét év múlva Delvig meghalt és Levasev elbeszélése szerint halála után egy évvel, pontban éjfélkor Delvig némán megjelent a dolgozósobában, leült a fotelba, majd kisvártatva, egy szót sem szólva, eltűnt.

Ez a história minket mint a pétervári „szalon-folklor” egyik példája érdekel, s nem véletlenül van kapcsolatban Delvig alakjával. Delvig ugyanis szeret-e ezeket a szörnyű „pétervári” históriákat. Figyelemre méltó, hogy Puskin és Tyitov *Magányos ház a Vaszil-*

jevszkij-szigeten című elbeszélése konkrét szálakkal fűződik Delvig csoportjának atmoszférájához. Tyitov tanúsítja, hogy a történet kimondottan „Delvig határozott kérésére”²⁰ volt az Szevernije cvetiben publikálva. A. P. Kern ugyan összekeverte, hogy melyik almanachban jelent meg a publikáció, de hogy a kiadó Delvig volt, arra határozottan emlékezett. A megjelenés után Delvig úgy mutatta be Tyitovot Zsukovszkijnak, mint kezdő irodalmárt.

Gogol és Dosztojevszkij „pétervári mitológiája” a pétervári szóbeli irodalomra támaszkodott, kanonizálta azt, s az anekdota szóbeli hagyományával egyenértékűen kezelve vezette be a magas irodalom világába.

Az 1820–1830-as évek szóbeli irodalma által kitermelt szövegek egész tömege azt sugallja, hogy Pétervárt olyan térségként fogjuk fel, amelyben a titok és a fantasztikum törvényszerűnek számít. A pétervári elbeszélés rokon a karácsonyi elbeszélésekkel, de az időbeli fantasztikum térbelivel helyettesítődik benne.

¹⁹ (I. V. Szelivanov:) *Voszpominanyija prosedseva*. Bili, rasszkazi, portreti, ocserki i procs. [Visszaemlékezések a múltra. Mesék, portrék...] vip. 2. Avtora provincialnih voszpominanyij Moszkva, 1868. 19–20.

²⁰ A. I. Delvig: *Moji voszpominanyija* [Visszaemlékezéseim.] T. I. M. 1912. 158. Delvig halála a titokzatos történetek egész ciklusát ihlette. Édesanyja és húga mesélték, hogy halálának napján, a birtokon, mely a tulai kormányzóságban feküdt, sokszáz versztárra Pétervártól, a pap hibázott: az áldást „nem Anton báró egészségére, hanem az elhunyt lelki üdvéért hirdette ki”. Értesülve erről, Delvig unokaöccse, egy szélsőségesen racionalista férfi, ezt a megjegyzést tette: „Nem emlékeznék meg erről az egyébként könnyen magyarázható hibáról, ha Delvig életében nem történt volna oly sok csoda.” (A. I. Delvig: *Zapiszki*. [Jegyzetfüzetek.] Polveka russzkoj szisnyi 1820–1870. T. I. M. – L. 1930. 168.) A titokzatos történetek nagy kedvelője volt Kozlov és az 1830-as évek több más irodalmi köre.

Egy másik sajátossága a pétervári térségnek – teatralitása. Már Pétervár építészeti természeté is – a hatalmas épületegyüttesek egyedülálló koherenciája is a dekoráció érzetét kelti, eltérően a nagy történelmi múlttal rendelkező városoktól, amelyekre a különböző korokból származó építmények okozta tagozódás jellemző. Ez tűnik fel a külföldieknek és a moszkvaiaknak is. Ezt tekintik az utóbbiak az „europaizmus” jelének, mivel az európai, aki hozzászólt a román stílus és a barokk, a gótika és a klasszicizmus szomszédságához s az építészeti sokféleséghez, Pétervárott csodálattal szemléli a hatalmas együttesek sajátos és számára furcsa szépségét. Erről írt Custine márki: „Minden lépésnél egyik csodálatból a másikba estem, látván két olyannyira különböző művészeti ág szüntelen keveredését, mint az építőművészet és a díszítőművészet: Nagy Péter és követői fővárosukat színházként fogták fel.”²¹

A pétervári tér teatralitása megmutatkozik a „színpadi tér” és a „kulisszák mögötti” rész egyértelmű szétválasztásában is, továbbá a néző jelenlétének állandó tudatában, és ami különösen fontos: a létezőnek a „kvázi-létezővel” történő felcserélésében; a néző folyton jelen van, de a színpadi cselekmény résztvevői számára „mintha nem létezne”: a néző jelenlétét észrevenni a játékszabályok felrúgását jelenti. Ugyanígy a kulisszák mögötti tér a színpadi tér szemszögéből nem létezik. A színpadi tér szemszögéből nézve csak a színpadi létnek van realitása, s ez a kulisszák mögöttiből nézve – csak játék és feltételeesség.

A néző érzékelése – a külső szemlélődő, akit nem szokás észrevenni – végigkíséri az összes rituális ceremóniát, amely a „háborús fővárossal kapcsolatos szereposztásra vonatkozik. A katonát mint színészt – állandóan szem előtt van, de elkülönülten azoktól, akik megfigyelik a felvonulást, parádét vagy másmilyen ceremóniát. A katonát olyan fal választja el a nézőtől, amely csak az egyik irányban létezik; áttetsző, látható és létező a nézőközönség számára, de az utóbbi láthatatlan és nem létező az ő számára. Az uralkodó sem kivétel. Custine márki így ír: „Bemutattak minket a cárnak és a cárnénak. Figyelemre méltó, hogy a cár egy pillanatra sem felejt el sem azt, hogy ki ő, sem az általa keltett figyelmet. Szünet nélkül pózol. (Kiemelés az eredetiben – Ju. L.) Ebből következik, hogy sohasem természetes, még akkor sem, amikor őszinte. Három arckifejezése van, amelyekből egyik sem tükröz egyszerű jóindulatot. Leginkább megszokott tőle a rideg, szigorú arckifejezés. Másik, sokkal ritkább, bár szép arcához talán jobban illő meg-



Custine márki: *Oroszországi levelek*, az 1975-ös kiadás borítója (forrás: priceminister.com)

²¹ *La Russie en 1839* pár *marquis de Custine*. (Oroszország Custine márki szemével] T I. Paris, 1843. 262.



A. Ny. Benois: I. Pál katonai parádéja, olaj, 1907
(forrás: muzped.net)



B. Lebegyev: *Belinszkij élete*, a kötet illusztrációja
a párizsi jelenettel, 1948 (forrás: livejournal.ru)

Nyugaton nem járt, nem ismer nyelveket, sőt az igazi Nyugat iránt nem is érdeklődik. Párizst járva Belinszkijjal, Turgenyev meg volt lepődve útítársa az őt körülvevő francia élet iránt viseltetett közönyén. „Emlékszem, amikor Párizsban először látta meg a place de Concordance-ot, rögtön megkérdezte: »Nemdebár ez a világ egyik legszebb tere?« Igenlő válaszomra felkiáltott: »Kiváló, most már tudni fogom – menjünk innen, elég!« – és Gogolról kezdett beszélni. Emlékeztettem, hogy a forradalom idején ezen a téren állt a guillotine és hogy itt fejezték le XVI. Lajost: erre körbenézett és azt mondta: aha... és Osztap kivégzési jelenetét idézte fel a *Tarasz Bulbából*.²³ Nyugat a „nyugatosnak” – csak ideális nézőpont, nem kulturális-földrajzi realitás. Ám ez a rekonstruálható nézőpont egy bizonyos magasabb realitásfokkal bírt az általa megfigyelt valós élet viszonylatában. Szaltikov-Scsedrin, azon elmélkedve, hogy ő az 1840-es években „Belinszkij cikkein nevelkedett,

nyilvánulás – az ünnepélyes arckifejezés. A harmadik az udvariasságé. [...] Tulajdonképpen maszkokról beszélhetünk, amelyek kívánsága szerint fel vagy levehet.” „Azt mondhatom, hogy a cár mindig szerepénél van, úgy, mint egy nagy művész.” Később: „Mindenen a szabadság hiánya tükröződik, az egyeduralkodó arcáig bezárólag: számtalan maszkja van, de nincs arca. Az embert keresitek? Mindig cár áll előttetek.”²²

A nézőtér igénye szemiotikai párhuzamot alkot azzal, ami földrajzi értelemben az excentrikus térbeli elhelyezkedést testesíti meg. Pétervár nem rendelkezik önszemlélő nézőponttal, ezért állandóan arra kényszerül, hogy megkonstruálja külső nézőjét. Ebben az értelemben a nyugatosok és a szlavofilek egyaránt a pétervári kultúra teremtményei. Jellemző, hogy Oroszországban lehetséges olyan nyugatos, aki soha

²² Uo. 352–353.

²³ Idézet a *Visszarion Grigorjevics Belinszkij v vozspominanyijah szovremennyikov* [Visszarion Grigorjevics Belinszkij a kortársak visszaemlékezéseiben.] című kötetből. Leningrád, 1929. 250–251.

s természetes módon csatlakozott a nyugatosokhoz”, így írt: „Oroszországban, vagyis inkább nem is annyira Oroszországban mint inkább speciálisan Péterváron, mi csak fizikailag léteztünk, vagy ahogy akkor mondták: oda kötött az »életformánk«. [...] De lélekben mi Franciaországban éltünk.”²⁴ Ezzel szemben a szlavofilek, akik külföldön tanultak, Schelling és Hegel előadásait hallgatták, mint például a Kirejevskij fivérek vagy Jurij Szamarin, aki hét éves koráig még oroszul sem tudott, s később külön egyetemi tanárokat szerződtetett, hogy oroszul tanítsák, nos, ők úgy konstruálták meg maguknak Russzt mint szükségszerű nézőpontot – a Péter utáni, europaizált civilizáció reális világának nézőpontját.

A néző valósága és a színpadi realitás közötti állandó ingadozás következtében ezen realitások mindegyike a másik nézőpontjából illuzórikusnak tűnik, s ez létrehozza a teatralitás effektusát. Ennek másik oldala mutatkozik meg a színpadi tér és a kulisszák mögötti tér viszonyában. Adva van egy térbeli antitézis: egyfelől a Nyevszkij sugárút (és Pétervár egész „palotatéri” része), másrészt pedig Kolomna, a Vasziljevskij-sziget és a külvárosok: ez az antitézis irodalmilag úgy interpretálható, mint a nemlétezők kölcsönös relációja. Mindkét pétervári színpadnak megvolt a maga mítosza, amely elbeszélésekben, anekdotákban realizálódott, és bizonyos „természetes határokhoz” kötődött. Létezett Nagy Péter Pétervára, amelyben Péter betöltötte városa pártfogó istenségének szerepét, vagy mint egy deus implicitus láthatatlanul volt jelen művében. És létezett a csinovnyik, a koldus, „a fővárosi polgárságon kívül álló ember” (Gogol) Pétervára. Az említett szereplők mindegyikének megvoltak a maguk utcái, terei. Természetes következmény volt olyan szüzsék keletkezése, amelyekben két ilyen szereplő – rendkívüli körülményeknek köszönhetően – összeütközik. Példának vegyünk egy olyan elbeszélést, amelynek lényege azzal áll összefüggésben, hogy E. P. Lacsnyikova író (E. Hamar-Dobanov álnéven) közzétett egy szatirikus regényt *Séták a Kaukázusban* címmel.

A kötet nagy port vert fel. A. V. Nyikityenko 1844. június 22-én ezt írta a naplójába: „A hadügyminiszter elolvasta és elszörnyedt. Megmutatta Dubeltnek és azt mondta: »Ez a könyv már csak azért is ártalmas, mivel minden egyes szava igaz.«”²⁵ A. Krilov, a könyv cenzora üldöztetéseknek volt kitéve. Erről az epizódról Krilov később N. I. Pirogovnak nyi-



Pétervár külvárosa, B. M. Kusztojediev illusztrációja Gogol *Köpnövegéhez*, 1909 (forrás: google.com)

²⁴ M. Scsedrin (M. E. Szaltikov): *Polnoje szobranijje szocsinyenyij*. [Összes művei.] Tom XIV. Leningrád, 1936. 161. A „lélekben mi Franciaországban éltünk” formula nem zárta ki, sőt, feltételezte, hogy a Nyugat valós életével való összeütközés gyakran fordult tragédiába, és a „nyugatos” Nyugat-kritikussá vált.

²⁵ A. V. Nyikityenko: *Dnyevnyik v trijoh tomah*. [Napló három kötetben.] Tom 1. Leningrád, 1955. 283.

latkozott. (Krilov történetének megértéséhez figyelembe kell venni azt a makacsul terjedő pletykát, hogy a csendőrfőparancsnok hivatali dolgozószobájában áll egy fotel, amely a beleülőt félig egy lyukba süllyeszti, s az ott rejtőző büntetésvégre-hajtók, nem látva, hogy kin hajtják végre az ítéletet, megverik az illetőt).²⁶ A titkos büntetésről szóló pletykák már a XVIII. században is elterjedtek Szeskovszkijjal kapcsolatban (lásd Turgenyev visszaemlékezéseit). A pletyka I. Miklós uralkodása idején újra lábra kapott, és mint Rasztopcsina szavaiból kiderül, A. Dumas „orosz” regényeiben is felbukkan. Pirogov így mesél: „Krilov cenzor volt, és ebben az évben valamilyen nagy port felverő regényt kellett cenzúráznia. A regényt a cenzúra felsőbb vezetése betiltotta. Krilovot hívták Orlovhoz, a pétervári csendőrfőparancsnokhoz. Krilov a lehető legkomorabb lelkiállapotban érkezik Pétervárra, s először Dubeltnél jelentkezik, majd Dubelttel együtt elindulnak Orlovhoz. Az idő sűrű, esős, hideg volt. Áthaladva az Izsák-téren, Nagy Péter emlékműve mellett, a köpenyébe burkolózó s a hintó sarkában rejtőző Dubelt, mintha magában beszélne – meséli Krilov – ezt mondta: „Ő az, akit jól meg kellett volna verni – Nagy Pétert, szörnyű tréfájáért: Pétervárt mocsárra építeni.” Krilov hallgatja, és ezt gondolja magában: „Értelek én, értelek, kedves barátom, de ne reménykedj, semmit sem fogok válaszolni”. Útközben Dubelt még megpróbálta felújítani a beszélgetést, de Krilov néma maradt, mint a hal. Végül megérkeztek Orlovhoz. A fogadtatás szívélyes. Dubelt, forgolódva egy kicsit, végül négy szemközt hagyja Krilovot Orlovval. „Bocsásson meg Krilov úr – mondja a csendőrfőparancsnok –, hogy teljesen alaptalanul így fölzaklattuk. Foglaljon helyet, elbeszélgetünk egy kicsit.” És én – meséli Krilov – ott álltam, se élő, se holt, és azon gondolkodtam, hogy most mit csináljak: nem leülni nem lehet, ha egyszer kínálnak, leülni viszont azzal járhat, hogy jól megvernek. Végül is, nincs mit tenni, Orlov még egyszer rámutat az övé mellett álló fotelre. Erre én – meséli Krilov – csendesen és óvatosan leültem a fotel szélére. Bátorságom az inamba szállt. Ülök és várom, hogy mikor nyílik meg alattam az ülés és ami utána jön, az már köztudott. [...] Orlov nyilván észrevéve ezt, könnyedén elmosolyodott, és biztosított afelől, hogy teljesen nyugodt lehetek.”²⁷

²⁶ Itt kell megemlíteni azt a tényt, hogy az orosz szövegben itt olyan kifejezésről van szó, amely egyaránt használatos „megverni” és „kifaragni” értelemben. (– a fordító.)

²⁷ N. I. Pirogov: *Szocsinyenyija* [Művei.] Tom 1. Szankt-Petyerburg, 1887. 496–497.] Az utolsó szavak egybeesnek A. K. Tolsztoj *Popov bajtársának álma* című versének soraival: ...gonoszul kérte Popovot, hogy az legyen nyugodt, udvariasan rámutatott a székre... (Kiemelés tőlem – Ju. L.) (Ford. Sz. R.) Ez az egyik bizonyosság Krilov meséjének a városi pletykákkal való kapcsolatára. Érvényesül az értelmi játék is, mely a művészi befejezettség karakterét adja a műnek. Feofan Prokopovicstól kezdve az apologetikus irodalomban szilárdan tartja magát egy ábrázolásmód: I. Péte mint szobrász, aki a nyers kőből gyönyörű szobrot farag – Oroszországot. Így az erzsébeti idők udvari pletykáiban terjedt, hogy „Péter saját kezeivel gyönyörű szoborrá faragta Oroszországot” (Schmurlo, 13.). Karamzin Pétert dicsőítő beszédének vázlatát Pheidiasz alakjának megidézésével kezdi, aki Jupiter szobrát egy „alaktalan márvány-darabból” faragta ki. (N. M. Karamzin: Nyeizdannije szocs. i perepiszka [Kiadatlan elbeszélések és levelek.] 1862, 201.)

Krilov elbeszélése több szempontból is érdekes. Mindenekelőtt egy ilyen esemény résztvevője beszámolójaként már határozott kompozíciós szerkesztettséget mutat és félúton van a városi novella felé. Az elbeszélés point-ja abban van, hogy I. Péter és egy csinovnyik egyenlő félként fordul elő benne, és így a rendőrnisztérium harmadik ügyosztályának kell dönteni arról, hogy kit kell megveretni. Dubelt formulája: „Ő az, akit jól meg kellene verni!” – arról tanúskodik, hogy Dubelt a választás pillanatában van, s ezért döntése egyértelműen nem a „hatalmas alapító” javára dől el. Lényeges, hogy a megbeszélés színhelye az adott gondolkodás mód számára tradicionális pétervári locus – a Szenátus tér. Ezzel együtt a szobor rituális feldarabolása nem egyszerűen a Péter fölötti ítélkezést jelenti, hanem tipikusan pogány, mágikus reakció a magát rosszul viselő istenséggel szemben. Ebben a viszonylatban a Péter szobra elleni szentségtörő kirohanásról szóló pétervári anekdoták, mint minden szentségtörés, azt mutatják, hogy az adott personát istenségként tisztelik. (Ilyen ismert anekdota szól még Tolsztaja grófnőről, aki az 1824-es árvíz után a Szenátus térre utazott, hogy nyelvet öltson a cárra.²⁸



Benjamin Petersen: *A Szenátus tér Szentpétervárott*, színezett metszet, 1899 (forrás: liveinternet.ru)



A. Ny. Benois: Az 1824-es árvíz ábrázolása a Puskin *Bronzlovasához* készített illusztrációsorozatban, 1916 (forrás: museum.ru)

Krilov elbeszélésében a „Oroszországot kifaragni” funkciója átadódik a harmadik részlegnek, amely úgy lép fel, mint Péter örököse, és erre fordítja egész alkotói energiáját. A „megverésről” szóló pletykák a pétervári folklór második pólusát adják. A *Bronzlovas*hoz fűződő eszkatologikus várakozás és mitológia organikusan egészült ki az ártatlanul kivégzett csinovnyikról szóló anekdotákkal. Sz. V. Szaltikovnak (akinek csodálatosságát, gazdagságát, meséit Puskin is szerette) állandó mondása volt feleségének szóló leveleiben: „Ma láttam le grand bourgeois (a cárt – Ju. L.), és biztosíthatlak róla, ma chére, hogy képes lenne téged megvesszőzteni, ha akarná, ismétlem: képes lenne. (A. Sz. Puskin: *Dnyevnyik* 1833–1835. [Napló, 1833–35.] Trudigosz. Rumjancovszkava Ittuzēja, vip. I. Moszkva, 1923. 143. Ide tartozhat még a Puskin megveretéséről szóló pletyka is. A „megverés – kifaragás” témája Gogolnál is egy városi anekdotából nőtt ki.

²⁸ P. Vjazemszkij: *Sztaraja zapisznaja knyizska*. [Régi jegyzetfüzet] Leningrád, 1929, 103. A városi anekdoták eme fájával van kapcsolatban a híres *A cár összevonta szemöldökét...* című Puskin-vers, amelyben a szüzsé összes motívuma megtalálható.

A pétervári mítosz a város általános szemiotikájának más, mélyebb rétegeiből fejlődött ki. Pétervárt úgy képzelték el, mint Oroszország északi kapuját, az orosz Amszterdamot és mint Velence paralelljét. De egyidejűleg „háborús” fővárosnak és állami székhelynek is kellett lennie, sőt, mint elemzésünk mutatja, az új Rómának is, az ebből folyó hatalmi igényekkel együtt.²⁹ Emellett a gyakorlati és szimbolikus funkciók összes rétege ellentmondott egymásnak és gyakran összeférhetetlennek bizonyult. A város funkcionálisan pótolta a IV. Iván által lerombolt Novgorodot, s ezzel visszaállította a kulturális egyensúlyt a két történelmi központ között és a hagyományos észak-európai kapcsolatokat, minek következtében megalapítása elkerülhetetlenül szükségszerű volt. Az ilyen városnak gazdasági központnak is kellett lennie, és egyúttal a kultúra különböző nyelveinek találkozóhelyévé kellett válnia. A szemiotikai poliglottizmus – törvény az ilyen típusú város számára. Emellett a „háborús főváros” ideája egységes tervezést, megvalósítása szigorú következetességet kívánt az egységes szemiotikán belül. Minden eltérés ettől a szemiotikától csak a rend vészjósló megsértését jelentheti. Meg kell jegyezni, hogy az első típus mindig vonzódik a művészi szövegre jellemző „helytelenséghez”, a második pedig – a metanyelv normatív „helyességéhez”. Nem véletlen, hogy a Város filozófiai eszméje, amely a XVIII. századi Pétervár egyik kódja volt, szépen összefűzte a „háborús” és a „hivatalnok” Pétervárt, és nem kapcsolódott a kulturális-irodalmi és kereskedő központként ismert Pétervárhoz.

A „Pétervár mint művészi szöveg” és „Pétervár mint metanyelv” közötti küzdelem kitöltötte a város egész szemiotikai történetét. Az idea modellje a reális megtestesülés felé törekszik. Nem véletlen, hogy Custine márkinak Pétervár katonai lakatnyának tűnt, amelyben a paloták foglalják el a katonai sátrak helyét. Ez a tendencia viszont szemben találta magát egy makacs és sikeres ellenhatással: az élet nemesi kúriákkal töltötte meg a várost, amelyekben önálló, „privát” kulturális élet folyt: és megtöltötte nem nemesi származású értelmiséggel, annak autonóm tradíciójával, mely gyökereivel sajátos szellemi közegbe kapaszkodott. Az ország székhelyének átvitele Pétervárra egyáltalán nem volt szükséges az orosz Amszterdam szerepének betöltéséhez, s ez csak még jobban felerősítette a már meglévő ellentmondásokat. Pétervárnak mint fővárosnak, Oroszország szimbolikus centrumának, az új Rómának az ország emblematikus jelévé kellett volna válnia, de egy olyan székhely, amely egy ellen-Moszkva vonásaival bír, csak Oroszország antitézise lehet. A „saját” és az „idegen” szoros összefonódása Pétervár szemiotikájában rányomta bélyegét a periódus kultúrájának önértékelésére. „Milyen sötét varázslat miatt lettünk mi idegenek a mieink között!” – írta Gribojedov, kimondva a korszak egyik alapvető kérdését.

Történelmi fejlődése arányában Pétervár egyre inkább eltávolodik a „reguláris állam” racionalisztikus fővárosának elképzelt ideájától, a várostól, amelyet szabályokkal irányítanak és nincs történelmi tudata. Ez a város felnőtt a történelemhez, topo-kulturális struktúrát szerzett magának, amelyet a lakosság szociális és nemzetiségi sokfélesége erősített meg. Páratlanul gyorsan ment végbe a város életének

²⁹ Lásd: Ju. M. Lotman és B. A. Uspenszkij id. mű, 239–240.

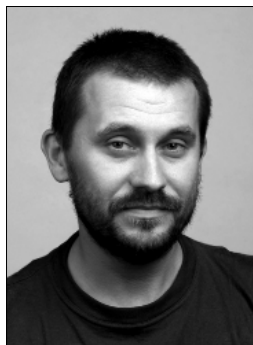
sokoldalúvá válása: Pétervár tarkasága Pál cárt már rémisztette. A város megszünt az uralkodás szigetének lenni és Pál úgy döntött, hogy szigetet épít Pétervárott. Hasonló módon Maria Fjodorovna igyekezett Pavlovszkba telepíteni kényelmes Montbeliard-ja egy darabját. Az 1830-as évekre Pétervár a kulturális-szemiotikai ellentétek városává vált, és ez termékeny talajul szolgált a páratlanul intenzív intellektuális élet számára. A szövegek, kódok, kapcsolatok és asszociációk megnyitását tekintve, a kulturális emlékezet terjedelmére nézve, amelyet létezésének történelmi mércével jelentéktelenül rövid ideje alatt felhalmozott, Pétervár unikumnak számít a világ civilizációjában. Egyedülálló struktúrájával a pétervári kultúra egyike Oroszország legnagyobb szellemi teljesítményeinek.

(Forrás: Ju. Lotman: *Szimbolika Petyerburga i problemi szemiotyiki goroda*. In: *Trudi po znakovim szisztyemam*. T. 18.: *Szemiotyika goroda i gorodszkoj kulturi*: Petyerburg, 1984. 30–45.)

Fordította: Szabó Rita

Yuri Lotman: The Symbolism of St Petersburg and the Problems of the Semiotics of the Town

Russian literary historian and aesthete, Yuri Lotman (1922–1993) was the founder of the Tartu-Moscow Semiotic School. His first book was published in Hungarian (*Szöveg, modell, típus*) in 1973. The school of Russian Studies at Eötvös Lóránd University, Budapest (ELTE), is still linked to Lotman's structuralist and semiotic research methods of culture at a number of points. This essay appeared in the volume published jointly by ELTE and the Publishing House of Janus Pannonius University, Pécs, in 1994 (*Kultúra, szöveg, narráció*. In *honorem Jurij Lotman*, ed. by Árpád Kovács, Edit V. Gilbert). In it Lotman examines city space as a cultural-historical formation operating a complicated semiotic mechanism. It is able to perform that function by being the melting pot of different linguistic, national and social codes and texts, as he points out. In connection with St Petersburg, a typical example of an artificially created city, he says that the main feature of its region is unreality and theatricality, which becomes really perceivable through the stranger's eyes or a constructed external perspective. "Peter the Great and his successors looked on their capital as a theatre", he quotes marquis de Custine's diary entry from 1839. Taking that as a starting point, Lotman describes and interprets the geographical and / or symbolic space of the new Russian capital using the concepts of theatrical language. According to this, there are two "stages" in St Petersburg, both of which have their own myth: on the one hand, there is the stage founded by Peter the Great, with the founder playing the role of the "patron deity" of the new capital and, on the other hand, the stage of St Petersburg's little men, the chinovniks and beggars, not members of the capital's bourgeoisie, swarming with Gogolian figures. An abundance of literary examples illustrates the history of the "Myth of St Petersburg". Lotman states that this city got rid of its founder's rationalist ideas in an incredibly short period of time, has risen up to history and become one of Russia's greatest intellectual achievements. The publication of the writing is timely because of the intensive professional cooperation between Alexisandrinsky Theatre, St Petersburg, and the Nemzeti Színház (National Theatre), Budapest, over the recent years.



KOZMA ANDRÁS



De mi lett a szöveggel?

Tendenciák a kortárs orosz színházban (2. rész)

Andrej Mogucsij, a kortárs orosz színházi élet egyik kiemelkedő alkotója – jelenleg a szentpétervári Tovsztonogov Nagy Drámai Színház (BDT) művészeti vezetője – már az 1990-es évektől formabontó, a színház határait feszegető rendezéseiről volt ismert. *Formalnij Tyeatr* (Formális Színház) elnevezésű társulatával eleinte nagyszabású utcai performanszokat, misztériumjátékokra emlékeztető előadásokat hozott létre, melyekben, ha el is hangzott valamilyen szöveg, az többnyire inkább az előadás partitúrájának zenei-akusztikai szólamát jelentette. Például a Lodovico Ariosto műve alapján színre vitt legendás *Orlando furioso* („Örjögő Lóránt” vagy „Eszeveszett Orlando”) című szabadtéri produkciójában a szöveg eredeti, középkori olasz nyelven hangzott el, vagyis a színészek – elsősorban a nézők érzékei-

re és nem az intellektusára ható – sajátos „metanyelven” szólaltak meg. Ugyanakkor Andrej Mogucsijt rendezései során mindig is komolyan foglalkoztatta a nyelv, a szöveg és a színházi előadás totalitásának viszonya, ám ehhez általában nem színműveket, hanem prózai szöveget, regényeket választott (pl. Andrej Belij *Pétervár*, Szása Szokolov *Hülyék iskolája* című regényeit vagy a Turgenyev művei nyo-



Andrej Mogucsij (balra) és Anatolij Vasziljev a *Parautopia* c. kötet bemutatóján (forrás: bdt.spb.ru)

mán készült *Két nővér* című előadást), illetve több színdarab szövegét gyúrta össze színpadi szöveggé. Ugyanakkor az új orosz dráma megjelenése és a 2000-es évek első évtizedében történő felfutása a metafizikai irányultságú Mogucsij számára egy sajátos helyzetet hozott létre: a nyelvi értelemben realizmusba, sőt, gyakran nyers naturalizmusba forduló kortárs drámaszövegekben nem igazán sikerült kapaszkodót találnia a transzcendens témák teatralizálásához. E jelenség feloldására tett kísérlet volt részéről, amikor 2010 decemberében egy műhelymunka jellegét öltő minifesztivál („Andrej Mogucsij színházi tere. A cselekmény helyszíne keresi a Szerzőt”) keretében megfogalmazta azt a hiányérzetet, hogy a kortárs drámaírók és rendezők nem egy színházi nyelven gondolkodnak, így a szerzők nem találják a rendezőket, a rendezők pedig nem találják maguk számára kortárs szerzőket. Ezt a helyzetet Jelena Gremina drámaíró így írta le: *„talán eljött az idő, hogy kimondjuk – egy új szöveg színpadra állítása valami új, sajátos műfaj, amely nem igazán illeszkedik a rendezői színházat képviselő zsenik gondolkodásához. Ez esetben az egyetlen lehetséges út – megsemmisíteni a drámai művet, és létrehozni a sajátodat... ezt a fájdalmas pontot szeretném tanulmányozni”*. A műhelymunka során fiatal drámaírók és rendezők dolgoztak közösen rövid színpadi művek létrehozásán, a gyakorlatba ültetve azt a koncepciót, hogy a szerző és a rendező szimbiózisából szület meg az érvényes kortárs színpadi szöveg.



Jelena Gremina íróő
(forrás: teatrdoc.ru)

A 21. század második évtizedére nem csak az orosz színházi alkotók, de a kritikusok és színházelmélet-írók egyik központi témájává válik a drámai művek színpadi interpretációjának krízise. A diskurzus egyik érve szerint a 20. századra jellemző klasszikus és „kortárs” szövegek (át)értelmezésén alapuló rendezői attitűd válsága leginkább abból fakad, hogy egy-egy mű érvényes, hiteles interpretációinak száma nem lehet végtelen, még ha hajlamosak is vagyunk ezt gondolni. Márpedig a 20. századi rendezői színház – különösen a kanonizált drámai művek kapcsán – annyiféle interpretációt halmozott fel, hogy egy mai fiatal rendező számára már rendkívül nehéz olyan eredeti koncepcióval előállni, amely nem csupán formai játék, „eredetieskedő” kísérlet, hanem valódi, teljes értékű művészi gondolatrendszer. Nem ritka, hogy a rendező ilyenkor már nem is az eredeti műre reflektál, hanem az interpretáció interpretációját produkálja, és a színházi alkotó elvész az értelmezések tengerében, s így nem a mű lényegére, hanem az arról szóló diskurzusra koncentrálnak. Ez a folyamat pedig a „laikus” néző számára egyre kevésbé követhető, egyfajta belterjes művészi nyelv kialakulásához vezethet.

Egyes orosz drámaírók részéről, akik a kortárs színházi folyamatokat kívülről szemlélik, időnként az az álláspont fogalmazódik meg, hogy le kellene számolni a rendezői színház önkényével, és vissza kell térni a „szerzői” színház eszményéhez. De jelenleg az orosz színház meghatározó trendjét képviselő alkotók már olyan messzire távolodtak az irodalmi szöveg „kiszolgálásától”, hogy ez a fajta visszaren-

deződés aligha képzelhető el. A színpadi szövegek sokkal inkább a drámaírók és rendezők, illetve az alkotói csoportok együttműködése révén jönnek létre.

Ezeket az ösztönösen vagy tudatosan zajló folyamatokat, az interpretációs rendezői gondolkodás válságát kiválóan foglalja össze az új színházi korszak alapvető elméleti műve, Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című könyve, amelynek 2014-es orosz nyelvű, nagy feltűnést kiváltó kiadásához a 20. századi orosz rendezői színház iskolateremtő alakja, Anatolij Vasziljev írt előszót. Ebben sajátosan provokatív módon szólítja meg a leendő olvasót: „...*Olvasd el az egészet – hasznos lesz a kortárs orosz színház tájain való vándorlásod során – a naturalizmustól egészen az „ördög tudja, micsodáig” bezárólag! Nevezzük csak így mindazt, ami most a mi színpadunkon történik – ez nem posztdramatikus, hanem az ördög tudja, hogy mi!*”. A neves német színháztörténész, Lehmann többek közt abban látja a dramatikus színház végét, hogy lejárt a *mimézisen*, a valóság másolásán alapuló ábrázolás kora, és hogy a posztdramatikus színház lemond az irodalomról mint a színpadi cselekmény alapjáról, illetve kötőanyagáról. Jerzy Grotowski és Antonin Artaud azon szándéka, hogy a színházat felszabadítsa az irodalom „kiszolgáltatásának” kényszere alól, elméleti megfogalmazást nyer a posztdramatikus színház eszméjében. Lehmann nem a jövőről beszél, hanem egy létező jelenséget ír le, amelynek előzménye már Bertold Brecht és Heiner Müller színházi gyakorlatában is kimutatható, hiszen az ő esetükben a pszichikai átlényegülés mint a színészi játék alapja már kérdésessé válik, az átélés színháza helyett inkább a felmutatás, a demonstráció eszközzel élnek. Ehhez pedig sokkal használhatóbb az irodalmi textusok montázsja, mint a lineáris pszichológiai logikán alapuló dráma. A kortárs színházi alkotók egyre kevésbé hajlandóak a színpadi esemény partitúráját alárendelni a tisztán verbális szöveg kompozíciós elvének. A színházi próbafolyamaton kívülálló drámaíró hajlamos logikus, lineáris kompozícióban gondolkodva strukturálni az általa ábrázolni kívánt világot vagy cselekményt. A kaotikus, töredezett valóságot a színpadon reális eseményként létrehozó alkotók viszont ösztönösen vagy tudatosan a strukturált szöveg dekonstrukciójára törekcszenek. Ugyanakkor sajátos jelenség, hogy míg a klasszikus, kanonizált irodalmi szövegek szinte „szabad prédák” a dekonstrukció szempontjából, a kortárs drámaszövegekhez sokkal nagyobb „tisztelettel” viszonyulnak a színházi alkotók – talán éppen az interpretációs rétegek hiánya miatt.

Az orosz posztdramatikus színházra is jellemző, hogy gyakran nem kész irodalmi alpanyagból dolgozik, hogy a szöveggönyv és az előadás partitúrája, szinte a nulláról indulva, az alkotási folyamatban résztvevők közös munkája; az alkotók között nem áll fenn hagyományos értelemben vett hierarchia, bár a rendező mint az előadás minden szegmensének ismerője továbbra is a produkció létrehozásának a motorja. Mindemellett a posztdramatikus színházi folyamatban születő szöveggönyv is átkerülhet a dráma, a dramatikus színház térfelére, és akár a rendezői interpretáció alapjává is válhat.

E folyamatok azonban jelentős hatást gyakorolnak magára a színpadi nyelvre is. Az új drámai szövegek esetében tetten érhető az emberi nyelvnek mint kommunikációs eszköznek a válsága, és valódi párbeszéd helyett a dialógus a párbeszéd imitáció-

jává válik. Vlagyimir Martinov, a kiemelkedő kortárs orosz zeneszerző és filozófus az *Opus Post zóna avagy egy új valóság születése* és az *Alice kora* című könyveiben alaposan körüljárja az emberi és ezen belül az orosz civilizáció mai állapotát, és egyik legfontosabb jellemzőjének azt tekinti, hogy gyakorlatilag mindent csak szimulálunk: az érzéseink, az értékeink, a hitünk, a kommunikációnk – mind csupán szimuláció, a lényeg gyenge tükröződése. E létállapot talán legerőteljesebb megfogalmazása az orosz színház egyik kiemelkedő drámaíró-rendezőjének, Ivan Viripajevnek a szövegeiből olvasható ki. Az *Illúziók*, a *Részegek*, a *Dreamworks* (Álomgyár) című darabjait Viktor Ryzsakov rendezte a Moszkvai Művész Színházban (MHAT), Andrej Mogucsij pedig a szentpétervári Nagy Drámai Színházban (BDT).

Bár Ivan Viripajev néhány évvel ezelőtt még úgy fogalmazott, hogy a bőrén érzi a verbális kifejezés válságát, és Csehovhoz képest ő még semmit sem tett le az asztalra, viszont ma már néhányan a kortárs Csehovként emlegetik őt. Ugyanakkor a szöveg jelentőségéről egészen mást vall, mint a mai orosz rendezők többsége. A drámakötetéhez írt előszóban így fogalmaz: „A szöveg előadása – a drámai színház lényege és természete. De a szöveg – az nem a valóság leírása, az nem valamiféle valóság szövegekönyve. A szöveg – az maga a valóság. A szöveg – nem az úgynevezett „élethelyzet”, a szöveg – az műalkotás, amely „saját magában létező valóság”. A szavak nem képesek leírni a valóságot, mivel azok önmagukban is a valóságot alkotják, azt a valóságot, mely a jelen pillanatban létezik, és sohasem a múltban vagy a jövőben. A „szeretet” szó nem képes leírni a szeretetet, mert a szeretet az az állapot, amely megelőzi a szót. A „szeretet” szó a szeretetből születik. A „szeretet” szó – maga a szeretet. (...) Ez az egész álta-



Vlagyimir Martinov könyvének borítója (forrás: predanie.ru)



Jelenet a *Részegek* c. előadásból, r: Andrej Mogucsij (forrás: vrn-uk.ru)



Ivan Viripajev drámakötetének bemutatóján, 2017. január (forrás: syg.ma)



Osztrovszkij: *Vihar*, 2016, r: Andrej Mogucsij, az előadás plakátja (forrás: sobaka.ru)

lünk látható világ egyszerűen a valóság, amely szavakban nyilvánul meg. A szó – szimbólum, a szimbólum pedig mindig az, amit szimbolizál (Pavel Florenszkij megfogalmazása szerint).”

A mai orosz színház egyre több jelentős alkotója, akik az alternatív, kísérletező színház képviselőiként indultak, a kortárs drámák mellett az utóbbi években egyre szívesebben fordulnak a 19.

és 20. századi klasszikus orosz irodalom-

hoz (pl. Jurij Butuszov *Menekülés*; Viktor Rizasakov *Háború és béke*, *Optimista tragédia*; Andrej Mogucsij *Mit tegyünk*; Rimas Tuminas *Jevgenyij Anyegin* stb.), de olyan új, érvényes formanyelvet keresve, amely nem interpretál, hanem a mű lényegét igyekszik kibontani, megőrizve az orosz kultúrára oly jellemző transzcendens síkot. Ebből a szempontból igen figyelemre méltó produkciónak tekinthető Andrej Mogucsij tavaly bemutatott előadása, az Osztrovszkij drámájából készült *Vihar*. A rendező tudatosan nyúlt vissza a Sztanyiszlavszkij előtti színházi gondolkodáshoz, az orosz vásári komédiák világának egyfajta rekonstrukciójára téve kísérletet. Szavai szerint „szerette volna ezt a szöveget nem úgy hallani, mint az iskolában. És ebben az utcai, vásári közegben a klasszikus darab új hangzást kapott. Nem új értelmet nyert, hanem az az értelme, ami eddig rejtve volt, világossá, érthetővé vált”. Mint kiderült, Osztrovszkij szövege döbbenetes zeneiséggel bír. Ezért a főbb szereplők énekelve (a folklórra illetve az operára jellemző stílusban) beszélnek – a többiek pedig ritmikus recitativóval mondják a szöveget, amelyhez a zeneszerző, Alekszandr Manockov egy fiktív orosz tájszólást talált ki.

A kortárs orosz színház tehát keres, kísérletezik, és kerüli a végleges, lezárt definíciókat. Tarkovszkij *Sztalker*éhez hasonlóan a valóság és a művészet folytonosan változó Zónájában, a racionális gondolkodással szembeszállva dobálja különböző irányokba a szalagra kötött anyacsavarokat, keresve a belső út célját, a legfőbb kívánságok szobáját – amelybe ő talán sohasem léphet be.

Andás Kozma: But What Has Happened to the Text?

Trends in Contemporary Russian Theatre (Part 2)

Continuing the line of thought started in the previous issue, the author examines the process which reached fruition by the second decade of the 21st century and involved the thematisation of the crisis of the stage interpretation of dramatic works among Russian theatre practitioners, critics and theorists alike. Through the examples of the creative pathfinding and reflections of noted contemporary artists like playwrights Elena Gremina and Ivan Vyrpaev, directors Andrej Moguchy, Anatoly Vasiliev, Rimas Tuminas, Yuri Butusov and Victor Ryzhakov as well as composer Vladimir Martynov, an overview is given of the current experimental period in Russian culture. It is noted that the prominent artists of today avoid finalised and airtight definitions. Similarly to Tarkovsky's *Stalker*, they are focussing on the purpose of their inner journey, “the room of the greatest desires, which they may never even enter”.



„Nem mi művészkedünk!”

Pap Gábor drámatanárral Regős János beszélget

REGŐS JÁNOS (RJ): Rendkívül nehéz volt most téged elcsípní egy órára. Tudom, hogy ilyenkor, decemberben nagyon sokféle kötelezettség foglal le, túl azon is, hogy itt a Vörösmarty Mihály Gimnáziumban (lásd VMG) tanárként dolgozol.

PAP GÁBOR (PG): Most vettem át az iskola drámatagozatának vezetését. Tudnod kell, hogy ez egy igen patinás szakirány ebben a gimnáziumban, az országban másodikként jött létre.

RJ: Hogy merted elvállalni? Hiszen én veled eddig is mindig csak rohanás közepette találkoztam: hol próbára igyekeztél a kóruossal vagy színházi csoportoddal, a Training-spottal, hol órára szaladtál a diákjaidhoz, gitárral a hátadon, sietős léptekkel szelve át a Városmajort.

PG: Azért azt hozzá kell tennem, hogy a tagozatvezetést úgy vállaltam el, hogy ehhez magam mögött tudhatom Perényi Balázs¹ szakmai támogatását. Mellette az igazgatónőnk, Koromné Beck Zsuzsanna bizalma, több évtizedes pedagógiai tapasztalata is nagyon fontos segítség. Alapvetően én a drámás programjaink szervezésével, a más tagozatokkal való egyeztetéssel foglalkozom, meg azzal, hogy milyen kép alakuljon ki az iskolánkról a külvilág számára. A történet ott kezdődik, hogy elődöm, Golden Dani² mellett volt időm és lehetőségem megismerkedni iskolánk belső működésével, azzal, hogy ez a tagozat hogyan illeszkedik az itt folyó oktatási-nevelési tevékenység egészébe. Ez meglehetősen bonyolult, hiszen a drámatagozaton kívül itt még három másik tagozat működik. Nagyon fontosnak tartjuk, hogy egy-egy szakirány ne menjen szembe azzal, ami egy gimnáziumi diák alapfeladata, vagyis a tanulással – az ideális az lenne, ha ez a két dolog segítené egymást.

RJ: Keveset tudunk arról, hogy hol és milyen pedagógiai céllal jöttek létre a drámatagozatos gimnáziumok.

¹ Perényi Balázs rendező, szakíró, drámatanár – VMG drámatagozat

² Golden Dániel drámatanár, az Országos Diákszínjátszó Egyesület volt elnöke, a VMG drámatagozatának előző vezetője, jelenleg az SZFE drámainstruktori képzésének osztályvezető tanára.

PG: Pedagógiai portfólióm készítése kapcsán frissen néztem utána a dolognak. Várkonyi Zoltán³ kezdeményezésére azzal a céllal indultak el a drámatagozatok egyszerre több helyen az országban, hogy amolyan kvázi színházi szakközépiskolák legyenek. Akkoriban már minden művészeti ágban léteztek ilyen típusú iskolák: a zenében a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, a képzőművészetben a „Kisképző” a példa erre. Így jött létre többek között Szentesen a Horvát Mihály Gimnázium, Debrecenben az Ady Endre Gimnázium, Pécsen a Nagy Lajos Gimnázium drámatagozata. Közben gyorsan kiderült, hogy ez a koncepció eredeti formájában nem lesz működőképes. Hogy ezek az iskolák mind a mai napig többnyire jól működnek, ez ezért van, mert az egész program olyan pedagógusoknak a kezébe került, akik a színjátszás pedagógiai oldalát is képviselni tudták. Utólag, persze, már könnyű okosnak lenni, de az a tapasztalatom, hogy nem nagyon lehet úgy színészképzést vinni, hogy még nem éri el az ember a tizennyolc éves kort, amikor a személyiség olyan fejlődési szintet ér el, hogy képes elviselni azt a hihetetlen mértékű nyomást, aminek a színészi szakma kiteszi. Egy zenésznek ott a maga hangszere, de a színésznek a saját teste, a saját teljes személyisége a hangszere. Azt gondolom, hogy erről a „hangszerről” csak tizennyolc éves korunk után derül ki, hogy tudunk-e igazán játszani rajta. Mint zenész mondom, hogy ez kicsit olyan, mint a ’magánének’. Az a hang, amit érvényesen képezni lehet, átlagosan csak 18–20 éves korunk körül alakul ki. Ez persze nem jelenti azt, hogy nem örülünk annak, ha valaki aztán a pályára kerül, illetve hogy nem gondoljuk sokakról, hogy alkalmasak lehetnek majd erre a pályára. Az viszont már a tagozat indulásakor kiderült, hogy annak a négy évnek a középpontjában, amit a diákjaink itt töltenek, a színház helyett a személyiségfejlődésnek kell állnia, és Sík Csabáné Kinszky Judit, Sík Anyó⁴ mint hajdani tagozat alapító, illetve mi, mai drámatanárok ugyanezt a pedagógiai elvet képviseljük. A képzésnek a drámapedagógia szabja meg az ívét, ez a motorja, a módszertana, de a cél és az eszköz itt megfordul: a színész a saját személyiségét, pszicho-fizikáját eszközként használja a szerep megformálásához. Nálunk fordítva van: mi azért adunk szerepet a gyerekeknek, azért hozzuk őket ’helyzetbe’, hogy eljussanak a saját személyiségükig. Alapvető célunk, hogy minél több dologgal találkozzon a gyerek. Szívem szerint azt írnám ki a VMG Drámatagozat ajtájára a tanárok nevében, hogy „Nem mi művészkedünk!” Nekünk az a dolgunk, hogy próbáljuk meg a gyerekeket eljuttatni oda, hogy a saját kreativitásukat kibontakoztathassák.

RJ: *És mit tudtok kezdeni azokkal a diákokkal, akik – erős szülői elvárásokkal – a színművészeti előszobájának tekintik ezt az iskolát?*

PG: A működő színiiskoláknak mások a céljai, és így módszereik is. Mi itt inkább – akár hiszed, akár nem – megpróbáljuk lebeszélni erről a pályáról a diák-

³ Várkonyi Zoltán (1912–1979): színész, rendező, a Színművészeti Főiskola rektora, az 1978/79-es tanévben Szentesen és a Vörösmartyban elindítja a középfokú színházi képzést.

⁴ Kinszky Judit, Sík Csabáné (1934): beceneve, a VMG drámatagozatának alapító tanára, majd egy ideig vezetője nyugdíjazásáig.

jainkat. Még hozzá egészen professzionális szinten. Papp Dániel kollegám, aki végzett színész, és az egyik legkarakteresebb rendezőnk is itt, nos, ő az, aki ezt a 'lebeszélő' kurzust tartja, miközben a színművészeti előkészítő foglalkozásoknak is ő a gazdája Perényi Balázssal együtt. Hogy miért tesszük ezt? Mert azt gondoljuk, hogy aki lebeszélhető, azt kötelességünk lebeszélni. Elsőben szinte minden gyerek úgy érkezik ide, hogy ő színész lesz. Rengeteg olyan helyzet adódik, amikor szembesülnek azzal, hogy miközben az általános iskolában ők voltak a kedvenc szereplők, a legjobbak, itt egy-egy osztályban összekerülhetnek 30–35 ilyen egykori legjobbal. Nos, ez az első nagy kihívás számukra, a betagozódás egy ilyen közösségbe.

RJ: *Azért ezzel a 'lebeszélő kurzussal' lelki sebeket is ejthettek vagy téphettek föl.*

PG: Természetesen nem azzal kezdjük, hogy figyelj, te tehetségtelen vagy, húzáz el innen. Először is létezik egy közösségi színházi ethoszunk. Ebben egy-egy osztály közössége az alap, illetve egy körülbelül félosztálynyi csapat, tehát 15–18 ember dolgozik együtt. De arra is volt példa, hogy Perényi Balázs 30–35 fős osztályokkal készített „osztályszínházi” előadást. Az eszményünk az, hogy minden diák találja meg a maga helyét, mutatkozhasson meg a társai, illetve mások előtt is, találkozzon szerepekkel, és közben azt is élje meg, hogy ő egy közösség része. Mert a Vörösmarty eközben második otthonukká is válik. – Ha a formanyelvre gondolunk, a nagy, hagyományos alternatív színházi műhelyek példái lebegnek a szemünk előtt, amilyen a Szkéné is volt. Mi, itteni tanárok valamennyien ezeken a színházakon nőttünk fel. De a folyamat-centrikus gondolkodásunkban a drámapedagógia a meghatározó.

RJ: *Helyi terminussal „mustrának” hívjátok azokat a tanév végi alkalmakat, amikor egy-egy osztály valamilyen szakmai bemutatót tart tanároknak, szülőknak. Mivel Simon fiam itt tizenegyedikes, volt szerencsém néhány ilyenben részt venni. A gyerekek sosem hagyományos darabokat vagy jeleneteket adtak elő, inkább alkalomhoz vagy problémához kapcsolódó önálló munkák voltak ezek, még akkor is, ha irodalmi szöveget használtak.*

PG: Az első két évben mi szándékosan nem foglalkozunk úgynevezett előadásokkal. Ebben az időszakban fokozatosan kell kiépítenünk a diákjainkban egyfajta védettséget, hogy a kellő eszközök birtokában nagyobb önismerettel legyenek felvértezve a komolyabb feladatokra. Erre valók a féléves mustrák, ahol már van közönségük, de ez még egy tanárokból, szülőkből, diáktársakból álló belső közönség, akik előtt vállalható, hogy a megmutatott elem csak egy munkafázis, egy adott állapot, és nem „végtermék”. A második év vége felé március 15-i műsort készítenek és adnak elő kétszer-háromszor. Ezt az iskola minden diákja és tanára megnézi. Itt már igazi színházi helyzetbe kerülnek, de igazából harmadévtől kezdve készülnek előadások. Ekkor a gyerekek élményvilágából kiindulva próbálunk meg dolgozni. Szerintem csak az a diák lesz hiteles, aki önmagáról tud vallomásoosan beszélni, akármilyen formanyelven, mozgásban, szóban vagy zenében nyilvánul is meg. Ezek között alig fordul elő hagyományos drámai irodalmi alapanyag. Az biztos, hogy a Sztanyiszlavszkij-iskolán alapuló átélős lélektani játék nem működik középiskolások között. Ezen a nyelven nem tudnak megszólalni. Rengeteg tá-



A Vörösmarty Gimnázium *Csonka* című produkciójának jelenetképe, 2017 (forrás: színhaz.org)

a külső közönség számára is foghatóvá, átélhetővé váljék mindaz, amiről szólni szeretnének. Ehhez nélkülözhetetlen, hogy a rendező döntsön végül arról, hogy miként, mikor, ki és hogyan nyilvánul meg egy-egy jelenetben.

PG: Ha már a *Csonka* című előadást említetted, az nekem egy felnőtt színházi élményem volt. Fodor Mihály⁶ rendezéseinél tapasztaltam magamon, hogy gyerekszínház is képes katarzist kiváltani nálam. Profi és amatőr előadás között én már régóta nem teszek különbséget. Nagybetűs élmények szerezhetők a diákszínházi játékosban is. Akármilyen túlzásnak tűnik, én úgy gondolom, hogy legalább tíz éve az igazi innovációt nagyon sok esetben – akár a teljes magyar színházkultúrát is tekintetbe véve – a diákszínházi játékos képviseli. Ezt jelzi, hogy a Magyar Szín-Játékos Szövetség Paál István Diplomáját, amit az évad legjobb felnőtt amatőr előadásának ítélnek oda, a Vörösmarty középiskolásai öt éven belül kétszer is elnyerték.

RJ: A 2009-ben, fiatalon elhunyt Fodor Mihály nevét említetted, aki a legendás zamárdi diákszínházi játékos tábora egyik elindítója volt. Ma a tábor az ő nevét viseli. Tudom, hogy te csoportvezetőként már a legelején bekapcsolódtál az ott folyó munkába. Milyen emlékeid vannak Zamárdiról?

PG: Messzebből kell kezdenem. Én zenésznek készültem. A csepeli Jézus Szíve Plébánián idestova harminc éve, hogy először rendeztem, mégpedig egy passiójátékot. Akkoriban láttam az Arvisura Színház *Újrakeresztelők*⁷ című előadását a Szkénében. Ami sokak számára az Ács János-féle *Marat/Sade*⁸ volt, meg az Ascher-féle *Három nővér*⁹, azt nekem Somogyi néhány akkori munkája jelentette. '89-'90 táján Lukács László – ma a budakeszi Kompánia Társulat vezetője, akkor

masztékra van szükségük. Az egyik ilyen, hogy harmadévből „önmagukat” játsszák, nyilván nem direkt módon és egy az egyben, de olyan figurákat, akik közel állnak hozzájuk.

RJ: A *Csonka* című előadásban⁵ ezt nagyon pontosan lehetett érezni, meg azt is, hogy mennyire fontos a tanári/rendezői jelenlét ebben a kényes alkotófolyamatban, ahol el kell juttatni a gyerekeket oda, hogy a privát szférán túlemelkedve,

⁵ A *Csonka* című előadást a VMG 11/D osztálya mutatta be 2016-ban, Perényi Balázs és Szalai Ádám rendezésében. Az előadás a töredék családkról szól, és a diákok közvetlen élményei alapján készült. Díjazott volt az Országos Diákszínházi Játékos Fesztiválon, a Magyar Művek Szemléjén és a FESZT-FEST – Fesztiválnyertersek Fesztiválján a MU Színházban.

⁶ Fodor Mihály (1954–2009): drámapedagógus, gyermekszínházi rendező, a zamárdi diákszínházi játékos tábora elindítója, művészeti vezetője.

⁷ Dürrenmatt: *Újrakeresztelők*, 1987. március Szkéné Színház, r: Somogyi István

⁸ Peter Weiss: *Marat/Sade*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1981. r: Ács János

⁹ Csehov: *Három nővér*, Katona József Színház, 1985, r: Ascher Tamás

még tanára a mai tagoknak – hívott először abba a közegbe, amiből később a Pest-megyei gyermekszínhátszók közössége kialakulhatott. Az ő révén kerültem az egyik utolsó igazán magas színvonalú C-kategóriás rendezői tanfolyamra, ahol Nagy András László¹⁰ és Kaposi László vezetése mellett még tanítotak bennünket a „nagy generáció” olyan kiválóságai, mint Debreczeni Tibor, Máté Lajos, Szakall Judit, Duró Győző, Uray György és fia, Péter. Ez a tanfolyam Fóton zajlott a Gyermekvárosban, ahol Kiss Tibor (azóta Csokonai díjas gyermekszínhátszó rendező) volt a házigazdánk. És hogy a dolog körbeérjen: az ő mestere pedig a szentesi Horváth Mihály Gimnázium drámatagozatának alapítója, Bácskai Mihály¹¹ volt.



Bácskai Mihály drámatanár tanítványaival Szentesen 1988-ban (forrás: wikimedia.org)

RJ: *Ez egy valóságos családja, amiről beszél.*

PG: Igen. És ez így van jól. A zamárdi csapat igazából a Pest-megyében dolgozó gyerekszínhátszó rendezők közegéből nőtt ki, és Nagy András Lászlónak abban volt különösen nagy érdeme, hogy az itteni rendezőket együttműködésre sarkallta, vagyis olyan alkalmakat teremtett, ahol egymás munkáival, módszereivel találkozhattak. Részben ez inspirálta például az inárcsi színhátszás fejlődését, és ebből nőtt ki maga a tábor is. Maczák Ibolya 2014-ben két könyvben jelentette meg az inárcsi színhátszás és a zamárdi színhátszó táborok a történetét, benne az összes ottani bemutató dokumentumaival¹². – Én ebben az időben az ELTE Tanárképző Főiskola Markó utcai épületébe¹³ jártam ének–zene–karvezetés szakra, amelyben a gyönyörű szép Lotz-terem található. Ezt a termet kaptam meg az ottani színhátszó csoportunk, a Mozsikás Színpad próbáira. Nagy András László javaslatára ebben a teremben rendezhettük meg az első Országos Weöres Fesztivál megyei elődöntőit, vagyis mi voltunk a házigazdái ennek az eseménynek. Ilyen és ehhez hasonló találkozók alkalmával alakult ki a későbbi zamárdi csapat magja: ott volt Lapu Mária¹⁴, Fodor Mihály, Jancsó Sarolta és Lukács László. Ők hívtak aztán Zamárdiba, mi-

¹⁰ Nagy András László (1946–2014): rendező, a Magyar Szín-Játékos Szövetség alapító elnöke.

¹¹ Bácskai Mihály (1929–2011): magyar-történelem szakos középiskolai tanár, drámapedagógus, a szentesi Horváth Mihály Gimnázium irodalmi-drámai tagozatának elindítója, az intézménynek 16 évig igazgatója.

¹² Maczák Ibolya, dramaturg, rendező: *Kavalkád* – emlékkönyv az inárcsi színhátszás 25 évéről; *Zamárdi – emlékkönyv* – a Fodor Mihály Pest Megyei Színhátszó Tábor 22 évéről, 2014, Inárcs.

¹³ 1987-től 2002-ig az ELTE Tanárképző Főiskola, ma a Budapesti Gazdasági Főiskola működik itt.

¹⁴ Lapu Mária (1954–2015) tanár, diákszínhátszó rendező, az inárcsi diákszínhátszó műhely alapítója, ma KB35 néven működnek.

közben Keresztúri József¹⁵ meg a VMG-be hívott kreatív zenetanárnak. '97-ben kaptam először gyerekeket Zamárdiban, ennek már 20 éve, de azóta is aktív csoportvezetőként működöm a táborban. Elképesztő mennyiségű, legalább kétszáz hosszabb-rövidebb előadás és – amire külön büszke vagyok – vagy háromszáz dal megszületése köthető ezekhez a táborokhoz. Az egykori gyerekszínjátósok – Szivák Tóth Viktor, Fodor Éva, Kovács Anna és Zoltán – ma már tanítanak, csoportot vezetnek itt, miközben a tábor már egy ideje átköltözött Fonyód-Bélatelepre.

RJ: *Hogyan kerültek/kerülnek oda a gyerekek?*

PG: Egymás számára nem teljesen ismeretlenül. Mindenki hozta/hozza úgymond a „saját kölykeit”. Amikor a Waldorf-suliban voltam, akkor őket, aztán amikor a Vörösmartyba kerültem, az itteni diákjaimat hívtam. Több generációnyi vörösmartys járta meg a zamárdi tábor. Ma már a tradicionálisan pest-megyei és fővárosi táborozók mellett van egy győri szál is, ami a RÉV Színházi nevelési Társulat köreiből kerül ki, meg egy kecskeméti is. Hajdanán Orbán Edit¹⁶ középiskolás diákjait fogadtuk, most az idei táborba Borsosné Horváth Kriszta gyerekszínjátósokat hozott magával. RJ: *Mi a titka ennek a tábornak?*

PG: Biztos, hogy nagyon fontos a helyszín: a Balaton, ami mindig ott van egy ugrásnyira. Amikor vége van a próbának, minden gyerek leárad a tóhoz. Nincs



Pap Gábor a gyerekszínjátósok körében
Zamárdiban 2016-ban (forrás: kb35inarcs.hu)

jobb dolog annál, mint megfürdeni egy próba után. Visszamez, folytatod, aztán megint megfürdesz. De fontosabb talán a titok szakmai része: a zamárdi tábor legnagyobb értéke szerintem, hogy három generáció találkozik itt a színjátszáson keresztül, ami persze felveti azt a kérdést, hogy miként lehet jól működtetni egy olyan színjátszó tábor, ahol gyerekek, diákok és felnőtt színjátósok együtt vannak jelen. Mert a tábor legfontosabb eredménye, hogy oldott légkörben tud végbemenni a generációk között tu-

dásátadás, ugyanakkor mindez nagy körütekintést is igényel mindenkitől, hogy megfelelőképpen tekintettel legyünk egymás igényeire és szükségleteire, hogy jól működjön az együttélés. És talán az is a titok fontos része, hogy az a pár felnőtt pedagógus, akik ezt a tábor létrehozták, az a körülbelül 10–15 fős csapat a kezdetektől a mai napig hűséges tudott maradni. Páran sajnos már elmentek közülük, de a többiek folytatják, sőt egy sikeres generációváltás is lezajlott az elmúlt tíz évben. Amikor Fodor Mihály váratlanul meghalt 2009-ben, írtam egy verset, abban

¹⁵ Keresztúri József (1955) drámatanár, akkoriban a VMG drámatagozat vezetője, ma a Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium igazgatója.

¹⁶ Orbán Edit (1953) rendező, drámapedagógus

van ez a mondat: „a mennyország egy nem múltó égi tábor, egy körkörös Zamárdi”. Az évente ott töltött egy hétből szinte az egész évre energiát nyerünk, ezért szeretnénk, ha örökké tartana.

RJ: *Felismerhetően másnyelvenek azok az amatőr vagy profi színészek, akik ebben a környezetben valaha is megmerítkeztek. A játszott szerepen belül mindig egy kicsit többet engednek láttatni magukból, a világhoz való viszonyukból. Az önmagukról való tudás járja át a színészi jelenlétiüket.*

PG: Te most azokról beszélsz, akik színészek lettek. De én azokról is beszélek – és diákjaink nyolcvan-kilencven százalékát ők teszik ki Zamárdiban és a Vörösmartyban egyaránt –, akik nem kerülnek színházi pályára. „Csak” szakmájuk kiválóságai lesznek, nagyszerűen kommunikáló közösségi lények, visszajárnak, segítenek, amiben csak tudnak, a gyerekeiket is ide íratják be.

RJ: *A torzításmentes önkép kialakulását tekinted tehát a legfontosabbnak.*

PG: Harmadévben, amikor itt a gimnáziumban már saját csapatom van, fontos feladat számomra, hogy kiszedjem a diákokból, mi fáj nekik, mi bántja őket. A saját utamat illetően is folyamatosan arra gondolok, hogy milyen jó lenne látni magamat egy hegytetőről. Ezt az önreflexív helyzetet keresi az ember mindenben. A nagyvonalúságot Nagy András Lászlótól tanultam. Fiatalabb koromban én képes voltam őrjöngeni is egy-egy fesztiválon azon, hogy miért mindig ez vagy az a csoport jön el, biztos csak azért, hogy elvigyék előlünk a fődíjat. Ő erre azt mondta: ha valaki ide akar jönni, az ide is fog jönni, és mi csak tanulhatunk tőle. Virágozzék minden virág! Hol van ma olyan hely, ahol ezt mondják? Hol találsz ma olyan pedagógiai situációt, hogy láthatod a saját 10–15 évvel ezelőtti lehetőségeidet, és az öt évvel ezelőttieket is. Az én álmom egy *normális tudásátadási rendszer*. Olyan színházkultúrának kéne lennie, ahol ez működik. De egyelőre Kecskemétet kivéve nincs egy olyan város Magyarországon, ahol egyszerre minőségi a gyerek-, a diák- és a felnőtt profi színjátszás.

RJ: *Drámapedagógia, színházi nevelés – felfutóban lévő ága ez most a színházi világnak. Te hogyan látod ezt a folyamatot?*

PG: Van egy kis keserű szájjem ezzel kapcsolatban. Nem tudom, mennyire őszinte ez az ambíció a hivatásos színházak körében. Két irányzat létezik, s mindkettőt lehet nagyon jól művelni. A TIE (Theater In Education) mellett van egy másik rendszer, a Theater Pedagogy.¹⁷ Ez egyfajta beavató színház, amiben ugyanúgy megvannak azok az elemek, mint a TIE-ban, de egy konkrét produktum, egy előadás létrehozása kapcsán. Vannak nagyszerű szakemberek, például Zalaegerszegen Madák Zsuzsanna¹⁸, aki elképesztően jól dolgozik, amellet, hogy nagyszerű színésznő. De a konjunktúra folytán sok kamu is van ezek között a próbálkozások között.

RJ: *Merthogy pályázati pénzeket lehet elnyerni ilyen programokra.*

¹⁷ Lásd ehhez: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (szerk. Cziboly Ádám) InSite Dráma, 2017.

¹⁸ Madák Zsuzsanna 2011 óta vezeti a Hevesi Sándor Színház ifjúsági programját, a Tantermi Deszkát. A színházi nevelési programoknak nemcsak programvezetője, hanem rendezője is

PG: Vannak jól működő műhelyek Budapesten – például a Katonában és az Örkényben –, ahol kifejezetten az a cél, hogy közelebb hozzák a fiatalságot a színházhoz. Ez megint egy egészen más dolog. Ezeken a helyeken a mi kolleganóink és kollegáink teljesen korrekt drámapedagógiai módszereket alkalmazva dolgoznak. Hiszem, hogy valamennyi irányzatnak – legyen az drámapedagógiai vagy színházi nevelési – voltaképpen közös a tudásanyaga. Ezt a közös tudásanyagot használjuk gyakorlatilag háromféleképpen. Az egyik a színházi nevelés, a másik az, amikor bemegy egy tanár az órára és drámapedagógiai eszközökkel feldolgoz a diákjaival egy adott tananyagot magyarul, történelemből. Ezt én úgy nevezem, hogy alkalmazott drámapedagógia. És létezik egy harmadik irányzat, a gyerek- és diákszínháztudás, mely egy-egy előadás készítése során alkalmazza a drámapedagógiát.

RJ: *Hozzád, úgy érzem, ez az utóbbi áll közel.*

PG: Nyilvánvalóan. Nagyon szívesen kutatnám – mondjuk egy doktori keretében – azt, hogy mi mi történik a gyerekekkel az előadásban való részvétele után. Azt látjuk, hogy mi történik vele a próba folyamat során, de hogy mit alakít rajta egy-egy előadás, arról alig tudunk valamit.

RJ: *Nem beszéltél még a szűkebb szakterületről, az úgynevezett dramatikus zenei gyakorlatokról. Szemző Tibor mondta egyszer, hogy minden zene, ami hangzik, sőt még az is, ami nem.*

PG: Amiről beszélsz, annak az ősapját úgy hívják, hogy John Cage¹⁹. Ő nagy fluxusművész is volt. Sokszor nem lehet eldönteni, hogy mi a fontosabb egy-egy művében, a zene vagy maga a gondolat, amit képvisel. Már nagyon korán eldöntöttem, hogy én azt fogom keresni, ami a zene és a dráma között pont félúton van. Amikor zenével foglalkozó tanárként '95 októberében betettem ide a Vörösmartyba a lábamat, a kezdeti tanácsalanságomat leküzdve az jutott az eszembe, hogy a Kapositól tanultakat, meg a Gabnai könyvében²⁰ leírt játékokat megpróbálom adaptálni valahogy a hangokra. Amit Rudolf Steiner tanácsolt a Waldorf tanároknak, hogy a tantervet a gyerekek tekintetéből kell kiolvasni, az szinte szó szerinti élményem volt: előttem van, ahogy néznek rám a gyerekek, eszembe jut valami, és bedobom az órán. Én nem az óra előtt írtam vázlatot, hanem amikor kimentem az óráról, azután jegyeztem le, hogy mivel is foglalkoztunk. Ez olyan négy-öt évig tartott, és akkoriban itt sok személyi változás történt. Tisztázni kellett, hogy ki marad, ki megy. És végül Keresztúri vezetése alatt kiforrott egy nagyon jó csapat. Nyugodtan tudtam kísérletezni, és mostanra elmondhatom – akár más kreatív zenei módszerekkel is szembeállítva –, hogy én a diákokat lélektanilag arra vezetem rá, hogyan lehet a hangokat vagy bármilyen hangszert, hangképző eszközt görcs nélkül használni a színházi munkában. Ezek nem hangképzési gyakorlatok. Mi itt nem technikát tanítunk, ahogy Mezey Gábor tanár úr sem mozgástechnikát tanít a gyerekeknek. Mi gondolkodni tanítunk. Amikor a gye-

¹⁹ John Cage (1912–1992) amerikai avantgárd zeneszerző, a repetitív, minimalista zene egyik legfontosabb képviselője

²⁰ Gabnai Katalin: *Drámajátékok – bevezetés a drámapedagógiába*, Helikon, 2015.

rek átesik egy ilyen Mezey-féle tréningen, számtalan impulzust kap arra, hogy mit jelenthet egy-egy mozdulat. Úgy gondolkodom, hogy van egy hangfolyamat, amelyet improvizálva létrehozunk mindenféle hangokból. Lehet benne kimondott szó, kitartott hang, valaminek az utánpótlása, zaj stb. Tudom, hogy azt akarom kihozni belőle, hogy ez egy helyszín például. Jó, ez egy helyszín, de ki az a szereplő, aki éppen rátok mutogat? Mi az első dolog, amit a hangok tudhatnak? Egy közegben, egy térben hangzanak föl. A hang mindenhol körülvesz téged. Ha becsukod a szemed, és én körbejárlok, nem látsz engem magad mögött. De hallani hallod, hogy merre járok. Erre mondom, hogy a hang közeg, tehát természete szerint képes helyszínt teremteni. Gyerekszínháznál nagyon sokszor tanítom az erdő hangjait. De nemcsak náluk nagy élmény ez. Fantasztikus dolog, hogy most már jó néhány éve egyetemen is alkalmam van tanítani ezt a metódust a veszprémi Pannon Egyetem drámapedagógia szakos hallgatóinak egy olyan elméleti kurzussal kiegészítve, melyben a zene- és színháztörténetet folyamatos egymásra hatásában követjük végig. És ha lehet, még fontosabb, hogy harmadik éve olyan hallgatókat fogadok vezető tanárként a Vörösmartyban, akik az általam tanított gyakorlatokat továbbfejlesztik, együtt a diákokkal. Már a második olyan kilencedikes mustra zajlott le a múlt héten, amikor a hallgatóm a diákokkal együtt mutathatott be egy saját fejlesztésű gyakorlatot. A dramatikus zenei gyakorlatok módszere így szinte önmagát fejleszti tovább a középiskolai óráimon.

RJ: Szerényen eddig nem beszéltél saját színházi csapatodról, a *Trainingspot Társulatról*. Úgy tudom, az előadások mellett számos iskolai programot is bemutattatok.

PG: Az egész tíz éve indult, és szintén egy tábormal kezdődött. Úgy tekintek erre, mint a harmadik gyerekemre, a harmadik nagy életajándékomra. Nem akartam, nem küzdöttem érte. És nem egyedül kaptam, hiszen Benkő Ágival²¹ alapítottuk meg ezt a csoportot. Solténszky Tiborral²² egy felvidéki táborban dolgoztunk együtt, és hazafelé jövet az esőben lerobbant az autónk. Akkor döntöttük el, hogy valamilyen formában folytatjuk a tréningezést. Innen jön a nevünk is: nehéz volt már akkor is elképzelni, hogy felnőtt emberek összejönnek csak azért, hogy hónapokon át tréningezzenek. Amikor a tábor után nem sokkal összejöttünk a Zöld Macska nevű diákpincében, én kicsit szkeptikus voltam, azt hittem, úgymint meggondolják magukat a jelentkezők, és hamar szétesik a formáció. Ági elkezdett velük dolgozni szeptemberben. Decemberben hívott föl azzal, hogy várnak rám a tagok. „Még mindig ott vannak?” – kérdeztem csodálkozva. A zenés, mozgásos és prózai színházi elemek keveredéséből egy egészen furcsa nyelvezetet sikerült kialakítanunk ebben a csoportban, ami az *Új hídavatás* című előadásunkban jutott először csúcra. Ezt az akkori Új Színház Bubik Stúdiójában mutattuk be, miután megnyert egy független színházak számra kiírt pályázatot. Ott tudtuk igazán kipróbálni Ágival és a társulattal, akik egyébként szinte valamennyien a KIMI vagy

²¹ Benkő (Víg) Ági: koreográfus, táncos, rendező, mozgástanár

²² Solténszky Tibor (1953–2016) dramaturg, rendező, művészstanár, a rádiószínház egykori művészeti vezetője.

a Nemes Nagy Ágnes Gimnázium színészképzését végezték el, hogy vajon hogyan lehet elmesélni mozdulatokkal, szavakkal és főként zenével ezt az egész örvénylést, áramlást, amit annak idején Arany János megírt, és amelyben ma is létezőnk. Pár évet aztán a MU Színházban töltöttünk, ahol Solténszky Tibor halála előtti utolsó rendezését mutattuk be, az *Ovibradert*²³, amelyben el is sirattam őt az utolsó dalban – amire persze csak utólag jöttem rá.

RJ: *És mi van most a társulattal?*

PG: A fejlődésünkből és a lehetőségeinkből szinte automatikusan adódott, hogy az elmúlt néhány évben átálltunk színházi nevelési programok készítésére. Ez az ambíció mindenkiben ott élt, hiszen valamennyien elvégeztük a Kaposi László-féle drámapedagógiai tanfolyamokat, és most úgy tűnik, hogy a társulat lassan betagozódik a Kerekasztal utáni második generációs vonulatba. Amikor beszélgettünk, éppen az *Áthallások* című új produkciót játsszuk a Kerekasztal huszonöt éves születésnapjára. Úgy tűnik, hogy ezen belül is, amiben igazán szeretnek és elismernek minket, az a zenés tantermi színházi program. Amikor csak elindultunk a Jurányiban megrendezésre kerülő Tantermi Színházi Szemlén, mindig komoly sikert arattunk. A Szemle finansziális háttérét adó Polgár Alapítvány már a harmadik előadásunk létrehozását és továbbjátzását támogatja. Ezek mellest a legtöbbet játszott előadásaink is. A *Hangállam* és az *Eszter hangja* után most a *Sérülésen* van a sor. Reméljük, ez is megjárja majd azokat a vidéki és határon túli helyszíneket – főként a Vajdaságra gondolok itt, az ottani eldugott, kicsi falvakra, ahová színház kívülünk csak nagyon ritkán vagy tán sosem jut el.

²³ Garaczi László: *Ovibrader*, Trainingspot Társulat a MU Színházban, 2014. október 27. r: Solténszky Tibor

“We Shouldn’t Dabble in Art.”

János Regős Talks to Drama Teacher Gábor Pap

Gábor Pap (b. 1969) is a most versatile personality, involved in a wide range of activities as a teacher of singing, creative singing and music, chorus and band master, founder of the Trainingspot Society which consists of “restarter” adult performers, and recently appointed leader of the special drama classes at Vörösmarty Mihály Gimnázium (Mihály Vörösmarty Grammar School). As for his work in education, he emphasizes that he mainly wishes to teach students of the drama classes how to develop self-awareness, communicate and cooperate well, be successful and active in all walks of life, because not very many of the students are actually capable of coping with the extreme burden of acting in the long run. Regarding the role of theatre in education, he mentions that current trends like theatre education, drama pedagogy and youth theatre have in fact been relying on the same shared knowledge in different ways. He himself feels really comfortable in the latter area and he feels that the long-term benefit of making presentations is almost invaluable in the education of youth. Speaking of his narrower field of expertise, the so-called “dramatic music practices”, he underlines that he considers the development of the whole personality primary since, as he says, if you are about to become an actor you need to know that your own body, “your own personality” is going to be your instrument.

2017/2018



RÁTÓTI
ZOLTÁN

NAGY-KÁLÓZY
ESZTER

NEMZETI SZÍNHÁZ
1831
KÖZÖS HEZŐPONT

SZENT SZÖRNYETEGEK

15 180
15 ÉVES
KÖZÖS HEZŐPONT
180 ÉVES
A NEMZETI
SZÍNHÁZ

Magyar Nemzeti Színház

ncá

ORIGO

NEMZETI

szcenárium

MITEM

adatok

nemzetiszinhas.hu

tv

ig

tw

fb

/nemzetiszinhas

„A misztériumjátékok lényegét adó apokaliptikus szemlélet a szent és a profán együttélésében, a paródia sacrában fejeződik ki (...). A színre lépőknek drámai küzdelemben kell átkerülniük a megváltottak, azaz a »mieink« oldalára. A betlehemi királyt a korábbi világkorszakok hősei, a pásztorok követik – vagy szimultán érkeznek a csapattal, maszkosan, azaz »láthatatlanul« – a Túlnanból. Összevont állatmaszkjaik egykor betöltött, magas rangjukra, totemös voltukra, égi vadász, Állatok Ura funkciójukra utalnak. Első látásra persze egyszerű pásztorok ők – így is rokonok az új királlyal, Jézussal, a Jó Pásztorral.” (Tömöry Márta – Szász Zsolt)

„[Euripidész] műveiből ugyanaz a feszültség árad, ami a mai élet egyik legfőbb problémája: mit lehet kezdeni a hagyománnyal? Mennyit fogadjunk el abból a szellemi adottságból, amibe beleszülettünk, és mennyiben legyünk lázadók? Euripidész kritikusa, Nietzsche a kereszténység legfőbb bűnének tartja, hogy a morál nevében kiszárította az életet, miközben Euripidészt éppen azért ítéli el, mert túlságosan nagy teret ad az életnek a színpadon. (...) nem veszi észre, hogy a kollektív elragadtatottságnak, a társadalmi belekeveredettségnak, amelyben az egyén vérmérséklete kiforrja magát, létezhet észrevehetetlenebb, hétköznapibb, kifinomultabb módja is, mint ami elé Aiszkhülosz és Szophoklész tartott tükröt.” (Végh Attila)

„A pétervári tér teatralitása megmutatkozik a »színpadi tér« és a »kulisszák mögötti« rész egyértelmű szétválasztásában (...) A színpadi tér szemszögéből nézve csak a színpadi létnek van realitása, ami a kulisszák mögöttiből nézve csak játék és feltételeesség. (...) Adva van egy térbeli antitézis: egyfelől a Nyevszkij sugárút (és Pétervár egész »palotatéri« része), másrészt pedig Kolomna, a Vasziljevskij-sziget és a külvárosok. (...) Mindkét pétervári színpadnak megvolt a maga mítosza, amely elbeszélésekben, anekdotákban realizálódott (...). Létezett Nagy Péter Pétervára, amelyben Péter betöltötte városa pártfogó istenségének szerepét vagy (...) láthatatlanul volt jelen művében. És létezett a csinovnyik, a koldus, »a fővárosi polgárságon kívül álló ember« (Gogol) Pétervára.” (Jurij Lotman)

„Mostanában a politika és a hétköznapi világképünk is virtualizálódik. Hajdanában elképzelhetetlen volt, hogy valaki jobban figyeljen a világ távoli zugában történő eseményekre, mint a szomszédságára, a 20. századtól azonban ez a mindennapi realitás: saját világunk, életünk sorskérdései tőlünk akár beláthatatlan messzeségben dőlnek el. Néha közelebb érezzük magunkat az érdeklődésében hozzánk közelállónak tűnő »virtuális felhasználótársunkhoz«, mint eltávolodó családtagjainkhoz vagy szenvedő szomszédainkhoz. Ez a gondolkodás új mitologizálódását eredményezi: az összeesküvéselméletek fénykorát, az internetes online folklór terjedését, a politikai csatározások virtuális globalizálódását.” (Csáji László Koppány)

