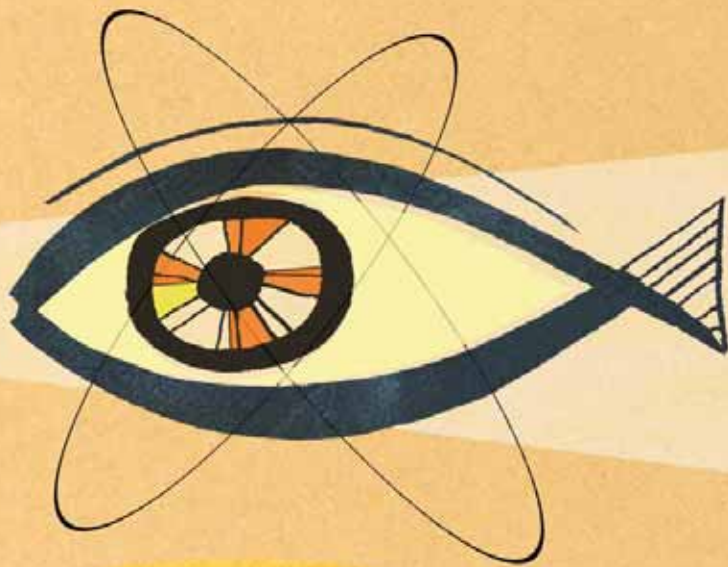


szcenárium

„Éva könnyeiből támadtak a gyöngyök” – Várkonyi Nándor a bűnbeesésről • „Úton vagyunk a megváltás felé” – Beszélgetés a Csíksomlyói passióról • A művész nem demiurgosz, hanem médium – Király Nina esszéje • Elek Tibor Székely János történelmi drámáiról • Menekültválság, avagy a nemzeti identitás és önértékelés európai válsága? – S. E. Wilmer tanulmánya • JHVH, a kimondhatatlan tetragrammaton – Berettyán Nándor írása



A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VI. évfolyam 7. szám, 2018. október

SZERZŐINK

Albert Dénes (1962) újságíró, szakfordító

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja

Berettyán Nándor (1992) színész, a Nemzeti Színház társulatának tagja

Elek Tibor (1962) irodalomtörténész, lapszerkesztő, a Gyulai Várszínház igazgatója

Király Nina (1940–2018) színháztörténész, a Nemzeti Színház volt munkatársa

Kulcsár Edit (1963) a Nemzeti Színház dramaturgja

Pálfi Ágnes (1952) költő, a Szcenárium szerkesztője

Prontvai Vera (1981) a Mária Rádió főszerkesztője

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

Ungvári Judit (1968) újságíró

Várkonyi Nándor (1896–1975) irodalom- és művelődéstörténész

Wilmer, Stephen Elliot (1944) színháztudós, a dublini Trinity College professor emeritusa



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: 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 bölcselet) • 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@nemzetisinhaz.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

Parasztbiblia (részlet) • 3

kultusz és kánon

VÁRKONYI NÁNDOR: Bűnbeesés • 5

„Úton vagyunk a megváltás felé”.

Kerekasztal-beszélgetés a *Csíkсомlyói passióról*
(Résztevői: Kulcsár Edit, Pálfi Ágnes, Szász Zsolt.

Moderátor: Prontvai Vera. Lejegyezte: Ungvári Judit) • 14

KIRÁLY NINA: Bizánci motívumok a mai kelet-európai színházban • 29

nemzeti játékszín

ELEK TIBOR: „Az méltó csak az emberhez...”

Székely János történelmi drámái • 38

olvasópróba

BALOGH GÉZA: Németh Antal színházi naplói II. • 58

mitem 2018

STEPHEN ELLIOT WILMER: A német színházak
intézményes válasza a bevándorlás kérdésére
(Fordította: Albert Dénes) • 74

kilátó

BALOGH GÉZA: Németh Antal-szoboravató • 95

BERETTYÁN NÁNDOR: JHVH • 99



Kazettás mennyezet Ádám–Éva táblája, Szilágylompért, 1778 (fotó: Fábi János)





Parasztbiblia*

(Részlet)

Az embernek szárnya vót

Mikor a Paradicsomba vót Ádám meg Éva, a kígyó a vízbű szólt Évának, hogy szakajtszon a tiltott fa gyümölcsibű. Mikó mán ettek, akkó az Uristen kardos angyallal kergette ki [őket].

Azelőtt az embernek szárnya vót, azután, hogy vétkezött, nem bírt többet szállni.

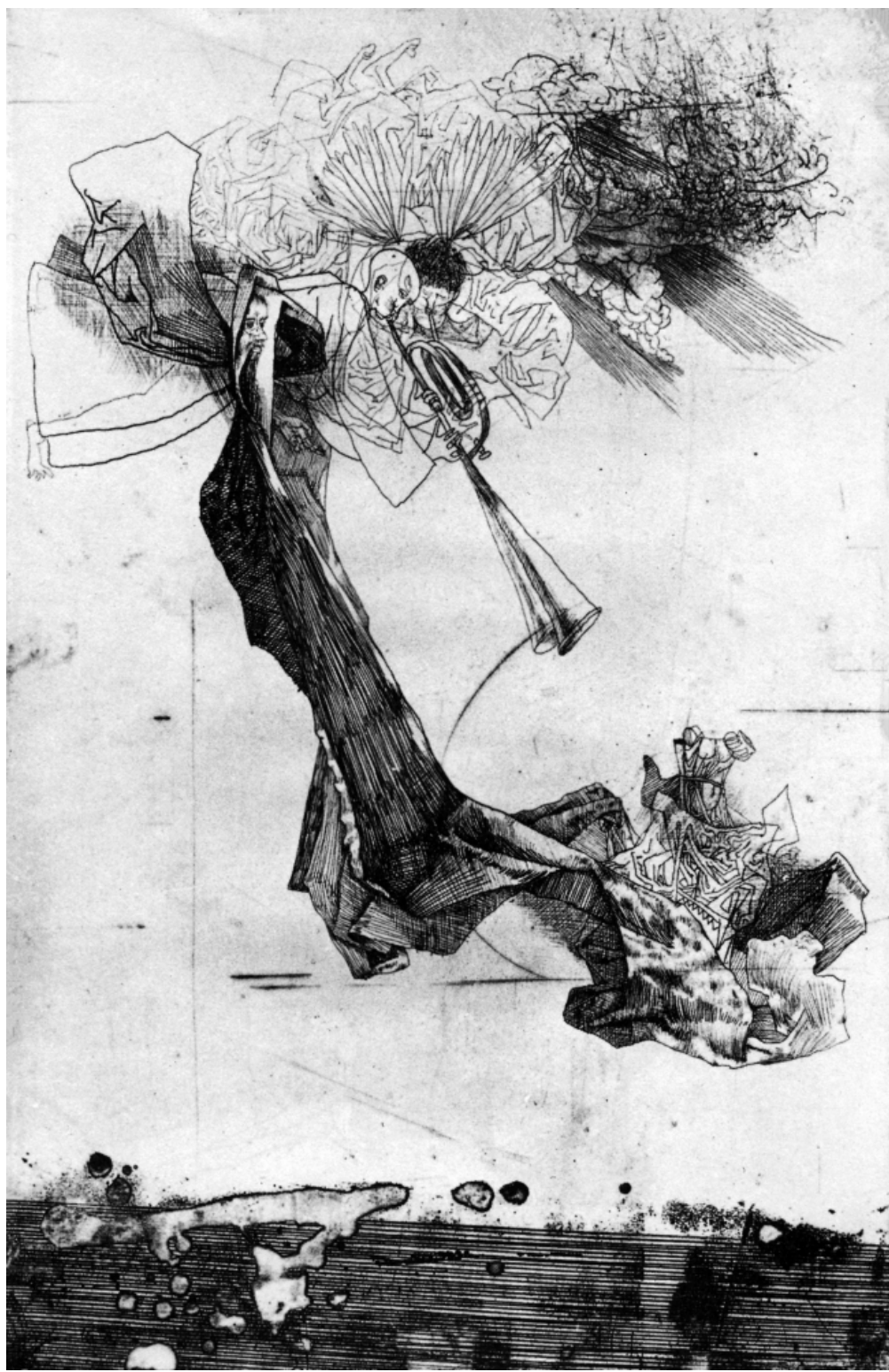
Kálmány Lajos gyűjtése, Magyarokanizsa, 1893.

Éva álma

Ádámot és Évát az angyal kihajtotta a Paradicsomból, bujdosnak a világban, mert csak ők voltak a világban, megfáradtak, s aludtak. S akkor Éva meglátta álmában, hogy mi fog történni az emberekvel. Azt álmodta, hogy a fiú az apa ellen támad, s az apa a fiú ellen támad, s az Isten megbünteti őket vétkeikért. S annyira rosszak lesznek, hogy az Isten özönvíz által pusztítja el a népet. Azt es meglátta, hogy milyen fejlett lesz a nép, mennyi mindenfélét feltalálnak, gépeket, kocsikát, a világot drótbá húzzák, a levegőbe vasmadarak repülnek, a kocsik ló nélkül mennek. Mindent, ami létezik a világon, mindent megálmodott, azt es, hogy az Isten tűzeső által pusztítja el a népet, mert a népnek javulása nem lesz. S mikor felébredt, megsiratta az egész világot, hogy jobb lett volna, ha ő se lett volna, hogy ezt végigéri a nép.

Bosnyák Sándor gyűjtése, Halásztelek, 1977.

* Vö. Lammel Annamária – Nagy Ilona: *Parasztbiblia*. Magyar népi bibliikus történetek. Gondolat, Budapest, 1985, 85; 89.



Kondor Béla: *Két angyal*, rézkarc, 1969 (forrás: *Angyal a város felett*, Szépirodalmi, 1987)



VÁRKONYI NÁNDOR

Bűnbeesés

(*A megvalósult ember-idea.*) – Az ember a kozmikus teljesség birtokában levőnek teremtettet; ennek az állapotnak a megtörése, a teljesség tagadása a bűnbeesés. A teljesség állapotában jót, rosszat nem tudhatott, mert a kettőnek pusztá megkülönböztetése már szétbontja a tökélyt; az abszolút harmóniában nem lehet a diszharmónia tudatával élni.

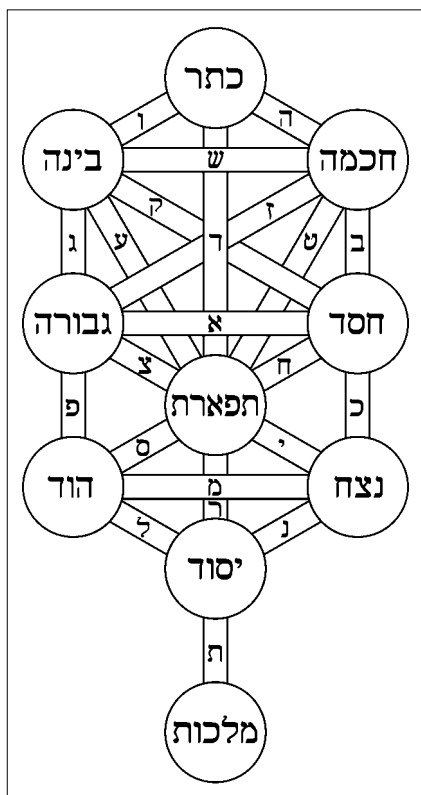
Az emberben tehát testet ölt a Kozmosz ideája, ő a teremtés végső szava. (Egyelőre!) Az ideát az egyik mítosz fénynek nevezi, a másik igének, a harmadik mantrának, ma a dolgok értelmének, jelentésének hívjuk. A héber tan szerint az első teremtés embere, Adam Kadmon, még tisztán szellemi lény, az idea hordozója, kozmikus előképe Ádámnak; könyvünk terminológiája szerint ő a bűnbeesés előtti ember. A teremtés többi művében, s így az állatokban is az ideának csak a töredékei vannak meg. Oken Lorenz, a kiváló természetbúvár mondja, hogy az állatvilág nem egyéb, mint szétdarabolt ember. Szerintünk persze ennél több is, más is, sőt kevesebb is, de a tudós szemszögéből tekintve az állatvilág csakugyan előkészület, különböző fokok rendje az emberi szintézishez; ez viszont annyit jelent, hogy az emberben megvan a teremtés többi része s az állati rend is.

A Kozmosz ideája a földi emberben nyer alakot, ahogy a régiek mondták: az emberi testben az istenek eszméje vált hússá és vérré, vagy János szavaival: „És az Ige testté lőn és mibennünk lakozék.” A teremtés értelme, jelentése bele van ágyazva a dolgokba, mintegy el van rejtve bennük, vagyis a világ – hogy ne a valóság, hanem most már a művelődéstörténet nyelvén beszéljünk – a szellem megjelenése, megvalósulása, s csak az ember bírja a bennerejlő értelmet, ideát is. Hivatása tehát, hogy kinyilvánítsa ezt. Ez az ember részvétele a teremtésben, mely így ma is folyik, azazhogyan kívülről áll az időnek.

*

(*A dolgok megnevezése.*) – A kimondás, megnevezés, vagyis a dolgok értelmének fölfedése teszi teljessé életüket, mert megadja az anyagi, a testi lét szellemi, metafizikai jelentését. Az ember szava nélkül a Kozmosz nem teljes. Ebben az ér-

telemben a szó teremtő és mágikus erejű: életet ad; a mi számunkra a mindennapi életben is csak akkor válik egy-egy dolog vagy fogalom valóban élővé, ha meg tudjuk nevezni lényegét, ha megragadjuk értelmét, jelentőségét. A Biblia felül nem múlhatóan egyszerű fogalmazása csak ennyit mond: „Monda az Úr, hogy legyen, és lőn.” Így most már teljes mélységében megvilágosodhatik előttünk a Genézisnek az a helye, ahol az Úr Ádám elé vezeti a teremtett lényeket: „És formált vala az Úr Isten a földből mindenféle mezei vadat, és mindenféle égi madarat, és elvivé az emberhez, hogy lássa, minek nevezze azokat; mert amely nevet adott az ember az élő állatnak, az annak a neve. És nevet ada az ember minden baromnak, az ég madarainak, és minden mezei vadnak.”



Adam Kadmon, a primordiális ember, avagy az élet fájának, kabbalisztikus ábrája (forrás: wikipédia. org)

A Kabbala azt tanítja, hogy a világteremtés alapját huszonnégy idea alkotja. Ezek közt számtalan kapcsolat állítható fel, és kombinációikból áll a látható világ. A huszonnégy alapeszmének az ábécé huszonnégy betűje felel meg, kombinációikkal a világ minden jelensége néven nevezhető tehát. A szóteremtés megismétli a világteremtést; a nyelv, a beszéd mágikus művelet.

Persze, a dolgok lényegét megnevezni, jelentőségét feltárni roppant nehéz az embernek, mióta kiszakadt a kozmikus közösségből; szellemi élete a bűnbeesés óta szakadatlan küszködés a megismerésért. Adam Kadmon azonban magában bírta a teremtés ideáit, s maga is ezeknek szövevényében, természetközösségben élt. Sőt a teremtés egyik ideája, vég-

ső szava volt, ahogy mondtuk, s ebben a formában – a többi teremtménnyel együtt – már eleve létezett, élt a teremtés kezdetén; a különbség az, hogy az ember-ideába belefoglaltatott a többi lény ideája is. Azaz a kínai bölcsesség, amely azt állítja, hogy „egy közülünk ott volt a teremtésnél”, egyáltalán nem bolondság, hanem ennek a metafizikai ténynek fölismerése. Minthogy a régi ember nem racionális lény volt, nem fogalmakat használt, hanem természeti lény, azért a természet nyelvén, azaz képekben beszélt. A rítusok nyelve: az ima, a könyörgés, az áldás, az átok és a rege képes beszéd, képekben adja elő a dolgok rejtett értelmét. A beszéd eredetileg szertartás, szent, varázsló művelet, s csak később válik a mindennapi élet aprópénzévé. A megszentelt, szertartásszerű szavakban az

ősi teremtő erő visszhangja csendül meg, értelmük, hangsúlyuk egyaránt fontos, megkötött. Innen van az ima, az áldás, az átok szigorúan megszabott formulája, s az, hogy minden eltérés erejét, hatását veszti, haszontalanná változtatja. Innen ered a misztériumok, a szertartások „titkos nyelve”, a nagy ősvallások gyakorlatában feltűnő misztikus, hieratikus, papi nyelv; nem a beavatottak számára szerkesztett, mesterséges nyelv tehát, holmi kasztvédő, fondorlatos műtitok, hanem a dolgok rendjéből eredő, természetes jelenség vagy inkább maradvány. Ha nem hittek volna benne, ha csalás lett volna, nem maradhat fenn ezeréveken át, sőt csalásból létre sem jöhet vala. (Más dolog, ha a misztérium a szavak többértelműségét használja fel, mint a püthagoreusok háromféle szótára.) A hit a szó mágiájában, bűvös erejében ma is él a nagy kultúrnépek között (a hindu mantrika például), csak az európai művelődés övezeteiben foszlott szét, s itt vallások, papok, költők és – alacsony szinten – kuruzslók és agitátorok tartják fenn csökevényeit; a kuruzslók üressé lett formulákban, hókuszpókuszokban, abrakadabrákban, az agitátorok jelszavakban, jelmondatokban. A szertartások nyelve természetesen konzervatív, az önfenntartás egyik eszköze, s nem halad az élő beszéddel, érthetlenné, titkossá válik. Olykor valamely régi nyelv marad fenn benne, mint a kopt egyházban az egyiptomi, a *Védák*ban a szanszkrit; az afrikai pigmeusok sem értik már imáik, rituális szövegeik egyes kifejezéseit.

Az ősműveltségek nagy alkotásaiban, az emberiség szent könyveiben még épen él ez az erő, a zsidók, babiloniak, egyiptomiak, indusok, kínaiak, kelták, óindiánok hittek a szó varázserejében, éltek és élnek is vele, noha a valódi értelmek már titokká váltak a közember előtt. Ez az, amit az egyiptomi emlékek a „nagy titoknak” neveznek. Kutatóink természetesen mesterséges, célzatos művet látnak e papi nyelvekben, s még Brugsch is, ki pedig mélyen behatolt az egyiptomi szellembe, a képzelet pusztá szüleményének, természetellenes képzművészetnek tartja a hieroglifák misztikus nyelvét. Azt helyesen látja, hogy az egyiptomiak eredetileg képekben „gondolkoztak”, s hogy ezért a mi fogalmakban gondolkozó tudósaink számára kettős nehézségű feladat egyes emlékek szövegének megfejtése és értelmezése, s egyébként is megszívlelendő dolgokat mond:

„A figyelmes kutató, aki az egyiptomi mitológia forrásaival közelebbről megismerkedik, a rejtélyes szavak és formulák egész sorára bukkan, melyeknek teljesen pontos, szó szerinti fordítása a tartalom megértéséhez a legkisebb segítséget sem nyújtja. Ez esetben hamarosan arra a meggyőződésre jut, hogy ezek a kifejezések valami egészen mást akarnak mondani, mint ami közvetlen jelentésükből következnek, s hogy egyáltalán nem ama mitikus nyelvbe tartoznak, amely az egyiptomi történet régi korszakaiban egy-egy szó tárgyi jelentését metaforák segítségével elvont, teológiai tartalmúvá változtatta át, hanem a képzelet mesterséges és természetellenes termékei a vallástörténet egy igen késői szakaszából, s azért találták ki őket, hogy titkolják és leplezzék, amit a teológiai nyelv nyíltan és tisztán kimondott. [Brugsch – tévesen – egy régi, képes, metaforikus »teológiai«, »misztikus« nyelvet és egy későbbi mesterséges papi nyelvet különböztet

meg.] Ennek a misztikus nyelvnek az ismerete (ahogy én nevezném) igen fontos részét tette az óegyiptomi papi tudománynak. Csodálatos nevei, szavai, formulái, szövegei és könyvei a régi egyiptomiak véleménye szerint megadták a kulcsot, amely fölfedte az Ég és a Föld minden rejtélyét, megnyitotta az Alvilág kapuját, szabaddá tette az utat a holtak lelkei előtt a másvilágra, megvédte őket a Rossz hatalmától, megtörte a mezők, hegyek, vizek fenevadainak erejét, varázslatot tartalmazott minden élőlény számára, a holtakat feltámasztotta és beszédre készítette, kiűzte a gonoszt a megszállottakból, és képes volt a szellemeket, sőt magukat az isteneket is látható megjelenésre bírni. Ez a varázstudomány volt – az egyiptomiak szavaival élve – az, amit a feliratok és a szövegek a »nagy titok« névvel jeleznek: nem volt szabad senki avatatlannak közölni, s tartalma a mai tudomány számára a szó szoros értelmében hét pecséttel lezárt könyv, mert csak néhány viszonylag csekélyszámú példa, ahol isteni lények és szent személyek vagy tárgyak nevééről van szó, vezet rá kielégítő biztonsággal egy-egy misztikus szó vagy formula jelentésére. Ezeknek a neveknek az ismerete azonban lényeges részét teszi a titkos nyelvnek. Ez a »Szezám tárulj« a beavatottak számára.” – Egyébként Homérosz is különbséget tesz „az istenek nyelve” és „az emberek nyelve” között. A szanszkrit írásjegy-rendszert, a devanágarit „az istenek beszédének” nevezték, s a szanszkritot az isteni nyelvnek.

Mindez még jobban rávilágít, hogy ama bizonyos lények és értelmek „megnevezése” nem volt könnyű feladat, különösen a természetből kiszakadt ember számára. Ám azok a mítoszok, hagyományok, emlékek, amelyeket ma felkutathatunk, csak halavány, eltorzult, töredékes reflexei az őselménynek; a kapcsolatot vele az ember éppúgy elvesztette, mint a bensőséges viszonyt, amely a természethez fűzte. Itt nem csupán jelenségek, tárgyak vagy tünetek értelmének átéléséről volt szó, hanem oly folyamatok felismeréséről is, melyek eleve kívül estek az érzékelés határán, vagy amelyek a belső érzékelés megragadhatatlan világában vetődtek fel, a lélek mélyén hullámoztak, s éltek eleve képszerűtlen életet. Ma is, midőn megalkottuk már a magunk elvont, fogalmi világát, fanyalogva húzódozunk a szellem köreibé való hatolástól, s félünk a metafizikától, mint az ördög a szenteltvíztől.

*

(*Bűn és bűnhődés.*) – A bűnbeesés is folyamat tehát, s mint a lét történetének, a teremtésnek minden lényeges mozzanata, időbeli és időn kívüli, fizikai és metafizikai egyszerre. Tulajdonképpen akkor kezdődött, amikor az ember, még mint isteni-állati lény, elkezdte „kicsapni” magából, ami a kozmikus teljességhez, az isteni és állati szférához fűzte. Tudjuk, hogy „kétnemű” volt, magában hordta az élet kettős elvét, de szétválásával a férfi és a női princípiumra már elkezdődött a kicsapódások és elkülönülések folyamata. Ez még nem lett volna tragikus, mert hiszen „férfi és nő együtt teszi az embert”, s a vágy egyesítheti őket „egy testté”, de szellemi, jobban mondva démoni szakadás is történt: az ember női fele a teremtés anyagi-állati része felé hajolt, a Szellem helyett a Démon sugallatára hallgatott.

Ma is egyképpen egyesül benne a természet minden vonzó, kedves, „bájos”, de szintúgy minden riasztó, sötét, megokolatlanul kegyetlen démoniája. A férfi elkövetheti a legnagyobb szörnyűségeket, mindig okot, célt, rendszert visz bele, intellektuális marad. A nő a természet érzelmi, indulati vagy ösztönös mágiájában él, ok nélkül, sőt okok ellenére szeret és gyűlöl, becéz és gyötör; a legtöbbször a kettőt egyszerre, egyazon alannal teszi. A férfi minden tettehez értelmet keres; ez meg az ő bűne, őt az értelem veszíti el. A nő látta, hogy „jó” az a gyümölcs edelre, „kívánatos” és „kedves a szemnek”, s olyan akart lenni „mint az isten”; a férfi pedig tudni akarta, mi a különbség a jó és a rossz között. Evvel mindketten kiszakadtak a teljességből, megbontották a teremtés harmóniáját, s megrogzították a különbséget, amely kettéválasztotta őket: „Megnyilatkoznak mindkettőjüknek szemei, s észrevehék, hogy mezítelenek.” De megláttak minden egyéb különbséget is.

Ez a bűntudat leprimitívebb jele, ám a legbiztosabb is. Megszületett az áteredő bűn. Az öröklött bűn hagyománya nem csupán zsidó-keresztény tan, hanem egyetemes hit, mert hiszen magának az embernek állapotváltozásából származik. Az ember megszakította a közösséget istennel vagy az istenek világával, ezáltal kilépett a bűntelen tökéletesség paradicsomi állapotából. Bűnössé lett, s bűnhődése abban áll, hogy elvesztette a halhatatlanságot. Különös, hogy éppen a görögöknél, e par excellence emberi-racionális szemléletű népnél határozott tanítás alakult ki róla. Eleusisban misztériummá avatták, s az orfikus teológiának ez az alapgondolata. Az ősbűn, a protogonón athemisztosz gyökerét a titánokig vitték vissza, akik szétszaggatták Dionüszosz Zagreuszt, s ivadékai, az emberek nem szabadulhatnak meg a bűn terhétől, míg maga az isten, Zagreuszt meg nem váltja őket. Ez a bűn egyetemes, semmi köze az emberi gyarlósághoz; az erkölcsös, igaz élet nem szabadíthat meg tőle, éppúgy hozzátartozik az emberhez, mint a teste, mint egész léte, amely az aranykorból (Paradicsomból) való lesüllyedés által nyerte végső formáját. A test ekkor tökéletlen, bűnös lett – tanították az orfikusok –, s az ember valódi lénye, a lélek bemocskolódik a testbe való börtönzés által. A test a lélek börtöne, koporsója, s a való-



A tigrisháton lovagló gyermek Dionüszosz, padlómozaik, 165×165 cm, Pompei, Faun háza, i. sz. 1. sz., Nápolyi Régészeti Múzeum (forrás: wikimedia.org)



Prométeusz alakja Atlással és a sással, lakóniai vázakép, i. e. 550 körül, Vatikáni Múzeum, Róma (forrás: wikimedia.org)

di megtisztulás, a katarzis ezért csak a halálban lehetséges, amikor a lélek visszanyeri eredeti állapotát, és kiszabadítja magát „a születések mélyen fájdalmas körfutásából” – ahogyan az orfikusok mondták. De a heterodox görög filozófia és az antik költészet is ismerte ezt a tant. „Életünk büntetés valamely nagy bűnért” – írja Arisztotelész; Anaximandrosz pedig egészen a mi felfogásunk szerint fogalmaz: „A világ és az isten eredeti egységét emberelőtti bűn bontotta meg, s az új világ, amely ebből az elszakadásból keletkezett, ama bűn

büntetése alatt nyög.” Alexandriai Kelemen az orfikus tanítást ismétli: „A lélek egy bizonyos bűn miatt a test börtönébe van zárva.” Vergilius pedig híres *IV. eclogájában* a megváltást jövendőli: [A megváltó] „szenvedése kiirtja a Földről a mi bűnünket is.”

A görög hitregében minden mítoszok egyik leghatalmasabb alakja hozza a tiltott tudást, a „tüzet” az ember számára: Prométheusz, ő a tűzhozó titán, Püriphorosz, a fényhozó arkangyal, Phosphorosz-Lucifer analógonja, mert tűz és fény egyaránt a Szellemet jelenti. Prométheusz részvétből siet ugyan az ember segítségére, de szembefordul az istenek akaratával, s így a mitikus kígyó szerepét játssza, egyébként a bűnbeesés története mindvégig párhuzamos a *Biblia* előadásával. A nő megteremtése sem hiányzik belőle; a görög mítosz Évája Pandora, történetét Hésziodosz meséli el.

Midőn Zeusz megtudja, hogy Prométheusz ellopta a tüzet az istenek tűzhegyéről vagy a napkocsiból, haragra gerjed, s így szól a titánhoz:

Iszpetosz fia, te mindenkinél jártasabb cselben és csalásban,
örvendsz, hogy elraboltad a lángot, s szívemet elámítottad;
de a magad keserves bajára tetted ezt s a jövendő emberekére,
Mert a tüzért balsorsot hozok, melynek szívében mindenki
örül majd, s szeretettel fogja ölelni saját nyomorát.

A csalfa ajándék, aminek mindenki örül: Pandora, a nő; Héphaisztosz alkotja Zeusz parancsára, s az istenek mind megajándékozzák; innen a neve: aki mindenkitől ajándékot kapott:

Így szólt és nevetett az emberek és istenek atyja,
s megbízta a fenséges Héphaisztoszt: haladék nélkül
keverjen földet-vizet össze, az ember szavát s erejét
öntse belé; arca a halhatatlan istennőkhöz
legyen hasonló a leány s szépségre szintoly kedves. Pállasz
a munkában oktassa ki, szép szövésre a széken,
fejére bájt Aphrodité adjon, az arany-istennő,
s nyugtalan vágyat és testét díszítő gondot,
csalfa erkölcsöt s hízelgő szavakat végül
Hermész oltson belé, a ravasz Argoszölő.

Így is történik; maga Zeusz egy szelencét ad neki (eredetileg hordót), amely-
be az emberiséget fenyegető összes baj van zárva, s ezért kinyitni tilos. Pandora
természetesen azonnal kinyitja, mint ahogy Éva leszakítja a tilos almát, s a bol-
dog emberiségre így minden baj rászabadul:

Mert jól éltek egykor a Földön az emberi
törzsek, távol minden bajtól s a nyugós robottól.
Távol a fájdalmas kórtól, mely elragad oly sokakat;
(mert gyorsan lepi meg nyomor aggkor a halandót).
De kinyitotta a nő a szelence erős födelét,
kibocsájtá mindezt, s szomorú balsorsot szánt a világnak.
Csak a remény maradott egyedül e töretlen héjában,
a szelence fenekén, s nem szállt el a nyíláson
sietve, mert sebesen lecsukta az asszony a zárját
(tanácsára Zeusznak, a fenndőrgő Aigisz viselőnek).
De azóta számtalan ínség árad szerte a Földön;
s most jajjal telt a mező, telt a folyóvíz,
mindenfajta betegség terjed nappal és éjjel
a maga szárnyán, s dönti bal sorsba az embert.

A nő „jelentése” itt ugyanaz, mint a *Bibliában*,
az anyag eszköze, nem valami kicsinyes immorali-
tás hordozója, hanem egy hatalmas természeti prin-
cípiumé, amely megadja a bűnbeesett, földrehullott
lét végső formáját. Ez is benne volt a teljes ember-
ben, most kiszakadt belőle, s amire sorsszerűen elő-
készítettett: rögtön megértette a kígyó suttogását,
ő, a természet ősvágya, a nyughatatlanul mindent
birtokolni akaró, ki nem elégíthető élet – a nő.

Az ember testi-lelki elváltozását, átlépését az
anyagi természetbe, bánatát és sóvárgását a para-



Pandora figurája egy paestumi
vörösalakos vázaképen,
i. e. 4. sz. Musée du Louvre,
Párizs (forrás: theoi.com)

dicsómi boldogság után számtalan legenda beszéli el. Elmondunk néhányat, értelmük most már világhosszá válhatik különösebb magyarázatok nélkül is.

Az arab monda szerint Ádám bánatkönnyeiből termett a nárcisz, a hindu mesében a kókuszpálma, a mirobolán és mindenféle drága fűszer, mert földre hulló könnyei még mindig csodás éltető nedveket tartalmaztak. Éva könnyeiből, ha a tengerbe hulltak, támadtak a gyöngyök, ha a földet termékenyítették meg, pompás virágokat fakasztottak. A kígyó is sírt, de az ő könnyeiből a skorpió született, a tengerben pedig a rák, mert a kígyó a düh, a bosszúság kapuján át távozott a Paradicsomból.

A testi-lelki elválkozás tragikumáról az etióp *Ádám-könyve* beszél. Az Úr így szól Adámhoz: amíg parancsaimat szolgáltad és fény-angyal voltál, ismerted a vizet. [Nem volt szükséged földi életnedvre.] Mióta azonban parancsomat áthágtad, testedet vízzel kell itatnod és növesztened, mert állatéhoz lett hasonló. Megvontam tőled a fény természetét, amikor átlépted a határt, de nem változtattalak egészen sötétséggé, hanem ezt a mostani testedet adtam neked, s ezt a bőrt húztam reá. De azelőtt nem tudtál semmit a fáradtságról és a szenvedésről.

Egy másik, ugyanebből a forrásból származó monda, testi tünetekkel jellemzi a bukást: Ádám és Éva a kiűzetés után egy üregben laktak. Reggel kimentek a barlang elé, de hasuk tele volt attól, amit ettek, s nem tudtak magukon segíteni. Panaszban törtek ki: Efféle bajok nem estek meg velünk a kertben, és ilyen rossz ételeket ott nem ettünk. [Nem volt szükségük ürítkezésre.] És Ádám istenhez könyörgött: Ne engedd, hogy meghaljunk azáltal, ami a hasunkban van. És isten rájuk tekintett, és nyílásokat csinált rajtuk, miken át kiürülhettek, s ez aztán természeté lett mind a mai napig. Ádám és Éva pedig kiadták, ami a hasukban volt, visszamentek a barlangba, szomorúan és sírva a sár miatt, amely testükből kijött. És érezték, hogy valami más lett, megváltozott bennük és velük, s hogy végeszakadt a visszatérés minden reményének a Paradicsomba, mert a test, amelynek ételre, italra és ürülésre van szüksége, nem kaphat helyet ott. – Amilyen naturalisztikusnak látszik ez a monda, olyan megható a maga egyszerűségében: mély-értelműen érzékelteti a fizikai és metafizikai, az anyagi és a szellemi összetartozását az emberi létben.

Egy arab hagyomány elmondja, hogy Ádám és Éva nagy önmegtartóztatással, aszkétikus megtisztulással akarták visszaszerezni régi állapotukat; negyven napra elváltak egymástól, s külön-külön vízbe álltak. Ott álltak, imádkoztak és kérték Istent, bocsásson meg nekik, vegye vissza őket a Paradicsomba. De a harmincötödik napon odajött a kígyó, s rávette Évát, hogy menjen Ádámhoz – mire visszaestek a régi gyászba.

A bűnbeeséssel az embernek a természethez való viszonya is megváltozott. Egyetemes hiedelem és mese-motívum, hogy a Paradicsomban együtt élt az állatokkal, ismerte a természetüket, értette beszédüket. Erről szól a *Genézis* fonterebb idézett helye is. Egy zsidó monda továbbmegy, s előadja, hogy Isten a bűnbánó, megtérő Ádámot visszahelyezi régi állapotába: Ádám így szólt Istenhez:

Te a paradicsomi életre teremtettél bennünket, s mielőtt én ezt áthágtam, hozzám vezetted az állatokat, hogy adjak nevet nekik, és ártalmatlanokká titted őket irányomban. De most fel akarnak falni, életemet el fogják tüntetni a Föld arculatáról. És mert Isten ezt belátta, megparancsolta az állatoknak, hogy jöjjenek Ádámhoz és Évához, és sem benne, sem Évában, sem az ő jó és igaz ivadékaikban semmiféle kárt ne tegyenek. (Tény, hogy minden állat fél az embertől.) Erre az állatok meghajoltak Isten parancsa előtt, kivéve a kígyót.

Mert a kígyó, a sárkány egyidős a teremtéssel, először az istennel viaskodik, és a Káoszt akarja úrrá tenni, aztán az istenek barátját ejti tőrbe, ma Antikrisztusnak hívjuk. De a mítosz rossz véget szán neki. A Paradicsomból való kiűzetés után – mondja az etióp hagyomány – a kígyóátkozott lett, és hason kellett csúsznia a porban. Aki azelőtt minden állatnál szebb volt, most megrútult, és a harapása mérgessé vált Isten átka folytán. Midőn ekkor a megátkozott kígyó meglátta Ádámot és Évát, felfújta nyakát, farkára állt, és szemeit elfutotta a vér, és meg akarta őket ölni. Először Évának támadt, de Éva elfutott. Ádámnál nem volt bot, hogy agyonüsse, de a szíve nekitüzesedett Éva miatt, odament a kígyóhoz, és megragadta a farkát. Ekkor a kígyó ellene fordult, és így szólt hozzá: „Miattad és Éva miatt lettem csúszó-mászó, úgy hogy most a hasamon kell tekergőznöm.” Nagy erejével a földre vetette Ádámot és Évát, és rájuk tekerőzött, hogy megölje őket. De Isten odaküldte angyalát; lerántotta róluk a kígyót, és talpra állította őket. Isten pedig így szólt a kígyóhoz: „Először csak csúszó-mászóvá tettelek, úgy, hogy hasadon kell tekergőznöd, de a beszédet nem vettem el tőled; mostantól fogva azonban néma leszel, és nem tudsz beszélni, sem te, sem ivadékod. Mert általad jött a romlás először az én szolgálóimra, és most meg akartad őket ölni.” És a kígyó az órában néma lett, és beszélni többé nem tudott. – Ezért nincs a kígyónak hangja, csak sziszeg, de bűvereje megmaradt.

Nándor Várkonyi: The Fall

Besides Béla Hamvas (1897–1968) and Katalin Kemény (1909–2004), cultural historian Nándor Várkonyi (1896–1974) was a 20th century reformer of the Hermetic philosophical tradition and a creator of its characteristically Hungarian kind. The passage from the chapter titled “The Fall” from his book *Az elveszett paradicsom (Paradise Lost)*, published in 1988, throws light upon the Biblical story of the first human couple’s expulsion from the Garden of Eden through the sources of the mythical memory of mankind. It is pointed out that the various explanations for the original sin ultimately stem from the same source and are to be traced back to the same epoch change as when man, this “creature in possession of cosmic wholeness”, interrupted his previously harmonious relationship with the divine sphere and the world of nature. Topicality is given to the publication of the writing by the latest stage version of Imre Madách’s (1823–1864) mystery play, *The Tragedy of Man*, translated into several languages, which will premiere under the direction of Attila Vidnyánszky at the National Theatre, Budapest, on 19 October.



„Úton vagyunk a megváltás felé”

Kerekasztal-beszélgetés a Csíksomlyói passióról

A *Csíksomlyói passiót* 2018. augusztus 18-án a csíksomlyói hegyenyeregben mutatta be a Nemzeti Színház. A produkciónak ezt a szabadtérre átalakított, helyi néptáncgyűttesekkel, énekkarokkal kibővített verzióját huszonegyezer néző látta. E nagyszabású vállalkozásról a Mária Rádióban Prontvai Vera kérdezte a Nemzeti Színház munkatársait: Szász Zsoltot, a kőszínházi előadás dramaturgját, Kulcsár Edit dramaturgot, a csíksomlyói bemutató produkciós menedzserét és Pálfi Ágnes költőt, a Szcenárium szerkesztőjét.



P. V.: Sok szeretettel köszöntöm a Mária Rádió stúdiójában Pálfi Ágnest, Kulcsár Editet és Szász Zsoltot. Kinek mi volt a konkrét feladata e nagyszabású vállalkozás létrejöttében?

Sz. Zs.: Én válaszolnék először, aki a 2017. március 9-én bemutatott kőszínházi verzió dramaturgja voltam. Az előadást beharangozó szövegemben fontosnak tartottam elmondani, hogy a csíksomlyói iskoladramák, és egyáltalán a passiójátékok 20. századi színházi feldolgozásainak immár a harmadik korszakát éljük¹. Vidnyánszky Attila rendező mostani vállalkozása olyan tudományos eredményekre

is támaszkodhatott már, amelyekre a korábbiak még nem: ilyen mindennek előtt az a Medgyesy S. Norbert által írott, illetve szerkesztett kötet², mely a Kilián

¹ Katona Imre *Passió magyar versekben, avagy a megfeszítés története* című feldolgozása, mely az Egyetemi Színpadon 1971-ben, Ruszt József rendezésében került bemutatásra, még Fülöp Árpád 1987-ben kiadott gyűjteményén alapult, mely mindössze négy iskoladramát tartalmazott. Ugyanezt a forrást használta Balogh Elemér és Kerényi Imre, amikor tíz évvel később a Várszínházban bemutatta a *Csíksomlyói passiót*.

² Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences hagyomány forrásai, művelődés- és lelkiégtörténeti háttére*, PPKÉ, Bölcsészettudományi Kar – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, Píliscsaba – Budapest, 2009.



István vezette kutatócsoport eredményire³ alapozva a passiójáték-szövegek teljes feldolgozását tartalmazza. Az archaikus népi imádságok vonatkozásában Erdélyi Zsuzsanna összefoglaló munkájára⁴ is érdemes felhívnom a figyelmet, aki nevezetes imádság-gyűjteményét (*Hegyet hágek, lőtőt lépék*) követően a hagyomány, a népi vallásos szövegek eredetvilágát is földerítette, és lelkiség tekintetében egyezett a ferences hagyományokkal, tehát filológiailag is utánajárt az előzményeknek. Arra is alapozhattunk, hogy az olyan táncművészeti hagyományokra építő nagy együttesek, amelyen állandó partnerünk,

a Magyar Nemzeti Táncgyűttes is, ma már nemcsak az autentikus táncnyelvhez nyúlnak kellő alaposággal és mélységgel, hanem ugyanígy közelítik meg a hozzájuk kapcsolódó rituális elemeket, szokásjátékokat és a vallásos népi gyakorlatot is. Egyfajta szintézisről beszélhetünk tehát. A téma tudományos feltérképezéséhez igazából nekem volt hozzáférésem, feltehetően ezért választott engem Attila az előadás dramaturgjának. Előző színházi együtteseimmel (MÉG Színház, Hattyúdál Színház) 1990-től foglalkoztunk a krónikás hagyományban, többek között a kódexekben fennmaradt dramatikus vagy fél-dramatikus szövegek színpadra állításával. Színészként játékgyakorlatom is volt tehát ezen a téren. A színháztörténész és dramaturg Tömöry Mártával 1991-ben egy missziót is föl vállaltunk: a Kárpát-medencében még ma is élő szakrális dramatikus játék-hagyomány kikutatását, a betlehemezésnek a feltérképezését és felmutatását, az évenként megrendezésre kerülő Nemzetközi Betlehemes Találkozók szervezését. Ma már több száz órányi videó-felvétellel rendelkezünk, ami a Csíksomlyói passió próbái során a hangnem, az előadásmód tekintetében nagy segítségünkre volt. Például szolgált arra, hogy ezeket a lelki-szellemi-vallásos töltetű régi szövegeket hogyan lehet ma hitelesen megszólaltatni.

P. V.: *A többiek hogyan kapcsolódtak be ebbe a munkafolyamatba?*

P. Á.: Őszintén szólva nem is emlékszem a pillanatra, amikor Zsolttal beszélgetve fölmerült bennem a gondolat, hogy kortárs irodalmat is érdemes volna társítani az iskoladrámák szöveganyagához, illetve azokhoz a szent énekekhez, amelyeket az előadásban Berecz András szólaltat meg, a saját gyűjtéseire is támaszkodva. Ha jól emlékszem, 2016 júniusában azzal indult a munka, hogy végighallgattuk tőle ezeket az énekeket Vidnyánszky Attila irodájában. És miután a nyár folyamán Attilának összeállítottunk egy lehetséges forgatókönyvet az iskoladrámák szövegéből, augusz-

³ *Ferences iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739.* Szerk., s. a. r.: Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna. Argumentum Kiadó – Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009. (Régi Magyar Drámai Emlékek [RMDE] XVIII. század, 6/1.)

⁴ Erdélyi Zsuzsanna: *Múltunk íratlan lírája.* Az archaikus népi imádságműfaj háttérvilága, Kalligram, Pozsony, 2015.



tusban Zsolttal elkezdtünk kortárs irodalmi párhuzamokat keresni. S nekem egyszer csak eszembe jutott Szócs Géza *Passiója*, ami elemi hatást tett rám a kétezres évek legelején, amikor a kötet Tömöry Mártától hozzám került. Újraolvasva a karcsú kötetet egy pillanat alatt megvilágosodtunk mind a ketten, hogy ez az a szöveg, amelyet érdemes odaadunk Attilának. Mert, ismervén az ő „foszlánydramaturgiáját”, hihetetlen párhuzamokra bukkantunk benne, ugyanazt a szemléletet fedeztük fel, ahogy Attila komponálja a színpadi műveit. Szócs Géza *Passiója* egyes szövegeit és egészét tekintve is egy posztmodern vállalkozás. E kortárs

irányzat minden ismérve felfedezhető benne: átiratokat, vendégszövegeket tartalmaz, legalább két tucat bibliai és irodalmi idézet is megjelenik a kötetben, ráadásul sokszor lábjegyzetelve. Sőt, ezen felül, megnevez irodalomtörténeti, bölcseleti forrásokat is, például Rugási Gyula komoly elméleti munkáját. A kötet olvasója egyszerre érzel két dolgot: egyrészt hogy Szócs Géza ebben a posztmodern szemléletmódban van otthon, másrészt hogy a kompozíció keretét viszont nagyon határozottan a bibliai történet adja. A szövegek zöme a bibliai textus újraírása; néha irodalmi áttételeken keresztül, amikor a szerző azt hangsúlyozza, hogy elődei már

hozzányúltak a témához, és így az ő textusaikra hagyatkozhat; de teljesen új bevitelek is vannak, a saját költői leleménye is időről időre megjelenik. S ezt a két dolgot úgy tudja egyensúlyban tartani, hogy az bölcseleti szempontból is figyelemre méltó, kivételes teljesítményt eredményez. Számomra azt bizonyítja, hogy a bibliai keret, az üdvtörténeti dimenzió tökéletesen egyeztethető a posztmodern szemlélettel, illetve hogy az igazán formátumos kortárs alkotók nem abban érdekeltek, hogy leváltva a jézusi szenvedéstörténet lét-filozófiai többletét felszámolják a keresztény kultusz-közösség alapját. Számomra ebben a biblikus keretben jóval foghatóbbá, beláthatóbbá válik a posztmodern valódi hozadéka. A húsvéti hagyomány, Krisztus szenvedéstörténete, melyet minden évben újra megélünk, bizvást egybevethető azzal a posztmodern esztétikai krédóval, hogy a világon semmi új nincs, hogy minden megtörtént már egyszer. Ha jobban belegondolunk, ez a felfogás lényegét tekintve nem különbözik a bibliai hagyomány üdvtörténeti szemléletétől.

P. V.: Edit, te hol kapcsolódtál ebbe az alkotói folyamatba?





K. E.: Akkor kapcsolódtam bele a munkába, amikor Vidnyánszky Attila eldöntötte, hogy a Nemzeti Színházban látható előadást, melyet a Nemzeti Táncegyüttessel hoztunk létre közösen, elvigyük a csíksomlyói nyeregbe. Akkor hívott be, amikor annak a kezdőlépései zajlottak, hogy ez a vakmerő vállalkozás ott megjelenjen. Nemcsak arról volt szó, hogy elmegyünk és lejátsszuk a kész produkciót, ez egy nagyon komoly vállalás volt, hiszen helyi szereplők is bekapcsolódtak a produkcióba. Nekem az volt a feladatom, hogy összekössem a szálakat az emberek között. A technikusainknak is nagyon komoly felkészülésre volt szükségük, meg kellett találniuk helyben azokat a segítőköt, akik partnerek lehetnek. Három nap alatt kellett a nyeregben egy teljesen más térbe belehelyezni az előadást és elfogadható produkciót létrehozni, ráadásul nagyobb számú vendéggel, mint ahányan mi voltunk. Az ötven táncosunkhoz még száz táncos csatlakozott, a huszonvalahány színészhez még egy ötvenfős gyerekkórus. Az alapgondolat az volt, hogy nemcsak viszünk, hanem együttműködünk, az ottaniakkal együtt akartuk létrehozni az előadást.

P. V.: Elhangzott itt a posztmodern fogalma. A rendezés is nevezhető posztmodernnek, nagyon sok erre utaló jel van. Hogyan lehet ezt összhangba hozni a passiójátékok szellemiségével?

Sz. Zs.: Balogh Géza a Criticai Lapokban írta meg szerintem a legjobb kritikát a Nemzeti Színházban bemutatott előadásról. Arról beszél, hogy nem egy kis, elszigetelt helyen vagyunk, hiszen a színpadnak olyan óriási öble és ölelése van, hogy az a viszonylag kevés, 190 néző, aki a kőszínházi változatot egyszerre látja, valóságosan részesévé válik a cselekménynek. Egy U-alakú teret kell elképzelni, ennek a közepében ülnek a nézők. Ha posztmodernről beszélünk, és megpróbáljuk Vidnyánszky Attila színházát ehhez társítani, leíró módon, akkor arról lehet beszélni, hogy rengeteg párhuzamos történés, számos jelentéssík jelenik meg nála a színpadon, s így az érzékek minden szintjén közlekedik a befogadóval. Ez ha úgy tetszik, egyfajta téren és időn kívüliséget jelent a lineáris cselekményvezetés realizmusával szemben. Mintha az összes hang, kép és fizikai cselekvés egy térben gomolyogna, ahogyan a mai ember fejében is egyidejűleg vannak jelen a dolgok. Magyarán arról van szó, amiről Ágnes is beszélt, hogy sokféle jelentésréteg mozdul meg egyszerre. A kétezer éve zajló történetnek az összes hozadéka, szellemi és anyagi vonzata is egyszerre van jelen. Az az érdekes, hogy ebben a halmazban mégis meg tudta csinálni Attila azt, hogy maga a szenvedéstörténet viszont lineárisan bontakozik ki. A *Bibliában* a négy evangélista más-más nézőpontból, többféleképpen írja le ezt a történetet, más-más attitűddel, de ezeknek a verzióknak ugyanazok a csomópontjai virágvasárnaptól a feltámadásig, sőt tovább, hiszen a történet nem ér véget nagypénteken, de még

húsvétvasárnap sem, eljutunk pünkösdig, sőt még tovább, Mária mennybevételeig, s ha az évkörön az augusztus közepével szemközti időszakot, a januári kánai menyegzőt is bekalkuláljuk, egyfajta égi nász a végkimenetele.

P. Á.: Annyit tennék hozzá ehhez, hogy Szócs Géza, nyilván a költői nyelv sajátosságai folytán is, nem a lineáris időrendet követi a *Passió*ban. Ennek a legjobb példája, hogy Mária imája nála sokkal előbbre kerül, mint a kereszthalál eseménye. Igazából fordított az időkezelés, mintha már megtörtént volna az esemény, amire utána még egyszer ráközelítünk, érzékeltetve, amit az előbb is jeleztem már, hogy a húsvét tulajdonképpen arról szól, hogy mindig újra megtörténik velünk Jézus kereszthalála. Ez az emlékeztető aktus különbözik attól a karácsonyi misztériumtól, melyet Zsolt szintén emlegetett már. A betlehemezés hagyománya ugyanis arról szól, hogy beengedjük



Képrészlet H. Bosch: *A háromkirályok imádása* oltárának középső táblájából, Szócs Géza kötetének illusztrációjaként (forrás: *Passió*, Magvető, 1999.)

Máriát és a szent családot az otthonunkba, tehát hogy a szállásadással megtörjük eleink ellenállását. A befogadás aktusát, Jézus születését mint a drámai feszültség feloldását ismételjük meg évről évre a betlehemi játékkal, míg ezzel szemben a húsvéti passió Jézus kereszthalállal végződő drámáját folyamatosan napirenden tartja, újragenerálja évről évre. Az ezzel való szembenézés, a bűnbánat nem ad feloldozást. Bár mindig ott van ennek a lehetősége, soha nem teljesül igazából, úgy, mint a karácsonyi születés esetében. Hozzátenném még, hogy Attila azzal fejezi be az előadást, hogy karácsonyi énekek hangzanak el, ami azt jelenti, hogy Krisztus születésével zárul, vagyis körbeér a történet, visszatérünk a kezdetéhez. Érdekes módon Szócs Géza szövegében megjelenik a kánai menyegző is, mely már Krisztus második eljövételét előlegezi meg. Ez is valószínűleg a költészet sajátosságával függ össze, hiszen

a költői szövegnek nem kell tárgyiasulnia olyan módon, mint ahogy egy színpadi játéknak. A költészetben sokkal szabadabb az idő és a tér kezelése. Azt is hadd mondjam el, hogy ezt a szöveget többször feldolgozták már, a Merlin Színházban például volt egy oratorikus verziója. És idejövet Zsolttal arról beszélgettünk, hogy leginkább talán rádiójátékot volna érdemes készíteni belőle.

Sz. Zs.: A passiójátászás esetében a hitelesség mindenképpen a központi kérdés, két szempontból is: az első az, hogy milyen hittel indulunk neki, ami a színházban igazából nem a vallásosságot jelenti. Véleményem szerint ezen a téren ott nyertünk csatát, hogy Zsuráfszky Zoltán táncosai már a zsigereikben hordozzák

azt a tudást, amelyre Kodály Zoltán a népdallal kapcsolatban hívta fel a figyelmet, hogy tudniillik, ha a népdalt anyanyelvi szinten szeretnénk megszólaltatni, akkor meg kell tanulnunk a 18. század nyelvét. Ezek a táncosok nem csupán koreográfiákat adnak elő, és nem csupán énekelnek, hanem ezt a 18. századi textust, az iskoladramák szövegét is anyanyelvi szinten beszéljük. Tehát az a mítosz, hogy ez a régies szöveg hitelesen előadhatatlan, ezzel máris megdőlt. Ez a színvonal, mely mai néptánc-kultúránkat általában is jellemzi, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy hitelesen szólaljon meg a színpadon zajló dráma. Érdemes e tekintetben szólni Berecz Andrásról is. Ágnes már utalt rá, hogy az elhangzó tizenkét szentének a vallásos népelemek archaikus rétegébe tartozik. Tulajdonképpen a ferences lelkiség egész középkori hagyománya benne van e dalok képalkotásában. Ezeket részben ő maga gyűjtötte Moldvában és a Székelyföldön, s mint csíksomlyói búcsújáró ember személyesen találkozott azokkal az énekesekkel, akik számára ezek a dalok valóságos imák – a táncosoké mellett ez a fajta beavatottság a hitelesség másik forrása a színpadon. Ehhez járul még a részben szintén általa gyűjtött és saját nyelvére átírt mesekincs, mely a legeslegrégébbi szimbolikus képanyelven szólal meg – jószerint a világ teremtéséig, ontogenezisében láttatja a magyar néplélek által kultivált világképet, amelyhez szorosán hozzátartozik az előadásmód humora is. Ez mindenképpen megalapozta a színpadi-dramai hitelességet. Jól bevált az az ötletem is, hogy az első összpróba előtt Vidnyánszky Attilának és a színészeknek levetítettem a szentegyházafalui egyórási betlehemes misztériumjátékot. Azt akartam ezzel demonstrálni, hogy mai is létezik ez a beszédmód a népi gyakorlatban, s hogy ez a tudatosan művelt „technika” megtanulható professzionális színészeknek is.

P. Á.: Megfigyelhettük a próbák alatt is, és most, a nyeregben előadott verzióban is, hogy a színészek egyre inkább felzárkóztak ehhez a fajta beszédmódhoz, amelyről már az első próbákon is láttuk, hogy a táncosoknak nem okoz nehézséget. Nekünk az volt az egyik nagy meglepetés, ahogyan a színészek is elkezdtek ráhangolódni erre a hullámhosszra, és ez olyannyira sikerült nekik, hogy a nyeregben már egységes volt a megszólalás.

Sz. Zs.: Sőt, elsöprő erejűnek volt mondható ez a megszólalás. Különösen abban a szövegben, melyet közönségesen *Aranymiatyánknak* nevezünk, és a virágvasárnaptól pünkösdig zajló történetet beszéli el. Ez egy középkori műfaj, a liturgikus dráma fél-dramatikus szituálását mutatja élőben, hatalmas, elsöprő erővel. Amikor az Edit által említett háromszáz fős szereplőgárda megszólal, az védhetetlen ...



Berecz András
a Csíksomlyói Passió
próbaszünetében
(fotó: Balázs Katalin,
forrás: szekelyhon.ro)



A Csíksomlyói passió 2018. augusztus 18-i előadásának teljes szereplőgárdája a Hármashalom-oltár előtt (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

P. V.: *Az előadás dramaturgiája a külső térben mennyire volt követhető?*

K. E.: Az ott jelenlévő közönség annyira együtt lélegzett az előadással, hogy semmifajta meglepetés nem érte őket, nem volt kérdés, hogyan értelmezzék ezt az egészet. Biztosan sokat segített az is, hogy bár itt, a hatalmas térben nagyon messze voltak az arcok, két kivétítő is mutatta nagyban és közeliben a produkciót, így a színészek arcát is jól láthatták a nézők. Valami olyan ihletett állapot jött létre játszó és néző között, olyan magas szintű együttlét, ami ritkán tapasztalható. Én is kimentem a közönség közé, bár lehettem volna közelebb is, de úgy éreztem, hogy velük szeretnék lenni. Ahogy felhangzott az első népi vallásos ének, valaki azt mondta előttem, hogy ez mise, és felállt. Ekkor felállt még tízezer ember, akik ugyanúgy álltak még egy óra múlva is. Hihetetlen volt, amit megszólított bennük az előadás. Ezek az emberek főleg környékbeli lakosok voltak, ahol a vallásos élet annyira benne van a hétköznapi életben, hogy egyértelműen megvolt bennük a vágy ennek a történetnek az átélésére. Úgy hallgatták végig az egészet, mint egy misét. Teljesen elámultam ettől a jelenségtől, ahogy az a tízezer ember felállt, mert úgy érezték, hogy ezt nem lehet, csak állva hallgatni...

P. V.: *És síri csendben...*

K. E.: Igen, síri csendben. Lehet, hogy a kollégák eszmefuttatásához képest kicsit naivabbnak hangzik a megfogalmazás, de hadd olvassak fel valamit. A Marosszéki Kodály Zoltán Gyermekkar vezetője, lelke, Nagy Éva Vera iskolánővér írt nekünk egy beszámolót, arról, ahogy ők, a gyerekkórus tagjai látták ezt az eseményt. De szerintem én nem is tudnám ilyen szépen megfogalmazni azt, ami ott történt. Felolvasom, ők hogyan látták a mieinket: „A színészek, rendezők őszinte odaadása, kitárulkozása hitvallásukat hitelessé tette, és elindította a jósnak az áramlását, mely megrendült közösséggé kovácsolta a hegyen lévőket.” Hozzáteszem, valóban azt éreztük három napon át, hogy egyre nő bennünk



Nagy Éva Veronika az előadás előtt
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A Marosszéki Kodály Zoltán Gyermekkar énekesei mécseseket gyújtanak az előadás alatt (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

a szeretet. Nem tudom ezt más szóval kifejezni. Át akartuk ölelni egymást az előadás végén, és ezt az érzést hordoztuk magunkkal tovább is. Még egy szót szeretnék kimondani: azt kell mondanom, áldás volt rajta, s ezt napról napra mindenki egyre inkább érezte: ennek lehetett csak köszönhető, hogy ennyi idő alatt ilyen együttműködéssel, ilyen nagyszerűen, mindenféle konfliktus nélkül létrejött ez az előadás... Éreztük az égiek segítségét, ennek az eseménynek mintegy a védelmét is. Még egy részletet olvasnék Vera nővér beszámolójából, mert ez is mutatja, hogy ennek a bonyolult textusnak az értelmezése ott milyen egyszerűvé vált: „A *Passió* drámájában jelen volt az Atya, a Fiú. Kicsit úgy éltük meg, hogy a gyerekek voltak a Szentlélek. De továbbgondolva, a Vándor, ahogy a meséivel, énekeivel oldja a helyzeteket, megállítja a történeteket, mint ahogy az ária egy operában, szintén a Szentlélek megjelenítése. Sőt a Szentlélek szerepét az előadásban az egész nép, a közönség is megkapta. A mélységes csend, az átütő közös ének mint reakció...”

Sz. Zs.: A textus, az iskoladrámák szövege egyébként csodával határos módon maradt meg. Fülöp Árpád közölte belőlük először 1897-ben. Az eddigi színpadi feldolgozásoknak is ez volt az alapja. 1980-ban egy felújítás során a Szűz Mária kegyszobor talapatából 1800 fólió került elő, mely az iskoladrámák ma ismert szöveganyaga. Ezt több évtizedes munkával a Kilián István vezette kutatócsoport adta ki monográfia formájában. Medgyesi S. Norbert pedig a hatástörténetnek is utánament, illetve megpróbált rányomozni arra, hogy az eredeti játékmód vagy játékhagyomány hogyan élt, élhetett volna tovább. Filmfelvevő nem lévén a 18–19. században, sőt, még a 20. első felében sem nagyon, a játékmód vonatkozásában csak következtetni tudunk. Amit én tapasztaltam a betlehemes találkozók harminc éve alatt, az az, hogy a csíki medencében a székelység körében olyan egységes misztériumjáték-jellegű, hosszú betlehemes já-



Medgyesy S. Norbert
kötetének borítója
(forrás: Magyar Ferences
Források 5. Piliscsaba-
Budapest, 2009)



tékok maradtak fenn, melyeknek a szövegpaneljei, tehát a jelenetekben visszatérő állandó elemek nagyon is mintáznak ezekre a 18. században írott iskoladrámákra. Ugyanakkor a 42 passiójáték sok vonatkozásban el is tér egymástól, nemcsak verselésében, hanem szemszögválasztásában is. Nem úgy kell elképzelni, hogy van egy, a középkorban kialakult és kanonizált végleges szöveg, amit Nyugat-Európából vettünk át. Az válik érdekessé, hogy korról korra, személyről személyre, alkalmasint még arra a tanulóifjúságra is tekintettel, hogyan tudom a misztériumot közelebb hozni Krisztus szenvedéstörténetén keresztül. Mondok egy példát: már a Fülöp Árpád által kiadott négyes gyűjteményben is van egy olyan darab, mely a történetet fák beszélgetése és vetélkedése formájában írja le. Ebben a babiloni cédrus tudja azt a királyi többletet, mely, ha továbbgondoljuk, egyúttal Krisztus keresztfája és életfa, jelentésében is mindent termő. Ilyen szélsőséges megoldások, ha úgy tetszik, nagyon modern közelítések is léteztek ebben a korban. Visszatérve a betlehemes játékokra, azt feltételezem, hogy ez a szöveg- és játékhagyomány sem származhat máshonnan, csak Csíksomlyóról. Erre Szentegyháza esetében bizonyítékot is vélek fölfedezni, amikor azt mondom, hogy nemcsak a karácsonyi misztériumjáték maradt fenn náluk, hanem az úgynevezett „ördögbetlehemes” is, ami egy Lázár-történet. Föllép benne a halál és az ördögök, vagyis kitapintható a középkorból eredeztethető késő-barokk játékmód is. Van mihez nyúlni tehát, már nemcsak a néptánc- és énekkultúrában, hanem az iskoladrámák ma is élő játékhagyományában is.

P. V.: Kapcsolódva ahhoz a gondolathoz, hogy a betlehemes játékokat az ember jobban magába fogadja, ez az előadás is azzal a kérdéskörrel zárult, hogy mi mindannyian meg vagyunk váltva. Ezt próbálták beültetni az alkotók a jelenlévők lelkébe. Így látjátok ti is?

Sz. Zs.: Noha nem volt agyonreklámozva a produkció, ahogy a beszámolókból látom, a közönség nagyobb része a csíki medencéből verbuválódott, a búcsújáró, keresztalja-falvak népessége zarándokolt el megnézni az előadást.

K. E.: Hát igen, mert át kellett jönni a hegyen, zarándokolni kellett. Biztos, hogy akik erre kíváncsiak voltak, azokban ugyanaz a vágy élhetett, amiért pün-

kösdkor is felzarándokolnak, hogy megtapasztalják a Szentlélek erejét, amely itt lakozik, ahogy mondják. Úgy érzem, a közönség olyan méltósággal volt együtt ebben a történetben, olyan zárt áramkör jött létre közte és a játsszók között, és olyan természetes volt mindez, ami ritkán adatik meg. Ráadásul azon a helyen, ahol máskor miséket tartanak, és ahol most egy posztmodern színházi játék vált valószínűs szerartartássá. Azt se felejtjük el, hogy ez egy székely történet, tehát a később Krisztust játszó színész már az első pillanatban székely legényként, székely ruhában jelenik meg; így is bezárul a kör, hiszen a néző önmagát, az ő történetét látja, ami fokozza az együttlét intimitását. Vágyakoztunk rá, hogy a *Passió* hazatérjen. Ennek ellenére izgultunk, hogy nemcsak a közönség, hanem maga a hely befogadja-e a vállalkozásunkat, és nagyszerű érzés, hogy így történt, nem is mertük remélni, hogy végül ilyen áldással fogadja be. Még az időjárás is velünk volt.

P. V.: *Engem a bemutató óta foglalkoztat a kérdés: vajon mi az üzenete annak, hogy a darab végén a kenyérbe verik bele a szöveget?*

Sz. Zs.: Ez nem éppen a produkció végén, de a vége előtt, a leghangsúlyosabb pillanatban történik meg, és a sötét erőt, Lucifert, a sátánt, valamint a kereskedőt megszemélyesítő Farkas Dénes veri bele azt a bizonyos negyedik szeget, amelyről Berecz András korábban a cigánykovács meséjében beszél. Attila – mert ez az ő rendezői leleménye – a történetnek mind a három szimbolikus síkját egy gesztusba sűrítette bele. Mik is ezek? A kenyér–élet, keresztfa–élet fája szimbolika talán közismertnek tekinthető. Berecz tolmácsolásában a negyedik szegről szóló mese kevésbé az: ez a szeg mindig izzik, sohasem tud kihűlni, s amennyire én belátom, a nem szűnő fájdalmat szimbolizálja. És erre a rendkívül erőteljes, ha úgy tetszik, durva gesztusra az utolsó vacsora asztalánál kerül sor. Ezt a brutalitást azonban mindjárt feloldja a mi Vándornak nevezett búcsújáró bácsink, aki ebből a kenyérből tör szeretettel, és a közel lévők is kapnak belőle. Ahogy én a felvételen látom, ez a gesztus a csíksomlyói nyeregben is működött. Néhány kenyér kikerül a nézőkhöz, és kisvártatva együtt szól a *Boldogasszony anyánk*... Azért is hozom ezt a példát, mert nem lehet azonos hatásmechanizmust várni a kőszínházban és a szabadtéren. Egy ekkora térben a jelképzés teljesen másként működik. A kozmikus lépték eleve jelen van a csíksomlyói nyeregben, míg a belső térben elő kell állítani. Amíg a nemzeti színpadán egy hanglejtés, taglejtés is lehet szimbolikus értelmű, egy ekkora térben ez a fajta koncentrált tér és idő nem



A játéktér hármas osztatú berendezése a csíksomlyói nyeregben (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Farkas Dénes mint Zsibárus – Lucifer
szöveget ver a kenyérbe (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

volt a főszereplők őszinte érzéseinek, melyek olyan szabadon áramlottak a gyerekek felé, hogy könnyű volt elképzelniük családjuk, falujuk, saját világuk szereplőit. A kicsi, hatéves Andika vigasztaló gesztusa egyszerre szólt Máriának és Tóth Augusztia színésznőnek, a darab során számunkra ők egygyé váltak.”

P. V.: *A beszélgetésre készülve Zsolt arra kért engem, hogy a rádióban hangozzék el Szócs Géza Passiójából a Mária a szentekhez beszél részlet Tóth Augusztia előadásában. Miért tartottad ezt fontosnak?*

Sz. Zs. Ezt a kérdést átadnám Ágnesnek, aki többet foglalkozott a Mária-kultusz témájával.

P. Á.: Jeleztem korábban, hogy Szócs Géza jóval előbbre helyezi Mária imáját. Ebből érti meg az ember, hogy itt egy már megtörtént esemény újraéléséről van szó. Ebben a monológban egy kérdés fogalmazódik meg, amelyre ugyan nem jön válasz, de ez az állapot, a kérdezősnek ez a nyíltsága, személyessége, az anyaság megjelenítése olyannyira közvetlen élményként hat, hogy a „mire is szülöm a gyermekemet” mindenki számára a legfontosabb létkérdéssé válik. Nem mozdul el a szöveg, nem jön rá válasz, de ez a többször megismételt kérdés lesz az, mely az egész *Passió* szellemét áthatja. Itt nemcsak Mária, az összes többi szereplő is úton van. Föltetted a kérdést, hogy történik-e megváltás, megváltódunk-e? Edit

hozható létre. Érdekes kérdés, hogyan lehet sérülésmentesen ekkora térbe átmenteni a benti térben létrejött jelentésmezőt, szimbolikát, hogyan lehet használni az ott működő forgatókönyvet, szövegcorpuszt. Vidnyánszky Attila három részre osztotta a teret: középen volt az oltár, minden cselekmény onnan indul ki és oda tér vissza; és a város, a bűnös város, Jeruzsálem a prokurátorral a baloldalra, a kereszthalál helyszínére, a koponyák hegye pedig a jobboldalra kerül.

K. E.: Elolvasnék még egy részt Vera nővér szövegéből: „Mária monológja köré olyan küldetéses empátiával érkeztek kórustagjaink, melyben világos volt, hogy ez nem színház, hanem ez az élet. Ebben az átélésben természetesen óriási szerepe

jól fogalmazott, amikor azt mondta, hogy úton vagyunk. Ez az „úton lét” volta-
képpen a megváltódás előtörténete. Úgy is lehetne mondani, hogy amiben va-
gyunk, ez egy adventi szellemiség és állapot, mely a megváltás ígérését hordozza.
A sátán megnyilvánulása is nagyon fontos, amikor megkérdezi: Krisztus engem
is megvált-e vajon? Nagyon furcsa szöveg-kontextusban hangzik ez el, hiszen
a „pénzváltó kontra megváltó” ellentéppárral játszik a szöveg. De ebben a jele-
netben a sátán eljut odáig, hogy megérti, miről van szó, és felteszi ezt a kérdést.
A kenyérrel és azzal kapcsolatban, hogy mi a szimbolikája annak, hogy ő veri
bele a szeget, egy dologra hívnám
fől a figyelmet. Ha Pilátussal ha-
sonlítjuk össze a Sátán figuráját,
akkor ebben az abszolút elvállá-
lás gesztusát láthatjuk. Mert va-
lakinek el kell vállalnia, hogy én
vagyok az, aki megcselekedtem a
bűnt. Be kell látnia, hogy ez bű-
nös cselekedet volt. Ugyanakkor
ebben a gesztusban benne van az
is, hogy valami olyannak vagyok
a részese, amiről már tudom,
hogy tovább mutat. Hogy nem a
gyilkosság a végső értelme Krisz-
tus halálának. Eszembe jut erről
egy kortárs költőnek az az elké-



Bordás Roland, a szerep szerinti Barabbás
kenyeret oszt a nézőknek (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

pesztő megjegyzése, hogy micsoda vallás az, amelyik egy gyilkosságot tesz a kira-
katba. Egy másik kortárs költő szerint pedig a kereszténység az egy humortalan
vallás. Ez a két igazságtalan vádbeszéd jut az eszembe. Pedig ebben az előadás-
ban nem nélkülözi a humort sem az a jelenet, amelyből kiderül: a sátán itt kö-
zelebb került az üdvtörténet mibenlétéhez, mint Pilátus, aki azt latolgatja, hogy
ez a történet neki milyen hasznot fog hozni, hogy az emlékezet ezáltal meg fogja
őrizni a nevét, de azt nem vállalja el, hogy ő az első számú felelős Krisztus elíté-
lésében. A szög beverésének aktusa nagyon radikális gesztus a színpadon Attila
részéről: mivel a kenyér nem más, mint Krisztus teste, a Sátán ezzel a gesztusá-
val megismétli a keresztrefeszítés aktusát, magára vállalja azt.

*P. V.: És ez kiegészül azzal a gesztussal, hogy utána a jelenlévők részesülnek eb-
ből a kenyérből.*

*P. Á.: Igen, ez az a részvétel az, amire céloztam korábban. Hogy húsvét ide-
jén mindig részeseivé váljunk ennek az egyszerre botrányos – ahogy Pilinszky
mondja – és azon jóval túlmutató, egész kultúránk alapját képező eseménynek.
Sokan nem tudják, hogy az apokalipszis akkor lép érvénybe, amikor Krisztus
megszületik (vagy mások szerint amikor megkeresztelkedik). Akárhogy is, Krisz-
tus életében léptünk bele a mi időnkbe. S azóta valójában ugyanaz zajlik, ugyan-*



az előadás az eddigi életmű „teherpróbája”. A legjobb művészek állítása szerint ahogy egy alkotó előre halad a pályáján, pláne, ha sikeresen, mindig egyre nehezebb a következő alkotást létrehoznia.

P. V.: *Azon gondolkodtam az előadás közben, hogy lehetséges-e még ezután színjárat csinálnia?*

K. E.: Természetesen lehetséges, éppen azért, mert ez a siker feltöltekezés és visszaigazolás is. Nem könnyű persze egy ilyen sikeres előadás után továbbmenni. Beszéltem olyanokkal, akik a tévében nézték, és azt mondták, hogy nekik a képernyőn keresztül is átjött a katartikus élmény. Akkor azt gondoltam, igen, ez egy útnak, egy törekvésnek a visszaigazolása volt. Ugyanakkor kiindulópont

az a húsvéti misztérium ismétlődik velünk és általunk.

P. V.: *A Vidnyánszky-művek recepcióját figyelembe véve hol helyezkedik el ez az előadás?*

Sz. Zs.: Abban biztos vagyok, hogy ez nem csupán egy műalkotás a sok közül Vidnyánszky Attila eddigi előadásainak a sorában, hanem hitbeli vonatkozásban egyfajta tanúságtétel is. Szakmailag pedig egy rendkívüli próbája annak, hogy az a készlet, amivel eddig élt, alkalmas-e erre a tanúságtételre. Ha úgy tetszik, ez

is a továbbiakra nézve, azt üzeni, hogy jó úton járunk, azt bizonyítja, hogy lehet ezekkel az eszközökkel élni.

P. Á.: Attila most *Az ember tragédiáját* rendezi, nem is tudom, hányadszor, talán ötödször. Ez a dráma, mely sokak szerint egy misztériumjáték, ugyanolyan magas nívón teszi fel a legfontosabb bölcséleti kérdéseket, és ugyanúgy a hit a fundamentuma az egész műnek, mint Jézus szenvedéstörténetének. Nagyon kíváncsian várjuk, hogyan fog sikerülni, mennyire jelenik meg ebben a rendezésben a *Csíksomlyói pas-*



A gyermekkar tagjai a közönség között
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Az előadás alkotói közül az előadás után a képen jobbról balra láthatók: Molnár Levente, Vas Judit Gigi, Szócs Géza, Zsuráfszky Zoltán, Vidnyánszky Attila, Vincze Zsuzsa, az énekarosok, Benedek Attila, Tóth Augusztá, Rácz József... (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

síó színpadra állításának a tapasztalata. Vidnyánszky Attila legutóbbi *Bánk bán*-rendezése is figyelemre méltó volt: az időkezelés, az előadás halálon túli epilógusa szemléletileg már ugyanabba az irányba mutatott, mint a *Passió*. Itt egy egységes rendezői szemléletről beszélhetünk: egy olyan apokaliptikus világképről, amelytől egyáltalán nem idegen a posztmodern eszköztára. Évekkel ezelőtt, amikor elkezdtünk neki arról beszélni, hogy a posztmodern korszaka lassan lejár, ő erre azt mondta: pedig azt hittem, hogy én egy posztmodern rendező vagyok. Az orosz iskola, amin nevelkedett, minden jel szerint egy teljesen más szemléletet hordoz, és közelebb áll ahhoz, amiről itt korábban beszélni próbáltunk, hogy a posztmodern nem jelenti feltétlenül a keresztény alapoktól való radikális elrugaszkodást. A posztmodern interpretálói nálunk egyelőre nemigen akarják észrevenni, hogy az általuk számba vett új jelenségek mögöttesében ugyanaz a folyamat zajlik; hogy egyre közelebb vagyunk ahhoz a Mérleg-pillanathoz, mely nem más, mint az utolsó ítélet drámai szituációja. Egyszer a diákjaim megkérdezték, hogy a tanárnő szerint mikor jön el az utolsó ítélet. És akkor hirtelen – mert ilyenkor rákényszerül az ember a spontán válaszadásra – azt találtam mondani, hogy mindennap többször átmegyünk ezen a ponton, csak még nem álltunk be középre, egyelőre még ide-oda billeg a mérleg. Ezért is nem a linearitás időrendjében, hanem sokszor fordított időrendben íródnak a történeteink, s jelenik meg Vidnyánszky Attila színpadán az a bizonyos „foszlánydramaturgia”, mely egy megszokottól eltérő logika szerint rakja össze, értelmezi újra a drámai cselekményt...



A nagycsütörtöki Getsemáné-kertbeli jelenet Csíksomlyón (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

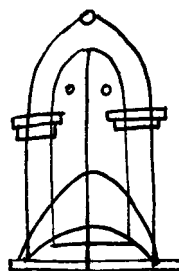
Passion Play of Csíksomlyó

Roundtable About the Stage Language of the Performance

18 August 2018 saw the monumental open-air version of the theatre production *Csíksomlyói passió* (*Passion Play of Csíksomlyó*) created last year by the National Theatre, Budapest and the Hungarian National Dance Ensemble, with the involvement of local folk music groups, in the Transylvanian settlement called Csíksomlyó, famous for its cult of the Virgin Mary as well as its school dramas. This successful enterprise gave an occasion for the radio roundtable on September 8, when Mária Rádió editor Vera Prontvai asked National Theatre staff about how the production had come into being and the reception of the Transylvanian premiere. Dramaturge of the theatre performance, Zsolt Szász pointed out that the genuine representation of 18th century school dramas relating the passion story of Christ was assisted by the stage presence of authentic folk music and dance, which had been crystallized in form during the same century. He highlighted that the kinship of prosody in the rendering of words by the dancers who appeared on the stage as characters in the play, too, was conspicuous throughout the drama, which inspired the actors as well. Poet and editor Ágnes Pálfi, in connection with the second large text corpus of the production, Géza Szócs's *Passion*, shared her insight that the apocalyptic worldview of the Christian salvation story in this contemporary volume remains to be the ultimate horizon which confirms and makes interpretable the perspective of postmodern poetry. Dramaturge and chief organiser of the production in Csíksomlyó, Edit Kulcsár conjured up the feedback from the local participants of the performance, the spontaneous reactions of the Csíksomlyó audience and the unforgettable atmosphere of the festive event. This publication is an edited version of the conversation on Mária Rádió.



KIRÁLY NINA



Bizánci motívumok a mai kelet-európai színházban

A bizánci kultúrával kapcsolatos kutatások főleg az építészetre, a festészetre és az irodalomra terjednek ki, és kevésbé érintik a színművészetet. Ez azzal magyarázható, hogy nem maradtak fenn az utókor számára olyan egységes drámaszövegek, amelyek a színpadi előadások avagy az irodalmi elemzések alapjául szolgálhatnának, ahogy ez az ógörög vagy római drámairodalom esetében történt. Az antik görög és latin drámák értelmezői ugyanis nagymértékben hozzájárultak a későbbi európai színházi hagyomány megteremtéséhez.

A bizánci kultúra azonban, sok más keleti kultúrához (pl. az egyiptomihoz) hasonlóan, olyan kultúrátípushoz tartozik, amelyben a szellemi élet emlékei közül főleg a teológiai, esztétikai és tudományos szövegeket, értekezéseket tartjuk számon. A materiális kultúrában pedig az építészeti remekművek a modellértékek a művelődéstörténet és a civilizáció fejlődésében – a piramisok és a bizánci templomok, a társadalom életvitelét meghatározó udvari hierarchikus rendszer, amely az egyházi liturgikus szertartás fényűző stílusát is magáévá tette. Ez utóbbit szokták leginkább a bizánci kulturális modell jellemzői között említeni. Holott a bizánci kultúra, ahogyan ez az olyan neves bizantológusok, mint Mathew, Lazarev, Kazsdan, Gaszparov, Averincev és mások munkáiból kiderül, különlegesen összetett modell, amely több földrajzi, etnikai és kulturális régió találkozási pontján jött létre Konstantinápolyban, ahonnan, mint egy központból, minden irányban továbbterjedtek az új vallási, tudományos, esztétikai és etikai irányzatok és tendenciák.

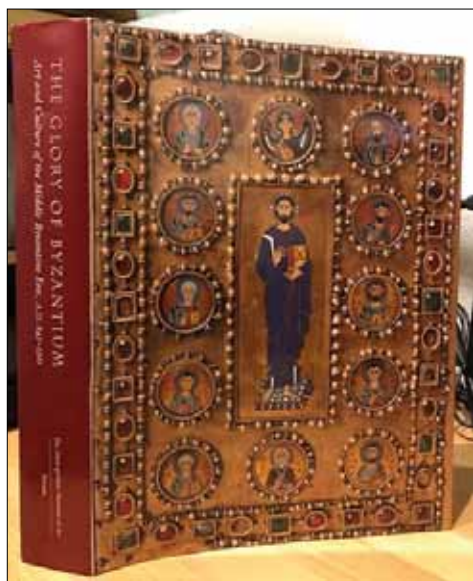
Az ebben a „találkozásban” részt vevő kulturális zónáknak sokszor antagónisztikus érdekekben és célokban kellett ütközniük egymással, mindazonáltal elsősorban gazdagították egymást. A bizánci impérium esetében a különböző kulturális rendszereknek és értékeknek ez az ötvözete egyedülálló szintézis megteremtéséhez vezetett. Mint ilyen – vagyis mint egy különleges tér- és időbeli szintézist – érdemes a maga összetettségében vizsgálni, nem pedig kisebb idő-

szakokra, periódusokra felosztva. Különösen fontos ez akkor, amikor a bizánci kulturális modell más kultúrákra gyakorolt hatásáról beszélünk, vagy magát a modellen belüli viszonylatait vesszük szemügyre. Nem könnyű ugyanis egységes hierarchikus rendszerbe foglalni a sokféle etnikumból származó szimbólumok és a művészi önkifejezés gazdag eszköztárát. Annál is inkább, mivel a bizánci kultúrában a retorikai gesztusok és alakzatok a költői, liturgikus, valamint okkult szövegekben együttesen teremtik meg a szó és a cselekvés egységét, teljességét. A szó és a cselekvés valójában egyenrangú alkotó elemei és megszólaltatói a bizánci természeti, történelmi és kulturális kozmogóniának.

De amikor a bizánci kulturális modell színházra gyakorolt hatásáról beszélünk, óhatatlanul sajátos jellemzőinek az összességét kell figyelembe vennünk. Mivel a színházművészet önmagában is a művészet különböző ágainak a szintézise, módot ad arra, hogy éppen a színházban kövessük nyomon és tárjuk fel a bizánci kultúra jellegzetes motívumait.

Ez a kutatómunka ma már igen szerteágazó kontextusban folytatható, hiszen az utóbbi évtizedben különösen megnőtt a tudományos érdeklődés a bizánci kulturális hagyományok iránt. Ez az érdeklődés nem csak a kereszténység második évezred végi megünneplésével, de azokkal a politikai és történelmi folyamatokkal is kapcsolatba hozható, amelyek a birodalmak szétesését követően, a kulturális identitás keresése, újrafogalmazása kapcsán élénkültek meg. Kiváltképp áll ez a balkáni országokra, amelyek hajdanán a bizánci kultúra közvetlen vonzáskörébe tartóztak.

1997-ben a Metropolitan Múzeumban, New Yorkban rendeztek egy átfogó kiállítást *The Glory of Byzantium (Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843–1261)* címmel. Ez már a második ilyen nagyszabású kiállítás volt a Metropolitan Múzeumban; az első, 1977-ben megrendezett tárlat a bizánci impérium történetét mutatta be ugyanerre az időszakra koncentrálnival (*Age of Spirituality*). A New York-i kiállítás szinte a megkoronázása volt a kilencvenes években több európai fővárosban is megrendezett tárlatoknak: *Byzance* (Louvre, 1992), *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture* (British Museum, 1994), *Byzantium: Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections* (Copenhagen, 1996). A New York-i kiállítás anyagát 24 országból



Az 1997-es kiállítás katalógusa
(forrás: amazon.com)

és 119 gyűjteményből válogatták össze azzal a szándékkal – ahogy erről Philippe de Montebello, a múzeum igazgatója számolt be a majdnem 600 oldalas katalógus bevezetőjében –, hogy magyarázatot keressenek arra a kérdésre, miképpen teremthetett ez a sokféle etnikumú birodalom (amely egyesítette az egymástól oly távol eső területeket, mint Kijevi Rusz, Bulgária, Grúzia, Örményország, Szíria, Szentföld, Egyiptom, Ciprus, Dél-Olaszország, Velence) olyan egységes kulturális modellt, amely egyaránt hatással volt a római keresztény világra, de a közel-keleti iszlám régiókra is.

A kiállítás rendezői és a katalógusban megjelent tanulmányok készítői a bizánci civilizáció és kultúra szinte mindegyik fontos területét felölelő témákat felsorakoztatták (*vallás és építészet; népi képzeletvilág; udvari élet; luxustárgyak; kerámia a mindennapi életben; Bizánc és az iszlám Kelet; a bizánci művészet és a latin Nyugat stb*). Mindez azt jelenti, hogy a színház és a többi művészeti ág közötti történeti analógiák és párhuzamok kereséséhez igen gazdag a rendelkezésre álló kontextus. Feladatunk tehát mindenekelőtt abban áll, hogy körülhatároljuk azokat a vitathatatlan jellemzőket, amelyek mint konstruktív elemek határozzák meg a kelet-közép-európai színházi alkotók látásmódját, színészi technikáját a bizánci kulturális modell alapján.

E jellemzők közül ötöt neveznék meg, amelyek a filozófiai, esztétikai, festészeti és vizuális értékekre, valamint a színészi technikára vonatkoznak, és a bizánci kultúra modelljére vezethetők vissza:

1. A *művész* fogalma, hiszen a művésznek médiumként szerepet kell vállalnia az alkotás folyamatában a reális és a metafizikai szféra között. Ez egyik legfontosabb tétele a bizánci művészi hitvallásnak. A művész nem demiurgosz, hanem alázatos megvalósítója az isteni sugallatra létrejövő alkotásnak. A XX. századi színházban Mihail Csehovval kezdődött a színész efféle felfogása, majd Jerzy Grotowski és Anatolij Vasziljev színházi poétikájában érvényesült a maga teljességében.

2. Az *eksztázis, katarzis, misztikus megvilágosodás* a színész lelki és szellemi megvalósítását és „önátadását” tételezi fel a néző jelenlétében. Ez az alapköve annak a színészi tréningnek, amelyet Jerzy Grotowski dolgozott ki *A szegény színház felé* című munkájában, és amelyet Anatolij Vasziljev továbbfejlesztett a bizánci teológusok „szó és cselekvés” interpretációjából, valamint a fizikai és a pszichológiai gesztus bizánci retorikájából kiindulva.



Avvakum protopópa élete, A Színházi gyakorlat Központja, Gardzienice, 1983, r: Włodzimirz Staniewski (forrás: gardzienice.org)



Jeremiás siralmai, Drámai Művészet Iskolája Színház, Moszkva, 1996, r: Anatolij Vasziljev (forrás: netref.ru)



Ny. V. Gogol: *Revizor*, Divadlo Na Zábradlí, 1995, r: Petr Lebl (forrás: kareldobry.cz)

3. Ez a „megvilágosodás” állapothoz vezető út – a színészi gyakorlatban és oktatásban – az *ének*, amely a bizánci liturgikus éneklésen alapul. Ezt a gyakorlatot használta fel Grotowski *Az állhatatos herceg* hangpartitúrájában, és ez volt az alapja a híres lengyelországi Gardzienice színház – oratóriumnak is nevezett – előadásának, az *Avvakum protópópa életének*, valamint Anatolij Vasziljev *Jeremiás siralmi* című misztériumának.

4. Vizuális szempontból a „bizánci” megjelölést leginkább a túldíszített, ornamentális színpadképkel szokták azonosítani, holott ez mindenekelőtt szigorú *ikonszerű kompozíciót* jelent, egységes, a mise en scene hieratikus térbeli elrendezését. Ez a vonulat Mejerhold korai rendezéseire volt jellemző, valamint a már említett Gardzienice és Vasziljev előadásaira.

5. A *játékos dekoratív és ornamentális bizánci hagyomány*, amely a népi ünnepekhez, az igricekhez kapcsolódik, főleg a díszlet- és jelmeztervezésben él tovább – a XX. század eleji párizsi orosz balet-

tek scenográfiájában, Peter Lebl, a nemrégien elhunyt cseh rendező orosz témájú előadásaiiban, mint például a híres, bizánci stílusban játszott *Revizorban*.

Mint már említettünk, Bizáncban nem született olyan színházi forma, amelyet – mint az ógörög vagy római színpadi formát – örökölhettek volna az európai színház, ahogy nem születtek jelentős drámai művek sem. A történészek a latin vígjátéknak, a *fabulának* a népszerűségét említik, és egészen Konstantinápoly török hódoltságáig, a mimusok vásári előadásait. Az egyház követelésére ezeket az előadásokat is sokszor betiltották. Ezért a mimusok inkább szólótáncosokként jelentek meg, több szerepet is játszottak, megtartva a régi vígjátékokból és tragédiákból tartalmilag legfontosabb részleteket, monológokat. A bizánci liturgikus drámai szövegekben a kutatók három forrásra szoktak utalni – az apokrifokra, a szíriai „sogithá”-ra és a liturgikus énekekre, amelyekben a költő a szentírásból dra-

matizálta az epizódokat. Az a kérdés, hogy az európai középkori dráma volt-e hatással a görög passiójátékra, avagy fordítva, még mindig nyitott. Azt viszont, hogy a bizánci kultúra szervesen foglalta magába az antik örökséget, bizonyítja a *Christos Paschon* – az a misztériumi játék, amely a passiót ötvözi a görög tragédiaköltők szövegeivel, főleg Euripidész tragédiáival. A szerző kiléte – Geórgiosz Theologosz – valamint a mű keletkezésének pontos dátuma mindmáig nincs tisztázva. A dráma keletkezési idejeként általában a IV. és XI. század közötti időszakot valószínűsítik. Már önmagában az a tény, hogy a mű keletkezését e hét évszázadon belül nem lehet pontosabban meghatározni, komoly elméleti kérdés felvetésére készíti a kutatókat: miként lehetséges, hogy nem mutathatók ki a stílus- és tartalmi különbségek e hét évszázad folyamán? Azt jelentené ez, hogy a szerző nem tartotta szükségesnek, hogy a számára kortárs történeti jelenségekről beszámoljon, vagy azokra utaljon? Lehetséges, hogy egy korszerű lingvisztikai elemzés majd lehetővé teszi a dátum pontosabb megjelölését. Többen azonban azzal magyarázzák ezt a jelenséget, hogy a bizánci művészek és írók számára az elsődleges kritérium az esztétikai és stilisztikai kánon betartása lehetett, ahogyan ez az ikonfestészetben is kötelező volt. A bizánci kultúra olyannyira tudatosította magában a filozófiai és esztétikai értékrendet, melyet részben a hellenisztikus görög kultúrától örökölt, hogy mindenekelőtt a tökéletesen zárt poétikai rendszerek megteremtésére és megőrzésére törekedett. Ugyanakkor a külső szemlélő számára statikusnak tűnő modell a belső dinamika összehangoltságára épült.

A színházban a XVIII. században jelentek meg először a bizánci kultúra stílusjegyei, ami az általános orientális divattal hozható összefüggésbe. A színházi ikonográfia ebben a korszakában a jelmezek stílusában tükrözi vissza e divatot – a színpadi viseletet sokszor a „keleti”, „török”, „perzsa” megjelöléssel is ellátja.

A bizánci művészet iránti érdeklődést később azonban csak a szecesszió élesztette fel újra. Az orosz irodalom és művészet „ezüstkora” mindenekelőtt a bizánci művészetben kereste az inspirációt, s annak hatása alá is került. Vjacseszlav Ivanov, Remizov, Szolovjov drámái, valamint az említett párizsi orosz balettekhez Annyenkov, Ekszter, Bakszt, Benoit által készített díszlet- és jelmeztervek korszakalkotóak voltak a bizánci kulturális modell modern felfogása terén. Érdeemes megemlíteni azokat a bizánci történelmi drámákat, melyeket Tadeusz Miciński lengyel drámaíró alkotott lengyel és orosz nyelven. Az egyik – *Bazyliissa*



Jan Bukowski: Illusztráció Tadeusz Miciński 1909-ben megjelent művéhez, linómetszet (forrás: artinfo.pl)

Teofanu, avagy az Arany palota sötétjében (1909) – annyira élesen taglalta a keleti despotikus hatalom problémáját, hogy a darabnak még az 1986-ban a krakói Teatr Staryban megrendezett előadását is betiltotta a cenzúra, és a közönség is főleg politikai célzatú művet látott benne. A dráma áttételesen arra a darabra utalt, melynek szíriai eredetű kéziratát a berlini könyvtárban őrzik, és amely olyan színészekről szól, akik a darab első részében még pogányokként kinevetik a kereszténység elveit, a másodikban viszont mártírhálált hálnak mint megtért keresztények. Hiszen Bazylissa Teofanu színésznőből lett uralkodónővé.

A bizánci kulturális modellnek a mai színházra gyakorolt hatása leginkább a színészek oktatásában mutatható ki. Azok a tréningek, melyek a színész lelki és testi egyensúlyát hivatottak megteremteni, a bizánci ideális keresztény eszmét követik. A hellén kor után a testi szépséget nem esztétikai szépségként értékelték, hanem a „lélek vibrálását” keresték benne. Nem az atlétikus test volt már az eszmény, hanem a megkínzott, agyongyötört test, amely a lélek melegségét, a szellem ragyogását közvetítette a külső szemlélő számára.

A „lemeztelenített”, szenvedő színész – az előadás folyamán – nemcsak a póz és gesztus segítségével teremti meg a szellemi és érzelmi kapcsolatot a nézővel; Grotowski elképzelése szerint a két lélek – a néző és a színész – találkozása az Isten jelenlétében az ének mint „inkantáció” révén válik teljessé. Ez a megközelítés valójában követi az ortodox egyházban a szentatyák által megfogalmazott imádkozás stádiumait és az imák hatását. „Az ima első szava a nyelv végén keletkezik, ezután ereszkedik le a torkon a mellkas felé, egyesülve a belélegzéssel (ezáltal maga a lélegzés alakul át imafohásszá, és a végén eljut a szívig...) A platonista egész testével és lekével eggyé lesz az Istennel, de ő nem különbözteti meg a pátosz fiziológiai fázisait. A Hesychastok az Istent lélegzettel és szívükkel fogadják be, áthelyezve a rációt a szívbe” – írta Loszev, az antik görög és bizánci kultúra ismerője. És ez egybehangzik a XIV. században élt Geórgiosz Sinaita (Grigorij Szinait) szavaival: „Az emberi éneklés a belső okos sírást jelzi.” A belső okos sírás pedig a belső imádkozásnak egy különleges formája. „Sírni” azt jelenti, hogy az imádkozás a fizikai energia legnagyobb odaadásával megy végbe. De ugyanakkor az „okos” jelző azt is feltételezi, hogy az imádkozó sírás nemcsak fizikai cselekedet, nemcsak hallható sírás, hanem mindenekelőtt lélekből fakadó hang. A „belső” szó azt jelenti, hogy az ima belülről indul, és nem kívülről hatol be az ember lényébe. Tehát Szinait meghatározása a belső imádkozás tudatosításának az állapotára utal, ennek az állapotnak a jele és a kifejezése lesz a hang modulációja. Erről részletesebben is ír Vlagyimir Martinov zeneszerző, aki több éven keresztül nagy színházi rendezőkkel dolgozott – Vasziljevvel, Ljubimovval –, elemelve a „dramatizált éneklést” a pravoszláv liturgikus szertartásban. Ez az intellektuálisan átszellemült szerep, amelyet Jerzy Grotowski, és jelenleg Anatolij Vasziljev, Włodzimierz Staniewski, a Gardzienice Színház igazgatója a színészképzésben a hangnak tulajdonítanak, szerves kapcsolatban áll a térbeli megjelenítés elvével, amely az ikonfestészetben is érvényesül. Ugyan-

is az imádkozás fázisai, mondja Vlagyimir Martinov, az ikonfestészet fejlődésében fellelhető téridő-kontinuum kanonizált típusainak felelnek meg. Három típust jelöl meg Martinov: a *szakrális-szimbolikus*, *allegorikus* és *profán-naturalista* típusokat, amelyek *kör*, *spirál* és *vonallal* formájában jelennek meg az ikonon. Az első típus – a szakrális-szimbolikus – mindenekelőtt a Dioniszosz és iskolájának freskóin és ikonjain van jelen; az allegorikus típusú téridő-kontinuum a moszkvai és a novgorodi ikonfestő iskolára jellemző, s végül a harmadik típus határozza meg azt a korszakot, amelyben megtörténik az átmenet az ikonábrázolásból a portréfestészetbe.

A színpadi térnek az ikonfestészet elvei alapján történő kialakítását Grotowski, Staniewski és Vasziljev előadásaiban követhetjük nyomon. A színpadkép szigorúan zárt kompozíciójában a szakrális-szimbolikus tér végtelenségét, a metafizikai dimenziót az ének ciklikus ismétlésével érik el a rendezők. A néző-befogadó úgy éli át és fogja fel ezt a teret, mint konstans szellemi és érzelmi állapotot. Az ismétlődő melodikus struktúrák a lineáris idő múlását a befogadóban ciklikus körmozgássá változtatják át, ami végül is az időtlenség érzetét kelti. Ez az időtlenség, „az idő hiánya” az örökkévalóság képzetét váltja ki. Az orosz liturgikus éneklésben különösen a nyolchangú melodikus rendszer hozza létre az időtlen metafizikai tér élményét.

Első stúdióbeli korszakában Mejerhold – felhasználva a bizánci éneklés hagyományait – a zenei struktúrák ritmikus ismétlődésének mintájára komponálta az előadásokat. Ilja Szac zeneszerző, akivel Mejerhold Maeterlinck *Tintagiles halála* című előadásán dolgozott, igyekezett zenei effektek segítségével kifejezni a belső monológok feszültségét. Az egyik színész visszaemlékezései szerint Szac nagyon el volt keseredve, amikor a hang „materálistá és felismerhetővé vált”. Ez



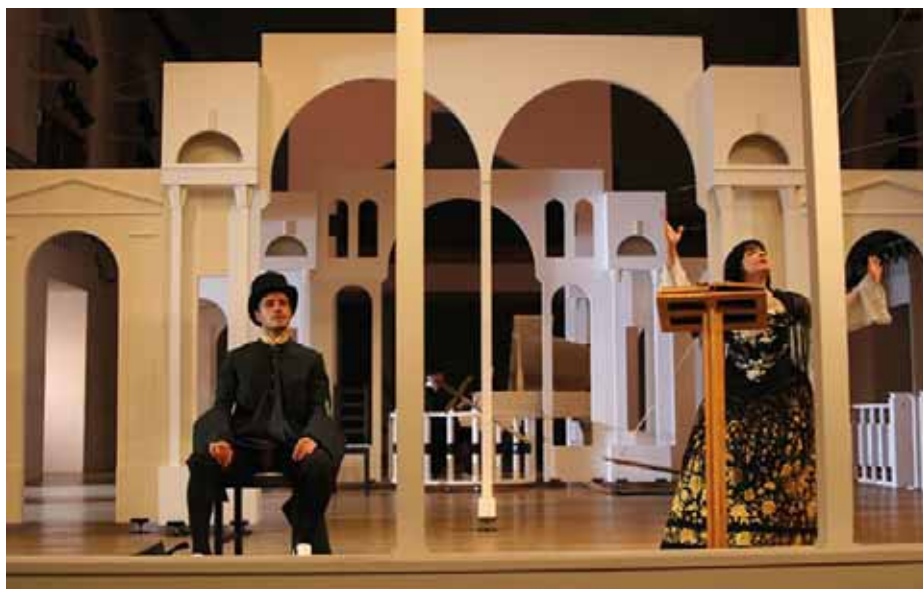
Vlagyimir Martinov (forrás: vk.com)



A. Sz. Puskin: *Mozart és Salieri*, Drámai Művészet Iskolája Színház, Moszkva, 2000, r: Anatolij Vasziljev (forrás: mikhailovsky.com)

a megközelítés jellemző Anatolij Vasziljevre is: *Mozart és Salieri* című előadásában lemondott „az ismert melódia materiális szubsztanciájáról” – közismerten Mozart *Requiem*jéről van szó –, és felkérte Vlagyimir Martinovot egy új requiem megírására a Puskin kistragédiája alapján készült misztériumhoz. Mozart *Requiem*je csak a néma jelenetben hangzik fel, amikor Mozart és Salieri ketten vannak a szakrális térben, amelyet az üvegfallal elkülönített kör alakú szentély jelképez. Mozart ihletetten egymás után teszi le a teleírt partitúra lapjait, vezényli a láthatatlan zenekart, a néző pedig ebben a megállt időben szinte *in statu nascendi* hallja a jól ismert *Requiem* melódiáját. És ebben a pillanatban a Puskin-mű átbillen: a történeti darab metafizikai aktussá lényegül át, a néző bepillantást nyer a hermeneutikus térbe, és átéli az alkotás alkímiai mozzanatát, a művészi megvilágosodás felfoghatatlan misztériumát. A tér, amely architektonikailag az ikonfestészet kompozíciós elvét követi, valamint a liturgikus éneklés elveire épülő zenei partitúra ebben a Vasziljev-előadásban kiváló példája a bizánci kulturális modell továbbélésének.

Vasziljev a mozgás megfelelő ritmusát előadásában és a próbák folyamán általában a színész belső hallásának fejlesztésével éri el. A puskin *Don Juan* egyik epizódjában a cselekvés motivációját és a mozgás lényegét magyarázva színészeinek Vasziljev a mozgást „melódiának” nevezi: „Most a szerelem melódiáját Don Juan birtokolja, a tragikus szenvedély és előérzetek melódiáját pedig Donna Anna... Az ismétlés sokkal nagyobb erővel hat, mint ahogy az a valóságban lenni szokott. Ez vélhetően azt jelenti, hogy a művészi élmény sokkal erősebb, mint ami a reális életben lehetséges. Valahogy úgy van, hogy a reális tapasztalat másodlagossá válik a képzeletünkben zajló ismétlődések során, melyek korábban ismeretlen mélységeket nyitnak meg, mozgósítva az emlékezetünket. Képe-



Don Juan, avagy a kövendég – A. Sz. Puskin kistragédiája alapján,
Drámai Művészet Iskolája Színház, Moszkva, 1998, r: Anatolij vasziljev (forrás: sdart.ru)

sek leszünk földidézni, hogy mi zajlott már le a szerelmi történetben korábban, és hogy mi fog történni ezután. A mű létrehozása során költészettel van dolgunk, mert lehetetlen bármit is megalkotni a Szépség eszköztára nélkül. Lehetetlen. Csak a színész képes rá [ti. arra, hogy éljen ezekkel az eszközökkel]. És ti részei, hallgatói és tanúi lesztek bizonyos szavaknak. S ezeken a szavakon keresztül képesek lesztek közelebb kerülni az Igazsághoz. Ha csak reális eseményeknek lennétek a résztvevői és tanúi, soha nem tudnátok meg, hogy mi az Igazság. Pedig az Igazság és a Szépség ismerete – a színház essenciája.” (ford. – a szerk.)

Irodalom

Lazarev, V. N.: *Isztorija vizantijszkoj zsvivopiszi*. Moszkva 1986.

Brandreth, H. R.: *An outline Guide to the Study of Eastern Christiendom*. London 1956.

Symbolik des Orthodoxen und Orientalischen Christentums. Von E. Hamerschmidt, P. Hauptmann, P. Krüger, L. Ouspensky, H.-J. Schultz. Stuttgart 1962.

Florovszkij, G.: *Vizantijskije otci*. V–VIII stoletij. Paris 1933.

Radojic, Svetozar. *Od Dioniszija do Liturgijszke drame*. Beograd 1962.

The Glory of Byzantium. New York, The Metropolitan Museum of Art 1997.

Világszínház. 1999, Grotowski szám. Budapest, OSZMI.

Anatolij Vasziljev: *Színházi fúga*. Budapest 1998. OSZMI

Taranienko, Zbigniew: *Gardzienice*. Lublin 1998.

Első megjelenés: Napút, 2001. március

Nina Király: Byzantine Motives in Today's Eastern European Theatre

Theatre historian Nina Király, a colleague at the National Theatre, Budapest, who died in June this year, paid – on account of her Russian descent – special attention to the cultural heritage of Orthodox Christianity. This is also evidenced by her present article in which she discusses that the Orthodox approach came to the fore exactly in the work of the eastern-european theatrical reformers of the 20th century and has played a decisive role there to this day. Account is taken of the philosophical, aesthetic and visual values as well as the elements of acting technique which can be traced back to the rather closed but, at the same time, internally dynamic cultural model of the Byzantine empire, a unifier of multiple ethnic groups. The list of artists featured by Nina Király is impressive: Mikhail Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Anatoly Vasiliev, Vladimir Martinov, the head of Gardzienice Theatre, Włodzimierz Staniewski's activity, whose aesthetic credo indicates the renewal of interest in Byzantine art. Following the orientalism of 18th century theatre and 20th century Art Nouveau, the preeminent stage directors of this area, according to the author of the study, got closer to the rendering in their artistic practice of the metaphysical surplus in the Byzantine cultural heritage.



ELEK TIBOR

„Az méltó csak az emberhez...”

Székely János történelmi drámái¹

I. Székely János helye az 1970-es, 1980-as évek erdélyi drámairodalmában

Az 1979-ben a Magvető Kiadónál megjelent *Képes Krónika* szerzői fülszövege szerint a gyűjtemény „egységes egész: a keresztény-európai kultúra gondolati analízisét nyújtja keletkezésétől felbomlásáig”. Székely János szerzői koncepciója következtében nem a megírás időrendje szerint kerültek egymás mellé a darabok, hanem a történelmi kronológiát követve: a *Profán passió* a keresztény európai kultúrkör megszületésének pillanatát ragadja meg a maga apokrif módján; a *Caligula helytartójában* két ókori kultúra találkozása és konfrontációja jön létre; a *Dózsa* témája a messiási sors középkori újraélése; a *Protestánsokban* a keresztény eszmerendszer hatalmi érdekek kiszolgálójává válik, majd a sort az *Irgalmas hazugság* zárja, amelyben az eredeti eszme racionális értelmezést kapva eljut az ateizmushoz, bár már a *Protestánsokban* is megfogalmazódik, hogy az ateizmus a kereszténység racionalizálódási folyamatának logikus következménye. Ez a nagyívű elképzelés azonban, bár nem erőszakolt, a művek többségére mégiscsak egy utólag rávetített koncepció a köztük lévő összefüggés felmutatása érdekében. Székely maga is elismeri a fülszövegben, hogy mindez számára is „csak lassan, évtizedek során, mondhatni munka közben derült ki”. Az életművet, azon belül főként a drámákat, illetve a *Képes krónikát* valóban lehet úgy is értelmezni, mint a keresztény európai kultúra sorsával való szembesülés eredményeit; de a kötet és a színházi előadások kortárs kritikusai mégsem a kinyilvánított szerzői magyarázat mentén értelmezték a műveket, hanem inkább a hatalom és az eszmék, a hatalom és az erkölcs, a zsarnokság és a szabadság kérdésköreit történelmi körülmények közepette vallató korabeli erdélyi magyar drámaírás kontextu-

¹ Jelen írás a szerző monográfiájában publikált fejezet rövidített, javított, igazított változata. Vö. Elek Tibor: *Székely János*. Kalligram, Pozsony, 2001. (Második kiadás: Pallas Akadémia, Csíkszereda, 2011.)

sában. A diktatúrának, az irodalom kényszerű átpolitizálódása korának vége, de magam is a fentieket vélem még ma is a történelmi drámák elsődleges értelmezési körének, természetesen nem feledve, hogy a Székely által feldolgozott témák mindig részei az egyetemes kultúra morálfilozófiai kérdéskörének.

A hetvenes évek a magyar drámairodalom és színházművészet fellendülésének korszaka, amihez az erdélyi drámairodalom feltűnő gazdagodása is jelentős mértékben hozzájárult. Különösen a „példázat érvényű történelmi dráma”² vált reprezentatív műfajjá. „Mindent metaforásítanunk kellett, vagy metaforásított az olvasó, aki folyton a sorok között, a sorok mögött keresgélt” – írja egy 1998-as vallomásában a költő, Kányádi Sándor.³ Ahogyan, s főként amiért a költők metaforásítottak, úgy és azért a drámaírók historizáltak. Láng Gusztáv írja le a legtalálóbban és a legpontosabban azt a viszonyt, mely a kisebbségi jogfosztottsággal súlyosbított diktatúra drámaírója és olvasója között létrejött:

„A romániai magyarság kollektív énképe s vele irodalma is sok tekintetben mítoszokra és illúziókra épült – egyszerűen azért, mert a mítoszok és illúziók védhették meg a közösséget a teljes reményvesztettségtől, annak cselekvésbénító mérgegtől. A romániai magyar irodalmat épp ezért kettős – külső és belső – cenzúra fojtogatta. Egyik a hatalom tilalmait képviselte (az éber hivatal és az írókba beültetett félelem által), a másik a közönség remény-igényeit (a népszerűség ígérete és az író kételyeinek elnémítása révén). A történelem keserű fintora, hogy a kétféle, egymással ellentétes érdekű cenzúra igen gyakran egyforma utasításokat adott, ami persze csak növelte az érték- és tudatzavart. (...) Hatalom és jogfosztott kisebbség ellentéte csak a történelemben transzponálódva lehetett cenzúra- és színpadképes, amitől maga a téma is történelmi távlatot és méltóságot nyert. A közönség a művek befogadása során nyilván az aktualizálást, a saját jelenére vonatkoztatást érezte a »megfejtés« kulcsának; ez a jelen és ez a helyzet azonban a historizáció által egy világtörténelmi paradigmasor tagjaként jelent meg előtte, nem pedig mint megoldatlan – s számára megoldhatatlan – helyi nyomorúság. Világtörténelmi vagy mitikus személyiségekben csodálhatta a néző közösségi alakmásait, feledve, hogy a valóságban nincsenek ilyen formátumú hősei. Az író »visszacsempészte« a múltba jelenének konfliktusait, az aktualizáló befogadás pedig »előrehozta« a jelenbe a tragikum múltbeli lehetőségeit.”⁴ (*Kiemelés az eredetiben.*)

A korabeli történelmi drámákról szintén utólag meditatáló Jánosházy György szerint ezekben a parabolákban, tandrámákban „a történelem köntös és díszlet az időszerű mondanivaló számára”.⁵ A példázat érvényű történelmi dráma általános modelljén belül természetesen minden egyes alkotó létrehozta a maga

² Láng Gusztáv: *Az abszolútum joga és értelme*. Kortárs, 1991. 11. 119–123.

³ Kányádi Sándor: *Fölfestett metaforák*. Európai Utas, 1998. 1. 63–67.

⁴ Láng Gusztáv i. m. 119–123.

⁵ Jánosházy György: *Történelmi drámáinkról*. Látó, 1991. 1387–1390.

műfaji változatát. Kocsis István áltörténelmi erkölcspróbáló játéka (*Megszám-
lálatott fák, Magellán*), Páskándi Géza történelmi abszurdoidjai (*Vendégség, Tor-
nyot választok*), Sütő András a történelmi vonatkozások tényszerű pontosságát
megőrző, a gondolat és a kép egységét megteremtő drámái (*Egy lócsiszár virág-
vasárnapja, Csillag a máglyán*) és Lászlóffy Csaba groteszk elemeket sem nélkülö-
ző darabjai (*Rab s burg, Számúzve Versailles-ba*), hogy csak a korabeli legsikere-
sebb szerzőket és történelmi jellegű műveket említsem, sok mindenben eltérnek
egymástól. A drámaíró Székely Jánost máig is a felsoroltakkal egy lapon szok-
ták említeni, nem alaptalanul, de anélkül, hogy felhívnák a figyelmet arra, hogy
az ő drámaírói művészete, minden tartalmi és formai rokonság ellenére, alap-
vetően különbözik a többiekétől. Alaposan félreérti például művészetét az, aki



Székely János (1929–1992)

azt állítja, hogy öntörvényű drámái
hősök teremtésével akarja visszaál-
lítani ősi jogaiba a tragédiát és „ha-
gyományos értelemben vett katarzis-
élményre törekszik”⁶. Valószínűleg
éppen racionalizmusa, illúziótlan vi-
lágképe, a hamis ideálok állításától,
csalóka reménysugarak felkeltésétől
való idegenkedése tartotta vissza at-
tól, hogy történelmi drámáiban ő is a
katarzist rejtő heroikus bukás módo-
zatait dolgozza ki. Az ő darabjainak
hősei nem azok az öntörvényű hő-
sök, mint a Kocsiséi, Sütőéi, akik ál-
tal, Kocsis szerint, „a tragikum, mely
nélkül a modern katarzis nem képzel-
hető el, megvalósulhat a színpadon”.⁷

Kocsis István, aki első történelmi drámáit már a hatvanas évek második felében
megírta, hitet tett amellet is, hogy „a színházi előadás igazi célja a néző katarzis
igényének kielégítése (...) mert minden korok katarzis igényét, amelyben benne
van a harmónia, a teljesség, a nagyság, a tisztaság, valamint az igazi szabad-
ság utáni vágy is, a legtökéletesebben tudta, tudja, fogja tudni kielégíteni.”⁸ Szé-
kely azonban felismerhette azt, hogy a heroikus példaképek a XX. század utolsó
harmadának romániai társadalmában már nem feltétlenül érvényesek, és az ön-
törvényű hős tragédiája sem feltétlenül rázza föl és készíti önvizsgálatra a né-

⁶ Vinkó József: *Irgalmas hazugság*. Magyar Nemzet, 1979. április 30. 11. Szilágyi Júlia álláspontja is téves, amikor azt írja, hogy Sütő mellett Székellyel tér vissza a katarzis a romániai magyar színpadokra. (Szilágyi Júlia: *A költő színpada*. Igaz Szó, 1981. 3. 197–198.)

⁷ Kocsis István: *Drámák*. Kolozsvár, Dacia, 1978. 5.

⁸ Kocsis István: *Dráma és színház – ma*. Utunk, 1976. 24. 4.

zót, még ha a bukásában is diadalmaskodó igazság megnyugtató élményével távozik is a színházból.

„Drámaíróink görcsösen próbálják egymásba préselni az egymást kizáró elemeket: a cselekvésképtelenségre kárhoztató szituációt és az »öntörvényű«, illetve »felemelt fejű« hőst. (...) E drámák kiszorgálni és nem elbizonytalanítani akarják közönségüket. S így a néző az előadások után megnyugodva, a részvétellel jóleső érzésével tér haza, hogy tapstól sajtó tenyerébe hajtva arcát, megkönnyebbült sóhajtással mély álomba szenderüljön.” – írja már 1984-ben nem kevés ironiával Bíró Béla *A tragikum tragédiája* című művében.⁹ Bíró gondolatmenete és ez a megállapítása is figyelemre méltó, de az ironia talán mégsem indokolt, mert még ma is kérdéses, hogy a ritka kivételektől eltekintve volt-e a hetvenes évek írójának és olvasójának Romániában más lehetősége, mint az effajta cinkosság. Páskándi Géza szerint „a parabolák pincéiben szöveget nyomtató oppozíció volt ez; mindenkinél előbbi. (...) Igen, ez mind-mind rezisztencia volt, ellenállás, szellemi, bujkáló oppozíció – évtizedek óta... S mivel e darabokban nem csupán ellenállás volt – hanem olyan állandó értékekről szóltak, amilyen a szabadság, szuverenitás meg a többi –, nem tartoztak a napi politika, de sokkal inkább a nemzet és az ember létstratégiájának problémakörébe, amely pártokon mindig fölülelemelkedik.”¹⁰ Bíró Béla tétele Sütővel kapcsolatban is vitatható, de Székely Jánost már csak azért is indokolatlanul marasztalja el a korszerűtlen szemléletmód vétkében, mert a cselekvésképtelenségre kárhoztató szituációba soha nem állít „felemelt fejű” hőst (ennek ellenkezőjét még a *Dózsával* sem nagyon lehetne igazolni). És bár a kortárs írók dramaturgiája, valamint a nézői elvárások rá is hathattak, a Láng Gusztáv által emlegetett második cenzúra hatálya alól – a sikerrel, a népszerűséggel szembeni alkati idegenkedése miatt is – könnyebben kivonhatta magát, s így éppen nem kiszorgálni, hanem inkább elbizonytalanítani igyekezett olvasóit, nézőit. Ezt láthattuk már az ötvenes-hatvanas években írott művei esetében, és ezt láthatjuk a hetvenes-nyolcvanas évek történelmi drámáiban is.

A drámaírói gondolkodás és törekvések egy másik aspektusa is megkülönbözteti Székelyt az említettektől, különösen jól látszik ez, ha Sütő Andrással vetjük össze. Köztudomású, hogy Sütő András eszménye a „népsorsot vigyá-



⁹ Bíró Béla: *A tragikum tragédiája*. Bukarest, Kriterion, 1984. 132–133.

¹⁰ Páskándi Géza: *Főbb túlélők: a kétféle történelmi dráma*. In: *Uő: Esszék, előadások, levelek*. Bp., Gondolat, 1995. 91.

zó írás”, s hogy az irodalmat és így a drámát ő a nemzeti öntudat ébrentartásának, a nemzeti azonosságtudat erősítésének, végső soron a kisebbségi magyarság megmaradásának szolgálatába állította. Legjobb drámáiban ugyanakkor a „sajátosság méltóságának” ügyét, jogát egyetemes érvényű fogalmazásmóddal hitelesítette. A nemzeti közösség sorskérdései, létezésének legfontosabb problémái a történelemből, annak egyes korszakaiból levont általánosítható tapasztalatok, nembeli tanulságok formájában jelentek meg, a teljes és szabad emberi létezést korlátozó körülmények elleni küzdelembe, konkrét történelmi-társadalmi szituációba ágyazva. Székely János alapállása fordított, még ha a végeredmény sokban hasonló is. Az ő alkotói szándéka nem közösségi indíttatású, őt drámában is leginkább az egyes ember létkérdései foglalkoztatják, az egyén által képviselt eszmék és az erkölcsi helytállás lehetőségei az emberellenes világban, a mindenkori hatalom szorításában. Szász László a kettejük közötti különbséget többek között így fogalmazza meg: „Sütő akár a perzsa történelemben, akár Luther és Kálvin korában bolyong, mindig a nemzeti lét horizontális jelenségein töpreng. Székely János örökérvényű teremtésmítoszokban, az európai kultúrkörben merítkezik meg, és még ha húsbavágó jelenkori témát boncolgat, akkor is vertikálisan, transzcendens régiókban medítál, üdvösség–bűn–erkölcs–kereszténység nemzet fölötti kérdéseiről.”¹¹ Az alkotói folyamatban nagy szerepet játszó Székely által megtapasztalt egyéni sors azonban ezer szállal kapcsolódott a nemzeti közösség sorsához, így természetes, hogy a történelem modellértékű helyzeteiben megjelenített örök emberi problémákban (egyén és hatalom, zsarnokság és szabadság viszonyának ábrázolásában) a kisebbségi magyar közösség tagjai saját létkérdéseikre is ráismerhettek. Bizonyára nem a szerző akarata ellenére, de művei elsősorban a képtelen, elviselhetetlen helyzettel szembesítettek, és abban az embernek maradás maradék lehetőségeire kérdeztek rá.

Mindazonáltal indokolttá teszi a Sütővel és a korábban említett szerzőkkel való rokonítást az is, hogy Székely is az illyési, Németh László-i drámaírói törekvések folytatója, amikor az egyén és a történelem, az egyén és a hatalom viszonyát faggatva a drámát a fokozottabb gondolatiság, filozofikusság, esszéizálás irányába viszi el. Az ő darabjai többségének is meghatározó dramaturgiai eleme a vita, gyakorta a hitvita. A történelmi témákon belül a hatvanas–hetvenes évek magyar drámairodalmában igen népszerű volt a hit alakulásának kérdése, többnyire a reformáció–ellenreformáció korából választva a hősöket. Páskándi, Sütő darabjai mellett gondoljunk csak például Szabó Magda *Kiáltás város* című drámájára vagy Sumonyi Zoltán Pázmányról írott művére! De a reformáció évtizedeitől elszakadva is beszélhetünk a hitvita mint drámai tárgy és drámai forma újjáéledéséről. Hermann István például az 1976-os évadban hat, különböző korokban játszódó „hitvitázó drámára” figyelt fel.¹² Mindez nyilvánvalóan össze-

¹¹ Szász László: *Az írószerep viszontagságai*. Látó, 1995. 9. 75–83.

¹² Hermann István: *A hitvitától a talpalatnyi naturalizmusig*. Színház, 1976. 7. 2–11.

függésben van a kor uralkodó eszméibe vetett hit megrendülésével, a kijózanodás általános élményével, azzal, hogy a műfaj, különösen a parabolával ötvözve, rendkívül alkalmas eszmék és elvek ütköztetésére, általános filozófiai problémák életszerű történelmi környezetben való ábrázolására, de Székelynél ezek mellett összefüggésben lehet a drámai cselekvés, a tett-váltás-sorozatban lezajló drámai küzdelem hiányával is. Ő ebben is annak a Németh Lászlónak a követője, aki a cselekményt gyakran intellektuális vívódással helyettesítette, aki szerint a dráma „inkább vívódás, mint tett”: „Az, hogy valami dráma-e vagy sem: nem az eseményeken dől el, hanem ennek a vívódásnak a forrásán és igazságán. (...) Mert a drámát drámává a lelki történés teszi. Igazi színpada nem a világ, hanem a lélek.”¹³ A hősök vívódásának színpadi megjelenési formája pedig Székelynél, éppúgy, mint Németh Lászlónál, az önfeltáró valódi vagy párbeszédnek álcázott monologizálás, illetve a különböző nézeteket, igazságokat ütköztető, egyúttal a történelmi szituáció eszmei konfliktusrendszerét is sokrétűen megragadó vita. A székelyi történelmi dráma itt vázolt tartalmi és formai karakterjegyei leginkább a hetvenes-nyolcvanas években írott darabokra érvényesek (a *Caligula helytartójával* kezdődően), bár egyes elemei már az ötvenes-hatvanas évek drámai kísérleteiben is felismerhetők.

II. A *Caligula helytartója* az európai drámairodalom kontextusában

A *Caligula helytartójával* válik uralkodóvá a drámaszöveg versformája is. Az *Irgalmas hazugságnál* semmi sem indokolta még, a történelmi daraboknál helyénvalóbbnak, elfogadhatóbbnak látszik, de akkor is magyarázatot igényel, miért fordul a XX. század utolsó harmadának drámaírója ehhez a rég meghaladottnak tűnő kifejezőmódhoz. A század első felének világirodalmában is jelentős alkotók kísérleteztek a verses drámával, például Yeats, Claudel, és az igazi feltámasztóiként számon tartott Christopher Fry és T. S. Eliot. Fry a *Miért versben?* című esszéjében többek között így indokol: „Fülünk még a színház vásári világában is fel kell hogy fedezze egy verssor magánhangzóinak játékát, fel kell hogy ismerje bennük az egyetemes rend megnyilvánulását, és hogy egy sorvégi vonásnak éppoly célszerűséget kell tulajdonítania, mint annak a vonásnak, amelyet a lepkeszárny mintázatában lát.”¹⁴ Székely Fry-jal ellentétben nem hitt a világegyetem istenség által teremtett egyetemes rendjében és harmóniájában, de hitt az egyetemes természeti törvények összefüggésrendjében. Felfogása szerint az író feladata éppen az, hogy a maga módján rendbe tegye a világ dolgait, például a kifejezés pontossága és fegyelmezettsége révén. Másrészt Székely esztétikájában kitűnte-

¹³ Németh László: *Színész és író*. In: *Uő: Sajkodi esték*. Bp., Magvető és Szépirodalmi, 1974. 374.

¹⁴ Christopher Fry: *Miért versben?* In: *A dráma művészete ma*. Bp., Gondolat, 1974. 197.

tett szerepe volt a hagyományoknak, a tragikus dráma fogalma pedig több mint kétezer éven át elválaszthatatlan volt a vers fogalmától. Funkciója mindig is az volt, hogy különleges alkalom érzését keltse a befogadóban, hogy valamiféle választóvonalat teremtsen a színpad világa és a mindennapi lét világa között. „A színpad és a nézőtér nyelvének különbözősége megváltoztatja a perspektívát, a szereplőket és cselekvéseiket különleges nagyságrendbe helyezi. S mivel az elmét a szertartásosság pillanatnyi sorompóján kényszeríti átlendülni, a vers lefedezi és megérleli érzelmeinket. (...) Tiszteletteljes távolságot kényszerít ránk a miénknél nemesebben és bonyolultabban formált nyelvük. Nem bújhatunk be a bőrükbe, mint a naturalista drámákban.”¹⁵ Székely műveinek, példázat érvényű történelmi drámákról lévén szó, mindez (a finoman hangszerelt, választékos szófűzésű, jambikus lejtésű versbeszéd, a shakespeare-i blank vers) egyszerre kölcsönöz valamiféle „ódon veretességet, valami eszményítő, klasszikus, sőt antik színezetet: az időtlenség, az örökérvényűség sugallatát”,¹⁶ de ugyanakkor érzékelteti az intellektuális befogadásra ösztönző távolságot is, amit még inkább nyomatékosítanak az esetenként bravúrosan alkalmazott nyelvi anakronizmusok. Harmadrészt arról se feledkezzünk meg, hogy Székely költő is, akinek a kisujjában vannak a metrumok, akinek a drámai jambus kedvéért sem kell sohasem erőszakot tennie a kifejezésen, s akit a versforma mindig is segített a fogalmazás tömörítésében, de aki éppen a *Caligula helytartója* megírása idején hagyott fel végérvényesen a versírással – talán ennek is szerepe volt abban, hogy a drámába mentette át a versbeszédet. „A drámák esetében igen fontos szempont a memorizálhatóság. Aki tudja, mi a jambus, az könnyebben tanulja meg, mint a prózai szöveget” – mondja egyik interjújában.¹⁷ Ez a kijelentés nemcsak azért érdekes, mert újabb szempontot kínál a „Miért versben?” kérdéséhez, hanem azért is, mert azon is elgondolkodtathat, mennyire vegyük komolyan a szerző azon állításait, melyek szerint tudatosan nem színpadra való könyvdrámákat írt. A legkevésbé hihető ez a *Caligula helytartójáról*, Székely legismertebb, legnagyobb sikert aratott, így legtöbbször tárgyalt darabjáról.

Kevesen vonják kétségbe, hogy a mű a magyar drámairodalom remekei közé tartozik, pedig nem kevésbé szöveg-, pontosabban beszédközpontú, mint a többi Székely-darab, a drámaiság cselekvéssel összefüggő hagyományos elvárásainak éppúgy nem felel meg, s éppúgy hiányzik a tragikus katarzis is a végéről – mi lehet sikerének mégis a titka? A történelmi- és morálfilozófiai kérdéseket olykor meglehetősen elvontsággal megjelenítő viták felépítése, az egymással felelő gondolatok, az érvek és ellenérvek szillogisztikus szerkesztésmódja már önmagában is esztétikai élményt nyújt (a gondolati intenzitás ehhez hasonló esztéti-

¹⁵ Georg Steiner: *A tragédia halála*. Bp., Európa, 1971. 219.

¹⁶ Bertha Zoltán: „Hogy szabad legyen gondolnom.” A hatvanéves Székely Jánosról. *Úó: Gond és mű*. Bp., Széphalom, 1994. 167.

¹⁷ Visky András: *A világ lelkiismerete*. (Marosvásárhelyi beszélgetés Székely Jánossal) *Látó*, 1990, 6. 689–709.

kai értékévé transzformálása a drámák közül a *Protestánsok*ban valósul meg hasonlóképp). Ugyanakkor mindez egy konkrét, valóságos (Tacitus és Suetonius által is megemlíttet) történelmi szituációban bomlik ki, a filozofikus vitának tétje egy nemzet léte.

Barakiás, a jeruzsálemi templom főpapja még a római helytartó számára is meggyőzően állítja: a zsidók nemzeti azonosságtudatukat, lelki–szellemi integritásukat vesztenék azzal el, ha hagynák, hogy Caligula parancsára Petronius, a helytartó bevigye a templomba a császár szobrát, s ezért a végsőkig elmennek az erőszakmentes ellenállásban („Hát jöjjön inkább a nemzet-halál”). Igazi drámai szituáció ez, ami szükségszerűen rejt magában a klasszikus drámai formák alapvető jellemzőjét, a viszonyváltozást is. Petronius, a császár hűséges alattvalója, a birodalmi eszme öntudatos képviselője fokozatosan a zsidó ügy szövetségesevé válik; jelleme alapvetően nem változik, de álláspontja megváltozásával változik a Barakiáshoz, a zsidókhoz és Caligulához való viszonya. Ez azért történhet meg, mert kezdettől a racionális megfontolások híve, mert hatalmi helyzete ellenére gondolkodó emberként, erkölcsi lényként viselkedik, aki nem legyőzni, hanem meggyőzni akarja a másikat.

A kritikusok egy része szerint Székely drámai hősei csupán elvek, eszmék szócsövei, magatartástípusok képviselői, de nem igazi jellemek. Hogy ez mennyire nincs így, az ebben a drámában a legnyilvánvalóbb.

A szereplőknek a vitákban megmutatkozó gondolkodása, észjárása, érvkészlete és érvelési módja nem egysíkú, hanem izgalmasan bonyolult karaktereket formáz. Természetesen sokoldalúan ábrázolt személyiségekről a műfaji sajátosságok és a konkrét szituáció, a konfliktus jellege miatt sem lehet szó.

További erénye a műnek a párhuzamosságoknak, a variatív motívumismétléseknek, a kulcsmondatok, szavak új helyzetbe állításának tudatos alkalmazása, ami itt szerkezeti szinten mintha a szimmetriaelvet követné, elősegítve a mű üzenetének kibontakozását és az élőbeszéd hatását keltő, mégis veretes nyelv



Barakiás főpap Petronius előtt, a zsidó küldöttség élén (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Petronius (Trill Zsolt) vitában Barakiással (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Petronius barátja, Decius (Rácz József)
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

vezettel együtt az örökérvényűség atmoszférájának létrejöttét. Kiugró példája ennek, amikor az első képből Petronius ezt mondja Barakiásnak: „Végbevinni a lehetetlent, / Ez épp a hatalom becsvágya”, majd a második képből Decius mondja ugyanezt Petroniusnak: „Kipuhatolni a teljes szabadság / Lehetőségeit és határait. / Felmérni: meddig mehet el az ember. / A lehetetlent kísérti.” Camus *Caligulája* is többször elmondja, hogy célja lehetővé tenni a lehetetlent, de a Camus-drámához ezen az allúzióon kívül nincs sok köze Székely művének.

Ugyanis míg Camus-t a „korlátok nélküli egzisztencia katasztrófája” foglalkoztatja,¹⁸ addig Székelyt a korlátok nélküli hatalomnak alávetett ember (sőt a társadalmi hierarchia különböző szintjén álló emberek) tragédiája. Ilyen értelemben közelebb áll a mű Illyés *Kegyencé*hez, mint Camus *Caligulájához*, ugyanis Valentinus császár Petronius Maximusának magatartásában Illyés is azt vizsgálja, hogy „mennyit tűr el az ember; meddig mehet el a hatalom? És iszonyú, apokaliptikusan megrendítő válasza: mindvégig elmehet. Nincs mértéke és határa; bármit megtehet: azt, ami valószínű, és ami már valószínűtlen, azt is. Bármit megtehet, mindvégig elmehet – de csak konformizmussal. Mert valahol (a mégoly rejtett nonkonformizmuson) varázslata megtörik. Esetleg csak bent a lelkekben törnek meg, de ha túl messzire megy, kint a világban is” – írja Székely egy 1969-es esszéjében.¹⁹ A három évvel később megjelent drámában pedig Barakiás már azt mondja Petroniusnak: „A hatalom természetes / Végső határa az a pont, ameddig / Az alattvalók hűsége kitart. / Ha nincs ilyen pont, méltóságát veszti / Az emberélet. Szégyen lesz leélni.” Petronius viszont már úgy mondja tovább segéd tisztjének ugyanezt, hogy egyúttal meg is kérdőjelezi: „Csakhogy nem így van. Az alattvalók / Kis türelmét egy polgárháború / Kilátása a végtelenbe nyújtja.” Petronius nem akarja, hogy megromoljon az álma, ezért ahogy nem vállalhatja fel egy nép elpusztításának bűnét, úgy a Caligulával való nyílt szembe fordulást, a polgárháború kiobbantásának a felelősségét sem veheti magára. Caligula „muszáj”-a és Barakiás „lehetetlen”-e, azaz a birodalmi eszme és a nemzeti szuverenitás, a zsarnoki becsvágy és a népi igazság feloldhatatlan társadalmi

¹⁸ Lásd Hima Gabriella értelmezését a *Szövegek párbeszéde* című művében. Bp., Széhalom, 1994.

¹⁹ Székely János: *A megbírált Kegyenc*. In: *Uó: Egy rögeszme genezise...* Bukarest, Kriterion, 1978. 162.

szembenállása számára kezdettől a hatalomhoz, a császárnak tett eskühöz való hűség vagy a lelkiismeret szavára való hallgatás személyes dilemmájaként jelenik meg. A külső ellentmondás, konfliktus belső ellentmondássá, konfliktussá válik.

Székely János művészetére feltehetően nagy hatással volt az egzisztencialista filozófia, de nemcsak táplálkozott abból, gyakorta vitában is állt egyes képviselőivel. Világképe, ha lehetséges, még illúziótlanabb, még könyörtelenebb, mint azoké, az Isten nélküli világba vetett, magányra ítélt embert ő

például még a szabadságélménytől is megfosztja. A sorsot elkerülni nem lehet, esetleg elébe lehet menni, az ember cselekedetei külső és belső kényszerűségek által determináltak. Ezért tagadja Sartre szabadságfogalmát is, és nevezi „a vulgáris egzisztencializmus leglaposabb ostobaságá”-nak azt, hogy „az emberi szabadság: a választás szabadsága a valóság kínálta alternatívák között”.²⁰ A dráma igazi sajátosságának pedig azt tartja, „hogy szükségszerű, s nem történhetik másképp. Miután cselekménye a legelső lépést megtette (és kiderült a szituáció), minden további lépése szigorúan meghatározott, semmiféle teret nem nyit a szabad akaratnak. Ahol dráma van, ott nincs választás, ahol választás van, ott nincs dráma.”²¹

Petronius nem is választ a valóság kínálta rossz alternatívák közül, Barakiás segítségével inkább feltalálja a nem-cselekvő, tétlen hatalmat; a parancsot nem hajtja végre, de nyíltan meg sem tagadja. Jellemző, hogy a kortárs romániai magyar drámaírók közül nem Székely az első, de nem is az utolsó, aki a totális hatalomnak alárendelt hatalomgyakorló cselekvésképtelenségének színrevitelével kísérletezik: Kocsis István *Megszámláltatott fák* című 1967-es drámájának fasiszta őrnagya is, maradék emberségből hitet merítve, inkább fákat számláltat katonáival, ahelyett, hogy fegyvertelen bányászokra lövetne; Sütő András 1980-as *Szúzai mennyegzőjének* Parmenionja is a hatalmon belülség és kívülség egyeztetetősége illúziójának foglya. Miután a zsidók kísérlete, hogy Caligulától megvásárolják szabadságukat, kudarcot vall, Petronius továbbra sem viszi be a szobrot, a zsarnokság jelképét a templomba, a zsidó szellemi–lelki integritás jelképes lakhelyébe. Ez a nem-cselekvése azonban ekkor már olyan elhatározás, amivel



Horváth Lajos Ottó mint Barakiás
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

²⁰ Székely János: *Bűnünk és büntudatunk*. In: *Uó: A mítosz értelme*. Kriterion, Bukarest, 1985. 109.

²¹ Székely János: *Kétféle értelmezés a Cantata profana szövegéről*. Uo. 65.

gyakorlatilag aláírja halálos ítéletét; ráadásul annak is tudatában kell lennie, hogy az őt követő helytartó feltehetően végrehajtja majd a parancsot. A gondolkodó, a morális ember azonban nem tehet másképp, Petronius (mintegy a kantikategorikus imperatívusz szellemében) maga mondja, csak úgy cselekedhet, hogy az méltó legyen az emberhez, az „istenarc modelljéhez”.

Erkölcsei helytállása századokon átívelően példamutató lehet (a szerzői szándéknek megfelelően²²), a hősi végzettől azonban a mű epilógusa (részben a történelmi valóságnak megfelelően) megfosztja. A „hírnök”, az egykori barát, Decius harmadik belépője során kiderül, hogy Caligulát saját testőrei agyonverték,



A képen Trill Zsolt a Szász János által rendezett *Caligula helytartója* végén. Nemzeti Színház, 2018 (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ami Petronius számára groteszkké, nevetségessé teszi egész eddigi vívódását és a vértanúhalál vállalását; de számunkra, a mű befogadói számára még mindig jelentheti azt is, hogy „tisztesnek maradni a saját lelkiismeret kedvéért is megéri, függetlenül attól, hogy erre »objektíve« szükség volt-e vagy sem.”²³ A Petronius nem-cselekvése által újjáteremtett emberi ethosz mindenek fölötti értéke a végeredménytől függetlenül megmarad. Ugyanakkor Decius azt is közli, hogy nem Petronius, hanem az ő segéd tisztjei voltak a feljelentők, te-

hát a helytartó ártatlanul végeztette ki Proburst és Luciust. „Addig küzdöttem Caligula ellen, / Míg Caligula lettem magam is.” – mondja ki a kegyetlen ítéletet önmagára Petronius, és felmentést valóban nem kaphat a zsarnokká válás (ön) vádja alól, még ha segéd tisztjei valóban el is játszottak az árulás lehetőségével és egymásra is vallottak. Ezzel a mozzanattal a mű egészének üzenete már túlmutat a morális helytállás szükségességén.

A totális hatalom szorításában nemcsak a korlátozott hatalom gyakorlója válik gyilkos zsarnokká (mesterien vetíti ezt előre a szerző egy nyelvi anakronizmussal, amikor előbb Petronius nevezi Caligulát „féleszű tapír”-nak, majd nem sokkal később Júdás, ekkor még igazságtalanul, Petroniust ugyanannak), de a hatalmi hierarchia alsóbb fokán parancsot végrehajtó segéd tisztiek potenciális besúgóként szintén a zsarnokság táplálói lehetnek. Ugyanakkor az idegen uralom szenvedő alanyai, a zsidók is zsarnokká válnak, amikor kiszolgáltatják, halálba küldik társukat, Júdást, aki kétségbeesésében az erőszakra terrorisztikus erőszakkal akar válaszolni, de a megalkuvás, a nép kiszolgáltatása Rómának,

²² Lásd a dráma első, Igaz Szó-beli megjelenése elé írt sorokat! Igaz Szó, 1972. 6. 805.

²³ Koltai Tamás: *A helytartó lelkiismereti drámája*. Színház, 1978. 10. 16–20.

amit Agrippa, Palesztina királya választott, úgyszintén eredménytelennek bizonyult. A zsarnoki hatalom körkörös viszonyrendszerében mindenki a hatalom függvénye, rabja és áldozata, vagy ahogy Illyés Gyula fogalmazott az 1956-os forradalom napjaiban közölt híres versében: „hol zsarnokság van, / mindenki szem a láncban...” Az epilógussal és az alattvalói tévutakra mentséget még a túlélésben sem találó utolsó mondatokkal, a kilátástalan helyzet tudatosításával Székely egyik legnyugtalanítóbb drámai zárlatát alkotja meg, s a mű egésze így végül is azt a paradoxont sugallja, hogy a zsarnokságban nem lehet etikus módon élni, ám ez senki számára nem adhat felmentést.

III. A keresztény vallás és kultúra válsága Székely vitadrámáinak tükrében

Székely János drámáinak történelemszemléletében, világképében kiemelten szerepel az Istenfogalom profán értelmezése, a kereszténységhez, a hithez való viszony ábrázolása. A vallás, a hit kérdése már a *Caligula helytartójában* is hangsúlyos funkciót kap: Petronius például bebizonyítja Barakiásnak, hogy az az Isten, akit érveiben emleget, csupán az ő hitükben létezik, az ő népének önarcképe, s tulajdonképpen nem más, mint a zsidó kultúra önvédelmi hivatkozási alapja egy másik kultúrával szemben; de Petronius is belátja a másik kultúrának (s vele a hitnek) az önmagában való érvényességét, és ennek enged végül. Az 1976-ban írt *Protestánsokban* látszólag a hit különböző alakváltozatai és minőségei a gondolati elemzés tárgyai, de a szenvedélyes hitviták végeredménye itt is az, hogy a vallás, az eszme, a hit nem más, mint ürügy, eszköz a hatalom megszerzésére és megtartására. Ez a gondolat csíraformában már a *Profán passióban* is jelen van: a Jézus által egyházalapításra kiszemelt Péter a tanítványokat katonáknak tekinti, akikkel a világ meghódítására készül. Említettem már, hogy Székely a *Képes krónika* című drámakötetét úgy is tekintette, mint a keresztény európai kultúrkör egyfajta értelmezési kísérletét a keletkezésétől a felbomlásáig. A keresztény kultúra sorsa azért foglalkoztatta annyira, mert olyan expanzív kultúrkörnek tekintette, ami ma már egyenlő az emberiség történetével, a világcivilizációval. A *Protestánsokban* is elhangzik, később interjúkban is elmondja Székely, hogy más kultúrkörökkel szembeni nagy előnyét éppen a vallása, a „Szeresd felebarátodat, mint tenmagadat” Jézus Krisztus-i tétele adja, illetve adta, ez biztosította a társadalom nagyobb kohézióját más vallásokkal szemben. A múlt idő azért indokolt, mert Székely (leginkább az esszéiben kifejtett) nézetei szerint a modern korra ez a keresztény vallás és kultúra különböző okok miatt elveszítette közösségformáló, közösség szabályozó szerepét, s ennek következtében relativizálódott és veszítette érvényét mindenféle erkölcsi rendszer. Az emberi bensőség kiürült, a vallás helyére benyomult a tudomány, illetve az ideologikus áltudományok, az erkölcsi rendszer helyére pedig a politika, a hatalmi manipuláció. Egy 1991-ben készült interjú szerint a keresztény kultúrkör eszmei karrierjének



Székely János: *Protestánsok*, Pesti Színház, 1981, r: Szinetár Miklós, a képen Mádi Szabó Gábor (Rabaut) és Bács Ferenc (Charnay) (fotó: Iklády László, forrás: szinhaz.net)

kozatosan szembekerül a különböző okokból megmentésükre siető papokkal, akiket hitelveik és társadalmi helyzetük elválasztanak egymástól, de a hatalmi érdekek össze is kötnek. A hetedik szereplő, a börtönőr, a „történelem- és morálfilozófusokkal” szemben a hétköznapi realitás, a nyers, földhözragadt érdekek képviselője, de ő az ugyanakkor, aki tisztességből is leckét ad a fiataloknak. Székely művei közül ez a hétszemélyes kamaradarab, vitadráma látszik a legkevésbé színpadszerűnek, első bemutatói mégis sikert arattak, mind a Szatmárnémeti Északi Színházban, mind a Gyulai Várszínházban (majd a Pesti Színházban). A zárt térben zajló akciószegény cselekmény menetét és feszültségét itt valóban az eszmék konfliktusa, küzdelme adja. A mélyértelmű, ugyanakkor szárnyaló költőiséggel megfogalmazott gondolatokat, az antik filozófiai dialógusok mintájára felépített vitákat, a mű egészének impozáns logikai konstrukcióját talán azért lehet mégis hitelesen életre kelteni a színpadon, mert a szereplők közötti hitvita, a látszat ellenére, nem elvont kérdésekről folyik. Tétje van, és nem is csak a Grenier-fivérek élete függ tőle, de egyre inkább a többiek sorsa is, sőt rajtuk keresztül, még ha jelképesen is, a felvilágosodás filozófusai által fenyegetett egész keresztény Európa jövője is. Az Istennel, a hittel, a vallással, az igazsággal,

megformálásához a *Caligula helytartója* után még hiányzott egy láncszem, „amely elmondta volna, hogy minden gondolati rendszer hatalmi érdekek kiszolgálója, és minden ideológiában csak hatalmi érdeket lássál – nincs is több érvénye” – ezt próbálta meg kifejezni a *Protestánsok* című művében.²⁴

A Toulouse-i várbörtönben hitükért raboskodó protestáns nemesifjakhoz, a Grenier fivérekhez 1762 január 1-jén három látogató érkezik: Rochette a szintén bebörtönzött, mártírumságra készülő hugenotta prédikátor, Rabaut, a tulajdonképpeni egyházfőjük és Charnay jezsuita páter, az inkvizíció elnöke. A három ifjú, a hit különböző változatait képviselve (a fanatikustól a kételkedőn át a szabadgondolkodóig), egymással is vitában állva fo-

²⁴ Székely János: *Az ember, azáltal, hogy ember, bűnös*. Balla Zsófia beszélgetése. Jelenkor, 1992. 11. 880–884.

a hatalommal, a szabadsággal kapcsolatos problémák gondolati árnyaltsága és összetettsége a szereplők álláspontjának ütközése, változása, ellenkezőjére fordulása során bontakozik ki dinamikusan, de nem valamiféle logikai játék formájában, hanem a hatalmi önkénynek alávetett embereknek a helytállás és a megalkuvás értelmével, a kompromisszumkötés lehetőségeivel és lehetetlenségével kapcsolatos konkrét lelkiismereti és életbevágó kérdéseiként.

A fivérek közül legtisztábban látó és a belső hangra is leginkább figyelő Gerard fogalmazza meg a viták tanulságát: a történelem során kitalált minden eszme csak ürügy a hatalomra, legalábbis a hatalomra vágyók, függetlenül az eszme emberi üdvösséget szolgáló tartalmától, saját hatalmi céljaikra használják fel; „Vallás és eszme leghiteltlenebb / Hitem szerint épp olyasmi, / Aminek örven hívei befogják / Szekerükbe a nyomorultakat, / Hogy aztán maguk nyomorítsák őket.” Az eszmékből, a vallásból kiábrándulva, hitét elvesztve ugyanakkor mégis ő az, aki a gondolat- és vélemény szabadság elemi emberi jogáért akár meghalni is hajlandó lenne. Ezzel „látszatra az eszméikért mártírrá lett héroszok tulajdonságait idézi. Pedig minőségileg, gyökeresen más ez a viselkedés: keserű és illúziótlan, de mégis felemelő: s éppen azzal, hogy definitíve nem saját igazságának a szabadságáért – pláne nem saját eszméinek győzelmére törve –, hanem az önmagában érvényes szabadság magáért valóságáért lép fel.”²⁵

A kereszténység látszategységének megőrzése érdekében azonban a két főpap között megszületik az egyezés, melynek értelmében a fiúk megmenekülhetnek. Míg Rabaut elhagyja a cellát, János, akaratán kívül, megfojtja Charnay-t, ezáltal mindannyian menthetetlenné válnak, valószínűleg Rabaut is, mert János épp akkor hallgattatta el Charnay-t, amikor az feltehetően egy előzetes óvintézkedést akart jóvá tenni. Az én olvasatomban ez nem egyszerű véletlen baleset, hanem az évtizedes gyűlölségekkel terhelt, egymás kiirtására törő foglár–fogoly hatalmi helyzetben potenciálisan benne rejlő, a konkrét körülményekből szükségszerűen következő befejezés, ami általánosabb érvénnyel a hazug világnak, a hatalmi önkénynek kiszolgáltatott, azzal kompromisszumot kötő ember sorszerű bukására is utal. A Grenier-fivérek tragédiáját az teszi teljessé, hogy hitetlenül, akaratuk ellenére kényszerülnek mártírhalálra, akkor, amikor már felismerték, hogy manipuláció áldozatai, hogy vértanúságuk pusztán a hatalomért folyó harc eszköze. Ez az értelmes cselekvés mellett az értelmes haláltól is megfosztó vég pedig már nem felemelő, kiábrándultságával, illúziótlanságával sokkal inkább kijózanítóan nyugtalanító.

Hasonlóan általános érvénnyel fogalmazott, de még töményebb történelemfilozófiai szkepszis árad az 1981-ben írt *Vak Béla király* című darabból. Székely János nemcsak felismerni képes a történelemben a jelentéses és jelképes helyzeteket, de megjeleníteni is. Vak Béla XII. századi történetét viszont mintha már régóta meglévő és már többször kibontott gondolatai újbóli elmondásá-

²⁵ Bertha Zoltán i. m. 173.



Székely János: *Vak Béla király*, Pesti Színház, 1982, r: Marton László, a képen Lukács Sándor (Béla király) és Hegedűs D. Géza mint Gellért (fotó: Iklády László, forrás: szinhaz.net)

összeegyeztethetetlenek. A négy különböző helyszínen és időpontban játszódó cselekmény mintha csak ennek illusztrálására szolgálna. Kálmán és Álmos vitája a helyes országpolitikáról, Álmos és fia megvakítása előtt, a pápaság és császárság nagy európai küzdelmével a háttérben, lényegében a hatalomról szól; Béla és Gellért beszélgetése tizenhárom évvel később, Béla királlyá választása előtt az erkölcsös politika célkitűzését körvonalazza; a négy évvel később puccsszerűen összehívott államtanácsülés az erkölcsös uralkodás lehetetlenné válását igazolja; az egy évvel későbbi aradi országgyűlés pedig az ország és a hatalom megvédése érdekében elkövetett vérengzéssel a cél és az eszköz (Székely drámáiból már szintén jól ismert) kiáltó ellentmondását leplezi le.

Szász László hívta fel a figyelmet egyik tanulmányában arra, hogy Páskándi Géza előbb a *Kálmán király* című drámájában, majd a Székelyével egyidőben megírt, szintén *Vak Béla király* című darabjában más megközelítéssel, de hasonló problémákat feszeget. Összevetette a két életműben – feltehetően az írói szándéktól függetlenül – egymásnak felelő alkotásokat, történelem-, és világszemléletüket, dramaturgiájukat, és a párhuzamosságok, a hasonlóságok, il-

ra használta volna fel csupán. Műveit a kritikusok egy része tézisműveknek, tézisdramáknak nevezte,²⁶ az én olvasatom szerint helytelenül, hiszen azok nem egyetlen tétel, kizárólagos igazság hirdetői, éppen hogy több egymás mellett futó és egymást keresztező igazság megfogalmazásával érzékeltetik a megragadott, gyakorta történelmi szituáció eszmei konfliktusrendszerének bonyolultságát, összetett voltát. Ezzel haladják meg a hagyományos, egysíkúbb parabolikus ábrázolási módszereket is. A *Vak Béla király* esetében azonban a tézisszerűség valóban tetten érhető, de még itt is többről van szó, annak ellenére, hogy a mű alapgon dolata, üzenete összefoglalhatóan látszik abban az egyetlen tételben, mely szerint a hatalom és az erkölcs

²⁶ Lásd például Berszán István: *Történelemszemlélet Székely János drámáiban* című tanulmányát a *Határ* 1992. évi különszámában, vagy Szász János *Az igazság szférája* című írását. In: *Uő: A femmaradás esélyei*. Bp., Gondolat, 1986. 318–325.

letve a különbségek kapcsán számos fontos megállapítást tett.²⁷ Közülük csupán arra utalnék most magam is, hogy mindkét író a kanti etikán nevelkedett, de míg Kant el tud gondolni „egy morális politikust, vagyis olyant, aki az államokosság elveit úgy veszi, hogy a morállal egyszerre fennállhatnak”,²⁸ addig ők már nem hisznek a morális politika lehetőségében. Páskándinál ugyanakkor az igazság, bűn, erkölcs fogalma „mindig relatív érték egy viszonyítási rendszerben: a cél, az eredmény felől, visszamenőleg minősíthető, a magasabb rendű eszme igazolja és indokolja a nevében elkövetett bűnöket is”, ezzel szemben „Székely semmiféle felsőbbrendű eszme nevében nem fogadja el az erkölcs-ellenes cselekvést. Számára maga az ethosz a legmagasabb eszme – Béla ebbe nála belerokkan.”²⁹ Székely művei, így a *Vak Béla király* is többek között épp azt mutatják be igen szemléletesen, hogy nincs az az eszme, amit ne lehetne szögesen ellentétes érdekek szolgálatába állítani, amire ne lehetne az egymással szemben álló táboroknak egyaránt hivatkozni, aminek nevében ne lehetne emberellenes cselekedeteket elkövetni. Béla és Gellért Isten létéről, a világban betöltött szerepéről való ismétlődő hitvitájával sikerül a szerzőnek a konkrét történelmi szituáció tanulságait egyetemes vonatkozásúvá tenni, s ezzel az egysíkú tézisdrámák világát gondolati mélység tekintetében ezúttal is meghaladni. A darab így az irtózatot gaztetteket újra és újra elkövető emberi fajról, a világ javíthatatlanságáról olyan kegyetlenül kiábrándító képet mutat, amellyel a Székely-életműben csak a hatvanas évek végi, nagyobbbrészt íróasztalfiókban maradt versekben találkozhattunk. Nem véletlen, hogy a tiszta istenhittel induló, az ember és a világ gonoszságát ismételten megtapasztaló, az istentagadásig eljutó Béla ima helyett a költő versét, *A düh szonettjei* című, 1970-es ciklusának egyik darabját, *A tökéletes csődöt* mondja el.

A dráma egészének esztétikai hitelét, így üzenetének erejét csökkenti, hogy a hitviták nem illeszkednek szorosan a cselekményhez, a hatalomért folyó küzdelemhez, ami nemcsak az epizodikusság miatt van híján a drámai feszültségnek, hanem azért is, mert a történetben elvileg benne rejlő alapkonfliktust (az erkölcsös politikával párosított egységpolitika és a hatalmi célokat követő pártpolitika közöttit) nem sikerül kellően kibontani, valószínűleg azért sem, mert ezúttal nem egyenlő súlyú erőket állít szembe a szerző. Ugyanakkor a cselekvőképességében korlátozott, ezért környezetének még Gellérttel együtt is kiszolgáltatott Béla benső uralkodói és emberi dilemmái a vele rokon lélekkel folytatott dialógusokban szintén nem tudnak igazán megmutatkozni.

A történelmi és jelenkori tapasztalatokból egyaránt táplálkozó reménytelen-ségtudat állandósulása mellett ennek az esztétikai kudarcnak is része lehetett

²⁷ Szász László: *Értékteremtő erkölcs*. In: *Uó: A műhely hiánya*. Nagykőrös, 1998. 185–212.

²⁸ Immanuel Kant: *Az örök béke*. Kriterion, Bukarest, 1971. 12.

²⁹ Szász László i. m. 204. és 201.

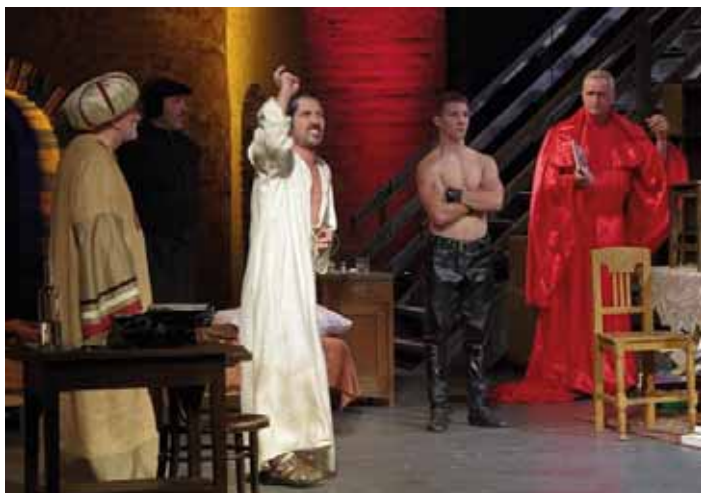
abban, hogy a nyolcvanas évek végéig nem kísérletezett újra Székely az antik tragédiaforma modernizálásával, s hogy uralkodó kifejezési formájává ebben az évtizedben már az esszépróza válik: ekkor írja meg *A mítosz értelme* című köteté legtöbbször, *A másik torony* című esszéregényt, *A valódi világ* című esszékötete jelentős részét. Az 1989-ben megszülető *Mórok* műfaját is történelmi esszéként határozza meg, látszólag nyíltan vállalva a drámai forma negligálását, miközben ismét verses dialógusokban ad elő történelmi tragédiákat. A konkrét drámaszöveget az előszószerű *Mentség* vezeti be, és egy utószószerű jegyzet zárja le. A szokásos mentegetőzésből kiderül, hogy a szerzőnek színpadi becsapása ezúttal sem volt, csupán tisztázni szeretett volna magában egy történelmi problémát, s erre a „helyzetből kibomló dialógus” mutatkozott a legalkalmasabb formának. A problémát így határozza meg: „az, amit életem során folyvást tapasztaltam, s ma is nap mint nap tapasztalok: hogy miképpen kényszerülhet a történelmi ember elfogadni, fennen hirdetni olyasmit (olyan vallási vagy világi ideológiát), amit nem hisz, ami valódi megítélése szerint esetleg merő ostobaság. (...) Szóval az álhit a témám. A történelemben működő álhit.”

A nyolcvanas évek végének történelmi pillanataiban számos más nagyfontosságú kérdést is felvetett a mű: a nemzethalál perspektíváját is magában hordó kisebbségi lét általános és örökérvényű dilemmái mellett az erdélyi magyarság konkrét sorskérdéseit a Makkai-féle „nem lehet”-től a legújabb „menni vagy maradni”-ig, a kisebbségi magyar értelmiség csapdahelyzetét, a megmaradás érdekében vállalt kompromisszumok, megalkuvások értelmét, illetve értelmetlenségét stb. Székely darabjainak általában történelmi életanyagában, drámai szituációiban, a megjelenített magatartásformák konfliktusaiban, a szemben álló eszmék, elvek, erkölcsök szikrázó dialógusaiban a romániai magyar emberek eddig is felfedezhették önnön sorsuk, létük kérdéseit. Az általános érvényű problémafelvetések, a modellértékű helyzetek, a parabolikus ábrázolásmód kiszólások, félrekacsintások nélkül is hordozták a sajátos kisebbségi magyar stigmákat. Egyetlen dráma sem fogalmazta meg azonban ilyen közvetlenséggel, nyíltsággal a romániai magyar közösség létének fenyegetettségét, a beolvasztás, a felszámolás reális veszélyét. Annak ellenére, hogy a szerző itt is él, sőt kétszeresen él a historizálás eszközével.

A darab egyik síkjának eseményei (I., III., V. felvonás) a XV. század végén, a XVI. század elején játszódnak Spanyolországban, azt a folyamatot bemutatva, hogyan örölte fel fokozatosan a nemzeti egységállam megteremtésére törekvő politikai hatalom a katolikus egyház inkvizíciójával karöltve a mórok ellenállását, hogyan törölte el a föld színéről az egykor kétmillió arab közösséget, s milyen szerepet játszott ebben a megmaradás érdekében a hatalomba való beépülést, a hitcserét, s mindezzel együtt az önfeladást is vállaló Husszein által képviselt értelmiségi stratégia. A másik sík eseményei (II. és IV. felvonás) 1956 októberében (a magyarországi forradalom napjaiban) és 1959 áprilisában, az egyetem megszüntetése idején játszódnak Kolozsvárott. Azt a folyamatot mu-

tatják be, hogyan ismeri föl a műveivel, sorsával Szabédi Lászlót idéző, konkrét színpadi alakjában mégis fiktív hős, az egyetemi tanár Kibédi László a maga kommunista hitének álhit voltát, a közösségi megmaradás (az egyetem megmentése) érdekében vállalt áldozatainak (amelyek ugyanakkor az egyéni érvényesülését is elősegítették) értelmetlenségét, eredménytelenségét. Hiába hangsúlyozta azonban a szerző záró jegyzetében, hogy fiktív figurájában „valóságos személyt gyanítani súlyos tévedés volna”, a mű kapcsán vitát elsősorban a „Szabédi-kérdés” ábrázolása váltott ki.³⁰ Bár Szabédi életrajzának tényei, verseinek részletei valóban elég szokatlanul keverednek fiktív részletekkel a műben, némi módosítással mégis afelé hajlok magam is, amit Láng Gusztáv fogalmazott meg a vitában: „Székely János a *Mórok*ban történelmi drámává stilizálta a Szabédi-problémát, a párhuzamos – jelenbeli – cselekményben azonban megírta azt is, hogy mit transzponál történetivé.

Ezáltal magának a műfajnak, a műfaj genezisének »drámáját« is megalkotta: metadrámát írt. Másrészt ez a másik cselekménysor maga is jelentést kapott a műben; az író nem Szabédi Lászlót akarta megidézni, hanem valami Szabédi László sorsával kifejezhető.”³¹ A példaértékűvé formált Szabédi-sorssal és a spanyolországi mórok (Huszsein és társai) tragédiájával ugyanazt akarta tehát elmondani, pontosabban a kettő párhuzamba állításával, egy-



Székely János: *Mórok*, Gyulai Várszínház, 2012, r: Csizsár Imre (fotó: Pénzes Sándor, forrás: gyulavaros.hu)

másra is vonatkoztatásával vélte nyomatékosabban kifejezhetőnek azt, hogy végzetesen rossz úton járnak egy kisebbségi közösség szellemi vezetői, ha a közös megmaradás szent ügyét a hatalommal kötött korrumpáló alkuk, önfeladásához vezető öncsalások révén akarják szolgálni.

Szász László szerkezeti szempontból Páskándi Géza *Medveörben* című darabjához hasonlítja a *Mórok*at, én inkább Sütő András *Álomkommandó* című 1987-es drámájával találok rokoníthatónak e művet. Azzal a különbséggel, hogy Sütő számtalan lehetőséget teremt (és nemcsak a „színház a színházban”

³⁰ Lásd Robotos Imre: *A nemzethalál álhite*. Kortárs, 1991. 11. 112–118.; Láng Gusztáv: *Az abszolútum joga és értelme*. Kortárs, 1991. 11. 119–123.; Visky András: *Feljelentő szerkezetek*. Korunk, 1992. 8. 35–38; Kántor Lajos: *Zavaraim (még csak nem is) története*. Korunk, 1992. 8. 39–42.

³¹ Láng Gusztáv i. m. 119–123.

dramaturgia alkalmazása révén) a két tér-idő sík (az auschwitzi és a fiktív fasiszta rendszer színháza) közötti kapcsolat, egymásra hatás, a köztük lévő átjárás megmutatására. Ezzel szemben a *Mórokban* a két történet, a színészek azonosága, néhány ténybeli egyezés (például az egyetem megszüntetés) és az itt is, ott is felhangzó kulcsmondatok ellenére csupán analógikus kapcsolatban van egymással, a két sík közötti dramaturgiai kötések hiánya miatt az a metaforikus köhézió sem jöhet létre, ami a többi epikus Székely-dráma fontos, a hagyományos drámai szerkezetet is pótolni képes eleme. Az írói szándék ellenére két önálló dráma fut egymás mellett, anélkül, hogy a tematikai párhuzamosságoknál, analógiáknál szorosabb kapcsolatba kerülnének egymással, így üzenetük sem összegeződhet a színpadon, esetleg a néző tudatában. Husszeín és Kibédi tragikus bukásával (az öngyilkossági szándék megfogalmazódásával) ráadásul véget is érnek a „drámák”, az V. felvonás azonban továbbfuttatja a nemzethalál tényéig a mór tragédiát, beteljesítve ezzel a cselekménysíkok különállását is. Az V. felvonásnak a mű eszmeisége szempontjából van funkciója: amellett, hogy a felvillantja az egyéni megalkuvások, önfeladó konformizmusok lehetséges közösségi végkimenetelét, kegyetlen illúziótlansággal emlékeztet arra is, hogy a magát népiértásra elszánt erőszakos többségi nacionalizmussal szemben sem a kisebbségi nacionalizmusnak, sem a racionális érveknek, sem Hafez hősie ellenállásának, sem Ahmed jogi garanciákba kapaszkodó lojalitásának nem volt esélye, a végeredmény ugyanaz lett. Ahmed „időn túli” lázadása és zárómonológiája ugyanakkor mégis a népiértő erőszakkal való szembefordulás, az azt leleplező (akár öngyilkos) magatartás morális magasabbrendűségét hirdeti, és – a Székely-életmű egészével összefüggésben – a vesztesek győzelmét.

A darab szétesettségének, töredezettségének szerkezeti és eszmei értelemben is további fokozója, hogy a korábbi drámák, versek, esszék számos más gondolati tartópillére is szóba kerül benne. Mintha csak valamiféle összefoglaló, összegező szándék is vezérelte volna a szerzőt az alkotás során, amikor az Istenhiányról, a vallás, a hit szerepéről, a hatalom, a nacionalizmus természetéről, az igazság, a szabad akarat lehetőségeiről vallott nézeteit is igyekezett belefoglalni a műbe, ahogy a részben egyidejűleg készülő *A valódi világ* című esszékötetébe is, ahol viszont azok sokkal inkább a helyükön vannak. Ebben a szándékban is tetten érhető a mű fokozott személyessége. Talán nem tévedek nagyot, ha Kibédi és felesége, Margit megrendítően megjelenített kapcsolatában (aminek dramaturgiai funkciója egyébként az, hogy kivetítse Kibédi önmagával folytatott benső vitáját, Székely személyes sorsának emlékeit is ott érzem, ugyanis a házastársi viszony ehhez hasonló ábrázolásával a hatvanas évekbeli Székely-versekben találkozhattunk. Jóllehet a mű egésze kíméletlen ítéletet mond a megalkuvásról, az öncsalásról, az önfeladásról, a fentiek is azt jelzik, hogy a szerző nem kívülálló, s még kevésbé áll fölötte a műben bemutatott világnak. Ezért Láng Gusztávval abban is egyetérthetünk, hogy Szabédi életének végtörténetében Székely önmaga lelkiismeret-vizsgálatát (is) végzi – mint ahogy minden művében.



Székely János: *Caligula helytartója*, Nemzeti Színház. 2018,
r: Szász János, díszlet-jelmez: Vereckei Rita (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Tibor Elek: “That Alone Is Worthy of Man...”

János Székely’s Historical Dramas

János Székely (1929–1992) was a poet, author of prose, drama and essay, a prominent figure in Transylvanian literature. This paper is the chapter of the monograph published in 2001 by literary historian Tibor Elek which discusses Székely’s dramatic oeuvre mainly in the context of the 1970s and 1980s’ Transylvanian dramatic literature. While presenting the language of his works and his philosophy, Elek also mentions a number of European authors (Yeats, Claudel, Christopher Fry, T. S. Eliot, Albert Camus), pointing to Székely’s worldview in relation to the concepts of existentialism as well as the dilemmas that raise topical questions about the destiny of Christian civilization. There is a detailed analysis of the drama considered the most important one by Székely, *Caligula helytartója* (*Caligula’s Governor*), written in 1972, which was staged by János Szász at the Gyulai Várszínház (Gyula Castle Theatre) in summer 2018 and in September at the National Theatre, Budapest.



Elek Tibor kötetének első kiadása



BALOGH GÉZA

Németh Antal színházi naplói (II.)

Ezen a címen két súlyos doboz található a Széchényi Könyvtár kéziratárában,¹ amely három vaskos dossziét és egy fényképalbumot tartalmaz. Annyiban kötődik a korábban ismertetett *Berlini naplóhoz*,² hogy az újabb napló első része valójában még az 1929-es év eseményeinek folytatása és lezárása. Mivel azonban szerzőjük maga döntött úgy, hogy a berlini eseményeket megszakító és Magyarországon töltött tavaszi szünetet, amely 1929. március 13-tól április 25-ig tartott, valamint a tanév hátralevő szakaszának berlini eseményeit már a háromkötetes újabb naplóhoz csatolja, úgy vélem, hogy ezt a szándékát az ismertetésnél tiszteletben kell tartanunk.

A hazatérés első napján Josephine Baker³ vendégszereplését nézi meg a Royal Orfeumban⁴. Az ekkor már világsztár „Bronz Vénuszról”, „Fekete Gyöngyről”, „Kreol Istennőről” – ahogy Amerikában nevezték – Kosztolányi ezt írta: „Mulsatóságos, bájos tehetség. Mindez azonban még nem magyarázza hírét, dicsőségét. Ahhoz, hogy érette egyszerre több világrész megbomoljon, más egyéb is kell. Európa fáradt, nem hisz magában. Gázzal, gépfegyverrel irtja a négereket, a gyarmatokon állati sorba taszítja őket. Közben szükségét érzi, hogy azokat, akiket levert karddal, kicsit föl is emelje szellemileg.”⁵ Németh Antal feljegyzése kevésbé szenvedélyes és sokkal tárgyyszerűbb: „Kétségtelenül több mint

¹ OSzKK, Németh Antal Fond 63/109, I–III.

² Szcenárium, 2018 szeptember, 7–33.

³ Josephine Baker (Freda Josephine McDonald, 1906–1975) afroamerikai énekesnő, táncosnő, előadóművész, párizsi varietészínházak sztárja. Sanzonjai népszerűsítették a néger dzsezz-muzsikát. Filmen is szerepelt.

⁴ 1908-ban épült az Erzsébet körút 31. szám alatt. Évtizedekig a főváros legnagyobb varietéje volt. Az államosításkor Fővárosi Nagy Varieté néven működött, 1951-től Fővárosi Vígszínház lett, és operettekét játszotta. 1953-ban lebontották, a helyén új színház épült, amely 1961 óta a Madách Színház otthona.

⁵ Kosztolányi Dezső: *BAKER. Jegyzetek egy szerecsen táncosnőről*. In: Színház, Bp., 1948.

egzotikum. Differenciálatlan ösztönösség, magával ragadó közvetlenség, erős hajlam a groteszk-komikus iránt, meztelenségének erotikus tendenciától mentes, egészséges, kedvesen állati jellege.”

A szenvedélyes színházjáró Pesten is lankadatlan szorgalommal járja a színházi előadásokat és a zenét. Hazaérkezése másnapján már Elisabeth Bergnert nézi a filmvászonon Schnitzler *Elza kisasszony* című novellájának vadonatúj filmváltozatában.⁶ Március 14-én Bíró Lajos *Boszorkánytánc*⁷ című színjátékának főpróbáján vesz részt a Belvárosi Színházban. Ezeket nem kommentálja. Sokkal érdekesebb a Nemzeti Színház előadásához fűzött megjegyzése, amely előrevetíti Ódryval kapcsolatos későbbi konfliktusait. Bourdet⁸ *Most jelent meg* című vígjátékának április 5-én látott délelőtti főpróbája után az alábbiakat jegyzi fel:

„Ódry beszéde évről évre romlik, felvonásonként többször beleakadt a szövegbe, és formálisan dadog. Nem tudom, miért tartják az élő legnagyobb magyar színésznek... Mert Hamletet, Richárdot és az összes főszerepet ő játssza? Felfalja az egész repertoárt, habzsolja a szerepeket, és az eredmény: a memória reakciókat csinál, a produkció értéke igen egyenetlen. A többiek: jók, jó nemzeti színházi középszínonvalon. Rendezés: a szokott semmi...”

Anélkül, hogy majd kilenc évtized távolából állást kellene foglalnunk Ódry Árpád és a hamarosan igazgatójává előlépő fiatalember hat évvel későbbi konfliktusában, annyit azért hozzáfűzhetünk a véleményéhez, hogy két nemzedék színház-eszménye csap össze nemsokára. Ódry megítélését az is befolyásolja, hogy pályája Hevesi igazgatása idején teljesedett ki. De csak rész-igazság az, amit a nyilván elfogult Csillag Ilona Ódryról szóló kismonográfiájá-



Réz–Diamant Tibor *Josephine Baker* Royal Orfeum-beli műsorának plakátja, 1928 (forrás: Swann Galleries, Inc. Us)



Elza kisasszony, Paul Czinner 1929-es filmjének a plakátja, Elisabeth Bergnerrel (forrás: imdb.com)

⁶ Paul Czinner: *Fräulein Else* (1929)

⁷ Bíró Lajos (1880–1948): *Boszorkánytánc*, rendező: Gaál Béla (1893–1945), bemutató 1929. március 15.

⁸ Edouard Bourdet (1887–1945): *Vient de paraître* (1927), ford. Heltai Jenő. Bem. Nemzeti Kamaraszínház, 1929. április 6.



Ódry Árpád (1876–1937)

ban állít, hogy „Németh Antal nem tudott szót érteni a színház régi tagjaival. [...] Magában »vaskalapos, vén bagázsnek« csúfolta a régi társulatot. [...] A győzelem csak akkor édes és igazi, ha az elsők elsején aratjuk. És Németh abban élte ki a hatalmát, hogy Ódryt minduntalan megalázza.”⁹

Mint a naplóbejegyzés is bizonyítja, már jóval igazgatói kinevezése előtt problematikusnak érezte Ódry állapotát. 1936-ban a nyugdíjazását fontolgatta. Ám a művész súlyos szívbaja ekkor már annyira elhatalmasodott, hogy erre Németh nem vállalkozott. Hogy a halálát részben az új igazgatóval kialakult konfliktus okozta volna, mint azt Németh Antal ellenségei állították, azért nem igaz, mert a művész súlyos koszorúér-elmeszedése 1934-ben kezdődött, Németh Antal pedig csak egy évvel később, 1935-ben lett a Nemzeti Színház igazgatója.

A tavaszi szünetben a naplóíró Szegedre is ellátogat, ami nyilván összefügg küszöbön álló szerződtésének alakulásával. Erről ugyan nem tesz említést, csupán két előadás néhány mondatos ismertetésére tér ki.

Április 15-én megnézi az *Ida regénye* szegedi előadását. „Végre a szegedi színpadon is láttam Pirkót.¹⁰ A Gárdonyi regényéből alakított csapnivalóan rossz színdarab erősen vidéki stílusú előadásában egy süketnéma szolgálót játszott. A régi várszínházi¹¹ estékre emlékeztetett az előadás hangulata, amikor még komika szerepeket játszott” – írja. A következő bejegyzés megemlíti Boross Elemér *Vakablak* című „ál-irodalmi ponyva-drámájának” bemutatóját.

1929. április 26-án visszautazik Berlinbe.

Április 29-én megnézi Franz Werfel¹² *Paulus a zsidók között* című drámai legendáját a Deutsches Theaterben. „A darab nem hatott meg túlságosan, az előadás sem – írja. – Az egész előadásból hiányzott az igazi extázis! Az a belső át-fűtöttség, ami olyan felejthetetlenül teszi Granovszkij *III. Benjámint utazását*,¹³ vagy az a rítusszerű komolyság, áhítat, mely a Habima előadásait jellemzi.”

⁹ Csillag Ilona: *Ódry Árpád*. Bp., 1982. 225.

¹⁰ Peéry Piri 1928-tól 1931-ig volt a szegedi Városi Színház tagja.

¹¹ Peéry Piri a színiiskola elvégzése után, 1923-ban a Várszínházban kezdte a pályáját.

¹² Franz Werfel (1890–1945): *Paulus unter den Juden* (1926). Abban az időben az oszt-rák író-költő színpadi művei is népszerűek voltak, de az utókor számára csak regényei bizonyultak maradandónak.

¹³ Mendele Mojher Sforim (1835–1917) művének szabad átdolgozása. Vö. *Németh Antal berlini naplója*, In: *Szcenáriumi*, 2018. szeptember, 51. sz. lábjegyzet

Másnap az első találkozását írja le Piscator rendezésével a Theater in der Königgrätzer Straße-i színházban. Az Újságnak küldött írásának naplóbeli változata azt fejti ki, hogy a politikai színház apostola valójában csak „a kevesek által ismert Mejerhold moszkvai színpadművész epigonja, de hogy a német színpad fejlődésére rövid működése is döntő hatást gyakorolt, az kétségtelen.” Piscator túl van már első nagy sikerein, és ekkor átmenetileg nincs saját színháza. Németh Antal nem láthatta az *Éjjeli menedékhelyet*, Schiller *Haramiákját*, sem a Theater am Nollendorfplatzban bemutatott *Raszputyint*,¹⁴ Ernst Toller *Hopplá, élünk!*-jét,¹⁵ vagy a *Švejk*et,¹⁶ amikor a politikai színház apostoláról megírta cikkét. Csupán két előadását említi, amelyek közül a második Maxwell Anderson¹⁷ *Vetélytársak*¹⁸ című háborúellenes drámája Carl Zuckmayer¹⁹ szabad átdolgozásában.



Erwin Piscator (1893–1966)

Május 1-jén a Concertgebouw hangversenyét hallgatja Mengelberg²⁰ vezényletével. A műsoron Bach B-dúr, Mahler IV. és Csajkovszkij V. szimfóniája szerepel.

Néhány nappal később az Unter den Linden Operában megnézi *A Rajna kincsét*. „Hörth²¹ rendezése, Pirchan²² díszlete jó. A rendezés kompromisszum a bayreuthi hagyományokból kinőtt régi stílus és a modern színpadművészet között.” Aztán az immár megszokott módon felvázolja saját elképzelését Wagner zenedrámáinak korszerű színpadi lehetőségeiről: „Én teljesen stilizált álarcokban, stilizált mozgással, absztrakt-szimbolikus játéktér-konstrukcióban játszat-

¹⁴ Raszputyin, a Romanovok, a háború és a nép, amely felkelt ellenük. Piscator Színház, 1927.

¹⁵ Hoppla, wir leben!, Piscator Színház, 1927.

¹⁶ Hašek: Švejk, a derék katona, Piscator Színház, 1928.

¹⁷ Maxwell Anderson (1888–1959) amerikai drámaíró, művei sajátosan elegyítik a naturalista és lírai elemeket. O'Neill mellett az amerikai drámairodalom legjelentősebb alakja.

¹⁸ *What Price Glory?* (1924). Nálunk a Magyar Színház mutatta be 1929-ben. A Theater in der Königgrätzer Straße *Rivalen* címen játszotta.

¹⁹ Carl Zuckmayer (1886–1977) német író, költő. Pályája kezdetén több berlini színház dramaturgja, segédrendezője. 1926-tól szabad íróként élt Salzburgban, Svájcban, majd az USA-ban. A háború után az NSzK-ban telepedett le. Legismertebb műve az 1936-ban írott *Der Hauptmann von Köpenick* (A köpenicki kapitány) című komédia.

²⁰ Willem Mengelberg (1871–1951) kiváló holland karmester, 1895-től az amszterdami Concertgebouw Zenekar, 1913-tól a London Philharmonic Orchestra, 1921-től a New York-i National Symphony Orchestra karnagya.

²¹ Franz Ludwig Hörth (1883–1934) a Porosz Állami Operaház főrendezője.

²² Emil Pirchan (1884–1957) osztrák díszlettervező, festőművész, szakíró.

nám Wagner isten-drámáit. Semmi fű, semmi víz! Japán Nó-játék!” – Mintha csak Wieland Wagner²³ korszakos jelentőségű szcenikai megoldásait jövendőné meg, amelyek az ötvenes években hosszú időre meghatározták Wagner operáinak vizuális jegyeit a világ operaszínpadain.

1929 májusa jórészt az operák világában telik el Németh Antal számára. A Staatsoperben a *Don Giovannit*, a *Hoffmann meséit*, a *bűvös vadászt* és a *Tannhäuser*t nézi meg. Weber operájának előadásáról annyit jegyez meg, hogy „a modern operarendezés újabb szép példája.” A Städtische Oper *Tannhäuser*ét pedig így kommentálja: „a realista-impreszionista stílusban igen magas színvonalú előadás.”

Jóval több figyelmet szentel a *János király* június 1-jén látott előadásának a Schauspielhausban. „Felfogásban megkapóan merész, külsőségekben puritánul egyszerű, szép előadás, amely azonban a darab gyengeségei miatt alig tesz valami hatást a közönségre” – olvasható a naplóban. A tömören megfogalmazott véleményt a Napkeletben megjelent írása számos szempont figyelembevételével egészíti ki. „Amilyen erősen meg voltak kurtítva a szerepszővegek, és csak a lényegeset hagyta meg a jessneri »Bühnenbearbeitung«,²⁴ olyan puritán, határozott és egységes volt a rendezés is: a színpadképek nem »képek« voltak, hanem csak a legszükségesebb téralakítást mutatták. A színpad – Caspar Neher²⁵ tervei – a maga mérnöki ökonomikusságával, a színtér tovább nem egyszerűsíthető jelzésével közelebb volt a Shakespeare-színpad szelleméhez, mint lenne bármely Shakespeare-színpad-rekonstrukció.”²⁶

A látvány pontos leírása után a cikk kitér a két főszereplőre is. „János király, Rudolf Forster²⁷ – a németek egyik legnagyobb színésze – tökéletes. Ugyanolyan puritánul egyszerű, mint Jessner rendezése. Játéka mély találkozásban cseng össze az alkotó rendező koncepciójával. A legmerészebb rendezői szerepátértelmezése

²³ Wieland Wagner (1917–1966) Richard Wagner unokája, német díszlettervező és rendező. 1951-ben fivérével, Wolfganggal átvette a Bayreuthi Ünnepi Játékok vezetését. Szokatlan szcenikai koncepciója, amelyet „lomtanításnak” neveztek, annak következménye volt, hogy behatóan tanulmányozta az antik költőket, Freud és Jung pszichanalitikai kutatásait, valamint nagyapja elméleti írásait. Színpadképeiben a szokásos illusztrációk helyébe a helyszínt meghatározó jelzés vagy archaikus szimbólum került.

²⁴ Színpadi feldolgozás.

²⁵ Caspar Neher (1897–1962) osztrák származású német díszlet- és jelmeztervező. A müncheni Képzőművészeti Akadémia elvégzése után, 1922-ben, a müncheni Kammerspiele tervezője lett. A háború után elsősorban Brecht állandó tervezőjeként tartották nyilván. Több monográfia méltatta munkásságát.

²⁶ Az epés megjegyzés alighanem Hevesi ilyen jellegű kísérleteire vonatkozik. A tízes években egy Shakespeare-ciklus alkalmával több művét rendezte a Nemzeti Színházban azonos Shakespeare-színpadon, elsőként 1911-ben a *Hamlet*et.

²⁷ Rudolf Forster (1884–1968) osztrák-német színész. 1903-ban kezdte színpadi pályafutását. A német közönség elsősorban filmjei alapján ismeri. Már a némafilm kezdeti időszakában számos szerepet játszott, összesen 106 filmjét tartják nyilván.

az előadásnak: Constantia. Helene Weigel,²⁸ a vörös hajú Constantia, minden tragikus pátoasz nélkül való, mániákus makacsságot érzékeltető, hideg tónusú beszédével, korlátoltságával, merev göggyével és Velázquez hercegasszonyaira emlékeztető degeneráltságával a legtökéletesebb tragikomikai alakot keltette életre. A harmadik felvonás negyedik jelenetében Weigel egészen eszelősnek játszott a az anyai fájdalomában összeomlott lelkű Constantiát.²⁹

Röviden említést tesz Karel Čapek *A Makropulos-ügy*³⁰ című színművének előadásáról a Tribüne színpadán: „A félig telt miniatűr nézőtérre különös hatást tett a darab” – állapítja meg, majd némileg bővebben szól Edouard Bourdet *A rabnő*³¹ című színművéről: „Csodálatos este volt! Tökéletes, sziporkázó technikával megírt darab, tökéletes előadásban. Mindenki jó volt, de Helene Thimig³² hatalmas! [...] Nálunk a darabot német vendégjátékként is betiltották.” A lelkesedése azért meglepő, mert eddig Reinhardt rendezéseivel kapcsolatban számos kifogást fogalmazott meg. Ez az előadás pedig Reinhardt merészségét és kivételes szakértelmét bizonyítja. A homoszexuális nő sorsát ábrázoló drámát magyar színpadon csak a háború után merték bemutatni.³³

Ugyanezen a napon – kommentár nélkül – megnézi Fjodor Ozep *A sárga útlevel* című vadonatúj német filmjét.

Grillparzer *Jaj a hazugnak*³⁴ című ritkán játszott vígjátékának Schauspielhausbeli előadásáról és Erich Engel rendezéséről annyit állapít meg, hogy „na-



Rudolf Schlichter:
Helene Weigel portréja,
olaj, vászon, 1928
(forrás: brikada.de)

²⁸ Helene Weigel (1900–1971) osztrák színésznő. 1923-ban már vezető berlini színházakban működött (Staatstheater, Deutsches Theater, Volksbühne). Ott ismerkedett meg Brechtel, akivel 1928-ban házasságot kötött. 1949-től férjével, majd annak halála után egyedül vezette a Berliner Ensemble-t. Legjelentősebb sikerét Kurázi mamaként aratta.

²⁹ Napkelet, 1929 XIII, 1–12. sz. 871.

³⁰ Véc Makropulos, 1922.

³¹ *La prisonnière*, 1926.

³² Helene Thimig (1889–1974) pályáját a berlini Stadtheaternél kezdte. 1932-ben Reinhardt felesége lett. 1937-ben emigrált, és 1946-ig az Egyesült Államokban filmezett. Férje halála után három évvel, 1946-ban hazatért, Bécsben élt, a Burgtheater, 1954-ben a Josefstädter Theater tagja lett. Idős korában a Reinhardt-szemináriumot vezette.

³³ *Rab lélek* címen 1946. január 19-én mutatta be a Belvárosi Színház Bárdos Artúr rendezésében.

³⁴ *Weh dem, der lügt!* (1838). Franz Grillparzer (1791–1872) megsértődött, amikor a közönség és a kritika kedvezőtlenül fogadta a bemutatón ezt a darabját, melyben az igazság lehetőségeit és szükségességét mérlegeli, és ezért szakított a színházzal. Későbbi drámái már csak a gyatékából kerültek elő.

gyon ötletes, elmés Spiel-Regie!”³⁵ A *Tell Vilmosról* viszont azt írja, hogy a Schillertheater előadása „igen gyenge. Csapnivaló színészekkel, a rendezés erősen megkopott, fantáziátlan, szegényes. Majorné Papp Mariska³⁶ ifjúsági előadásai Pesten összehasonlíthatatlanul jobbak.”

Egy sziporkázó bejegyzés a következő oldalon: „Június 5-én du. és 6-án du, este, éjjel részt vettem a *Denevér* próbáin. Reinhardt-tal foglalkozó cikkemben megírtam, hogy igen elegánsan rendez, de egy felületes színpadi kókler. E hó 8-án volt a premier, és 4-én még nem volt ott a próbákon. Mindent a segédei állítanak be, és ő csak a végső simításokat adta. 5-én még volt színész, aki édes keveset tudott a szövegéből. Egyet tanultam: hogyan kell nagyképűség nélkül fölényesen viselkedni. E nélkül nincs jó rendező! Én megtanultam tíz perc alatt. Hont³⁷ soha életében nem fogja tudni megtanulni.”

Hindemith *Friss hírek*³⁸ című vígoperájának főpróbájáról számol be a június 7-i bejegyzés: „Csalódtam Hindemithben. Üres muzsika, nem ötlettelen, de tartalmatlan. A téma: francia operett-bohózat vaskos német átiratban, szatirikus szósszal leöntve.” Ezúttal nem téved az újdonság megítélésében. Bár a szerző az ötvenes években újból nekirugaszkodott elfelejtett vígoperájának, és alaposan lerövidítette, az utókor így is elfelejtette.³⁹

Az első hangosfilmet, *Az éneklő bolondot*⁴⁰ egyetlen szóval jellemzi: unalmas!

Ennél valamivel bővebben foglalkozik a Schauspielhausban látott előadás-sal, Schiller *Wallenstein*-trilógiájának első két részével. „A rendezésről kevés feljegyzéssel van. Leírja Adolf Winds⁴¹ *Geschichte der Regie* című gyenge könyvében (138–139. oldal). Nekem kevésbé tetszett, mint Windsnek. César Klein⁴² dekorációi nem tetszettek. A színészek egytől egyig gyengék voltak.”

³⁵ A „Spiel-Regie” patinás német színházi zsargon-kifejezés; arra vonatkozik, hogy a rendező engedi a színészeket „ripizni”, vagyis lubickolni a situációkban.

³⁶ Majorné Papp Mariska író, színésznő, Major Tamás édesanyja. 1924-től a székesfőváros által szubvencionált előadások szervezője a Városi Színházban. Főleg a Nemzeti Színház fiatal művészeit léptette fel klasszikus és hazafias darabokban. Amikor Németh Antal lesz a Nemzeti Színház igazgatója, rendszeresen bombázza leveleivel, hogy fia nagyobb szerepeket kapjon és rendezhessen.

³⁷ Hont Ferenc (1907–1979) 1928-ban a szegedi Városi Színházban rendezi – Peéry Pírral a címszerepben – a *Szent Johannát*.

³⁸ *Neues vom Tage* (1928)

³⁹ Az 1953-ban átdolgozott vígoperát 1954-ben Nápolyban mutatták be.

⁴⁰ *The singing fool*. Lloyd Bacon (1890–1955) 1928-ban készült filmje Al Jolson (1888–1950) orosz származású amerikai dzsesszénekes főszereplésével. Az új technikai csoda érzelmes száma, a *Sonny Boy* hamarosan világláger lesz.

⁴¹ Adolf Winds (1856–1927) színész, író. Színházról szóló népszerű könyvei még ma is ismertek. A *rendezés története* című munkája először 1925-ben, Stuttgartban jelent meg. Azóta több kiadást ért meg.

⁴² Cesar Klein (1876–1954) expresszionista festőművész és díszlettervező.

Lelkesen nyilatkozik Furtwängler *Figaro házassága*-vezényléséről a Deutsche Oper előadásában. „Bruno Walter édeskés Mozartjával szemben Furtwängler *Figarója* emberi, karakteres. Zenei smokkok belekötöttek felfogásába, de tagadhatatlan, hogy csodálatos dirigens. Ezt még én is érzem rajta, aki nem értek a zenéhez. Martin⁴³ rendezése ügyes, de nem különös színpadi munka. Nálunk, ahol nem *játszani*, csupán *énekelni* szokták az operákat, azért esemény lenne. Emil Praetorius⁴⁴ dekorációi nagyon művésziek, hangulatosak, levegősek, talán stílusban nem elég egységesek. Az énekesek ragyogóak voltak.”

Az utolsó prózai előadás, amelyet a berlini tanulmányúton megnéz, Hauptmann *Florian Geyer* című 1896-ban írott drámája, amely a német parasztháborút ábrázolja, és amelyet a drámatörténet joggal tekint a műfaj naturalista kísérletének. „Ez volt az első Jessner-rendezés, amit két vagy három évvel ezelőtt, amikor a magdeburgi Színháztörténelmi Kiállításra utaztam, a berlini Schauspielhausban láttam. Most tapasztaltam csak, milyen keveset értettem meg akkor a darabból, ugyanúgy, mint rendező a szépségeiből. [...] Ez volt az első élményem a Schauspielhausban, és talán ez lesz az utolsó is ebben a szezonban... Tíz nap múlva indulok haza, hogy a nyár végén megkezdjem rendezői működésemet Szegeden.”

A boldog és izgatott fiatalember még meghallgat egy Klemperer-koncertet a Berliner Festspiele programjából, amelyen Sztravinszkij zongorázik, gondosan beragasztja az állóhelyre szóló belépőjegyét, majd búcsúzóul ellátogat a Gyagilev Balett előadására, de egyik eseményről sem ejt egyetlen megjegyzést se.

*

Németh Antal második külföldi tanulmányútja éppen úgy egy váratlanul jött állástalanság idejére esik, mint két évvel korábban az egyéves berlini tartózkodása. Az 1928/29-es tanévre szóló ösztöndíját a *Magyarság* című legitimista politikai napilaptól való kényszerű távozása előzte meg. 1931-ben azért jön kapóra a német nyelvterületre és Párizsba szóló ösztöndíj, mert két évad után kénytelen megválni első állandó színházi munkahelyétől, a szegedi Városi Színháztól, amelynek megszűnik a városi kezelése, és a következő évadtól magánvállalkozó veszi át az intézményt.

Ezt az ösztöndíjat már nem az egyetemről, hanem a Vallás- és Közoktatási Minisztériumtól kapja, hiszen az egyetemet közben befejezte, ledoktorált. Személyesen Klebelsberg Kunó⁴⁵ kultuszminiszternek köszönheti az újabb ta-

⁴³ Karlheinz Martin (1886–1948) színházi rendező, 1919 és 1939 között számos forgatókönyvet írt és filmet is rendezett. Egyik alapítója a Berlinben 1919-ben megnyílt Die Tribüne nevű avantgárd színháznak. A második világháború után már csak színházi rendezéssel foglalkozott.

⁴⁴ Emil Praetorius (1883–1973) grafikus, díszlettervező.

⁴⁵ Klebelsberg Kunó gróf (1875–1932) művelődéspolitikus. 1917-ben politikai államtitkár, 1922 és 1931 között vallás- és közoktatásügyi miniszter. Népiskolákat hozott létre, fejlesztette a vidéki egyetemeket, külföldön megalapította a Collegium Hungaricumokat.



Klebelsberg Kunó (1875–1932)

nulmányutat, aki már szegedi működése idején megkülönböztetett figyelemmel kísérte a munkásságát. Az ösztöndíj most színházlátogatásra, elsősorban operarendezői stúdiumokra vonatkozik, de Münchenben felveszi a kapcsolatot Arthur Kutscherrel,⁴⁶ a Színháztudományi Tanszék vezetőjével, aki két előadás megtartására is felkéri.

A *Színházi napló* ismét egy hosszabb bevezetővel indul:

„Egy évi berlini és két évi szegedi tartózkodás után Bécsben kezdtem gyűjteni emlékeimet, élményeimet, tanulságaimat. A megutált Szeged után kétheti budapesti várakozás, szaladgálás, satöbbi következett a még júniusban megkapott ösztöndíj után. Ezalatt néhány egyenetlen előadást láttunk Pirkómmal együtt a Nemzeti Színházban. Elsőnek *A bort*⁴⁷, melyben Kiss Feri ragyogó volt, azután *A kegyenc*⁴⁸ egy igen gyatra, lendületlen előadását és egy még ügyetlenebb *Rómeó és Júliát*⁴⁹ félrejátékokkal, nívótlan, fantáziátlan rendezésben. Az első, ami tetszett, *A makrancos hölgy*⁵⁰ volt Shakespeare-színpadon, néhány jelenetnél pompás burleszk stílusban... Jelen voltunk a nagy garral beharangozott *Máriusz*⁵¹ főpróbáján a Belvárosi Színházban. Kiss Manyi megbukott egyelőre, mint fővárosi színésznő... A rendezés ötletlen, a darab meg nem értéséről tanúskodó. Ráday jó színész lehet, de rossz Máriusz volt... Az Új Színházban⁵² az utolsó tíz év legcsapnivalóbb darabját láttam mucsai előadásban, *A néma ember*⁵³. Ugyanott

A magyar oktatásügy kiemelkedő alakja. A szegedi kötődésű miniszter figyelmét Németh Antal korábban egy terjedelmes levélben hívta fel magára. Felvázolta művészi elképzeléseit, decentralizációs elveit és elsősorban klasszikusokra épülő műsortervét. Ennek volt köszönhető szegedi szerződötése, majd a második évadban főrendezői kinevezése.

⁴⁶ Arthur Kutscher (1878–1960) irodalomtörténész, a német színháztörténet kiemelkedő alakja, a müncheni egyetemen a színházi tanszék egyik alapítója. Wedekind, Brecht, Piscator barátja és felfedezője.

⁴⁷ Gárdonyi Géza: *A bor*, bemutató 1931. szeptember 2. Rendező: Rádai Dénes.

⁴⁸ Teleki László: *A kegyenc*, átdolgozta Hevesi Sándor, rendező: Horváth Árpád.

⁴⁹ Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, rendező: Hevesi Sándor, bemutató 1931. május 23.

⁵⁰ Shakespeare: *A makrancos hölgy*, rendező: Hevesi Sándor, bemutató 1926. május 17.

⁵¹ Marcel Pagnol (1895–1974): *Máriusz*. Bemutató: Belvárosi Színház, 1931. október 6. Rendező: Bródy Pál.

⁵² 1927 és 1932 között működő budapesti színház a Révay utca 18. szám alatt. Repertoárját elsősorban a 20. század drámairodalmából válogatta,

⁵³ Orbók Attila (1887–1964) és Békeffi László (1891–1962): *A néma ember*. Bemutató: Új Színház, 1931. szeptember 12.

Madzsar Alice-ék⁵⁴ siralmas szereplését egy *Babiloni vásár* című pantomim-beszélőkórus zagyvalékával és Georg Kaiser⁵⁵ *Európájával*. Palasovszky⁵⁶ és társai siralmas dilettantizmusukkal levizsgáztak. Fórum-Fókusz⁵⁷ = René Claire:⁵⁸ *A milli*. Ez a darab tanulmányt érdemelne. Voinovich Géza⁵⁹ postautalványa. Ez már az UTAZÁS! Izgalmas hajszja a Kultuszminisztériummal az ösztöndíj-előleg után és a valuta megszerzésére. Gyors elfelejtésre való emlékek... 80 márkával és 80 schillinggel indultam útnak Bécs felé... Bécs. Mindjárt az első este elmentem a Burgtheaterbe. Shakespeare: *A vihar*. A nézőtéren Beregi Oszkár egy öregedő szépasszonnal. Az előadás amolyan ¾ megoldása a darabnak. Színészilleg elég gyenge, képzőművésztilleg azonban csaknem kifogástalan.”

A következő napokban két filmet néz meg. A *Koldusopera*⁶⁰ filmváltozatát egyetlen szóval jellemzi: kitűnő! Albert Préjean⁶¹ *Esti razzia* című filmjéről azt írja, hogy „a francia film renaissance-a!” Az oldalon egy különleges ereklye van beragasztva: a Burgtheater igazgatójának, Anton Wildgansnak⁶² a névjegye, amelyen engedélyezi, hogy Németh Antal a színpalak mögöl nézhesse végig *A vihar* október 17-i előadását, és működés közben tanulmányozhassa a színpadi gépezeteket.



Koldusopera, G. Pabst filmjének plakátja 1931-ből (forrás: film.at)

- ⁵⁴ Madzsar Alice (1885–1935) táncpedagógus, a magyar mozdulatművészet kiemelkedő alakja.
- ⁵⁵ Georg Kaiser (1878–1945) német író. Kezdetben könnyed vígjátékokat írt, későbbi műveiben megjelenik a kritikai realizmus. Formai szempontból szinte tudományos pontossággal építette föl közel hatvan színművét.
- ⁵⁶ Palasovszky Ödön (1899–1980) színész, rendező, író, költő. 1919-ben Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájában kezdett tanítani. Itt született meg a „lényegretörő színház” eszméje, amit hosszú évek során próbált a gyakorlatban is megvalósítani.
- ⁵⁷ A mai Puskin Mozi elnevezése háború előtti elnevezése.
- ⁵⁸ (1931).
- ⁵⁹ Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész, kritikus, író. 1933 és 1935 között a Nemzeti Színház kormánybiztosa.
- ⁶⁰ Georg Pabst (1885–1967) 1931-ben készült filmje.
- ⁶¹ Németh tévesen állítja, hogy a filmet Albert Préjean (1893-) készítette, ő a főszereplője Carmine Gallone (1886–?) 1930-ban készült *Un soir de ratle* című filmjének.
- ⁶² Anton Wildgans (1881–1932) osztrák költő, drámaíró. Kétszer volt a Burgtheater igazgatója, az 1921/22-es és az 1931/32-es évadban.

Néhány érdekes gondolatot jegyez fel a korszak nagy szenzációjáról, a hangosfilmről. Miután korábban unalmasnak és agyonbeszéltnek nevezte *Az éneklő bolondot*, most – nyilván a *Koldusopera* és az *Esti razzia* hatására – azt fejti ki, hogy míg a némafilm valamennyi műfajban egyetemes volt, a beszélő mozi képes megteremteni az egyes országok *nemzeti* filmgyártását.

Október 16-án a rendezői páholyból nézi végig a Staatsoper *Bolygó hollandi*-előadását. A véleménye lesújtó. A rendezés gyatra, naturalista, érdektelen. „Jó volt Németh Mária⁶³ Senta-ként és Rode⁶⁴ a címszerepben, bár ő a II. felvonásban kissé ripacskodott.”

Jelentős eseményként értékeli a II. *Richárd* előadását a Burgtheaterben, melyről lelkes beszámolót ír a Napkeletben. „Ez megint a kor Shakes-



Raoul Aslan, a Burgtheater II. Richardja
(forrás: gettyimages.com)

peare-je, a színpadi élményszugesztió után vágyódó kor II. *Richárdja* – írja. – A mai néző, legalábbis az a közönségréteg, mely a Burgtheaterbe jár, túl van a mindenáron való újat akaráson. A színpad a II. *Richárd* előadásán valóban ennek a lehiggadt, ha nem is ideálisan egységes stílusú, de mindvégig ízléses modernség jegyében áll. A színpadot az angol gótika szellemében tartott, nagyon dekoratív, plasztikus, állandó kettős előkeret fogja körül, történelmi hangulatot keltő módon. [...] Az új király windsori kastélytermét csak úgy egy brokátfüggöny jelzi, mint a szerencsétlen Richárdéit az előző képekben. A pomfreti börtön térhatása érdekes. Jobbról egy vasrácsos, kerek kis ablak világítja meg halvány arcát a nagymonológ alatt – és a királygyilkosságot is. Az utolsó képet nem terembe, hanem a palota elé helyezi a rendezés. Lépcsők futnak fel a nagy, egyszerű, négyszögletes kapunyíláson át be a palotába. Hideg, kékesszürke, tompa

⁶³ Németh Mária (1899–1968) a budapesti Operaházban debütált 1923-ban az *Álarcosbál* Améliájaként. 1925 és 1945 között a bécsi Staatsoper tagja és a budapesti Operaház állandó vendége. A hét háború közötti évtizedek európai hírű drámai szopránja, nemzetközileg elismert Turandot, Tosca, Donna Anna, Verdi-heroína volt, de énekelt Konstanzt és az Éj királynőjét is.

⁶⁴ Wilhelm Rode (1887–1959) német basszbariton. 1934-ig a müncheni opera vezető Wagner-baritonja, de rendszeresen fellépett Bécsben és Drezdában. 1934 és 1944 között a berlini Deutsches Opernhaus intendánsa. Korának egyik legjobb Hans Sachsja, Wotanja és Hollandija volt.

fény, csak a kapunyíláson át, a fekete háttér előtt süt egy meleg, sárga sugár, és egy pillanatra megvilágítja a tétován kilépő új királyt, amikor a volt király földön heverő holttestét jön megszemlélni. Mindvégig lüktető tempó: a mai ember paúzákat nem tűrő élettempója.”⁶⁵ Az íráshoz mellékeli Hevesi Sándor cikket a *II. Richárd*ról.⁶⁶

Aki figyelmesen elolvassa a beszámoló fenti részleteit, megismerheti Németh Antal szenvedélyes vonzalmát a színházi látványhoz, és talán azt is megérti, ellenfelei miért csúfolták később, igazgató korában „fővilágosítónak”.

Másnap Egon Wellesz⁶⁷ *Bacchánusok* című operájának délelőtti előadását, néhány nappal később pedig *Az istenek alkonyát* nézi meg a Staatsoperben. Utóbbihoz egyetlen megjegyzést fűz: „életemben először.” Éjszaka – talán a monumentális Wagner-művet követő kikapcsolódásként betér egy lokálba, ahol Latabár Kálmánnal találkozik.

Október 24-én az Akademietheater kedves vígjátékához, Frank Maar *Vessző hadnagy* (Leutnant Komma) című bohóságához látogat el, amelyről hamarosan kiderül, hogy magyar szerzőről, Meller Rózsi⁶⁸ *Írja hadnagyáról* van szó.

Egy zugmoziban ígéretes című filmre téved be: *Életre szóló szabály a szerelem* (Die Liebe ist ein Lebensgesetz). „Ilyen hülyeséget még életemben nem láttam” – jegyzi fel a különös élményről, amely talán a pornófilm-történet egyik első díszpéldánya lehetett annak ellenére, hogy a tudományos ismertetés folyamán az alkotók Goethére és Darwinra is hivatkoznak.

November 1-jén a színpalak mögül nézi végig a *Parsifalt*. Azért oldalnézetből is kiderül számára, hogy „a rendezés a háború végéről itt felejtett ósdi inszenálás, bécsi méretű és európai ízlésű »sziklaizmus«⁶⁹. Az előadás alatt kialakult bennem egy monumentális, teljesen elvont, rítus-szerű *Parsifal*-rendezés képe. (Istenem, mikor fogom tudni megcsinálni?)”

⁶⁵ Németh Antal: *A II. Richárd új rendezése a Burgtheaterben*. Napkelet, 1932. január 1. I. 67–70.

⁶⁶ Hevesi Sándor: *II. Richárd*. Budapesti Hírlap, 1931. október 25.

⁶⁷ Egon Wellesz (1885–1974) osztrák zenetörténész és zeneszerző, Schönberg tanítványa. 1938-tól Nagy-Britanniában élt, az oxfordi Lincoln College tagja és az Oxfordi Egyetem professzora volt. A bizánci zene kutatója, Schönberg és Mahler követője. *Die Bakchantinen* című operáját 1931-ben mutatták be Bécsben.

⁶⁸ Meller Rózsi (1902–1960) német és magyar nyelven írta műveit, színdarabjai hazai és nemzetközi sikert arattak. 1950-ben kiszorították az irodalmi életből, az MTA Genetikai Intézetében dolgozott. Az *Írja hadnagy* magyarországi bemutatója 1932. szeptember 24-én volt a Belvárosi Színházban, Bárdos Artúr rendezésében. Számos német színpadon játszották.

⁶⁹ Németh Antal kedvenc és gyakran használt kifejezése, amely Sziklai Jenő (1888–1944/45?), színészre, rendezőre, színházigazgatóra utal. Szinte az ország valamennyi vidéki színházában és több fővárosi zenés társulatban működött. Németh Antal jól ismerte Szegedről, ahol 1926-tól 1931-ig főrendező, majd 1933-tól 1939-ig igazgató volt.

És egy dátum nélküli bejegyzés: „Bécsben úgy fogyott a pénzem, hogy 10 schilling híján az utolsó 31 márkámat is be kellett váltanom. November 5-én végre megjött a távirat (Jókaytól?⁷⁰), hogy »Geld angekommen«”.

Sokatmondó bejegyzés: „1931. november 6-án 12.50-kor Münchenbe érkeztem.”

De mielőtt vonatra száll, a pályaudvar közelében megnéz egy orosz filmet, Nyikolaj Ekk⁷¹ *Út az életbe* című, Makarenko munkásságáról szóló művét. „Rendeteg felirattal és buta mesével tönkretett remek film” – állapítja meg meglehetősen kétértelműen.

„Salzburgot nem láttam, a müncheni személyvonatra a pályaudvari restiben vártam, és Pirkónak írtam levelet.” És emlékül beragasztotta a naplóba az első müncheni villamosjegvét, amellyel a pályaudvarról a Türkenstraßeig utazott az albérleti szállására. Átvette első ösztöndíj-részletét, 145 márkát. Ebből a szoba fűtését is neki kell biztosítania. Természetesen az első szén- és fa-számlát is gondosan beragasztja a naplóba.

November 7-én ellátogat a müncheni Marionettenbühne előadására, Paul Brann⁷² színházába. Az előadás egyáltalán nem nyeri meg a bábjátékért egész életében lelkesedő Németh Antalt. A *Don Pasquale* „nagyon konzervatív stílusú, ötletelen rendezésben jelenik meg, gyenge, kezdő énekesekkel, akik zongorakísérettel szólaltatják meg Donizetti vígoperáját.”

Néhány nappal később Hans Pfitzner⁷³ *A szív* című operájának ősbemutatóját nézi meg a Nationatheaterben. „Nem érdektelen, néhol kissé ellaposodik, de néhol aztán nagyon hatásos. Kitűnő dirigálás, gondos rendezés” – foglalja össze röviden benyomásait.

Ösztöndíjának tematikáját szemmel láthatóan nagyon komolyan veszi, mert müncheni színházlátogatásainak javát opera- és balettelőadások teszik ki. Először találkozik színpadon Cornelius *A bagdadi borbély* című vígoperájával, és először látja a *Diótörőt* is. „Cornelius zenéje egyáltalán nem tett rám különösebb hatást – írja. – Invenciótlan, nem humoros, csak itt-ott, eklektikus. Az előadás nívós volt. A *Diótörő* ízléses, koreográfiailag nem különös balettelőadás.”

⁷⁰ Dr. Jókay Zoltán nyelvész, a müncheni Ludwig Maximilian Egyetem tanára.

⁷¹ Nyikolaj Ekk (1902–1976) Mejerholdnál folytatta színi tanulmányait, az ő színházában lépett fel színészként, majd az Ősz-szövetségi Filmiskola hallgatója lett. Nevéhez fűződik a színes eljárás bevezetése a Szovjetunióban.

⁷² Paul Brann (1853–1955) a 20. század egyik legnagyobb hatású bábszínházát 1905-ben nyitotta meg. Hamarosan felnőtteknek kezdett játszani, operákat és operettekét mutatott be, de játszott a *Faustot* és kortárs bábjátékokat is. Németh Antal nem nevezi meg a naplójában, de a korszak két müncheni marionettszínháza közül csakis Paul Brann's Marionetten Theater Münchner Künstleréről lehet szó.

⁷³ Hans Pfitzner (1869–1949) német zeneszerző, karmester. Életműve sajátos kései vetülete azoknak a klasszikus-romantikus hagyományoknak, amelyeknek egyedüli érvényességét védelmezte. A *Das Herz* (1931) a jelentős művei közé tartozik.

Büszkén jelenti be, hogy „elkészült a müncheni névjegyem”. És természetesen a hír mellé beragaszt egy példányt: „Dr. Anton Németh, München, Türkenstraße 58, bei Lorenz Gentner.”

Azért a filmeket továbbra sem hanyagolja el. A *kék expressz*⁷⁴ című orosz filmet nézi meg.

Először látogat el a Prinzregenten Theaterbe, ahol egy azóta rég elfelejtett német szerző, Max Neal⁷⁵ *Órangyal játék* című vígjátékát látja. A sommás véleménye: „gyenge darab, közepes színészek, gyenge színpadkép.”

Újabb operaelőadások a Nationaltheaterben (*A nürnbergi mesterdalnokok*, *Don Giovanni*, *Bohémélet*, *Fidelio*) kommentár nélkül, majd egy nagyon fontos előadás, Goethe *Ős-Faustja* a Schauspielhausban, amelyről lelkes beszámolót küld a Napkeletnek:

„A müncheni Schauspielhaus nagy dologra vállalkozott, amikor a most kezdődő Goethe-évadból a maga részéről egy új *Ur-Faust*-rendezéssel akarja kivenni a maga részét. Hogy ez az előadás teljes mértékben sikerült, és egy kritika sem említette a kilenc év előtti bemutatót,⁷⁶ az a rendező Otto Falkenberg⁷⁷ és a díszlettervező Otto Reigberg⁷⁸ érdeme. Mindenekelőtt meg kell állapítani, hogy az előadásra került szöveg nem teljesen az *Ur-Faust* szövege. [...] A rendező beiktatta a nagy *Faust*-drámából a Mefisztóval való szerződés megkötését, aminek



Ewald Balsler mint Faust egy 1931-es fotón
(forrás: zvb.com)

azonban helye és értelme csupán a teljes drámában van. [...] Betoldás még Valentin halála, mely szintén nem szerepel az *Ur-Faust*ban. A színpad semleges szürke színben tartott gótikus terem, melyet hátul egy nagy plasztikus gót ív zár le. Egy fekete redős függöny takarja. Részint erre a függönyre, részint ennek szét-húzása után egy fehér falfelületre vetítik Reigberg expresszív erejű fekete-szür-

⁷⁴ Goluboj ekspressz (1929). Ilja Trauberg (1905–1948) híres kínai témájú munkája, amelynek hangos változata Párizsban készült 1931-ben. Németh valószínűleg ez utóbbit látta.

⁷⁵ Max Neal (1865–1941): *Schutzengelspiel*.

⁷⁶ Amellyel Németh a Napkeletnek írt cikkében szintén részletesen foglalkozik.

⁷⁷ Otto Falkenberg (1873–1947) rendező, drámaíró. Pályája elején egy politikai kabaré megalapításával hívta fel magára a figyelmet.

⁷⁸ Otto Reigberg (1890–1957) festőművész, grafikus, díszlet- és jelmeztervező.

ke-fehér rajzait, melyek a színtereket jelzik. [...] Az architektonikus, nyugodt keret és az expressziót hangsúlyozó rajzvetítések összekapcsolása sem nevezhető a stílusesség és tisztaság szempontjából túlságosan szerencsésnek. Mégis megragadó erejű előadás! Míg a Burgtheater múltkor ismertetett *II. Richárd*-előadásánál a »színpadkép« avatkozott be jótékonyan az előadás összhatásába, itt a színészek nyerték meg a csatát. Ewald Balser⁷⁹ a legjobb Faust, akit idáig láttam. Ebből a színészilag hálátlan, végtelen verseket szavaló alakból egy vulkánembert csinált. Minden mondata csupa erupció vagy elfojtott drámaiság. Kurt Horowitz⁸⁰ Mefisztója a *Népkönyv* ördögére emlékeztet, sántikáló, humoros, tiszta vörösbe öltözött figura, aki azonban itt-ott démonikus vonásokat is élesen kirajzol, sőt a bukott angyal melankóliáját is megcsillogtatja. [...] Käthe Gold⁸¹ Gretchenjét úgy jellemezhetem legjobban, hogy *bergneres*... Mindenki ismeri a filmről ezt a szuggesztív, nagy német színésznőt. Az ő játéktípusa tükröződik Gold infantilis-erotikus, kétségtelenül modern Gretchen-alakításában.”⁸²

Ezután szomorú, magánjellegű bejegyzés következik: „November 21-én a korábban felsorolt operaelőadásokról akartam beszámolni, de akkor én már Édesanyám temetésére robogtam.” Ezután néhány üres oldal jön, majd egy postai küldemény átvételi elismervénye és Németh Mártonné gyászjelentése. Meg emlékek, anyja újságkivágásai a májbetegségekről, apja címkéje egy ruhaneműket tartalmazó csomaghoz, amelyet még édesanyja állított össze. És egy villamosjegy a Keleti pályaudvartól hazáig. Egy nyugta másolata a főkonzulné 100 márkájáról, amelyet kölcsönadott Németh Antalnak a váratlan kiadásokhoz. Egy kínoosan pedáns fiatalember szívszorító és rá jellemző csecsebecsei a gyászos napokról.

A visszatérés utáni első bejegyzés így szól: „A nagyon szomorú napok után az első előadás, amit Münchenben láttam, *A Rajna kincse* volt. Közel se fogott meg annyira, mint három év előtt az Unter den Linden-i Opera remek *Rheingold*-rendezése. Az első kép – sablonos. Zavartak a zsinórok, amiknek a segítségével »úszkáltak« a sellők. Közben az előadás alatt kialakult bennem egy előadás-elgondolás, ami azóta lappangott bennem: álarcos, test-maszkokkal deformált táncos szereplőkkel, akik *illusztrálják* az énekesek által előadott zenedrámát. Másnap a *Tannhäuser* új rendezésének bemutatóján és megerősödvé a két főpróbán nyert benyomásomban, teljesen kiábrándultam Wagnernek ebből a művéből. Ettől eltekintve a berlini Städtische Oper 1929-es Festspiel-rendezése sokkal érdekesebb és szebb volt.”

⁷⁹ Ewald Balser (1898–1978) osztrák születésű színpadi és filmszínész. 1935 és 1944 között a Deutsches Theater tagja.

⁸⁰ Kurt Horowitz (1897–1974) színész, rendező, intendáns, az egész német nyelvterületen működött.

⁸¹ Käthe Gold (1907–1999) osztrák születésű német színésznő. Legjelentősebb szerepei: Ophelia, Nóra és a *Faust* Gretchenje. Néhány filmben is játszott a harmincas-negyvenes években. 1944-től zürichi színpadokon aratott sikereket.

⁸² Németh Antal: *Ur-Faust*. Napkelet, 1932, XVIII. 1–12.

Ezután távirati stílusban felsorolja az év végén látott operaelőadásokat (*Siegfried*, *Istenek alkonya*, *Rózsalovag*, *Lohengrin*, *Rigoletto*) és megemlíti a Residenztheater *Ahogy tetszikjét* és *Iphigeniáját*.

Az újesztendő első napját moziban tölti: Werner Krauss⁸³ első hangosfilmszerepét, *A név nélküli embert* nézi meg.

⁸³ Werner Krauss (1884–1959) német színész, a Deutsches Theater, a Staatliches Schauspielhaus tagja, fellépett a Burgtheaterben is. Reinhardt tanítványa és a német nyelvterület egyik legjelentősebb színésze. A filmvásznon a korai expresszionista alkotásokban tűnt fel először (*A prágai diák*, *Doktor Caligari*). A náci rendszer prominens, ünnepezt színésze volt. A háború után az NSzK-ban és Ausztriában élt.

Géza Balogh: Antal Németh's Theatre Diaries

(Part 2)

This is the second piece of the series to commemorate the legendary director of the National Theatre, Budapest, who died fifty years ago, Antal Németh (1903–1968), evoking through his diaries the first phase of his career, the years of preparation. First, the diary entries related to the opening chapter of our series in the previous issue,



Táray Ferencsel a *Kolumbusz* című darab szegedi bemutatóján, 1931. június 15. (forrás: PIM–OSZMI Fotótára)

the 1928/29 Berlin diary, are published. Subsequently, after the termination of his two-year post as stage director at the Szeged City Theatre, Antal Németh won another scholarship to a German-speaking country and Paris in 1931. In the second part of the study, the diary entries of this period are reviewed and commented on by Géza Balogh, who also adds detailed notes to the productions mentioned in the entries. The philosophical surplus so characteristic of Antal Németh's work as stage director is becoming more and more clear from the abundant quotations (see, for example, his diary entry on *Urfaust* which he saw in Munich) as is the ideal picture of the total theatre in which, besides the outstanding achievement of the director and talented actors, the scenic spectacle conveying the spirit of the performance is given a very important role.



STEPHEN ELLIOT WILMER

A német színházak intézményes válasza a bevándorlás kérdésére

Stephen Elliot Wilmer (1946), a dublini Trinity College professor emeritusa a 2018-as MITEM szakmai vendégeként vett részt a „Nemzeti Színházakról – másként” címmel meghirdetett kerekasztal-beszélgetésen. Az amerikai származású, Írorszáiban élő professor kutatási területe az európai nemzetállamok eltérő genezisének és nemzeti színházaik identitásképző szerepének a feltérképezése, különös tekintettel az európai kisállamok eltérő fejlődési modelljeire, így a magyar színházi kultúra sajátosságaira is. E kérdéskörről szóló tanulmányát (*Nemzeti színházak és identitásépítés a kisebb európai országokban*) a Szcenárium 2017. októberi számában közzétük. A fenti kerekasztal-beszélgetés első része májusi, második része jelen lapszámunkban olvasható.

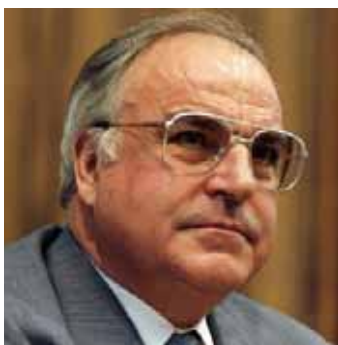
A professor alább közölt tanulmánya 2018 áprilisában megjelent új könyvének (*Performing Statelessness in Europe*) kilencedik fejezete. Ebben annak a 2014–15-ben folyt nemzetközi kutatásnak a tapasztalatait összegzi, mely a migráns-válság németországi kezelési módozatait, mindenek előtt az államilag dotált német színházak szerepvállalásának különböző formáit vizsgálja. Azt a kérdést járja körül, hogy e krízis-helyzet hogyan hat a színházi produkciókra, legyenek azok akár bevándorlók által létrehozott, akár róluk szóló előadások. Konkrét példákat soroló, objektivitásra törekvő tudósításból képet kapunk a migráns-válságra való német válaszreakció történelmi gyökereiről, szociális, politikai és kulturális háttéréről.

A tanulmány figyelmes olvasója számára világossá válik, hogy a színház társadalmi érzékenységére való hivatkozás és a közvetlen politikai szerepvállalás gyakorlata jelen esetben hogyan csap át az ellenkezőjébe. Hogyan legitimálja azt az agitpropos mentalitást, mely minket, közép-európai színházi alkotókat a múlt század ötvenes éveinek sematizmusára, művészetellenes ideológiájára emlékeztet. (S. E. Wilmer új könyvének kritikáját *Hova álljanak a belgák?* címmel, Csáji László Koppány tollából májusi lapszámunkban jelentettük meg.)

(a szerk.)

Történelmi háttér

Az 1960-as és 70-es években, a nyugatnémet gazdaság virágzása idején az ország számos gazdasági bevándorlót fogadott be ideiglenes munkaerőként. Ezek a Gastarbeiterek vagy „vendégmunkások” többnyire Európa déli országaiból és a Közel-Keletről, Olaszországból és Törökországból érkeztek. Kelet-Németország pedig olyan kommunista államokból fogadott munkaerőt, mint Románia (azon belül is Erdély), Kuba és Vietnám. A két Németország 1990-es újraegyesítésének idején a vendégmunkások legnagyobb és legláthatóbb csoportja a több mint egymillió török bevándorló volt (2014-re számuk meghaladta a három milliót). A német hatóságok ismételten figyelmeztettek arra, hogy bár a török vendégmunkások gyermekei Németországban születtek, a német állampolgárság alapja a vérrokonság, nem pedig a születési hely, így a Gastarbeiterek és gyermekeik valamikor vissza kell majd térjenek Törökországba, és ne számítsanak arra, hogy német állampolgárságot nyernek. Így például Helmut Kohl német kancellár az 1990-es elején (lásd Ludewig, 2011, 391.) kijelentette, hogy „Németország nem bevándorló ország, és nem is lesz az”. Miközben a Szovjetunió összeomlása után



Helmut Kohl (1930–2017)

Németország számos kelet-európai német nemzetiségű állampolgárt fogadott hazatérőként, és adott nekik állampolgárságot, ugyanazok a német hatóságok fékeztek a törökök honosítását, akik csak tizenöt évi tartózkodás után kérhettek német állampolgárságot.

A 2000-ben hatalomra került SPD kormány azonban enyhített a honosítási feltételeken, így azok immár tizenöt helyett nyolc év tartózkodás után igényelheték az állampolgárságot. Beiktattak egy új állampolgársági törvényt is, mely szerint az olyan, Németországban született gyermekek, akiknek legalább egyik szülője bevándorló (és legalább nyolc éve rendelkezik tartózkodási engedéllyel), német állampolgárságot kaphat. Ennek eredményeként 2014-re az országban egyre több olyan német állampolgár élt, akiknek szülei vagy nagyszülei bevándorlók voltak, és megszületett a „migráció utáni színház” fogalma.

Az a Németország, amely ekkor már egy többnemzetiségű migrációs hátterű lakosságnak, közöttük több mint három millió töröknek adott otthont, 2014-ben olyan új bevándorlási kérdéssel szembesült, mely igazából már a megelőző öt évben jelen volt. A 2007-es pénzügyi válság idején a bevándorlás azért nem vált kiemelt üggyé, mert a be- és kivándorlók száma nagyjából egyensúlyban volt. A 2010-es Arab Tavasz (a tunéziai, líbiai, egyiptomi, bahreini és szíriai lázadások) azonban gyökeres változást eredményeztek. Az ennek nyomán kitört szíriai polgárháború, líbiai bizonytalanság és a folytatódó iraki és afganisztáni háború miatt hatalmas mértékben megnőtt a Németországban menedéket kérő afrikai és



Az Arab Tavasz országait felsoroló piktogram (forrás: barzey.com)

szívesen fogadta a magasan képzett bevándorlókat. Részben az előregező német lakosság és „a világ legalacsonyabb születési rátája” (Connoly, 2015) miatt a német kormány elkezdte „befogadni azokat, akik egyetemi végzettséggel, és (szakterületől függően) legalább évi 50.000–64.000 dolláros állásajánlattal rendelkeztek” (Faiola 2014). Helmut Kohl kijelentésével szemben, Angela Merkel (Faiola, 2014) bejelentette, hogy „Németország ma a bevándorlásra nagyon is nyitott ország”.

Ezzel azonban nem minden német lakos értett egyet. Neonáci és más jobboldali csoportok gyakran gyűjtogatták vagy más módon támadták a menekültszállásokat (különösen az egykori kelet-német Szászországban). 2010-ben Thilo Sarrazin, a Bundesbank igazgatótanácsának tagja *Németország felszámolja önmagát* (Deutschland schafft sich ab) címmel közölt bevándorlás-ellenes tanulmányt. A könyv, amely bírálja a muszlimokat, mert nem integrálódnak, két hónap alatt több mint egymillió példányban kelt el. 2014 októberétől egy PEGIDA nevű csoport (hazafias európaiak a nyugat iszlamizációja ellen) Drezdában heti rendszerességgel több ezer fős bevándorlás elleni tüntetéseket szervezett (a baloldal pedig ellentüntetéseket). A közeli Heidenau városában 2015 augusztusában a rendőrség három napig küzdött a náci jelszavakat skandáló, köveket, üvegeket és petárdákat dobáló tüntetők ellen. A feléledő nacionalizmus nyomán egy új bevándorlás-ellenes párt, az Alternatíva Németországért (AfD) a 2017-es német szövetségi választásokon a szavazatok 12,6%-át kapta meg, és alig négy évvel megalakulása után 94 képviselője jutott be a Bundestagba.

Németország 2015-ig keményen lépett fel a menekültek ellen, hiszen az Európai Unió dublini szabályainak megfelelően visszaküldte őket abba az országba, ahol az Unióba beléptek, hogy ott kezeljék ügyeiket. Ezen túl egy Uniós szabály (a 2001/51/ET irányelv) előírta, hogy a menekültek nem repülhetnek közvetlenül Németországba, és ugyanez az irányelv kötelezte a légi- és hajózási társaságokat, hogy saját költségen szállítsák vissza az Unió területére érvényes úti ok-

közeli-keleti bevándorlók száma. 2014-ben például 173.000 személy kért menedékjogot. A fejlett ipari országok közül Németország volt messze a legnépszerűbb célország, az Egyesült Államokat is megelőzve. 2014-ben az Európai Unió országaiban menedéket kérők száma 44%-kal nőtt az előző évhez képest (UNHCR 2015).

A bevándorlás növekedésében közrejátszott az is, hogy a német gazdaság jóval eredményesebben kezelte a pénzügyi válságot, mint sok más uniós tagállam (például Spanyolország, Olaszország vagy Franciaország). A bevándorlók számát 2013-ban tovább növelte az a német politika, amely

mányok nélkül érkezőket, továbbá komoly büntetéseket is kilátásba helyezett (EML 2001). Ezzel a szabályozással az Európai Unió gyakorlatilag arra kötelezte a légi- és hajózási társaságokat, hogy maguk szűrjék meg a menekülteket, amire ezek a cégek nem voltak felkészülve. Hogy ez a szabály ne tűnjön egyértelmű visszautasításnak, az Unió azt is előírta, hogy a társaságok be kell hogy tartásák a Genfi Egyezmény menekültekre vonatkozó előírásait, de Dimi Reider szerint (2015) „a légitársaságok személyzetének nincs jogosítványa a menekültek állításainak ellenőrzésére, és a társaságok inkább az elővigyázatosság javára tévedtek. Gyakorlatilag a kitétel üres frázis.” A légi- és hajózási társaságok nem szívesen fogadtak érvényes úti okmány nélküli utasokat, így a menekültek illegális útvonalakat választottak. Csempészek segítségével, gyalog, hajón, közúton vagy országúton vágtak neki az útnak, és sokan közülük útközben életüket veszítették.

A német nyelvű országok menekültszállításain tartózkodó migránsok pedig politikailag egyre aktívabbá váltak. 2012-ben a Bécs melletti Traiskirchen lakói a főváros Fogadalmi Temploma előtti téren tüntettek rossz körülményeik ellen. A tüntetés éhségsztrájkká fajult, majd a sztrájkolók beleegyeztek, hogy egy kolostorba vigyék őket, ahonnan később legtöbbször elszállították. Szintén 2012-ben egy iráni menekült öngyilkosságát követően mintegy ötven, körülményeik miatt tiltakozó kurd, észak-afrikai és iráni menedékkérő szolidaritási menetet szervezett Würzburgból Berlinbe, és az út végén a Brandenburgi Kapu környékén, majd a Kreuzberg-negyedben sátoroztak le. A hagyományosan baloldali beállítottságú Kreuzberg a bevándorlók egyik bázisa. Követeléseik között szerepelt a munkához és gyermekeik iskoláztatásához való jog, továbbá a „Residenzpflicht” feloldása. (Ez az előírás megköveteli, hogy a menekültstátuszért folyamodók ügyük elbírálásáig – gyakran évekig – a számukra kijelölt lakhelyen kell maradjanak.) Végül a Kreuzberg-negyed zöld párti polgármestere, Monika Herrmann beleegyezett, hogy a mintegy kétszáz menekült a negyedben sátorozzon le, akik ezután elfoglalták a használaton kívüli Gerhart Hauptmann iskolát, és mintegy másfél évig ott tartózkodtak. 2014-ben azután az Oránia téren felállított sátortábor felszámolták, az iskolában lévő menekülteket pedig az önkormányzat felújításra hivatkozva eltávolította az iskolából. Időközben azonban több más német városban, így Dortmundban és Münchenben is protest-táborokat hoztak létre a menekültek, a gyakran túlszűfolt menekültszállításokon pedig zavargások törtek ki – így például Suhlban, 2015 augusztusában.

2015 áprilisában a Die Zeit országos napilap (2015, 1.) címlapon közölt képet egy felborult menekültszállító hajóról, és a képaláírás jól összefoglalta a német kormány részben elutasító, de bizonytalan menekült-politikáját: „Nem akarjuk, hogy vízbe fulladjanak. Nem akarjuk, hogy idejőjenek. Akkor mit is akarunk?”

2015 augusztusának végén a német kormány hivatalos álláspontjában komoly fordulat következett be, amikor Angela Merkel bejelentette, hogy az elhúzóódó szíriai polgárháború és a menekültek emberi jogai miatt Németország nem veszi tovább figyelembe a dublini szabályozást a szír menekültek esetében. Ezzel



A Die Zeit hetilap 2015/17-es számának címlapja (forrás: zeit.de)

Merkel gyakorlatilag biztosította a szír menekültek tartózkodási jogát, és egyúttal felszólította az Európai Unió többi tagállamát, hogy vegyék ki részüket a menekültek befogadásában: azt javasolta, hogy az Európai Unió minden tagállama számára állapítson meg egy befogadási kvótát. A politikai fordulat nyomán felbátorodott menekültek száma ugrásszerűen megnőtt: 2015-ben 900.000 menedékkérő érkezett Németországba, nagyjából ötször annyi, mint az előző évben (INYT 2015, 3.).

Bár a német kormány politikájában bekövetkezett változás némiképp meglepő volt, annak oka vélhetően főleg abban keresendő, hogy a sajtó gyakran közzölt képeket azokról a szír, iraki és afgán menekültekről, akik kétségbeesetten igyekeztek eljutni Európába, ám útközben sok ezren fulladtak meg a Földközi tengerben. A politikai fordulatnak azonban részben az is magyarázata lehet, hogy az ország különösen odafigyel az emberi jogokra, egyrészt az 1930-as években a zsidókkal szemben tanúsított náci magatartás, másrészt pedig amiatt, mert a külföldieket befogadó Németország képét kívánták felmutatni. A már említett gazdasági és népesedéspolitikai megfontolásokon túl három konkrét esemény is egybeesett Merkel politikai irányváltásával. Az első az volt, amikor 2015 júliusában egy olyan nyilvános eseményen beszélt gyermekekkel, amelyet a tévé közvetített. Merkel láthatóan megrendült, amikor egy palesztin kislány sírva fakadt, miután a kancellár azt mondta neki, hogy édesapját valószínűleg kitoloncolják (Willgress 2015). A második eset az volt, amikor augusztus végén az osztrák–magyar határon egy hűtökocsi rakterében 71 menekült, közöttük egy

gyermek holttestére bukkantak (Harding 2015). A harmadik pedig az, hogy egy héttel később az egész világsajtót bejárta egy fotó, amelyen egy hároméves kisfiú, Aylan Kurdi a török partokon szárazra vetett holtteste volt látható (Smith 2015). Ez utóbbi kép nyomán országszerte német átlagpolgárok ezrei mozdultak meg, hogy segítsenek a válság enyhítésében. Ajándékokkal és élelmiszerral várták a vonaton érkező menekülteket, sokan be is fogadták őket otthonukba.

A számos haláleset és emberi tragédia ellenére (2014-től 2016-ig évente mintegy háromezren fulladtak a Földközi tengerbe) az Európai Unió tagállamai továbbra sem tudtak egységes álláspontra jutni a menekültek befogadásának kérdésében. Németország 2015. szeptemberi befogadó álláspontjával szemben bizonyos uniós tagállamok akadályokat kezdtek építeni a menekültek távoltartására. Így Spanyolország magasabbra építette a Melilla-i határt védő kerítést, Bulgária 100 mérföldes kerítést emelt a török határon, Magyarország kerítést épített a szerb és horvát határszakaszon, Nagy-Britannia pedig megerősítette a Csatorna alagút védelmét. A volt kommunista országok különösen húzódoztak a menekültek befogadásától. Magyarország lezárta előttük a határait, más országok (így Macedónia) pedig szükségállapotot hirdettek, vagy kijelentették, hogy nem hajlandók bizonyos fajta menekültek befogadására. Szlovákia és Csehország közölte, hogy nem fogadnak be muszlim menekülteket.

Az Európai Unió kvótarendszert visszautasító brit kormány ugyancsak a beáramlás fékezésére, nem pedig a menekültek körülményeinek javítására összpontosított. 2015 májusában az Egyesült Királyság kezdeményezte, hogy az Európai Unió katonai támadást intézzen a menekülteket szállító hajók ellen, és követelte, hogy „minden lehetséges eszközzel számolják fel a csempészek üzleti modelljét [...], beleértve harci helikopterek bevetését a csempészek hajóinak kiiktatására” (Traynor 2015). Szintén 2015-ben a brit kormány azt javasolta, hogy Szíria elleni katonai támadásokkal kezeljék a helyzetet. Úgy tűnik azonban, hogy a különböző országok légierőinek 2015 októberében indított bombázásai csak fokozták a menekültáradatot. Az ENSZ adatai szerint a 2015 októberi orosz bombázások miatt (Lynch 2015) 100.000 ember menekült el szír városokból, és 2017-ben a Szíriával szomszédos országokban lévő menekültek száma már meghaladta az ötmilliót. Az európai kormányok válságra adott válasza is napról napra ingadoztak, attól függően, hogy éppen a helyi és civil szervezetek vezetőinek nyomása vagy a jobboldali vezetők bevándorlást megállítani szándékozó követeléseik voltak erősebbek, miközben az Európai Bizottság elnöke és a német kancellár azt kérte, hogy osztozzanak a menekültek befogadásának felelősségében. 2016-ban a német kormány politikájában újabb irányváltás következett be, amikor megállapodott Törökországgal, hogy az lezárja határait a menekültek előtt és visszafogadja a Görögországon át az Unióba jutni szándékozó menekülteket. A Törökországgal kötött megállapodás nyomán, és azt követően, hogy Macedónia, Szerbia, Magyarország és más országok határáraival a balkáni útvonalat felszámolták, 2016-ban meredeken zuhant a Németországba érkező menekültek száma.

Shermin Langhoff és a Maxim Gorkij Színház

A baloldali aktivisták, önkéntesek és színházi személyiségek vezetete német bevándorláspárti mozgalom arra kényszerítette a német kormányt, hogy enyhítse bevándorlási szabályait. A színházi közösségen belül Shermin Langhoff ennek a mozgalomnak az egyik vezéralakja. A török születésű Shermin Langhoffnak



Shermin Langhoff, a Gorkij Theater intendánsa (fotó: Jürgen Heinrich, forrás: deutschlandfunkkultur.de)

– aki a nürnbergi török-német filmfesztivál alapítója és Fatih Akim török-német filmrendező közeli munkatársa – komoly szerepe volt a török-német filmipar létrehozásában. Migrációs kérdésekkel is foglalkozott, egyebek között Matthias Lilienthallal együtt ő volt a Hebbel am Ufer színház 2014-es, „X-Lakások – Migráció” („X-Wohnungen – Migration”) című előadásának kurátora. Férje, Lukas Langhoff az egyik nagy német színházi dinasztia leszármazottja, így Shermin Langhoffnak jó kapcsolatai voltak a német, illetve török-német művészi közösségekben is. 2008-ban lett a kreuzbergi, száz fős befogadóképességű Ballhaus Naunystasse igazgatója, és tevékenysége elsősorban török/német előadások színrevitelére és kevésbé ismert fiatal művészek támogatására irányult. Színháza egyik legsikeresebb előadása az *Őrült vér* (Verrücktes Blut) volt, Nurkan Erpulat és Jens Hillje alkotása, mely a német oktatási rendszerben tanuló török gyermekek nehézségeit mutatta be. Meglepő módon az *Őrült vért* 2011-ben



Őrült vér (Verrücktes Blut) Ballhaus Naunystasse, r: Nurkan Erpulat 2010 (fotó: Ute Langkafé, forrás: bpb.de)

beválogatták a neves berlini színházi találkozóra. A Theatertreffen in Berlin minden évben a német, osztrák és svájci előadások legjavát vonultatja fel, és rendkívüli elismerésnek számít egy peremszínház meghívása. A Ballhaus Naunystasse sikere nyomán Langhoffot és kollégáját, Jens Hillét nevezték ki a Maxim Gorkij színház művészeti igazgatóinak (intendánsainak). A Gorkij egyike az öt jónevű, államilag támogatott berlini színháznak (a másik négy a Deutsches Theater, Berliner Ensemble, Schaubühne és a Volksbühne). Langhoff vezetése alatt a Maxim

Gorkij színház társulata rövid időn belül poszt-migráns társulattá vált. A többi támogatott német színházzal ellentétben, amelyek fehér német színészeket foglalkoztatnak, Langhoff felvett a színházához több, korábban a Ballhaus Naunystasse-nál dolgozó török-német színészt, és sok más, nem német anyanyelvű művészt. A Maxim Gorkij honlapján az olvasható, hogy „a Gorkij az egész város

színháza, beleértve mindazokat, akik az elmúlt évtizedekben érkeztek a városba, legyenek azok menedékkérők, száműzöttek, bevándorlók, vagy egyszerű, Berlinben felnőtt emberek” (Gorkij 2017).

A Maxim Gorkij igazgatójaként Langhoff számos migrációval foglalkozó előadást mutatott be, így Erpulat és Hillje *Őrült vér* című darabját, Yael Ronen *Közös nevező* című előadását, mely a benne szereplő színészek jugoszláviai gyökereiről és a balkáni háborúban szerzett élményeikről szól. A *helyzet* című darabot (Yael Ronen alkotását a Berlinben élő palesztin, izraeli és szíriai menekültek helyzetéről), illetve Rainer Werner Fassbinder *Ali: a félelem felemészti a lelket* (Angst Essen Seele Auf) című filmjének színpadi adaptációját, mely egy török bevándorlóval összeházasodó német nő családi és társadalmi viszonyaira szól. 2015 őszén a Gorkij egy fesztivált is rendezett „Őszi szalon” címmel, amelynek központi témája a bevándorlás kérdésköre volt, és ezen szerepelt saját darabjuk, *A mi nevünkben* is. A Gorkij továbbá a Nemzeti Drámaírási Intézet (NIDS) támogatásával útnak indított egy egész éves forgatókönyvírási programot Maxi Obexer (az *Illegális cselédek* szerzője) és Sasha Marianna Salzmann (a Gorkij Я stúdiójának korábbi vezetője) irányításával, amely 2016-ben *Az engem meghatározó menekülés* (Flucht, die mich bedingt) címmel felolvasó színházként mutatta be a bevándorló szerzők új írásait.

„Száműzött társulat”

A mi nevünkben és *A helyzet* című előadásokat követően a Maxim Gorkij Színház bejelentette egy „száműzött társulat” létrehozását, amely olyan színészekből áll, akik „kénytelenek Németországban élni” (Gorkij 2016, 26.) A Gorkij azzal indokolta a „száműzött társulat” létrehozását, hogy a bevándorlókat nem lehet múlt jelenségként kezelni, és valamilyen formában folyamatosan helyzetbe kell őket hozni. A társulat létrehozásával a Gorkij több kérdésre is választ keresett (2016, 26. o.), így például: „Hogyan válhat a színház a menekültek önmeghatározásának terévé? Hogyan lehet sikerrel megszabadulni egy privilegizált intézmény arroganciájától?” A Gorkij (2016, 26.) a menekült-társadalomnak tartós szerepet szánt:

„Az időtartam mindkét oldal felől nézve kulcskérdés: vajon a színház, amely megszállottan próbál időszerű maradni, érdekelt-e tartósan együttműködni a menekültekkel? A másik oldal felől pedig az a kérdés, hogy vajon a menekültek csak addig kényszerülnek-e projekt-alapon fenntartani menekült-létüket, ameddig érdekelték abban, hogy saját életrajzuk »bajnokaiként« lépjenek fel?”

Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolására a Gorkij egy összetett tervet dolgozott ki. Állami- és magánadományokból 2016-ban pályázatot hirdetnek, amelyben nyilvánosságra hozták, hogy a színház „egy olyan programot fogalmazott meg, amely lehetővé tenné, hogy hét, száműzetésben élő kollégánk két évig

nálunk folytathassa pályafutását. A dramaturgia állandó támogatása mellett e társulat tagjaival olyan projekteket szeretnénk létrehozni, amelyek utaztathatók és műhelymunkára is alkalmasak. A projekteket velünk együttműködő színházakban mutatjuk majd be. Ezen túl a résztvevők szerepet vállalnak majd a Gorkij más projektjeiben és produkcióiban is, kisebb zenei vagy felolvasó-műsorokat készítenek a Я Стúdió keretében.” (Gorkij 2016, 26.)

Az interjúk során 120 jelentkezőt hallgattak meg, majd közülük összesen hét afgán, palesztin és szír színészt vettek fel. A hét színész közül hárman korábban már játszottak a Gorkij *A helyzet* című előadásában, míg négyen teljesen új alkalmazottak. Közülük ketten (Mazen Aljubbeh és Kenda Hmeidán) egyenesen Damaszkuszról érkeztek a társulathoz. 2016 decemberében indultak a *Csodaország* műhelymunkái, melyek során az *Alice Csodaországban* alapján építettek fel „jeleneteket [...] amelyek arról a házról szólnak, amelyben most el kell igazodniuk” (Gorkij 2016, 26.).

2017 januárjában Yael Ronan német és svájci turnéra vitte a színészeket. Ez is része volt a *Téli utazás* (*Winterreise*) című előadás létrehozásának, amely a szereplők saját élményein alapul, és amelyet 2017 áprilisában mutattak be. Ezért az úttörő munkáért a Maxim Gorkij 2014-ben, majd 2016-ban is elnyerte az év színháza díját.



Téli utazás (*Winterreise*), a szereplők személyes élményei alapján, Gorkij Színház, 2017, r: Yael Ronan (forrás: kulturzueri.ch)

A migráns és poszt-migráns népesség nevében végzett színházi munkája mellett Langhoff aktív résztvevője volt a helyi és országos politikai életnek is. Amikor a menedékkérőket 2014-ben azzal fenyegették, hogy kilakoltatják őket abból a kreuzbergi iskolából, amelyet elfoglaltak, Langhoff néhányuk számára a Gorkijban biztosított szállást, és a többi nagy berlini színházat is felkérte erre. Egy nyílt levelet is intézett a német kormányhoz és más hatóságokhoz, azt követelve, hogy lépjenek fel a menedékkérők ügyében. Ezt a levelet sok neves német rendező, koreográfus, színész és zenész is aláírta, közöttük Claus Peymann, Thomas Ostermeier, René Pollesch és Sasha Waltz. Langhoff belement abba, hogy a színház legyen a gyülekezési helye annak az ellentmondásos bulgáriai buszkirándulásnak, amelyet a Politikai Szépségért Központ szervezett 2014-ben azzal a céllal, hogy tiltakozzon az Unió keleti határán a bevándorlást megállítani hivatott kerítés felállítását ellen. Langhoff 2016-ban azt is megengedte, hogy a Politikai Szépségért Központ a színház udvarában rendezze *A menekültek étkeztetése* elnevezésű projektjét.

Más berlini színházak

A Maxim Gorkij Színház mellett más neves berlini színházak is műsorra tűztek olyan előadásokat, és csatlakoztak olyan politikai megmozdulásokhoz, melyeknek célja a német kormány politikájának befolyásolása volt. A Schaubühne is színre vitte a maga menekültekről szóló darabját, a *Harmadik nemzedéket* (Yael Ronan alkotását), továbbá Milo Rau svájci rendező több előadását, mint például az *Európai trilógia* (*A polgárháborúk*, *A sötét kor* és *A birodalom*) című dokumentumműsort. A Schaubühne ezen kívül menekültek és mások számára műhelyfoglalkozást rendezett „Ne válaszolj, cselekedj” címmel, illetve előadta Falk Richter – a Schaubühne 2015-ben bemutatott – *Félelem* című alkotását, amely a szélsőjobb ideológiai álláspontját parodizálta.

Richter (lásd Pearson 2016), aki általában kitalált és gyakran komikus darabokat ír időszerű társadalmi kérdésekről, a témaválasztásában bekövetkezett változást úgy indokolta, hogy azt az égető politikai helyzet, valamint a német és európai nacionalista politika újjáéledése váltotta ki: „Úgy éreztem, hogy ezúttal sokkal közvetlenebb módon kell szólnom. A szokásosnál politikusabban. A német társadalom változóban van. Visszajönnek a fasiszták. Azonnal és határozottan kívántam válaszolni. Ebben az értelemben ez a művem új és más. S egyben életművem belülről egy új ciklus kezdete.”

A *Félelem* bemutatása egybeesett az új bevándorlás-ellenes párt, az AfD népszerűségének növekedésével. A darab az AfD és más szélsőjobboldali csoportok vezetőit zombikként mutatta be, ideológiájukról pedig azt írta, hogy „a múlt sírjából feltámasztott politikai magatartást” képviselnek (Pearson 2016). A Schaubühne előadása egymás mellé vetítette az AfD (főleg női) vezetőinek képeit és videóit a horrorfilmek zombikat ábrázoló jeleneteivel. Megfelelkezve arról, hogy az antiszemitizmus, fajgyűlölet és a náci ideológia a második világháború után is folyamatosan létezett, Richter (Pearson, 2016) kijelentette: „Azt hittük, hogy már régen, 1945-ben eltemettük őket, és most újra itt vannak”. A darabban egy baráti társaság politikáról beszélget, és eljátsszák a szélsőjobboldali politikusok túlkapásait. Az egyik szereplő elmondja: visszatérő rémálma, hogy ő Beatrix von Storch bárónő, az AfD alelnöke – akit később meg is személyesít a darabban –, és akiről Richter azt állítja (Pearson, 2016), hogy „Hitler pénzügyminiszterének unokája”. Olyan családból származik, amelynek



Félelem, Berliner Schaubühne, 2015, írta és rendezte: Falk Richter (forrás: berliner-zeitung.de)

tagjai a német történelem legszörnyűbb háborús bűnösei voltak, és ijesztő azt látni, hogy arra a náci pártra emlékeztető politikai stratégiákat, technikákat és érveket használ, melynek egyik vezéralakja a nagyapja volt.”

A darabban a színészek eltúlzott játékmóddal gúnyolják ki az AfD vezetőit, akik a német családi életet dicsőítik és a lakosságot a nemzeti identitást és értékeket fenyegető bevándorlás és homoszexualitás ellen tüzelik. 2016 júniusában Richter ezt mondta:

„Németországban a bevándorlókat fék nélkül befogadó kultúra alakult ki. Rengeteg német nyújtott segítséget, időt, pénzt, ruhát és szállást a menekülteknek. De voltak olyanok is, akik megtámadták a buszaikat vagy felgyújtották a szállásaikat. Az elmúlt másfél évben több mint 1200 menekültszállást ért támadás. Baloldali újságírókat támadtak és vertek meg. Az internet tele van fajgyűlölő és homofób gyűlöletbeszéddel. A szélsőjobb boldali radikalizmus egyre nagyobb gondot jelent Németországban. És megjelent egy új, nagyon hangos és agresszív szélsőjobb boldali párt – az AfD. Rettenetes emberek tömege, akik a legnagyobb szörnyűségeket mondják a nagy nyilvánosság előtt.”

A *Félelem* a baloldali köröknek azt a valós riadalmát tükrözte, hogy a bevándorlási hullám kiváltotta ellenszenv megváltoztatta a német politikát. Az AfD hiteles párttá vált, helyi választásokon szerzett képviselői mandátumokat, és jó eséllyel indult a közelgő szövetségi választáson. Bár az AfD politikusainak zombiként való ábrázolása komikus hatást keltett, komoly mögöttes üzenete az volt, hogy a nacionalizmus újult erővel jelent meg Németországban, és többé már nem lehet csupán a múlt maradványának tekinteni.

A Grips Színház társulata, amely fiatal nézőket céloz meg oktató jellegű, időszerű társadalmi kérdéseket bemutató előadásaival, olyan produkciókat állított színre, amelyekben német gyermekek a menekültekkel szembesülnek. Így például aktualizálták a színház korai időszakának Volker Ludwig által írt *Lakoma Papadakisnak* (*Ein Fest für Papadakis*) című előadását. Az eredetihez hasonlóan az új darab, a *Lakoma Baba Dengiznek* (*Ein Fest für Baba Dengiz*) szintén a különböző társadalmi háttérű szomszédok közötti feszültségeket és az újonnan érkezettekhez való viszonyukat mutatja be. Míg a gyermekek együtt játszanak, szüleik mélyen gyökerező előítéleteiket fejezik ki. Végül azonban a nézőket megnyugtatják, hogy mindannyian boldogan élhetünk együtt. Ehhez hasonlóan *A harcos* (Kriegerin) – David Wnendt filmjének adaptációja Tina Müller rendezésében – három tinédzsert mutat be, akiknek élete felfordul, miután a helyi iskola közelében lévő találkozóhelyükön menekülteket szállásolnak el, majd azokat szélsőjobb boldali aktivisták támadják meg. A tinédzserekben az események zavart és félelmet váltanak ki, miközben alkalmazkodniuk kell az új helyzethez, a közösségükben megjelent neonácikkal és menekültekkel. A fiatalokhoz szóló társulat, a Grips Színház lehetőséget ad arra is, hogy diákok és tanáraik megbeszéljék a látottakat és azok hatását hétköznapijainkra és társadalmunkra.

Berlin egyik legnagyobb operaháza, a Deutsche Oper is színre vitt egy fiatal bevándorlókról szóló projektet *Új ország* (Neuland) címmel. A társulat honlapján ez olvasható:

„A NEULAND egy kétrészes projekt – műhelymunka, valamint színházi előadás –, és a színpadon mindkét aspektus megjelenik. Egyfelől a projekt több ország fiataljait hozza össze, hogy egy közös cél érdekében dolgozzanak. A projektet végül mintegy húsz menekült és nagyjából ugyanannyi berlini vitte véghez. [...] A műhelymunkában a fiatalok feladata az volt, hogy kialakítsák az együttélés szabályait egy merőben új helyen, az »Új országban«. Az alapvető együttélési szabályok között szerepelt a szorosan egymás mellett élők új beszédmódjának és együttélésük szabályainak kialakítása.” (Berlin Bühnen 2016)

A honlap utal a menekültekkel való színházi együttműködés egyik legnagyobb nehézségére, arra, hogy nem választhatják meg a lakhelyüket. „A résztvevők száma érthető okokból ingadozott: azok, akiknek lakhelyét a hatóságok még nem jelölték ki, egyik napról a másikra kellett elköltözzenek egy másik városba, így a továbbiakban nem vehettek részt a projektben.” (Berlin Bühnen 2016)

A támogatott színházak tevékenységén túl Berlinben egy sor menekült színházi csoport is létrejött. A 2013-ban született Refugee Club Impulse meglepően sikeres kezdeményezésnek bizonyult. A csoport megalakítása előtt Berlin Spandau negyede egyik menekültszállásának lakói részt vettek a berlini menekültek életét bemutató *Van-e határ a pillangók számára?* című filmprojektben. Ezt követően a menekültek továbbra is összejártak, és a következő, *Levelek otthonra* projekt céljából megalakították a Refugee Club Impulse-t. A *Levelek otthonra* mintegy tizenöt, kérelmük elbírálására váró menedékkérő közös munkája volt. A Refugee Club Impulse tevékenységéhez kapcsolódva 2014-ben a menekülték támogatására kampány indult „Az én jogom a te jogod” néven. A kampányt számos berlini színház (így a Deutsches Theater, Ballhaus Naunynstrasse, Maxim Gorkij, Grips és a Schaubühne) is támogatta, és szerepelt a 2015-ös színházi találkozón is.

A 2015-ös Theatertreffen kiemelten ösztönözte a menekültek által készített és róluk szóló alkotásokat. A találkozó során a különböző társulatok előadásainak végén helyet adtak „Az én jogom a te jogod” felhívásainak, és pénzt



Új ország (Neuland), a Deutsche Oper ifjúsági projektje, 2016 (forrás: deutscheoperberlin.de)



Elfride Jelinek: *Vádak (Die Schutzbefohlenen)*
Thalia Theater, 2014,
rendezte és tervezte Nicolas Stemann
(fotó: Christian Kleiner, forrás: critical-stages.org)

menekültek. Azonban a menedékjogi aktivisták súlyosan bírálták a produkciót. A menekültek viszontagságai így módon a 2015-ös Theatertreffen központi kérdésévé váltak, és megjelentek a berlini színházak munkáiban is.

2016-ban „Az én jogom a te jogod” és a Refugee Club Impulse a Rasszizmus Elleni Világnapon szabadtéri karnevált rendezett a menekültek jogainak támogatására. A rendezvény több ezer résztvevőt vonzott, és aktívan részt vettek benne a legjelentősebb támogatott színházak. Így a Maxim Gorkij és a Schaubühne, mely mozgó színpaddal járult hozzá a karneválhoz. Azonban a felvonuláson palesztinokat támogató csoportok is megjelentek, és az egyik helyi újság



Izrael-ellenes transzparens a Refugee Club Impulse által szervezett karneválon 2016-ban
(forrás: berliner-zeitung.de)

is gyűjtöttek annak kampányaihoz (ugyanúgy, mint többek között a Gorkij, a Schaubühne vagy a Grips színház). A Theatertreffen bemutatta Jelinek *Vádak* című darabját, de e mellett vitákat is rendeztek a menekültkérdésről és megemlékeztek Rainer Fassbinder munkásságáról, beleértve 1970-es *Ali: a félelem felémészti a lelket* című filmjéről. Azzal, hogy a *Vádak* volt a nyitóelőadása, a Theatertreffen egyben azt az üzenetet is hordozta, hogy a színházi közösség kiemelt ügyként kezeli a menekültkérdést és a vendégszeretetet. Stemann előadásának további jelentőséget adott a berlini nézők számára az, hogy abban szerepet kaptak egy berlini tábor menedékkérőinek egyéni történetei, továbbá hogy az előadásra Hamburgból is érkeztek

címlapon közölt egy fotót, amelyen egy „Bojkottáljuk Izraelt” transzparens volt látható. A sajtó azzal vádolta meg a rendezvény két német önkéntes hölgy segítőtjét, akik a Refugee Club Impulse nevében jelentek meg, hogy kapcsolatban állnak antiszemita szervezetekkel. Ennek eredményeként több újság is az antiszemitizmussal hozta összefüggésbe a Refugee Club Impulse-t és „Az én jogom a te jogod” kampányt. Ez

a hírverés rosszat tett a megítélésüknek, így a Refugee Club Impulse el is esett egy éppen elbírálás alatt lévő, három éves, 100.000 eurós támogatástól. Ugyanebből az okból fel is oszlott a Refugee Club Impulse és „Az én jogom a te jogod” mozgalom is (Kopietz 2016).

Berlinen kívüli német színházak

Számos német városban a színházi közösségek előadásokban és szervezett beszélgetésekben foglalkoztak a menekültkérdéssel, illetve segítettek szállást szerezni, és más támogatást is nyújtottak a bevándorlók-nak. 2015 szeptemberében a Nachtkritik (internetes német színházi portál – *a ford.*) egyik cikke hatvan olyan színházat sorolt fel, amelyek aktívan segítettek a menekülteknek. Ezek közül is kiemelkedik a Theater Bremen, amelynek a 2014/15-ös évadban több mint ötven menekültekről szóló rendezvénye volt. A már említett *Vádak* színre állítása mellett több más, a témával foglalkozó darabot is (így a *Médeát* és az *Otellót*) játszottak, továbbá műhelyfoglalkozásokat, filmvetítéseket, beszélgetéseket és koncerteket szerveztek azért, hogy a helyi lakosságot tájékoztassák a menekülthelyzet állásáról, és felkészítsék őket a bevándorlók fogadására.

A mülheimi Theater an der Ruhr az 1980-as évektől kezdve megkérdőjelezte a menekültkérdésre és a nemzeti identitásra vonatkozó fogalmakat, meghirdetve a maga kimondottan kozmopolita nézeteiből fakadó színházi gyakorlatát. Több mint harminc éves tevékenységük során együttműködtek külföldi színházi csoportokkal (mint a jugoszláviai Roma Teatro Pralipe az 1980-as években, vagy újabban a Ruhrorter, ez a menekültekből álló helyi színházi csoport). A Theater an der Ruhr elvetette az identitás hiteles voltát és minimalizálta a nemzeti és kulturális korlátokat. Egyfajta deleuziánus megközelítésben alkalmazva a személytelenítést, Jonas Tinius (2016) véleménye szerint a színház „a status quo alternatív változatainak kigondolását” támogatta, előadásai koncepciójában pedig „a tárgyalások és a folyamatok problémaközpontúan közelítette meg, nem a rögzítettséget és identitást hirdette”. A Ruhrorter műhelyében például a színészek nem a menekültek tragikus sorsát játsszák el, hanem azt gyakorolják, hogyan lehet kitörölni azokat a bevéselt szerepeket, amelyekbe menekültekként a társadalom kényszerítette őket, hogy sokkal ambivalensebb, anonim figurákat tudjanak minél árnyaltabban megjeleníteni.

Drezdában, a PEGIDA heti rendszerességű bevándorlásellenes tüntetései dacára a Staatsschauspiel a Die Bürgerbühne nevű stúdiószínházában a me-



Refugee Club Impulse
logója 2013-ból
(forrás: impulse-projekt.de)

nekülteket támogató és befogadó programokat szervezett. „A Hétfői Kávéház menekültek és drezdai polgárok részvételével szervezett műhelyfoglalkozásokat, filmvetítéseket, beszélgetéseket és bemutatkozó csoportokat, továbbá német nyelvtanfolyamot.” (Kasch, 2016, 55.) Egyik előadásuk, a *Morgenland* egy olyan, kabaré jellegű projekt volt, amelyben a szereplők saját történetüket mesélték el a színpadon, arab zenét játszottak és ismerkedési kerekasztal-beszélgetéseken vettek részt. Ezt a Miriam Tscholl rendezte produkciót a 2016-os Theaterreffenre is meghívták, ahol a következőképpen írtak róla:

„Egyiptomból, Palesztinából, Szíriából és Tunéziából jöttek. Néhány hónapja vagy éve élnek Drezdában, és azért jöttek ide, hogy eloszlassák a sivatagokról és tevékről szóló előítéleteket és közhelyeket, a Nyugat által látni vélt Keletet, és annak *Ezeregy éjszakáját*, a turbánokról, dzsinnekről és hastáncosokról alkotott romantikus fantáziákat. A *Morgeland* tizenegy szereplője és muzsikusa azt szeretné, hogy ismerjük meg kultúrájukat és személyes történeteiket.” (Staatsschauspiel Dresden 2016)

Ugyanígy, amikor Matthias Lilienthal lett a müncheni Kammerspiele intendánusa, 2015 őszén egy menekülteket támogató programot hozott létre, és a következőket ígérte (részlet a 2016-os Kulturstiftung-ból):

„...a színház tevőlegesen fogja támogatni a München belvárosában létrehozott, menekülteknek otthont nyújtó projektet. A szervezők szándéka szerint az egész társulat foglalkozik majd a meneküléssel, a megérkezéssel és a befogadás kultúrájával; a társulat tagjait és a nézőket is arra ösztönzik majd, hogy támogassák a menekülteket saját kapcsolatrendszerük kialakításában, alapvető igényeik ellátásában – például lakást és munkát találni –, és segítsék őket abban, hogy részt vegyenek a társadalmi, kulturális és politikai életben. A színház bízik benne, hogy művészeti, politikai és közvetlen humanitárius munkája révén elősegíti a menekültek sorsáról való átfogóbb gondolkodást, valamint az európai menedékjogi és bevándorlási politikát. Így a Kammerspiele reméli, hogy Németország első »befogadó színháza« lesz.”



Matthias Lilienthal a müncheni Kammerspiele intendánusa (fotó: Sima Dehgani, forrás: abendzeitung-muenchen.de)

A fentiek értelmében a Kammerspiele tevőlegesen ösztönözte a vendégfellépéseket, koncerteket és beszélgetéseket, amelyek mellett dolgozott a saját, menekültkérdésekkel foglalkozó produkcióin is. Ilyen volt például Anis Hamdoun *Az utazás* című művének felolvasása a Welcome Caféban.

Németországot több menekültekről szóló előadás is körbejárta, és a különösen sokatmondóak, mint például a *Vádak (Die Schutzbefohlenen)* több változatban is.

A támogatott nagy színházak mellett a kisebb peremszínházak is foglalkoztak a menekültek kérdésével. Így például a hamburgi Hajusom társulat éveken át szerepet adott produkcióiban menekülteknek, és előadásait számos más városba is elvitték (például a müncheni Kammerspielébe). A nagyobb színházak is működtek kávéházakat, mint például a müncheni Kammerspiele „Welcome Café”-ja, a Thalia Theater „Remény nagykövetsége” Hamburgban, a wiesbadeni állami színház „Café Fluchtpunkt”-ja (Távolpont kávéház) vagy a drezdai Staatsschauspiel „Monday Café”-ja. Ezeket örömmel fogadták a menekültek, és kellemes alternatívát jelentettek a menekültszállások sivár környezetéhez képest, egyúttal ösztönözték a kulturális eszmecserét és német nyelvtanfolyamokat is szerveztek. Néhány színház ezek közül – mint a hamburgi Thalia Theater – előadásai után kerekasztal-beszélgetéseket is szervezett a menekültkérdésről és számos színház pénzt is gyűjtött a menekülteknek (a Thalia például 100.000 eurót). Több színház – így a berlini Gorkij és a Deutsches Theater, valamint a hamburgi Kampnagel) szállást is biztosított a menekülteknek.

Ezek a tevékenységek – amelyeket javarészt önkéntesek végeztek – időnként váratlan bírálókat kaptak. Michael Thalmaier neves német rendező például rosszallását fejezte ki amiatt, hogy a színházak aktív szerepet vállaltak a menekültkérdésben. Thalmaier (aki továbbra is feketére sminkelt fehér színészeket állított színpadra, például 2016-os *Othellójában* a Deutsche Oper am Reinban) arról panaszkodott, hogy (Kasch, 2016, 55.) „Ez senkin nem segít, mert megjátszott dolog. A színház beleszeretett ezekben a szociális ügyekben, de ez csupán üres póz.” Ennél is tovább ment Alvis Hermanis neves lett rendező, aki visszamondta a Thalia Theaterben 2016 februárjára meghirdetett előadását azzal az indokkal, hogy a színház a „menekültek befogadóhelye” lett, miközben ő úgy véli, hogy a menekültek „potenciális terroristák” (Kasch 2016, 55.) Joachim Lux, a Thalia Theater intendánsa erre azt válaszolta, hogy (Kasch 2016, 55.) „A Thalia nem ’menekültek befogadóhelye’, hanem egy olyan színház, amelyet művészi munkája határoz meg. A társadalmi, humanitárius és társadalompolitikai elkötelezettség mindig is kiegészítette ezt a munkát, de nem helyettesítheti. A színház egyszerre mindkettő: a művészi munka helye és a város társadalmi életének nyilvános színtere.”



Michael Thalheimer



Joachim Lux

Németország legnagyobb államilag finanszírozott színházai még a támogatókat is kockára tették azzal, hogy nyíltan megkérdőjelezték a kormányzat politikáját. Így például – azzal, hogy előadásaiban menedékkérőket szerepeltetett – a hamburgi Thalia Theater a törvényesség határán mozgott, hiszen a hatályos törvények szigorúan korlátozzák a menedékkérők munkavállalását. Berlinben, mint láttuk, Shermin Langhoff különösen aktívan lépett fel a kormány politikájával szemben. Ezzel az államilag finanszírozott színházak és a színházi közösség kiemelt szerepet játszott a Berlinben tartózkodó menekültek körülményeiről és támogatásukról folytatott vitában.

E színházak tevékenysége nem csupán néhány neves rendező rosszállását váltotta ki, de közvetlen veszélyt is okozott. Erre példa az, hogy a PEGIDA követői megtámadták a drezdai Staatsschauspiel-ben rendezett országos iskolai színházi fesztivál résztvevőit. A színházak számos fenyegető e-mailt kaptak, és jogi eljárásokat is kilátásba helyeztek ellenük. Georg Kasch (2016, 55.) az Amnesty Journalban azt írta, hogy „A drezdai Bürgerbühne »Menekült és nem-menekült polgárok klubjában« menekültek és helyi polgárok együtt lépnek fel hivatásos színészekkel. Ennek nyomán a színház alkalmazottai fenyegető e-maileket kaptak, és Facebook oldalainkon ilyesféle hozzászólások jelentek meg: »Ki fogunk irítani« – az érintettek teljes nevével.”

Az Alternative für Deutschland (AfD) akadályozni próbálta néhány színház munkáját, például a Schaubühne 2015-ös *Félelem* című előadását Falk Richter rendezésében, vagy a potsdami Hans Otto Theater 2016-os *Illegális segítők* című előadását Maxi Obexer rendezésében. Maxi Obexer rendezésével kapcsolatban az AfD azt mondta, hogy a menekültek kitoloncolásának megakadályozására biztatva az előadás a német törvények megsértésére buzdította az állampolgárokat, míg Richter előadását azért igyekeztek megakadályozni, mert az úgy állította be a párt bizonyos vezetőit, mintha azok náci tanokat terjesztenének. Richter azt mondta (Pearson 2016), hogy a jogi eljárás mellett az AfD-t bíráló darab miatt „a Schaubühne és én magam is sok gyűlelet-mailt kaptunk és felszólítottak, hogy állítsuk le az előadást”. Az AfD jogi eljárást indított AMelie Deuflhard, a hamburgi Kampnagel művészeti igazgatója ellen, mert a színház „Eco-Favela Lampedusa Nord” nevű hat hónapos projektjében 2014–2015 telén megsértette a törvényt azzal, hogy a menekülteknek szállást biztosított („az idegenek tartózkodását előíró szabály” megsértése /Basic 2015/), amire Deuflhard azzal válaszolt, hogy ez a Kampnagel művészi projektje volt.

A tiltakozásnak ennél extrémebb formájával szembesült a Silent Majority bécsi *Charges Perform Jelínek's Charges* című előadása, amelyet szélsőségesek egy csoportja támadott meg. A 2016-os osztrák elnökválasztás alatt, melyben a szélsőjobboldali FPÖ jelöltje a szavazatok 49 százalékát szerezte meg (és amelyet 2016 decemberében megismételtek a levélben leadott szavazatok körüli szabálytalanságok miatt), a szélsőjobboldali Identitárius Mozgalom mintegy harminc tagja betört a bécsi egyetemen tartott előadásra, művért fröcsköltek a nézőkre

és röpcédulákat szórtak szét, melyeken az állt, hogy „a multikulturalitás gyilkol”. A zavargásban nyolcan megsérültek, köztük egy öt hónapos terhes kurd nő. Az egyik fellépő menekült úgy érezte, veszélyben az élete: „Aggódtam a gyermekeim miatt: Ez itt a vég, meg fognak ölni” (HCV 2016). Miután a közönség tagjai végül eltávolították a rendbontókat az egyetem előadóterméből, a szervezők közölték, hogy folytatják az előadást, melynek végén a fellépőket, akik „remegő térdekkel” játszották végig a darabot, felállva ünnepelte a közönség. A szélsőséges Identitárius Mozgalom, amely videóra vette a támadást és közzétette az interneten, azt állította, hogy akciójukkal a 2015-ös és 2016-os párizsi és brüsszeli terrortámadásokról akartak megemlékezni: „Erőszaktevőkkel csevegtetek és behoztátok a terrorizmust Európába. A ti tudatlanságotok és kétszínűségetek emberek halálát okozta [...] Bataclan és Brüsszel áldozatainak vére a ti kezetekon szárad” (Reuter 2016).

A színházi társulat elleni támadást követően az osztrák parlament elnöke meghívta az előadást a Burgtheaterbe, és személyesen garantálta biztonságukat. Az Identitárius Mozgalom ebben provokációt vélt látni, és megrohanta a Burgtheatert, Thalhemier hagyományosabb hangvételű *Vádak* előadása alatt. Az Identitáriusok videóra vették, ahogy tagjaik felmásznak a színház tetejére, és a *Mission Impossible* című filmre emlékeztető jelenethez hasonlóan kibontanak egy „Álszentek” feliratú transzparenst. A videót később közzétették az interneten.

Következtetés

Mint láthattuk, a német színházi intézmények nagyon aktívan vettek részt a menekültek befogadásában és támogatásában. Néhány esetben a menekültek saját csoportokat hoztak létre, hogy olyan produkciókat állítsanak színre, melyek félelmeiket mutatják be és amelyek bizonyos fokú önállósulást biztosítottak nekik. A német társadalom azonban nagyon megosztott ebben a kérdésben. Miközben Angela Merkel kijelentette, hogy „Sikerülni fog!”, más politikusok ebben nem ennyire biztosak. A 2015-ben Németországba érkező menekültek súlyosan megterhelték a német kormányzat erőforrásait és megnövelték a bevándorlás-ellenes politikusok népszerűségét. Ezen túl a terrortámadások (különösen a 2016-os berlini karácsonyi vásár



Az Angela Merkelről 2015-ben készült, elhíresült „szelfizős” fotó (fotó: reuters/Fabrizio Bensch, forrás: welt.de)

elleni támadás) és a menekültek német nők elleni szexuális zaklatásai nyomán felerősödött a jobboldali politikusok „Németország legyen a németeké” érvelése.

Mivel a nemzeti kormányok, intézmények és a kulturális gyakorlat sok esetben arra vezetik polgáraikat, hogy abszolútumként, ne pedig változó jelenségként kezeljék saját nemzeti identitásukat, az úgynevezett „menekültválság”, mint arra Jonas Tinius rámutat (2016), nem elsősorban a menekültekről szól, hanem a nemzeti identitás és önértékelés válságáról, nemzeti és európai szinten egyaránt.

Bibliográfia

- Basic, S. (2015) 'Kunstaktion: Ermittlungen gegen Kampnagel-Intendantin', Die Welt, május 2. <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article40418989/Ermittlungen-gegen-Kampnagel-Intendantin.html>, megtekintve 2016. november 6.
- Berlin Bühnen (2016) 'Neuland'. <https://www.berlin-buehnen.de/en/schedule/neuland/events/95552/>, megtekintve 2017. április 29.
- Connolly, K. (2015) 'German Neo-Nazi Protesters Clash with Police at New Migrant Shelter', The Guardian, augusztus 23, <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/23/german-neo-nazi-protesters-clash-with-police-at-new-migrant-shelter>, megtekintve 2016. november 5.
- EML (2001) 'European Migration Law: Carriers Sanctions', június 28, <http://www.europeanmigrationlaw.eu/en/immigration/366-directive-200151ec-carriers-sanctions.html>, megtekintve 2017. február 6.
- Faiola, A. (2014) 'The New Land of Opportunity for Immigrants is Germany', Washington Post, július 27, https://www.washingtonpost.com/world/europe/the-new-land-of-opportunity-for-immigrants-is-germany/2014/07/27/93464262-7eff-4931-817c-786db6d21ec8_story.html, megtekintve 2015. október 30.
- Gorki (2016) 'Gorki Exil Ensemble', Gorki Spielzeit, 16/17 sz, 2016 augusztus-november. <http://www.gorki.de/en/the-exile-ensemble> and <http://www.gorki.de/en/exile-ensemble> (updated version), megtekintve 2017. február 4.
- Gorki (2017) 'About Us', <http://www.gorki.de/en/the-theatre/about-us>, megtekintve 2017. február 4.
- Harding, L. (2015) 'Hungarian Police Arrest Driver of Lorry That Had 71 Dead Migrants Inside', The Guardian, augusztus 28, <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/28/more-than-70-dead-austria-migrant-truck-tragedy>, megtekintve 2016. október 28.
- HCV (2016) 'Wo werden wir unsere eigenen Knochen vergraben können?', Die schweigende Mehrheit sagt JA, április 16, <http://www.schweigendemehrheit.at/wo-werden-wir-unsere-eigenen-knochen-vergraben-koennen/#more-1442>, megtekintve 2017. február 6.
- INNY (2015) 'Europe Takes New Actions to Stem Tide of Migrants', International New York Times, augusztus 21, 3.

- Kasch, G. (2016) '#refugeeswelcome: Viele Theater in Deutschland bringen Fluchtgeschichten auf die Bühne und heißen Geflüchtete willkommen', *Amnesty Journal*, 2 (3), 55. <https://www.amnesty.de/journal/2016/februar/refugeeswelcome?>, megtekintve 2017. február 5.
- Kopietz, A. (2016) '1. Mai in Berlin: Linker Antisemitismus breitet sich aus', *Berliner Zeitung*, április 22, <http://www.berliner-zeitung.de/berlin/1-mai-in-berlin-linker-antisemitismus-breitet-sich-aus-23935952>, megtekintve 2016. november 6.
- Kulturstiftung (2015) 'Munich Welcome Theatre'. http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/en/projekte/buehne_und_bewegung/munich_welcome_theatre.html, megtekintve 2017. február 5.
- Ludewig, A. (2011) *Screening Nostalgia: 100 Tears of Heimat Film* (Bielefeld: Transcript Verlag).
- Lynch, S. (2015) 'Russian Attacks Trigger Refugee Exodus from Syria', *Irish Times*, október 28, <http://www.irishtimes.com/news/world/europe/russian-attacks-trigger-refugee-exodus-from-syria-1.2408000>, megtekintve 2017. február 12.
- Pearson, J. (2016) 'FEAR and the German Far Right: Conversations with Falk Richter', június 23, <https://www.schaubuehne.de/en/blog/fear-and-the-german-far-right-conversations-with-falk-richter.html>, megtekintve 2016. október 27.
- Reider, D. (2015) 'Directive 51: How Europe Pushes Migrants Onto Boats', *Foreign Affairs*, szeptember 16, <https://www.foreignaffairs.com/articles/western-europe/2015-09-16/directive-51>, megtekintve 2017. február 3.
- Reuter, B. (2016) "'Right-Wing Hipsters' Increasingly Powerful in Austria', *Huffington Post*, május 20. http://www.huffingtonpost.com/entry/rightwing-hipsters-increasingly-powerful-in-austria_us_573e0e07e4b0646cbeec7a07, megtekintve 2016. július 14.
- Smith, H. (2015) 'Shocking Images of Drowned Syrian Boy Show Tragic Plight of Refugees', *The Guardian*, szeptember 2, <https://www.theguardian.com/world/2015/sep/02/shocking-image-of-drowned-syrian-boy-shows-tragic-plight-of-refugees>, megtekintve 2016. október 28.
- Staatsschauspiel Dresden (2016) 'Die Bürgerbühne lädt alle Bürger Dresdens ein: Führt euch auf.', <http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/>, megtekintve 2017. április 29.
- Tinius, J. (2016) 'Authenticity and Otherness: Reflecting Statelessness in German Postmigrant Theatre', *Critical Stages*, 14. <http://www.critical-stages.org/14/authenticity-and-otherness-reflecting-statelessness-in-german-postmigrant-theatre/>, megtekintve 2017. február 5.
- Traynor, I. (2015) 'EU Draws up Plans for Military Attacks on Libya Targets to Stop Migrant Boats', *The Guardian*, május 10. <http://www.theguardian.com/world/2015/may/10/eu-considers-military-attacks-on-targets-in-libya-to-stop-migrant-boats>, megtekintve 2015. augusztus 9.
- UNHCR (2015) 'UNCHR Asylum Trends 2014: Levels and Trends in Industrialized Countries', <http://www.unhcr.org/statistics/unhcrstats/551128679/asylum-levels-trends-industrialized-countries-2014.html>, /, megtekintve 2017. február 6.
- Willgress, L. (2015) "'You Can't All Come": Palestinian Immigrant Girl Burst into Tears After "Heartless" German Leader Angela Merkel Explains Personally to her on TV

Exactly Why She Must be Deported', Daily Mail, július 16, [http:// www.dailymail.co.uk/news/article- 3163899/Angela-Merkel-condemned- heartless-bringing-Pales- tinian-child-tears-TV-girl-asks-deported-German- leader-says-t-come.html](http://www.dailymail.co.uk/news/article-3163899/Angela-Merkel-condemned-heartless-bringing-Palestinian-child-tears-TV-girl-asks-deported-German-leader-says-t-come.html), /, meg- tekintve 2016. október 28.

Zeit (2015) 'Wir wollen nicht, dass sie ertrinken. Wir wollen nicht, dass sie kommen. Was wollen wir tun?', [Image] Die Zeit, április 23, 1.

Fordította Albert Dénes

S. E. Wilmer: An Institutional Response of German Theatres to Immigration

Stephen Elliot Wilmer (b. 1946), Professor Emeritus of Drama at Trinity College, Dublin, took part as a guest speaker at the professional roundtable titled "National Theatres – Differently" at MITEM 2018. The first part of the edited text of the discussion appeared in the May issue of *Szcenárium* and the second one in this number. The present essay is Chapter 9 from the professor's new book, which came out in April 2018 (*Performing Statelessness in Europe*). It sums up the experience of an international research



Esra Rotthoff fotója a Maxim Gorki Theater által 2018 januárjában bemutatott *Winterreise* című produkcióhoz (forrás: berlin.de)

conducted in 2014 and 2015 to examine the various forms of migration crisis management in Germany, especially by state-sponsored German theatres. It raises the question of how the crisis situation affects theatre productions, whether they be created by immigrants or be about them. In their introductory note, the editors emphasize that this publication does not want to propagate the author's humanitarian views (for a review of the book see the May issue of *Szcenárium*: László Koppány Csáji: *Where Should Belgians Stand?*), but they wish readers to form a realistic idea of the different aspects of the German crisis, above all of the strategy of leading German theatres.



kilátó



BALOGH GÉZA

Németh Antal-szoboravató

Azt szoktuk mondani, hogy a színház mindig jelen idejű. Meg hogy a legillékonyabb művészet. Az előadás csak addig él, amíg a függöny össze nem csapódik. Az író, a festő, a zeneszerző reménykedhet, hogy ha életében nem sikerült megértetnie és megkedveltetnie műveit a közönséggel, az utókor attól még majd rádöbbenhet nagyszerűségére. A színházi alkotást nem lehet ötven vagy száz év múlva felfedezni. A siker vagy a bukás csak aznapra érvényes.

Németh Antal életműve alaposan rácáfol erre a vélekedésre. Igaz, jelentős és mennyiségileg is tekintélyes elméleti munkássága hiánytalanul ránk maradt. Bárki elolvashatja és megítélheti, mennyire érvényesek a megállapításai ötven évvel szerzőjük halála után. De rendezői életműve, amelynek késői darabjaira is már csak néhány szavahihető szemtanú emlékezhet, a színházművészet illékonyságával kapcsolatos hiedelmeket cáfolja. Száznyolcvanhat rendezése és az általa kilenc évadon át vezetett Nemzeti Színház akkor is a magyar színháztörténet fényes fejezete, ha a korabeli beszámolók java része az ellenkezőjéről próbálja meggyőzni az utókort. A legendája akkor is erősebb, ha néhányan még most is fanyalogva fogadják egész működését.

Németh Antal megelőzte a korát. Sorsa a mindenre elszánt pioníroké. Minden idegszálával tiltakozott a földhöz ragadt színpadi naturalizmus idejétmúlt uralma ellen. „Minden népnek minden korszakban olyan színházi élete volt, amelyet megérdemelt: olyat teremtett magának, amelyet tudott, és abban lelte szórakozását, ami szellemi életével egyenes arányban állott” – jelentette ki a korabeli magyar színházat indulatosan támadó előadásában, 1923-ban. Éppen húsz éves volt, amikor ezeket mondta. Már akkor eltökélte, hogy szembeszáll a századelő megmerevedett ízlésével, és kijelenti, hogy „rendezésben az orosz, drámakultuszban és a fejlődés organikus voltában a német, színészi játékban a francia és az olasz nemzetek fognak színházi kultúránk mérlegének elkészítésénél a szemünk előtt lebegni, mint mérték a jelen pillanatban.”

A forrófejű, mindenre elszánt és jóformán ismeretlen fiatalember akkor is kirtart elvei mellett, amikor tizenkét évvel később általános megrökönyödéssel ki-nevezik a Nemzeti Színház igazgatójává. Előbb a baloldali ellenzék támadja, mivel a jobboldali kormány kegyeltjét látja benne, majd hamarosan a jobboldal is csatlakozik a „Hóman-boynak” csúfolt ifjú titán szokatlan színházi elvei és az ásatag konzervativizmust végképp száműzni akaró műsora ellen. A korszak legkiválóbb kritikussai üzennek hadat ellene. Az általános támadás sok tekintetben meghatárlásra kényszeríti. Nemzeti Színháza nem vívhatta meg azt az elkeseredett harcot, amire kinevezésekor felkészült. De eljutott addig a pontig, ahonnan majd egy nyugalmasabb korszakban tovább lehet lépni a korszerű rendezői színház irányába.

Nem ez történt. A háború után nem a fuvolázó békekor következett be. A hitleri birodalom összeomlása után egy másik kísértet járta be Kelet-Európát, a kommunizmus kísértete. A kommunisták ugyanúgy gyűlölték a modernizmus valamennyi fajtáját, mint a nemzeti szocialisták. Sztálin rémtettein okulva a kelet-európai művészet mindent elkövet, hogy a formalizmus gyanúját elkerülje. Azok az országok, amelyekben korábban eléggé erőteljes volt az avantgárd mozgalom, hamarabb visszamerészkedtek saját hagyományaikhoz. A magyar kultúra és a magyar színház azonban 1945 után évtizedekre visszalép a fejlődésnek egy korábbi szakaszába, a 19. századtól örökölt naturalizmus világába. És ebben Németh Antalnak nincs semmi keresnivalója.

Háború utáni sorsa a magyar színháztörténet egyik legarcprítőbb fejezete. Gyűlölködő cikkek, megalázó procedúrák, igazoló bizottsági tárgyalások, népbírósi eljárások felmentő ítéletei után a negyvenöt éves Németh Antal tizenegy évig nem kap állást. Nem csak színháznál, sehol. A pártállam irányítói szó szerint értelmezik az Internacionálé szavait: a múltat végképp el kívánják törölni, és a régi rendszer valamennyi jelentős személyiségét meg akarják semmisíteni.

Tizenegy évi kilátástalanság után 1956-ban kap először állást. Ahogy ő maga fogalmaz Márai Sándornak írt levelében: „Amikor utoljára találkoztunk a Tárogató úton, kedves Sándor, nem gondoltam, hogy még évekig megóvják tőlem a magyar színpadokat. Sok mindennel lefoglaltam magam, míg 1956 nyarától Kaposvárott, ezen a szerény vidéki színpadon rendezhettem”. Ez az idill mindössze egyetlen évadon át tart, majd két szezont Kecskeméten, hatot pedig a pécsi Nemzeti Színháznál tölt. Aztán mivel néhány rendezése túlságosan jól sikerül, a benne vetélytársat látó igazgatója nyugdíjazza. Élete hátralevő éveit a Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Osztályán tölti, ahol a Nemzeti Színház 1935 és 1944 közötti időszakának, vagyis saját igazgatásának dokumentációját gondozza.

Hubay Miklós azt mondta egy nyilatkozatában, hogy Németh Antal túlságosan jó volt Magyarország számára. Szörnyű kijelentés, de mélységesen igaz. Igaz egy olyan korban, amelyben nem a képességek szerint osztják a stallumokat. Amikor az arra jogosultak borsóra térdepeltetik Platónt, széklábat faragtatnak Michelangelóval.



Matl Péter: *Németh Antal*, vas, bronz 450 cm, a szoboravatón készült felvételen balról jobbra: a szobrász, Vidnyánszky Attila a színház igazgatója, Fekete Péter államtitkár és Balogh Géza (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

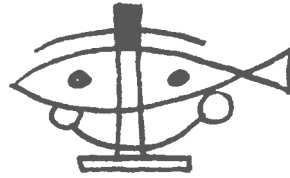


A szerző a Nemzeti Színházban 2018. szeptember 22-én megtartott ünnepségen
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Szomorú és felemelő pillanat, amikor Németh Antal hetvennégy év után visszatér a Nemzeti Színház falai közé. Akik még ma is a fejüket csóválják ezért, hátha fél évszázaddal a halála után mégis belátják, hogy itt a helye. Mi, akik tiszteljük és szeretjük őt, meg vagyunk győződve róla, hogy a felrobbantott Blaha Lujza téri épület helyett itt talál végleges otthonra örökké nyugtalan szelleme.

Balogh Géza: Inauguration of Antal Németh's Statue

The traditional Open Day of the National Theatre, on 22 September 2018, saw the inauguration of the statue of the legendary stage director and director of the institution, Antal Németh, who died fifty years ago. The statue was made by Transcarpathian artist, Péter Matl. In connection with this festive occasion, which was accompanied by a mini-exhibition as well, Géza Balogh – among others – paid tribute. The writing published here calls attention to the breaking points in Antal Németh's career and his unfair neglect as a stage director.



BERETTYÁN NÁNDOR

JHVH

A történet a Kr. utáni második század első felében játszódik, amikor a regényi fikció szerint Antiochia környékén már csak egy jámbor öregember emlékszik gyermekkorából arra, hogyan kell kiejteni az ószövetségi szent iratok JHVH betűkkel jelölt tetragrammatonját. S már csak egyetlen család él, mely titokban abban reménykedik, hogy Eliézer, megszegve a Jeruzsálemi Templom pusztulása óta érvényben lévő tilalmat, kimondja Istennek azt a szent nevét, mely képes visszaadni a választott nép önmagába vetett hitét.

– Miért hallgatsz, Atyám? – kérdezte Eliézer a Szentet, áldott legyen. Sávuót napja volt, a Hetek ünnepe, az ómerszámlálás vége, az új kenyér ünnepe és Szinaj fényének kiáradása, a Tóra-adás emlékünnepe.

Eliézer a város határában térdelt, úgy szólította a Szentet, áldott legyen. A Jámbor Öreg ugyanis megszökött. Ő maga sem tudott róla, hogy ez így történt, ő csak elméje homályában azt gondolta, elindul a Szinajra, s valahogy senki sem vette észre. De Eliézer olyan gyenge volt már, csoda, hogy eddig elsétált; itt aztán, Antiochia határában térdre rogyott, s beszélgetni kezdett az Úrral. Fején virágok voltak, amiket valahonnan összeszedett, és hajába tűzött, ünnepi díszként.

– Mindent megteszünk, amit az Úr parancsolt, és engedelmeskedünk – ismételtette sokszor, majd egy szoltárba kezdett: „Mikor visszahozta az Úr Szinajnak foglyait, olyanok voltunk, mint az álmodók. Akkor megtelt a szánk nevetéssel, nyelvünk pedig vigadozással. Akkor így szóltak a pogányok: Hatalmasan cselekedett ezekkel JHVH (há-Sém)! Hatalmasan cselekedett velünk JHVH, azért örvendezünk. Hozd vissza, JHVH, a mi foglyainkat, mint a patakokat a déli földön! Akik könnyhullatással vetnek, vigadozással aratnak majd. Aki vetőmagját sírva emelve megy tova, vigadozással jó elő, kévéit emelve.” Szinaj népe, higgyetek hát Istenben, JHVH-ban, és megmaradtok!”

– Hadd segítsék, Atyám! – lépett egy férfi Eliézerhez. Vármin volt az, aki óvatosan fölállította a Jámbor Öreget, s elkezdte hazavezetni. A szegény Öreg föl se nagyon fogta, mi történik, hát nem is igen ellenkezett, csak motyogott:

– Mi lesz népeddel? Nincs vezetőnk s nincs közösségünk se... Pedig a zsidó népnek Isten népévé kell válnia, hogy példát mutasson a világba... Különben nem leszünk többé kiválasztott nép... – szaggatottan, törten beszélt. – Példa a népek között. De most idegenek vagyunk megint... Szanaszét... És nincsen vezetőnk... A templomunkat lerombolták... Nem áldozhatunk Teneked... Orrod elszokott a füsttől, szájad elszokott a hústól és bortól... Éhezel és szomjazol égi hajlékodbán...

Egy zsoldárt kezdett mormolni ismét, mikor Jákob észrevette őket. Odarohant, s kérdően nézett Várminre, aki csak a fejével biccentett, tudatván: nincs semmi baj.

– Atyám! Hova ment?

Eliézer ránézet fiára, és arca földerült:

– „Jákobnak háza, no járj JHVH világosságában.” – majd folytatta a zsoldárt, amit félbehagyott.

– Hogy tudott egyáltalán idáig elsétálni? – kérdezte idegesen Jákob, miközben átkarolta atyját.

– Elébe szaladt a föld... – vetette oda Vármin.

A Csavargó elmondta Jákobnak, hol és hogy találta az Öreget, s Jákob megköszönte a segítségét. Közben rájuk talált Azariás is, és szép lassan hazatámogatták apjukat.

Sokan látták őket az utcán, s mindenki szánalommal nézte Eliézert. Éppen annyira sajnálta mindenki, mint amennyire tisztelte. „Miért teszi ezt vele az Isten? Jobb lenne, ha meghalna már szegény! Miért kell így élnen?” – mondogatták.

A házban csak Abigail és Mirjám, no meg a gyerekek voltak, a többiek még Eliézert keresték. Legalább is ezt hitték, hogy mindenki az utcákat járja, de Jákob nagy meglepetésére, mikor atyját bevezette a szobába, ott találta Sethet.

– Mit csinálsz? – kérdezte megdöbbenve Jákob.

– Én csak... Néztem, hogy... – hebegte Seth.

– Semmi baj, fiam, ha kéred is, odaadtam volna... – mondta Eliézer.

A dolog ugyanis úgy állt, hogy mikor Seth Pészach előtt elhozta Eliézerhez Philónt, akkor ő azon a beszélgetésen ellopott egy tekercset nagyapja írásai közül. Valahogy beügyeskedte ruhája ujjába, és kicsente. Bosszúból vagy inkább dühből, maga sem tudta. Utána már maga is rájött, hogy micsoda ostobaságot csinált, hiszen tudta, hogy nagyapja bármikor odaengedte volna az írásokhoz, de ezek után kénytelen volt valahogy visszacsempészni a tekercset, ha el akarta kerülni a szégyent, ami Eliézer állapota miatt nem volt egyszerű, hiszen az Öreg alig mozdult ki szobájából. Ez az alkalom, Eliézer elkóborlása azonban kapóra jött Sethnek, legalább is úgy hitte.

– Mi az? – kérdezte Jákob a tekercsre mutatva, ami még Seth kezében volt.

– Csak egy írás...

– Azt gondoltam, de miért van most nálad? Most akartad olvasgatni? – Jákob látta Sethen a sunnyogást, s ez roppant feldühítette.

– Hénoch könyve... – mondta Eliézer, miközben ledőlt ágyára. Természetesen csak Seth gondolta, hogy nagyapja nem veszi észre a hiányt, a Jámbor Öreg azonban tökéletesen tisztában volt a dologgal.

Seth gyorsan bedugta a tekercset a többi közé, s menekült is volna ki, de Eliézer rászólt:

– Várj, fiam! Maradjatok! – szólt a Jámbor, akinek elméje pillanatról pillanatra tisztult most, hogy saját szobájában volt, saját ágyában feküdt, s mellette volt elsőszülöttje, Jákob, s első unokája, Seth.

Jákob odúhúzott egy széket atyja lábához, s figyelte az Öreget. Seth ácsorgott egy darabig, majd ő is leült egy székre kicsit távolabb, mert még mindig tartott jogos szemrehányásaitól, s jól esett neki a fizikális távolság.

– Megértetted? – kérdezte csukott szemmel, kis idő múlva Eliézer. Egész beszélgetés alatt csukva volt a szeme. – Hénoch történetét megértetted?

– Csak pihenjen, Atyám – próbálta csendesíteni Jákob.

– Nem... Oly régen akartam már veletek beszélni, és később talán már nem lesz rá alkalom.

– Miről? – kérdezte izgatottan Seth.

– Az mindegy, miről... Csak beszélgetni... – válaszolta az Öreg. – Tehát megértetted?

– A történetet igen, de sok mindent nem értek. A jelenéseket, amit Hénoch elragadtatásában látott. Sokról nem értem, mit jelent. És ezek a lények, az Angyalok, Óriások, Felvigyázók; ezek valóban léteztek?

– Az emberiségnek eddig három korszaka volt. Első az Édenkert kora, a Paradicsom. Második a kiűzetés kora, s harmadik a vízözön utáni kor. Hénoch Ádám és Éva gyermekének, Seth nemzetségének a leszármazottja, ő a második kor, egy már eltűnt világ szentje. A vízözön előtti időé, mely időn Noé, az ő dédunokája hajózott át. Noé az idő hajósa, aki átmentette az embert a történelem idejébe, abba a korba, amelyben mi élünk. S ezzel a Vízözön Nemzedéke eltűnt, de a lesüllyedt világ helyére, akár egy gömb, felemelkedett az új világ és idő.

– S ezután mi jön? – kérdezte kissé értetlenül, kissé idegenkedve Jákob.

– Hénochnak azt mondták az Angyalok, a világ egyszer elpusztul víz által, s másodszor elpusztul tűz által. Ha eljön a Viszály Nemzedéke, s ha eltöröltetik, azzal lépünk be a negyedik korba.

– Isten fölégeti a világot? – kérdezte komoran Jákob.

– Nem hirtelen. Lassan, hónapról hónapra, évről évre lesz melegebb és melegebb, hogy a tisztáknak, mint Hénoch és Noé, Seth utódainak, az anyagi világba teremtett, de lelkével mindig az égbe szálló gyermek megmaradt igaz fiainak (ha vannak még) most is legyen idejük fölkészülni a pusztulásra, vagy a bűnösöknek a megtisztulásra.

– Philón azt mondta, mi, zsidók a teremtés korában élünk, de ők, krisztianók már a megváltás korában... – fűzte hozzá Seth maga elé meredve.



Adam Kadmon, avagy az emberi lény és a kozmikus szféra.
Kódexlap Hildegard von Bingen: *Liber Divinorum Operum* című művéből,
13. sz., Biblioteca Statale di Lucca (forrás: hildegard-society.org)

– Okos gondolat, s abban az értelemben, ahogyan ezt ő gondolta, tulajdonképpen igaza is van. Az mindenesetre bizonyos, hogy a Messiás új kort hoz el, akár a tűz előtt, akár a tűz után. Az utolsó kort, mely szebb lesz a Paradicsomnál.

Seth fölállt, a szekrényhez ment, s levette azt a bizonyos tekerccset. Keresgett egy darabig, majd olvasni kezdett:

– „Ez az Ember Fia, akié az igazság, és akinél az igazság lakik, és aki a titok minden kincsét ki fogja nyilatkoztatni. Mert a Szellem Ura őt választotta ki, és az ő sorsa lesz, hogy a Szellemek Urának diadalát learassa az igazság által az örökkévalóságban”... – Szünetet tartott, fölnezet nagyapjára, de ő behunyt szemmel hallgatta az írást, s nem szólt. – „A hatalmasok arcát el fogja tüntetni, és azok el fognak merülni a szégyenben, és a sötétség lesz az ő házuk, férgék között fognak lakni, és nem lesz reményük, hogy valaha is megszabadulhatnak, mert a Szellemek Urának Nevét nem ismerik.”...

Seth ismét fölnezet nagyapjára. Seth lelke legmélyén még mindig remélte, hogy nagyapja egy gyöngye, zavart pillanatában elárulja neki a Nevet, vagy megszánja, vagy bánja is ő, csak mondja el!

De Eliézer most sem szólt. Seth folytatta:

– Atyám azt mondta Philónnak, hogy Mózes a legnagyobb az ósatyák közül, mert ő látta a valóságos Istent.

– Így van...

– S Hénoch? E szerint az írás szerint ő is látta az Urat, sőt még mást is látott! Látta az angyalok seregét, Ábel lelkét, az Élet Fáját, a világ legvégét, a bukottak börtönét!

– Valóban, Hénoch láthatta mindezt, mert ő Seth, az első ember, az emberi ember, aki lent él, de fölfelé néz leszármazottja, aki megtartotta a hitet, s e látomást kapta jutalmul. Ám Mózes mégis nagyobb, mert Mózes nem elragadtatásában, nem látomásában, nem szent álmában láthatta a Szentet, áldott legyen, hanem itt a Földön. Őt nem ragadta a magasba a Szent, áldott legyen, hanem leszállt hozzá. S bár igaz, hogy ő csak a Szentet, áldott legyen, látta, de aki Őt látta, az mindent látott.

– Azt is mondta Atyám, hogy Mózes azért is a legnagyobb, mert őneki lett ki nyilatkoztatva a Szent Név.

– Így van.

– A Teremtő Szó, a Mindenség Titka...

– Így van.

– S mi lesz velünk, Atyám, ha ez elvész? Nem kell-e megőriznünk a titkot bármi áron? Nem azért adta-e nekünk?

– A világon mindent a Szent, áldott legyen, őriz az ő Örökkévaló Értelmével.

– De nem őriz! Minket talán megőrzött? Az ő népét talán megőrizte? A saját házát, a Templomot sem őrizte meg!

– Fiam, tudod: minden Istentől való, kivéve az istenfélelmet.

– Én félném az Urat, ha látnám! Ha hallanám! Ha ő is féltene minket!

– A Név, ha el is vész, ha újra szüksége lesz rá az embernek, majd újra odaadja neki.

– Miért ilyen biztos ez? Mindig csak olvasunk a csodákról, mindig csak beszélünk róla, de valójában sohasem láttunk egyet sem! Annyiszor tehetett volna, annyiszor kellett volna már, hogy csodát tegyen értünk, és mégsem történt semmi! Miért kellene hát annyira félnünk Őt? Miért kellene hinnünk neki? Vagy egyáltalán elhinnünk őt? Neked segített valaha, Atyám? Neked, aki egész életedben Őérte éltél? Miben segített? Mit tett Ő neked, amiért félnünk és szeretnünk kellene?

– Vigyázz, fiam!

– Mire? Mert megbüntet az Úr? Nem büntet meg! Mást sem büntet meg! Miért nem árulja el hát Atyám a Nevet? Nem történne semmi! Miért nem mondja el?

– Nem lehet...

– Miért nem? Miért nem lehet?

– Tudod, hogy megtiltotta a Szent, áld...

– áldott legyen! Annyi mindent megtiltott és megígért már! Én megígérem, hogy soha nem mondom ki, soha nem veszem számra, csak őrzöm!... Miért nem mondja el, Atyám? Miért nem törődik az emberrel? Miért csak a saját üdvével foglalkozik? S velünk mi lesz? Miért hallgat, Atyám? Miért ilyen önző?

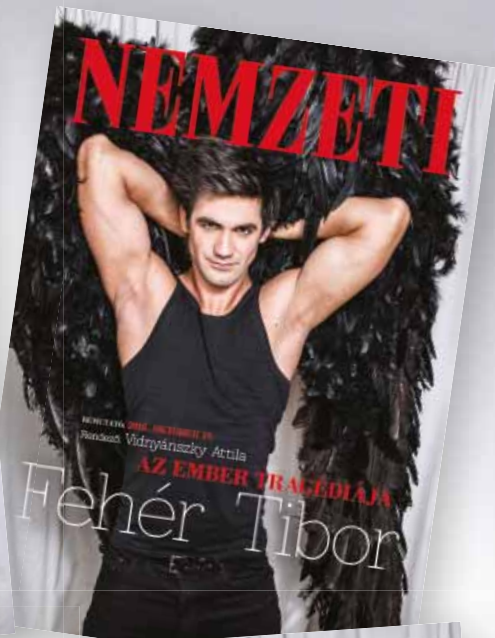
Jákob hirtelen odaugrott Sethhez, és pofon vágta. Próbálta türtőztetni magát, de nem állhatta tovább fia sértegetéseit. Seth egy pillanatra megmerevedett, annyira váratlanul érte, a következő pillanatban azonban kirohant a szobából.

– Seth! Mi a baj, fiam? – kérdezte Abigail, de ő szó nélkül átvágtatott a házon, ki az utcára, s rohanni kezdett. El, céltalanul, dühösen, sértetten. Feldúlt, lángoló lelkében a Név, a Név vágya kapart. A zsidók a városban virágokkal díszítették az utcákat, a házakat Sávuót ünnepének, a Szinaj hegyi törvényadás tiszteletére.

„Ott kaptuk meg a Nevet, ez a sok ostoba pedig azt sem tudja, mit is ünnepel!” – gondolta Seth. S valami értelmetlen, később az ő számára is nevetségesnek ható gondolattól vezérelve elhatározta, hogy elfut a Szinajra, s ott kéri az Urat: a Nevet. Maga sem tudta, de ugyanaz a cél lebegett most előtte, mint nem sokkal ezelőtt nagyapjának is.

Nándor Berettyán: JHVH (Passage from the Short Novel In Progress)

The story takes place in the first half of the second century AD, when, according to the fiction, there is only one pious old man in the vicinity of Antiochia to remember from his childhood how to pronounce the tetragrammaton JHVH in the Old Testament records. And there is only one family which secretly hopes that Eliezer, breaching the ban in force since the destruction of the Temple of Jerusalem, will pronounce the holy name of God which is able to restore the faith of the chosen people in themselves. The author of the short novel in progress has been a member of the National Theatre's company for two years, and has drawn attention not only to his acting but to his drama experiments as well. In *Csiksomlyói passió* (*Passion Play of Csiksomlyó*), he plays the part of Jesus, the saviour in the passion story of 18th century school dramas.



nemzetisinhaz.hu



/nemzetisinhaz

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

NKA

ORIGO

NEMZETI

szcenarium

MITEM

ES-BOOK

„A Kozmosz ideája a földi emberben nyer alakot, ahogy a régiak mondták: az emberi testben az istenek eszméje vált hússá és vérré, vagy János szavaival: »És az Ige testté lőn és mibennünk lakozék«. A teremtés értelme, jelentése bele van ágyazva a dolgokba, mintegy el van rejtve bennük, vagyis a világ (...) a szellem megjelenése, megvalósulása, s csak az ember bírja a benne rejlő értelmet, ideát is. Hivatása tehát, hogy kinyilvánítsa ezt. Ez az ember részvétele a teremtésben, mely így ma is folyik, azazhogy kívülről áll az időnek.” (Várkonyi Nándor)

„Szöcs Géza Passiójának biblikus kerete számomra foghatóbbá, beláthatóbbá teszi a posztmodern valódi hozadékát is. (...) A húsvéti hagyomány, Krisztus szenvedéstörténete, melyet minden évben újra megélünk, bizvást egybevethető azzal a posztmodern esztétikai krédóval, hogy a világon semmi új nincs, hogy minden megtörtént már egyszer. Ha jobban belegondolunk, ez a felfogás lényegét tekintve nem különbözik a bibliai hagyomány üdvtörténeti szemléletétől.” (Pálfi Ágnes)

„A »lemeztelenített«, szenvedő színész (...) nemcsak a póz és gesztus segítségével teremti meg a szellemi és érzelmi kapcsolatot a nézővel; Grotowski elképzelése szerint a két lélek (...) találkozási Isten jelenlétében, az ének mint »inkantáció« révén válik teljessé. Ez a megközelítés valójában követi az ortodox egyházban a szentatyák által megfogalmazott imádkozás stádiumait és az imák hatását. »Az ima első szava a nyelv végén keletkezik, ezután ereszkedik le a torok felé, egyesülve a belélegzéssel (ezáltal maga a lélegzés alakul át imafohásszá, és a végén eljut a szívig...)«” (Király Nina)

„[Székely János] a keresztény kultúrát (...) olyan expanzív kultúrkörnek tekintette, amely ma már egyenlő az emberiség történetével, a világcivilizációval. (...) Interjúkban is elmondja, hogy más kultúrkörökkel szembeni nagy előnyét éppen a vallása, a „Szeresd felebarátodat, mint tenmagadat” Jézus Krisztus-i tétele adja, illetve adta, ez biztosította a társdalom nagyobb kohézióját más vallásokkal szemben. A múlt idő azért indokolt, mert Székely (...) szerint a modern korra ez a keresztény vallás és kultúra különböző okok miatt elveszítette közösségformáló, közösségszabályozó szerepét, s ennek következtében relativizálódott és vesztette érvényét mindenféle erkölcsi rendszer.” (Elek Tibor)

„– Fiam, tudod: minden Istentől való, kivéve az istenfélelmet.

– Én félném az Urat, ha látnám! Ha hallanám! Ha ő is féltene minket!

– A Név, ha el is vész, ha újra szüksége lesz rá az embernek, majd újra odaadja neki.

– Miért ilyen biztos ez? Mindig csak olvasunk a csodákról, mindig csak beszélünk róla, de valójában sohasem láttunk egyet sem! Annyiszor tehetett volna, annyiszor kellett volna már, hogy csodát tegyen értünk, és mégsem történt semmi! Miért kellene hát annyira félnünk Őt? Miért kellene hinnünk neki? Vagy egyáltalán elhinnünk őt? Neked segített valaha, Atyám? Neked, aki egész életedben Őerte éltél?” (Berettyán Nándor)

